

Imágenes del libro y la cultura impresa: los textos en el interior del *Quijote*.

Autor:

Burgos Acosta, Celia Mabel

Tutor:

Vila, Juan Diego

Parodi de Geltman, Alicia

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA DE POSGRADO
DOCTORADO EN LITERATURA



Tesis doctoral

**Imágenes del libro y la cultura impresa: los textos en el
interior del *Quijote***

Director de tesis: Dr. Juan Diego Vila (Universidad de Buenos Aires)

Co-directora: Dra. Alicia Parodi de Geltman (Universidad de Buenos Aires)

Tesista: Celia Mabel Burgos Acosta

DNI: 92.840.405

Correo electrónico: rhcp374@hotmail.com

Febrero de 2022

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis representa el cierre (aunque siempre pasible de ser revisitado) de un largo viaje por aulas y congresos. Y como todo recorrido que acaba y abre las puertas hacia nuevas posibilidades, su final nos devuelve al comienzo. Este trabajo recupera por extenso la relación entre inicios y clausuras; quisiera comentar brevemente cómo fueron los míos, para que quienes lean estas páginas entiendan por qué termine aquí (por ahora).

En 2005, coincidiendo con el cuarto centenario de la publicación del *Quijote*, cursaba mis primeras materias de grado en el área de Literatura. Española II, que en la UBA corresponde al Siglo de Oro, presentaba un programa especial para celebrar la Primera Parte de la novela cervantina. Desde la primera hasta la última clase, las lecturas que la cátedra propuso fueron una ventana hacia un mundo completamente nuevo cifrado en el encuentro con el libro que muchas veces es crucial para la propia vida. Como les sucede a varios de sus personajes, también fue así conmigo. No sólo aprendí a “leer literatura” sino que despejé cualquier señal de duda que hasta entonces había sentido con respecto a la orientación en la que especializarme; incluso, se diluyó la tentación de cambiar de carrera.

A partir de ese momento, todo paso que di –por más insignificante que pudiera parecer– buscaba, consciente o inconscientemente, reproducir ese comienzo, el punto cero o la piedra basal del placer por la lectura de un autor tan lejano en el tiempo pero que plantea tantas preguntas actuales. Ese encuentro con el libro es mi comienzo y mi final, y existe porque tuvo lugar en un aula con docentes que compartieron su pasión por el texto y sus búsquedas a la hora de responder esos interrogantes que nos llaman siglo

tras siglo desde 1605. Sin ellos, nada sería posible. Varios años después, tuve la dicha de que ambos fueran mi director y mi co-directora en la carrera de Doctorado.

A Juan Diego Vila, agradezco enormemente su dirección en este largo proceso, así como el espacio que supo darnos a los estudiantes que enloquecimos desde esa primera clase sobre el *Quijote*. Gracias por la creatividad y la solvencia en las lecturas, por su obra crítica prolífica y original, por enseñarnos a no temer a nuestras propuestas, a las hipótesis personales que se socializan y fructifican en congresos y proyectos de investigación.

A Alicia Parodi, mi co-directora, le debo mi forma de leer y mi curiosidad libresca. Desde que nos cobijó en su proyecto UBACyT, fue una verdadera madre filológica. Exigiendo siempre amorosamente, nos abrió las puertas a los hábitos de escritura académica, lectura y rastreo minucioso. Hizo escuela con todos nosotros y no hay orgullo más grande que haber recibido de ella el amor por el detalle, la constante relectura y el placer de la escucha, porque sus grupos de investigación fueron espacios en donde las ideas circularon siempre con absoluta generosidad, una cualidad que la define como persona, como docente y como investigadora.

A mis compañeros y compañeras de los proyectos UBACyT con sede en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, por las horas compartidas de trabajo, viajes a congresos y encuentros variopintos que demuestran que no hay camino que no sea de construcción colectiva. En ellos, quisiera destacar particularmente a tres personas muy significativas por su sensibilidad, empatía y generosidad: Noelia Vitali, Jezabel Koch y Beatriz Durán. Cada una, desde su lugar – incluso a la distancia– supo acompañar los distintos procesos que fui atravesando como tesista y becaria, dos roles que ellas tan bien ejercieron. Beatriz, en especial, compañera

de cafés a veces postergados y de charlas siempre sinceras, es uno de los nombres que me llevo de esos primeros grupos en los que Alicia nos amadrinó.

A las dos instituciones que promovieron mi investigación: al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que financió con una beca de doctorado esta tesis, y al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. “Amado Alonso”, donde fue radicado el proyecto de investigación que culmina en estas páginas. Allí, el peso de la historia de la filología argentina se siente en el aire y enorgullece ser parte, aunque mínima, de esa larga cadena de transmisión del conocimiento.

A la Universidad de Buenos Aires y a la Facultad de Filosofía y Letras, por su educación de excelencia y por ser un bastión para todos los que defendemos la calidad y la gratuidad de los estudios.

A mis alumnos y colegas de las distintas instituciones en las que trabajé y trabajo, por la pregunta curiosa sobre qué es una tesis, cuánto se avanza y cómo; por el apoyo generoso a la vuelta de cada congreso y por esos pequeños gestos en los que se transparenta la alegría por saber del otro.

Finalmente, a mi familia y amigos, por la paciencia, el acompañamiento y el amor. En especial, a Katrina, Blanca, Pep, B. Soybelman, Maricarmen: gracias por sostener emocionalmente un trayecto largo y sinuoso que no hubiera sido posible sin el oído y el corazón que me prestaron en toda ocasión.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	7
1. Presentación del tema de investigación.....	8
2. Problema y objetivos de investigación.....	11
3. Estado de la cuestión.....	14
4. Marco teórico-conceptual.....	31
5. Estrategia teórico-metodológica.....	43
6. Estructura de la tesis.....	51
II. IMÁGENES INAUGURALES: EL TEXTO EN LOS INICIOS.....	59
1. La “máquina mal fundada”: las trampas del libro en los preliminares del <i>Quijote</i> de 1605.....	60
1.1. El todo y las partes	61
1.2. Una máquina de efectos y apariencias	65
1.3. Qué hay en los fundamentos	72
2. La razón de la sinrazón: naturaleza y función de los libros de caballerías en la primera salida de don Quijote (I, 1-5)	76
2.1. El valor del ornato	77
2.2. Los alcances de “aquel precioso ornamento de elegancia y erudición”	81
2.3. Los problemas de un estilo frente al <i>horror vacui</i>	85
3. De enigmas y vacíos: los textos y sus autores en el <i>Quijote</i>	94
3.1. Un mundo íntimo	95
3.2. Del enigma al vacío.....	102
III. PERSONAJES CERVANTINOS Y CONSTANTES SIMBÓLICAS DE LA MATERIA ESCRITA	110
1. La dama y el texto. Sobre la naturaleza impredecible de Dulcinea del Toboso.....	111
1.1. La visión quijotesca de Dulcinea.....	112
1.2. Evadirse entre las letras.....	116
1.3. Un fantasma tobosino y un Toboso fantasmal	121
1.4. Rostro de la profundidad: la naturaleza impredecible de Dulcinea.....	124
2. El Capitán Cautivo y la escritura negada	131
2.1. Escribir para la libertad	132
2.2. Un texto con garantías supraterráneas.....	135
2.3. Dos parábolas	139
3. Avellaneda y los continuadores condenados. La imagen infernal del libro en el <i>Quijote</i>	145
3.1. El elemento infernal en el nacimiento del libro moderno: la máquina.....	146

3.2. Libros infernales y estrategias autorales	152
3.3. El justo castigo: el libro en los infiernos	159
4. Sobre mercados toledanos y plumas guardadas. Los textos frente a la opción cervantina por el pensamiento intercultural	170
4.1. El Alcaná de Toledo	173
4.2. Las estrategias retóricas de Cide Hamete Benengeli.....	191
4.3. La clausura definitiva: la pluma suspendida y la centralidad de la figura del historiador arábigo.....	200
IV.FINALES Y RECOMIENZOS: IMÁGENES DE LA ESCRITURA EN LA CLAUSURA DEL <i>QUIJOTE</i>	211
1. Últimas líneas: los textos y su circulación en los capítulos finales del <i>Quijote</i> de 1615 ..	212
1.1. La especificidad de los textos hacia el final de la saga quijotesca	214
1.2. La especialización: la escritura como una tecnología	217
1.3. El texto intruso: el <i>Quijote</i> de Avellaneda	218
1.4. Escritura y muerte	224
1.5. Escritura y resurrección.....	226
2. “En bronce duros y en eternos mármoles”: el <i>Quijote</i> , las tecnologías de la palabra y un programa escritural para la posteridad	229
2.1. Escribir la muerte	230
2.2. La escritura expuesta	238
2.3. Otras textualidades	243
2.4. Devenir piedra	257
3. El <i>Quijote</i> y el Emperador de la China: los derroteros del libro	264
3.1. El espejo del Otro.....	266
3.2. Una oda a la materialidad.....	279
3.3. Un libro y un adversario.....	283
V. CONCLUSIONES	287
VI. BIBLIOGRAFÍA	310
1. Ediciones citadas	311
2. Otras obras citadas	311
3. Instrumentos filológicos.....	311
4. Sobre metodología de la investigación.....	311
5. Marco teórico e histórico.....	312
6. Estudios cervantinos.....	319

I. INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema de investigación

El Siglo de Oro español, construcción teórica que reúne a los autores de los siglos XVI y XVII, se presenta a nuestros ojos como un período histórico de incesantes cambios. Momento álgido de la consolidación política y territorial del imperio español, fue también el período que vio la normalización de un sistema literario reputado como el de mayor esplendor en la historia de la lengua española. La consolidación lingüística, el establecimiento de un mercado editorial, el desarrollo de modelos genéricos que pervivirían por siglos, los inicios de la actividad crítica en torno a los autores que conformarían un canon nacional, todos estos procesos se dan cita en pocos años y acrisolan, entre otras cosas, el surgimiento de un autor considerado base de la narrativa moderna: Miguel de Cervantes. Con la edición del *Quijote* en 1605, el escritor alcalaíno pone la piedra fundamental de lo que será la novela tal como la conocemos.

La cristalización de estos fenómenos sólo fue posible gracias a los avances tecnológicos relacionados con las primeras formas mecanizadas de reproducción textual que, apenas un siglo y medio antes, aparecieron en Europa con la imprenta de tipos desarrollada por Johannes Gutenberg. Nuevas formas no sólo de difusión sino también de circulación de la escritura tuvieron lugar y produjeron, asimismo, cambios en los modos de aproximarse a los textos. Las representaciones sociales de la materia escrita se vieron necesariamente alteradas y nuevas relaciones simbólicas se entablaron entre aquella y los más diversos objetos de la cultura áurea. Los modos de figuración de lo escrito cobran una especial relevancia, renovando la notoriedad que ya tiene en todas las épocas en la literatura universal y prestándose al lenguaje figurado como sólo aquellas cosas a las que la cultura le atribuye valor pueden acceder (Curtius, 1984: 425).

El *Quijote* es, pues, un objeto de investigación privilegiado para introducirse en la trama simbólica que los textos tejen en el Siglo de Oro español. Sus dos partes, publicadas en 1605 y 1615 respectivamente, acrisolan diversas tradiciones narrativas del seiscientos español, marcado por las corrientes humanistas y sus derivas contrarreformistas, y abre el XVII con sus nuevos tonos barrocos, como verdadero hijo de ambas épocas, la de la expansión y la decadencia de la España de los Austrias. Primer *best-seller* hispánico y vértice fundamental de un naciente mercado editorial que pronto se revelará transatlántico, sus páginas recogen sistemáticamente la presencia de libros, cartas, documentos oficiales y todo tipo de textualidades. Verdadero libro de libros, los diferentes formatos de lo escrito adquieren relevancia en múltiples episodios, siendo piezas fundamentales de algunos de ellos: son difundidos a través de la copia escrita y de la oralidad, puestos en circulación por diferentes vías y entre los públicos más disímiles, y problematizados desde las preceptivas al uso. Que la escritura se dé cita constantemente en la obra cumbre del canon occidental, en un momento de la historia en que se problematizan los valores de lo textual y cuando las sociedades reorientan sus modos de aprehensión y conservación del saber hacia lo tipográfico (Ong, 2011), pone de relieve que es necesario un estudio sobre las imágenes de lo escrito (sobre todo, las que sedimentan en el libro en tanto nuevo formato impulsado por la tecnología impresa) y que el *Quijote* es la arena en que se dirimen estas representaciones de amplia circulación en la cultura aurisecular.

Artefacto, objeto de consumo, vehículo de doctrina y de conocimientos, el texto (particularmente, el libro impreso) cobra una especial importancia en la cultura del Renacimiento y del Barroco. Desde la invención de la imprenta de tipos, hacia 1450, la letra se volvió un hito sin precedentes en la historia de la cultura occidental, cuyos efectos aún no han sido dilucidados por completo.

El desarrollo de un mercado editorial supuso, en primer lugar, la aparición de nuevos agentes de escritura, como los editores y los imprenteros, muy distintos de los clásicos amanuenses y los *scriptoria* medievales. Pero el nuevo y más amplio mapa de circulación textual también dio inicio a un largo proceso de aculturación entre las poblaciones que, algunas por primera vez, accedían a esta nueva tecnología que las modificaría definitivamente.

El caso de la España aurisecular es de suma importancia para los propósitos de esta tesis. La difusión de obras escritas en una cultura en la que aún pervivían las tradiciones orales –la población era, en su mayor parte, analfabeta– configura un panorama muy complejo en el que la voz y el texto se imbrican de múltiples y confusas maneras, alterando no sólo las estructuras de pensamiento sino también las de poder. En una cultura en que la preocupación por las diversas heterodoxias irá regulando cada vez más sus vasos conductores, los productos de la imprenta (particularmente, los libros) se someten al control de las autoridades reales e inquisitoriales que determinarán su circulación y las posibles lecturas legítimas. El conflicto (su riqueza, su productividad también) se descubre en las manos y los ojos por los que pasa la escritura y para los que no se contempló, por sus estrategias alternativas y sus usos a contrapelo de lo establecido. Por ende, estudiar el *Quijote* desde la cultura escrita presente en sus páginas será tocar una cuerda sensible en los debates de la España de la Contrarreforma.

Una segunda razón motiva el abordaje de esta obra cervantina desde el tema elegido: la escritura (en especial, el objeto-libro) está muy presente en su misma configuración. La proliferación de narradores, historiadores, traductores, textos olvidados y recobrados no es inocente y requiere ser trabajada desde una perspectiva integral que permita comprender su verdadera dimensión. No sólo su mismo protagonista es afectado por el contacto con los libros y la Segunda Parte se cierra con

un diálogo entre Cide Hamete y su pluma, sino que también nosotros mismos, cada uno un “desocupado lector” (I, Prólogo), quedamos atrapados en la lógica textual. La letra escrita posiciona a los sujetos, los constituye. Una pieza tan fundamental de la identidad del sujeto altomoderno no puede ser, entonces, ignorada.

Por todo lo antes mencionado, surgen una serie de preguntas preliminares que permiten la formulación del problema de investigación:

1) ¿Qué imágenes de la escritura pueden observarse en el *Quijote*, de Miguel de Cervantes?

2) ¿Qué relaciones entablan las representaciones del libro impreso, nuevo formato textual en el período aurisecular, con otras formas de lo escrito?

3) ¿Qué funciones cumplen estos textos dentro del texto, tanto al nivel de los episodios y la construcción de los personajes como de la macroestructura de la novela, en sus dos partes?

2. Problema y objetivos de investigación

El problema que la presente tesis se propone abordar es la aparición de textos en el interior del *Quijote* de Miguel de Cervantes, los valores que circulan en torno a ellos y la funcionalidad que pueden cumplir en el plan mayor de la obra y en sus secuencias narrativas episódicas. Se pretende registrar cuáles son las tradiciones que confluyen en la construcción de estas representaciones cervantinas del texto y distinguir la especificidad del libro impreso de otros formatos previos. Asimismo, se demostrará cómo los textos se constituyen en piezas claves de los debates propios de la cultura siglodorista y, en el nivel de la trama y el esquema general de la obra, de qué modo

contribuyen a la construcción de personajes y estrategias narrativas (de apertura y clausura, encadenamiento entre episodios, intertextualidad y polémica con antecedentes y epígonos).

Objetivos generales

A. Estudiar las representaciones del texto en el interior del *Quijote*, sus diferentes manifestaciones y los valores que se depositan en ellos.

B. Distinguir las particularidades del libro impreso, en tanto nuevo formato que reordena y da nacimiento a formas de circulación y percepción de la materia escrita sin precedentes.

C. Establecer los modos en que los textos se constituyen en piezas fundamentales para la construcción de la novela en sus distintos niveles.

Objetivos específicos

- Objetivos específicos del punto A

A1. Relevar las distintas representaciones de la materia escrita que se configuran a lo largo de las dos partes del *Quijote*.

A2. Distinguir los modos en que las imágenes de la escritura circulan y las relaciones que establecen entre ellas.

A3. Reconocer las tradiciones que confluyen en ellas, que contribuyen a su construcción y aportan valores a los que sirven de vehículo en la sociedad española de los siglos XVI y XVII.

- *Objetivos específicos del punto B*

B1. Reconocer las particularidades materiales del libro impreso frente a otros formatos presentes en la obra estudiada.

B2. Trazar los modos de circulación de los impresos frente a los productos de la cultura quirografía.

B3. Analizar las dinámicas específicas de lecto-escritura que propicia, en tanto desencadenante de nuevos vínculos entre texto, autor y público.

- *Objetivos específicos del punto C*

C1. Relevar el modo en que se construyen los personajes de acuerdo con los vínculos que entablan con la materia escrita.

C2. Reconocer las estrategias narrativas que tienen como pieza fundamental la aparición, el debate o la construcción de textos.

C3. Especificar el modo en que las representaciones de la escritura contribuyen a la polémica con el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, continuación apócrifa editada en 1614 que condiciona fuertemente la composición de la Segunda Parte cervantina.

C4. Examinar los modos en que los textos en el interior de la novela se distribuyen a lo largo de las dos partes y configuran modos de cierre, apertura o transición de las partes que componen su estructura.

C5. Analizar el modo en que las imágenes del texto propician el tratamiento de temas centrales en la cultura del Renacimiento y el Barroco español.

3. Estado de la cuestión

Las principales fuentes bibliográficas necesarias para llevar adelante esta tesis pertenecen a distintas disciplinas, de naturaleza y objetivos diversos.

En primer lugar, pueden citarse los aportes de la historia de la cultura escrita y la sociología de los textos, observables en el trabajo de investigadores que no se dedican en forma exclusiva a la literatura del Siglo de Oro español pero que se han aproximado al estudio de la escritura y el libro, y que han trazado grandes marcos de interpretación para los fenómenos de lectoescritura y aculturación letrada. Uno de ellos, probablemente de los más célebres, es Roger Chartier. Su obra se centra en la cultura escrita de los siglos XI al XVIII y aborda temas como los usos de la escritura (2000); los vínculos entre texto, oralidad e imagen (2005); la relación entre escritura y ocio en la Edad Moderna (1992, 2005); las lecturas populares en las coplas de ciego (2005); la proliferación de ejemplares tipográficos *post* invención de la imprenta y su compleja relación con la conservación y la pérdida del saber; la importancia de la prensa manual para la distribución de noticias y su intercambios con las vías manuscritas de difusión; el mercado clandestino de textos y el impacto la censura; los vínculos metafóricos entre texto y tejido (2006); los modos en que Occidente dominó, ordenó e inventarió la

multiplicación primero manuscrita y luego impresa de textos, a través de la invención del autor como principio de designación de las obras, el concepto de biblioteca universal y la emergencia de nuevos modos de definir el libro, asociados a un objeto, un texto y un autor (1996).

La obra de Chartier permite, entonces, un análisis de conjunto sobre las formas de lo textual en obras literarias europeas y, sin focalizar únicamente en el período de nuestro interés, traza una proyección más amplia de los fenómenos vinculado a la escritura y sus cambios desde la Edad Media hasta fines de la Modernidad. Esa amplitud en su perspectiva resulta de utilidad para el trabajo que se lleva adelante en esta tesis: sólo así es posible dimensionar la naturaleza específica de las imágenes textuales que se presentan en la obra del escritor estudiado.

Sin embargo, los trabajos de Chartier desembocan, en ocasiones, en análisis puntuales de las formas de la escritura presentes en determinadas obras literarias. El *Quijote* ha sido una de ellas y, en al menos dos oportunidades incluidas en su célebre trabajo *Inscribir y borrar* (2006), ha estudiado cuestiones relacionadas a algunos textos que aparecen en ambas partes de la novela cervantina. En “Escritura y memoria. El ‘librillo’ de Cardenio” (capítulo II) analiza, por un lado, la relación entre memoria y escritura a propósito del “librillo” de Cardenio, que aparece en el capítulo XXIII de la Primera Parte del *Quijote*. A partir de la vacilación en el sentido del término *librillo*, que muestra puntos de contacto con las tablillas de cera o los palimpsestos, reconstruye una imagen de escritura que permite abordar el problema de lo transitorio, la fragilidad del texto expuesto al riesgo siempre presente de la desaparición de las palabras, y el contraste entre memoria duradera y memoria efímera (2006). El capítulo III, “La prensa y las letras. Don Quijote y la imprenta”, dedicado al episodio de la imprenta en Barcelona (Segunda Parte, capítulo 62) muestra cómo, en la misma novela, se

introducen las condiciones de posibilidad de su publicación, invirtiendo los términos de modo que la ficción crea el mundo del lector. Recorre los modos en que la imprenta es percibida como un arte liberal y no meramente mecánico, cuyo principio insoslayable reside en la variación, dada la participación de múltiples agentes en el proceso de impresión (principio que mantiene lazos con la oralidad). Cervantes aprovecha el juego entre ficción y condiciones técnicas y literarias para el escarnio del *Quijote* apócrifo. Esto se logra al ubicarlo en el centro del debate sobre la fama y el provecho de los textos impresos, que deriva hacia cuestiones como la codicia y la deshonestidad de los agentes involucrados en la reproducción mecánica de textos (2006).

Estos breves trabajos de Chartier son, indudablemente, interesantes aproximaciones al estudio de la materialidad textual y su circulación en la España áurea. Construyen aportes que siguen plenamente la dirección que esta tesis propone: la de un enfoque que “no disocia el análisis de las dimensiones simbólicas del de las formas materiales que la transmiten” y que trata de “comprender cómo algunas obras se adueñaron de la ‘cultura gráfica’ de su tiempo, o por lo menos de algunos de sus elementos, para hacer del escrito la materia misma de la creación estética” (Chartier, 2006: 10). Sin embargo, son manifestaciones parciales de una visión de conjunto que sólo trabajos más extensos, como el propuesto a lo largo de estas páginas, permitirían integrar al marco más amplio de la estructura simbólica de la escritura y su funcionalidad en el interior del *Quijote*.

Otros autores provenientes del campo de la historia cultural que sí se especializan en la España de los Austrias son Fernando Bouza y Antonio Castillo Gómez. El primero ha extendido su producción a temas como la relación entre la escritura y la conciencia lingüística adquirida en la alta Edad Moderna europea; las repercusiones de la imprenta en la forma de comunicación escrita; la impronta escrita del poder y la organización

política altomodernos (1997); los archivos como piezas centrales de las polémicas sucesorias peninsulares; la función propagandística de los textos tipográficos en la monarquía de Felipe II; las bibliotecas reales y su papel en el ordenamiento de los saberes (2011); las prácticas de aprobación de los libros (2012); la circulación de manuscritos luego de la difusión de las técnicas de imprenta y el rol del texto epistolar y los libelos en el ámbito cortesano (2016).

Por su parte, Antonio Castillo Gómez es autor y editor de volúmenes que repasan los usos del texto epistolar, la escritura como memoria personal, los papeles carcelarios o los textos escritos por mujeres (2006); las formas públicas del pregón, el pasquín y el *graffiti* (2005a, 2006); los escritos místicos y confesionales (2006, 2014); la interacción entre texto y grabado en el libro del Siglo de Oro; la lectura erudita y la popular; la alfabetización en la sociedad áurea e incluso las prácticas mágicas en torno a libros y papeles sueltos (1999).

A estos antecedentes puede sumárseles la obra de Francisco Rico que se aboca especialmente al estudio del *Quijote* desde una ecdótica pensada para los textos del Siglo de Oro. Como editor de la novela cervantina en varias oportunidades (1998, 2004, 2007), Rico critica el respeto a ultranza a la *editio princeps*, debido a que sus antecesores y también continuadores en la tarea se negaron a introducir correcciones e interpretaron las erratas como evidencia del genio artístico de Cervantes, particularmente en la variación de los nombres propios atribuidos a los personajes. Para enmendar este error que el investigador registra desde el seiscientos en adelante, sostiene que es imperioso cotejar las ediciones de 1604, 1605 y 1608 y comprender las variantes a la luz de las condiciones originales de producción de estos impresos: “los correctores y los componedores del siglo XVII poseían como suyas la lengua, la cultura y las formas de vida de Cervantes, y con ellas una indudable capacidad para percibir

problemas textuales que hoy, si no, se escaparían. Sin duda tenían también capacidad para resolverlos a su aire y para suponerlos e introducirlos donde no los había” (Rico, 2005: 48). Con la convicción de que se debe atender incluso a las erratas más pequeñas para lograr una edición definitiva del *Quijote*, Rico inicia esta propuesta repasando cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro, el recorrido que comenzaba con el original o copia manuscrita preparada por un amanuense, los documentos requeridos para su aprobación y posterior impresión, hasta las particularidades de la labor en los talleres tipográficos de la España áurea, que editores e impresores –entre otros– ejercían con una libertad que no se condice con la literalidad de las tareas editoriales en la actualidad. Ello abona la patente “merma de autoridad en las príncipes” (Rico, 2005: 105) y explica cómo a través de varias revisiones mal aplicadas en el momento de la impresión habrían tenido lugar las erratas de la primera edición. De esta forma, se arrinconaría “el supuesto manejable y simplista de un único manuscrito cervantino más o menos castigado y sustituyéndolo por otros más acordes con la práctica tipográfica y editorial del Seiscientos, con su sistemático recurso a un *original* sometido a una o dos revisiones del autor” (Rico, 2005: 141). Este estudio exhaustivo de las variantes textuales es fundamental para conocer las particularidades de los impresos en el siglo XVII desde las condiciones en que fueron producidos y las limitaciones técnicas provenientes de dicho proceso. En este sentido, trabajos como el Bouza Álvarez (2012) mencionado anteriormente, que atiende a la aprobación de los libros en el Siglo de Oro, siguen la estela filológica planteada por Rico. Recuperaremos este tipo de estudios para nuestra tesis siempre que precisemos volver a las condiciones socio-históricas que impone el modelo de impresión en los talleres tipográficos, pero no es nuestra intención realizar un trabajo sobre la materialidad del *Quijote*. Nos interesa, en cambio, entender cómo ésta

puede afectar simbólicamente la matriz que se trama en torno a los textos que aparecen en su interior, como uno de los elementos significantes del horizonte lector original.

Especial atención merece, dentro del campo de la indagación histórica sobre la España Moderna, la obra de Fernando R. de la Flor, académico que recoge en sus escritos un amplio estudio sobre ideología y representación en el Barroco hispano. Su producción abarca una gran cantidad de significantes de la cultura del siglo XVII, como la melancolía, el secreto, la memoria, la ciudad y la lecto-escritura, y recorre las más diversas manifestaciones culturales: no sólo analiza obras literarias sino también emblemáticas, arquitectónicas y plásticas, relacionándolas entre sí. La pertinencia de su inclusión en este recorrido bibliográfico reside en su abordaje de una fase de la cultura hispánica que ha dado en llamar “biblioclástica” en la que se cancela la confianza en los libros como vehículos de una verdad a conquistar sobre el mundo. Este quiebre de una ilusión central para el orden humanista, sumado al accionar de la Inquisición, liquida la ingenuidad del primer Renacimiento, vertebrado sobre la idea de que era posible un conocimiento de las causas mediatas (De la Flor, 2002: 23). En este clima dominado por una real voluntad de “no saber”, la iconografía de la Contrarreforma mostrará, cada vez con más frecuencia, al libro junto a la calavera, “en el seno de una esfera connotada bajo los signos de una temporalidad degradadora [...], su estructura material, la vileza de su composición y su ser efímero, sujeto al desgaste, a la destrucción” (De la Flor, 1999: 176).

La obra de De la Flor es, pues, una antecedente invaluable para el trabajo que nuestra investigación se propone afrontar, por su énfasis en la dimensión simbólica de la escritura. Carece, sin embargo, de la sistematicidad que se busca darle en la tesis en desarrollo: las menciones al *Quijote* se suceden aquí y allá en los trabajos de este historiador salmantino, pero no es la obra de Cervantes su principal preocupación.

Los estudios generales sobre historia de la escritura, del libro y de la imprenta son también de gran importancia para la presente tesis. Son ineludibles obras de consulta sobre las condiciones materiales del escrito, su circulación y los avances tecnológicos que se sucedieron a lo largo de la historia. Entre otras, pueden citarse las historias de la escritura de Calvet (2007) y Lyons (2012); las del libro de Febvre y Martin (1958), Escolar Sobrino (2004), Castillo Gómez (2004), Barbier (2005), Dahl (1982), o Finkelstein y McCleery (2014); y las de la imprenta de Eisenstein (1979), Jurado (1999) y Clair (2014).

Otros antecedentes del trabajo sobre la problemática que abordamos provienen de la producción crítica de investigadores que, a diferencia de los anteriores, se inscriben plenamente en la tradición de los estudios cervantinos. James Iffland reconoce en la tipografía “una de las ‘condiciones de posibilidad’ de la extraña enfermedad de Quijano” (1992: 624), inconcebible en el contexto de la cultura quirografaria. Según este autor, el *Quijote* es uno de los textos que anuncia la emergencia del *homo typographicus* y de la “galaxia Gutenberg”, tal como lo plantea Marshall McLuhan (1998): la lectura silenciosa del hidalgo como una nueva práctica cultural “destribalizante”, la nostalgia del pasado caballeresco como resultado de las impresiones masivas de textos medievales, los mecanismos de la producción literaria cifrados en las vicisitudes del autor del prólogo, las complicadas operaciones textuales y la proliferación de autores, los miles de ejemplares de la Primera Parte que circulan en la Segunda como *reductio ad absurdum* del “milagro de la imprenta” y la variedad de lectores son algunas de las pruebas de este nuevo paradigma que emerge con la imprenta. Todos estos detalles hacen de la novela un retrato “que refleja fielmente lo que ocurría en el primer siglo y medio después de la invención de la imprenta” (Iffland, 1992: 634).

Por su parte, José Manuel Martín Morán aborda la oposición oralidad/escritura para caracterizar al *Quijote* como un libro fronterizo entre ambos órdenes, propio de una cultura en que aún conviven los dos medios de difusión, pero en la que ya pueden observarse “los efectos perversos de la nueva tecnología sobre las mentes preliteratas” (1997: 338). Don Quijote y Sancho (el primero con sus correcciones lingüísticas, el segundo con su refranero a cuestras) son prueba del conflicto entre ambas culturas –la oral y la escrita–, conflicto que se extiende hacia la lectura solitaria que suscita la imitación, el uso de la palabra ajena como motivo de identidad que convierte al hidalgo en un ser escritural, o la mentalidad *logo-basada* de don Quijote, transformadora de los objetos reales en ideas abstractas y librescas (piénsese en Dulcinea).

Los estudios de Iffland y Martín Morán aportan a nuestra investigación un valioso cotejo de motivos y elementos dentro de la novela cervantina con los datos históricos propios del período, necesarios para recuperar el horizonte de sentido original de la obra. Sin embargo, cabe señalar que, a pesar de su innegable importancia, el análisis no puede limitarse al cruce entre la serie sociocultural y la literaria. La literatura nunca es reflejo de lo real y el trabajo crítico se diluye si se reduce a buscar representaciones en el texto de aquello que sucede en cada contexto histórico. La tesis que introducimos busca, entonces, avanzar un paso más y observar cómo estos datos se convierten en imágenes literarias cuya configuración es necesario establecer en el interior de las obras, observar cómo circulan dentro de ellas y si se replican en distintos momentos. Esto nos permitiría transitar las dos partes de la novela cervantina en busca de principios de unidad y ecos de distintos motivos que, vistos de esta manera, adquieren una mayor riqueza. Tal es el caso, por ejemplo, de la relación entre oralidad y escritura, que no puede reducirse sólo a los personajes de Sancho y don Quijote. De hecho, son dos órdenes que tampoco pueden deslindarse con claridad: algunos ejemplos de esta

problemática podrían ser la lectura en voz alta del Cura en la venta (I, 32) o el libro de memorias de Cardenio que don Quijote lee en Sierra Morena (I, 23), los poemas de Grisóstomo que se cantan en su funeral (I, 13 y 14) o los versos de Garcilaso en el desencantamiento de Altisidora (II, 49). Los efectos de la escritura sobre la mente de los personajes tampoco puede limitarse a Alonso Quijano; para una comprensión más profunda del fenómeno es necesario, también, trazar un paralelo con otros casos, como el de la duquesa, que conduce a las particularidades de una comunidad de lectura femenina y a la distribución de la lectoescritura según género y estamento.

Joan Ramón Resina también retoma la oposición oralidad/textualidad para proponerla como un elemento que estructura la obra “en una tensión productiva de interés novelístico” (1989: 289). Los efectos de la imprenta se observan no sólo en la agudización de la conciencia (cifrada en el lamento) o en la inclusión de tópicos literarios en el habla de los personajes, sino también en la construcción de los episodios (la imagen detenida del vizcaíno y don Quijote –I,8– responde a la disociación propia de la época entre la imagen y la palabra, producto de la divisibilidad del significado en unidades independientes que propicia la imprenta), o la locura de don Quijote o Cardenio como la aplicación de actos que se alejan del contexto vivencial (elemento clave de la esfera de la oralidad) para imitar textualmente sus modelos librescos. De las conclusiones de Resina nos interesa recuperar la incidencia de la cultura impresa y del objeto libro en múltiples niveles de la obra (personajes, episodios, estrategias de construcción del relato, etc.) y la lectura transversal de la obra, que rastrea el tema desde sus primeros episodios (el combate entre don Quijote y el vizcaíno), pasando por la penitencia en Sierra Morena, hasta la derrota final en Barcelona.

La tradición argentina de estudios cervantinos también cuenta con trabajos que ejemplifican el análisis de la escritura y sus funciones en la novela cervantina. Julia

D'Onofrio se centra en el episodio de Marcela y Grisóstomo y en la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, pasajes de la Primera Parte que “se conectan asimismo porque en ellos don Quijote se enfrenta a textos” (1997: 189). En esos capítulos, la palabra escrita se presenta con su innegable materialidad para hacer su aporte a la pregunta por la causa, que recae en “su construcción del mundo caballeresco, [en que] falla la construcción de la mujer” (1997: 189-190). Tanto Grisóstomo como Cardenio se constituyen como personajes escritores, cuyos textos delinean un perfil de la amada que lidia con el vacío, la ausencia de la mujer. Recuperando la oposición oralidad/escritura, D'Onofrio señala que la última supone una independencia del otro, una autosuficiencia que excluye o aísla: “la escritura llega cuando la palabra se retira. Es un esfuerzo para encapsular el espíritu y la inspiración: queda como un símbolo de la palabra ausente” y “[...] corta la relación humana y la reemplaza por un universo de signos” (1997: 194). Es por ello que, los emisores de los textos que circulan en estos episodios “construyen a sus anchas el destinatario, con lo cual vemos la relación con el tema de la causa. Y aún mayor separación o separación absoluta en tanto los que aquí se presentan son textos perdidos, extraídos de cualquier relación comunicativa” (1997: 194). Por medio de su vinculación con el paisaje áspero, laberíntico, que replica estas formas textuales asociadas al aislamiento y la ausencia, D'Onofrio recolecta la relación entre escritura y construcción de los personajes, un nexo que nuestra investigación se propone extender tanto a la Primera como a la Segunda Parte del *Quijote*.

Un segundo tipo de abordaje se aboca a las instancias narrativas que entretengan el relato. Ruth El Saffar estudia cómo “la creación novelesca se produce en la lucha de autor y personaje por acercarse y alejarse uno del otro” (1987: 294). Este conflicto tiene su principal representante en la figura de Cide Hamete, con sus recurrentes intervenciones a lo largo de las dos partes. Por medio de una cadena de personajes que

dependen de un narrador y que son, a su vez, narradores de sus propias historias, Cervantes produce un efecto de unidad que supera los elementos aparentemente aislados que aparecen a lo largo de la historia, las tan criticadas historias intercaladas. El planteo de *El Saffar* es de suma importancia para nuestra investigación porque propone un elemento del universo textual (el autor, dueño de la pluma final) como recurso que organiza y calibra los distintos niveles del texto.

En esta corriente de estudios, Iris M. Zavala recupera el concepto de polifonía y acuña el de “palabra cercada” o *embedded* para incluir a todas aquellas voces o enunciados que se introducen en la estructura de la ficción cervantina y que contribuyen a la reproducción de historias al infinito. Para la autora, el *Quijote* en particular nos enfrenta a “una nueva formación discursiva, un nuevo episteme, que cuestiona la autoridad, el poder, y la única verdad de un sujeto único y centrado, portavoz de un único lenguaje” (Zavala, 1989: 40). Los mediadores e intermediarios (las instancias narrativas que estudiaba *El Saffar*), pero también la inscripción de géneros literarios como la novela de caballerías, la pastoril o la picaresca, junto con formas más pragmáticas del discurso (memoriales, documentos, cartas o crónicas), contribuyen a la mediación ideológica: al organizarse “en situaciones espaciales que permiten subrayar la estratificación de esos discursos; los discursos cercados, en contigüidad dialógica, sacan a la superficie textual a partir del caudal simbólico las formaciones sociales anticuadas que se contienen en tales voces monológicas” (Zavala, 1989: 40). Esta aproximación teórica es relevante para nuestra tesis, puesto que conecta explícitamente la inclusión de discursos ajenos con un planteo filosófico subyacente, en este caso “una metáfora epistemológica del sujeto” que se ve inmerso en la relativización lingüística e ideológica (Zavala, 1982: 42). Asimismo, la asunción de la escritura “como elemento significativo y como producto creativo en el espacio histórico” (Zavala, 1989: 43) es lo

que sostendremos a lo largo de todo nuestro trabajo. Sin embargo, Cervantes mismo – como hijo de sus condiciones históricas de producción– está inserto en esa trama de significaciones y no creemos que sea posible eximirlo de las contradicciones que se traban entre discursos nuevos, abiertos frente a otros cerrados, arcaicos y monológicos. La riqueza del *Quijote* reside, precisamente, en su ambigüedad, en la imposibilidad de adscribir completamente a su autor en una sola posición ideológica. Por otra parte, la noción de texto a la que apela Zavala es muy amplia, deudora de una visión bajtiniana que, aunque muy productiva, desdibuja las particularidades de la materia escrita y sus enclaves simbólicos específicos, que son los que aquí proponemos abordar.

Otra vertiente del análisis de las cuestiones escriturarias se centra en el final de la Segunda Parte. Un buen ejemplo es el trabajo de Luce López-Baralt (2002), cuyo aporte rescata los ecos islámicos del discurso final de Cide Hamete y su pluma como una estrategia de cierre definitivo del texto y un mensaje para el falsario Avellaneda: la pluma del historiador árabe es análoga al cálamo de Alá en el Islam, símbolo de un destino insoslayable. Según la autora, “al colgar su pluma, posiblemente Cide le esté indicando a su enemigo Avellaneda que no podrá resucitar a don Quijote, porque ya la tinta prodigiosa con la que fue escrito se ha secado a perpetuidad” (2002: 179). El trabajo de López-Baralt, a través del cotejo con las fuentes coránicas, realiza aquello que nos interesa en este proyecto: estudiar los elementos de la cultura escrita como imágenes que se construyen y funcionan en el interior de la obra, y que canalizan distintos valores pasibles de ser utilizados estratégicamente (en este caso, para generar un efecto de clausura perpetuo).

El episodio final también ha recibido cierta atención de la crítica debido a la conflictiva relación de don Quijote con la materia prima de sus aventuras, los libros de caballería. Martin Koppenfels (2006) estudia la abjuración final de estos textos en el

último capítulo como un acto ritual que busca romper con las “metáforas de infinidad” propias del discurso caballeresco, la interminable serialidad de la novela de caballerías que obsesiona a don Quijote. Con ello, “la novela de Cervantes representa la ruptura histórica que hace que el *romance* se convierta en cifra del puro principio del placer narrativo” (2006: 82). El planteo de Koppenfels evidencia la necesidad de recuperar no sólo los textos que circulan a lo largo del *Quijote* sino también la importancia de clasificarlos, de conocer sus géneros y sus lectores modélicos, a fin de observar las implicancias de su inclusión.

Entre las últimas aproximaciones al final del *Quijote* se cuenta la lectura de Alicia Parodi, cuyo enfoque alegórico permite recuperar “la textura propia del artificio escrito, en series de motivos que se repiten y varían, se vuelve abigarrada en la última parte de 1615” (2017: 209). La presencia de Avellaneda y su obra apócrifa como doble artificial, sumada a distintas manifestaciones de lo escrito como la presencia tentadora de una nueva salida “a lo pastoril” y los retratos ecuestres de los últimos capítulos, nos invitan a pensar en la propuesta cervantina de “la muerte a la vida encarnada como artículo necesario para la resurrección en papel” (2017: 209). El corazón de la poética cervantina rondará en torno a la novedad del libro y la distinción entre construcción verdadera y construcción falsa. Recolectando constantes alegóricas procedentes del Nuevo Testamento, Parodi propone que “ambas segundas mitades del *Quijote* trabajan, de hipóstasis en hipóstasis, para traspasar el sutil tabique por el que se esconde (1605) o se manifiesta (1615) lo sagrado en el libro” (2017: 214). Las últimas aventuras de don Quijote lo enfrentarán con su doble, con “la existencia de un gemelo ‘duro’, artificial” (Parodi, 2017: 216) que trazarán en un recorrido por esta constante simbólica que señala “el montaje material del artificio libresco, la imprenta. Y eso ocurre en Barcelona, el *finis terrae* de don Quijote. Allí, además debía entrar en agonía la ficción ‘don Quijote’”

(Parodi, 2017: 217). Un ciclo de muerte y resurrección se encuentra en la base de la poética final de la novela: “Imágenes en madera de santos que representan a los personajes, cabeza artificial habitada, lenguas que, trasladadas, viajan por el mundo gracias a las galeras de la imprenta: toda esa mixtura de materia y espíritu rodea la derrota del cuerpo en el sarao, y la efusión de la voz por el hueco de las armaduras” (Parodi, 2017: 220). Las señales de un fin que no es un fin, una vida después de la muerte, se van construyendo a lo largo de esta Segunda Parte, en la que el epitafio de Sansón Carrasco ya habla de una vida de la fama, de que “morir es dar el espíritu” (Parodi, 2017: 228). De esa forma, “la muerte de Alonso Quijano no es el final del *Quijote*, sino la develación de la vida del libro” (Parodi, 2017: 228) y el hidalgo dejará su cuerpo, pero su espíritu, valiente y enamorado, revivirá en la fosa material del libro de papel, meollo a su vez de la cáscara representada en el libro de Avellaneda” (Parodi, 2017: 230).

Esta lectura alegórica de Alicia Parodi reviste de gran relevancia para la labor que afrontamos en esta tesis. En primer lugar, porque realiza una interpretación que conecta distintos pasajes del *Quijote* e interpreta transversalmente sus motivos a lo largo de una estructura subyacente que mucho le debe a las constantes simbólicas. Mucho debemos nosotros, también, a esta modalidad de análisis, que hemos aprendido de la autora y maestra cervantina, directora de proyectos de investigación y verdaderos ámbitos de formación para los que humildemente decidimos seguir sus pasos. En esta oportunidad, la tesis presentada arribará a resultados similares a los propuestos por Parodi, pero a partir de otras constantes significantes que no son las de la alegoría bíblica, sino las de la materialidad de los escritos.

La mayoría de los aportes críticos aquí citados, con seguridad valiosísimos, carecen de un factor que nuestra tesis busca reponer: una lectura unificada, transversal

de las dos partes del *Quijote* que releve las continuidades, los cambios y las rupturas en las imágenes del texto. Por supuesto que, en nuestro caso, también presentaremos análisis que focalicen en determinados episodios o series de capítulos, pero siempre teniendo en cuenta su articulación en un cuadro general mucho más amplio que contemple la totalidad del *Quijote*.

Son excepción a esta afirmación sobre los antecedentes reseñados dos trabajos recientes, ambos pertenecientes al cervantismo argentino cultivado en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, dependiente de la Universidad de Buenos Aires. El primero, la tesis doctoral de Clea Gerber (2018), aborda los símiles que asocian reproducción biológica con actividad creativa en el *Quijote*. Éstos traman “una serie de imágenes que giran en torno a la noción de gestación, y dicha metáfora aparecerá ligada a la reflexión sobre la creación literaria” (Gerber, 2018: 15). Ya desde el prólogo de la Primera Parte, la novela asocia cuerpos humanos y textuales, trazando analogías entre biología y literatura con las que Cervantes construirá su poética a lo largo de la narración. El libro como objeto será el centro significativo en torno al que girarán categorías polares (razón/locura, realidad/ficción, historia/poesía) puestas en cuestión por un texto “emergente de un mundo en crisis y testimonio de la transformación profunda de las estructuras sociales en las que ve la luz” (Gerber, 2018: 17).

Desde sus primeras páginas, el autor del prólogo construye un programa que asocia escritura, paternidad (de padre o padrastro), líneas genealógicas desviadas, partos del ingenio y esterilidad, para apuntalar la “idea de un ‘libro humano’, paradójico y contradictorio como los seres humanos, imposible de reducirse del todo a una esencia inmutable” (Gerber, 2018: 21). Las consecuencias de estas figuraciones librescas construyen

una poética de lo inacabado, de lo imperfecto, concebido como un desvío del “orden natural” que logra, por ello mismo, alterar la especie y generar una singularidad por completo única. Esta poética comporta necesariamente el signo de lo estéril, lo seco, lo desviado, y en este contexto, la locura será un elemento fundamental de este proyecto de escritura por cuanto es un significante que permite ligar todas estas ideas, sumándoles la suficiente pátina de ambigüedad y paradoja como para indicar que el gesto encierra, bien por el contrario, una rehabilitación de estos cauces monstruosos de escritura (Gerber, 2018: 73).

Gerber presenta un análisis de las imágenes biológicas al que haremos referencia en nuestra tesis oportunamente, pues resulta de gran valor un enfoque que recoge el sustrato simbólico asociado al libro en el *Quijote* y que, además, realiza una lectura integral de las dos partes de la novela. Nuestra investigación encuentra, como complemento de la metáfora del texto como ser vivo, la imaginería libresca asociada a la máquina y sus implicancias en un contexto de producción que coincide con el despuntar de la era tipográfica. Sostenemos que las metáforas biológicas necesariamente mantienen un contrapunto con el devenir maquínico del libro y nos interesamos por estas últimas en su articulación con tradiciones de lo escrito que se proyectan y reactualizan sobre esta base simbólica. Es decir, observamos la aparición de un sistema de imágenes del libro en el interior del *Quijote*.

El otro abordaje relacionado temáticamente con nuestra tesis es el Juan Diego Vila (en prensa-B), centrado específicamente en la Segunda Parte y los problemas asociados a la circulación del libro impreso que contiene las aventuras de 1605. Los juegos de sentidos erigidos a partir de este objeto que asombra a lectores y personajes que lo conocen o reconocen “permitirá hilvanar una cansina meditación sobre los efectos poco calculados de la aculturación tecnológica por la imprenta y su impacto en los seres humanos” (Vila, en prensa-B: 3). Seleccionando una serie de “escenas en que la pasión lectora resulta problematizada” (Vila, en prensa-B: 6), se analizan los efectos producidos por el contacto con la escritura en un texto cuya novedad reside en novelar

explícitamente “sobre dos protagonistas a los que se les informa, antes de emprender la tercera salida, que sus experiencias aventureras previamente inmediatas ya han sido objeto de un puntual traslado escrito” (Vila, en prensa-B: 7). Los problemas asociados a la verificación o falsificación de los hechos en el contraste entre hechos vividos y referidos por escrito, el confronto con personajes que conocen a los protagonistas por haber mantenido contacto con su versión libresca, escenificará los más variados efectos de la lectura en públicos heterogéneos que,

espectacularmente, refractan con toda naturalidad y de un modo absolutamente inesperado, consumos y comportamientos ante la palabra escrita que hacen palidecer los desvaríos del andante. [...] muchos de esos otros en esta tercera salida, los idealmente cuerdos y dispuestos a burlarse de quien intuyen menos y controlable, exhiben, impúdicos, cómo el universo de la palabra artística y el impreso los está enajenando sin que ellos mismos resulten conscientes de semejante inoculación.

De lo que se sigue que uno de los efectos de sentido más deslumbrantes de 1615 sea el de postular que don Quijote dista de ser una excepción, en lo que a consumos librescos respecta a tiempo que susurra, para el lector atento que desea oírlo, que los desvaríos gestados por los protocolos de consumo literarios en 1605 también han infectado, cual pandemia de alcances impredecibles, a muchísimos de los aculturados por la letra (Vila, en prensa-B: 9).

En la búsqueda de una experiencia vital vertiginosa, el libro ofrece vicariamente una materia fuera del alcance de los lectores, concretamente, de las lectoras (la duquesa es un ejemplo cabal en 1615). Porque Vila señala cómo, a lo largo de la Segunda Parte, “la verdadera revolución silenciada de los modos de leer que el *Quijote* impone no depende de la biología sino de un posicionamiento actitudinal que honra, culturalmente, lo femenino” (Vila, en prensa-B: 14). El placer, el entusiasmo y la pasión lectora asociados a las lecturas de las mujeres se abren al colectivo masculino cuya medida de legibilidad es la ciencia, la lógica y el reenvío constante al universo de lo existente en contraposición a la enajenante ficción. Don Quijote es, él mismo, el primer ejemplo de un sujeto que lee “cual hembra” (Vila, en prensa-B: 13) y el mayor legado político de la novela “ha sido predicar, susurrante, que la única lectura que cuenta es la que, en su

tiempo, se estigmatizaba como propia de una mujer. Un pacto de creencias desde una posición típicamente femenina en el cual las certezas, la lógica del mundo y la regencia de lo cotidiano, podían quedar pospuestas por la potencia de la ficción” (Vila, en prensa-B: 240).

A pesar de que sólo se centra en la Segunda Parte, la mirada de Vila –siempre provocativa y original– traba una relación entre los pasajes y personajes seleccionados permitiendo un abordaje integral de la secuela cervantina y, en este sentido, exhibe la lectura de conjunto que está ausente en muchos de los análisis recuperados previamente en este estado de la cuestión. Y, al focalizar en los efectos de la lectura y la aculturación libresca, también constituye un antecedente que puede asociarse con nuestras preocupaciones particulares acerca del libro como objeto, su presencia en los diferentes niveles de representación de la obra y la matriz simbólica que jalonan sus diversas manifestaciones.

4. Marco teórico-conceptual

El concepto ordenador básico que es necesario establecer en una primera aproximación es el de imagen o representación. En un sentido amplio, podemos definir *imagen* como una “quasi-perceptual experience; it resembles perceptual experience, but occurs in the absence of the appropriate external stimuli. It is also generally understood to bear intentionality (*i.e.*, mental images are always images of something or other), and thereby to function as a form of mental representation” (Thomas, s.v. *mental imagery*).

En lugar del concepto más extendido de imagen literaria, que los formalistas construyen a partir del uso desautomatizante de la palabra poética vinculada a

procedimientos retóricos como la metáfora y la metonimia, nuestro abordaje requiere de otro. Recogerá, sin embargo, la observación que la escuela teórica antes mencionada realiza de dichos recursos en términos de efectos producidos en el texto literario: “la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (Shklovski, 1978: 65).

La idea de imagen o representación que buscamos construir arraiga en la que se emplea asiduamente en el campo de los estudios visuales. Haremos extenso a la representación en literatura lo que Ernst Gombrich propone sobre la imagen en un entorno visual, contexto que –como el literario– no puede considerarse neutro. En el reconocimiento de rasgos significativos es decisivo el peso de la cultura, las convenciones, las leyes y las tradiciones: una “segunda naturaleza”, la personalidad moldeada por nuestro entorno cultural (Gombrich, 1987: 269). Los objetos del mundo sirven, entonces, como materia prima a esa necesidad significativa propia del hombre. Como refiere este autor, “nuestra mente está tan ávida de significados que no cesa de buscar e integrar, en su afán insaciable, presta a devorar cualquier cosa que pueda satisfacer esta necesidad una vez suscitada” (1987: 271). Es por esto que la mayoría de los artistas “se inspira en los signos y los símbolos corrientes de una cultura. Más aún, cuando le parece que tales símbolos no existen o son poco adecuados para sus fines, los crea y trata de que el público acepte la convención” (1987: 276).

Las imágenes, para Gombrich, se ubican en una “curiosa posición a medio camino entre las frases del idioma, que se pretende transmitan un significado, y los seres de la naturaleza, a los que tan sólo podemos atribuir un significado” (1986: 14). Los objetos pueden volverse signos mediante lo que Panofsky llama “simbolismo disfrazado”: se

ilustra un suceso y las cosas que figuran en él se hacen eco del significado y lo amplían (*apud* Gombrich, 1986: 42). La identificación simbólica es pasible de hallarse tanto en las imágenes plásticas como en las que se construyen en los textos literarios, con la diferencia crucial de que una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente brinda una imagen. Es por eso que cualquier texto ofrece múltiples posibilidades a la imaginación de un artista (Gombrich, 1986: 15).

En este sentido, la tarea del especialista en artes plásticas es similar a la del filólogo: interpretar requiere del establecimiento de referencias simbólicas, buscando demostrar “lo esquivo que es el concepto de significado” (Gombrich, 1986: 15). Este ejercicio de decodificación no se puede llevar a cabo, sin embargo, sin tener en cuenta el contexto en que se insertan las obras: “tomadas aisladamente y con independencia del contexto en que están insertas, ninguna de estas imágenes se podría haber interpretado correctamente” (Gombrich, 1986: 23).

El concepto de figura, abordado por Erich Auerbach, puede citarse al respecto por su vínculo con las ideas de representación e imagen que se emplean en nuestra tesis. Originalmente equivalente de ‘imagen plástica’, el término *figura* se expande ya en la Antigüedad hacia el sentido de ‘estatua’, ‘cuadro’ y ‘retrato’, y luego invade el área de palabras como *imago*, *effigies*, *species* y *simulacrum* (1998: 49). Recuperar este término con su carga de significado es de utilidad para nuestra investigación, ya que él registra un “juego entre prototipo original y copia solamente” (1998: 51). Significados como “prototipo original”, “copia”, “imagen virtual” y “visión de ensueño” quedan vinculados para siempre con *figura* (Auerbach, 1998: 52). Auerbach remarca que la figura “ha de ser siempre histórica” (1998: 105) a la vez que se emparenta con las formas simbólicas o míticas porque “en el símbolo no sólo se expresa y se imita algo, sino que se considera presente y contenido en él, de modo que el propio símbolo

representa la acción y el sufrimiento de lo simbolizado” (1998: 104). Sobreviven restos de esta actividad significativa en las culturas modernas, a través de símbolos jurídicos, divisas heráldicas, insignias y escudos de armas (Auerbach, 1998: 104). La Edad Media y épocas posteriores han sido testigos de su resonancia y difusión (Auerbach, 1998: 109).

Es necesario destacar que los conceptos de imagen, representación o figura revisten de particular importancia para el contexto en el que se inserta el *Quijote*: un mundo que, en los albores de la Modernidad, mantenía aún formas precartesianas de conceptualizar seres y objetos, modos de construcción de lo real cuya plenitud y decadencia ha sido estudiada por Michel Foucault en los primeros capítulos de *Las palabras y las cosas* (2008 [1966]). Bastante más por extenso, Umberto Eco ha analizado estas formas de significación en la Edad Media, formas que mantenían plena vigencia en el siglo XVII. Por medio de un vínculo analógico que se entabla entre todo lo creado, visible o invisible,

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior (Eco, 1999: 69).

Esta cosmovisión se vincula estrechamente con una capacidad de prolongar la actividad mitopoyética del hombre clásico, elaborando nuevas figuras y referencias que convergen con el *ethos* cristiano (Eco, 1999: 69). De acuerdo con esta visión simbólica, “la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo” (Eco, 1999: 70). El estímulo para la atribución simbólica es la concordancia, analogía esquemática o relación esencial: se abstraen de dos entes determinadas propiedades afines y se establece entre ellas una

comparación (Eco, 1999: 71). Por medio de ésta, la mentalidad simbolista interpreta genéticamente los procesos reales y construye con ellos una cadena de causas y efectos (Eco, 1999: 71), conocida como “la gran cadena del ser”, identificable en la obra literaria de autores centrales del XVI y XVII europeo, como William Shakespeare (Tillyard, 1984).

Estos procesos de construcción del significado tienen su hito en el auge del alegorismo, concepto fronterizo del de imagen que intentamos delinear. Percibir una alegoría implica reconocer y disfrutar estéticamente de la relación de conveniencia entre los entes que pueblan el universo, en un esfuerzo interpretativo que constituye uno de los modos fundamentales de esteticidad del período. La exigencia de *proportio* induce a unir las cosas naturales a las sobrenaturales en un juego de relaciones continuas. Eco indica que “en un universo simbólico todo está en su lugar porque todo se corresponde, las cuentas salen siempre, una relación de armonía hace homogénea a la serpiente con la virtud de la prudencia y el concierto polifónico de las remisiones y señales es tan complejo que la misma serpiente podrá valer, bajo otro punto de vista, como figura de Satanás” (1999: 72). Los procedimientos alegóricos que sirven a la construcción de imágenes merecen ser considerados, en tanto que exceden la esfera de lo alegórico para integrar los modos conceptuales del período estudiado. La distinción entre alegorismo y simbolismo, propia de la tradición occidental moderna, es bastante tardía: hasta el siglo XVIII, ambos términos se emplean como sinónimos (Eco, 1999: 73) y ya desde la Antigüedad se les daba tratamiento similar (Eco, 1999: 74).

Para la cultura católica española, emergente de un imperio que se pensó a sí mismo como defensor y divulgador privilegiado de un *plus ultra* divino, un modelo de construcción significativa como el señalado reviste de particular importancia, en tanto que permite reconocer la relatividad de lo eterno en las cosas y atribuirles un valor de

metáfora, “pasando del simbolismo metafísico al alegorismo cósmico” (Eco, 1999: 78). En definitiva, lo que estos procesos gestan es una teoría del signo, que tendrá en San Agustín su primera manifestación. En ella se distinguen signos que son palabras y cosas que pueden actuar como signos: “junto a los signos producidos por el hombre para significar intencionalmente existen también cosas y acontecimientos [...] que o bien pueden tomarse como signos, o bien [...] pueden estar sobrenaturalmente dispuestos como signos para que como signos sean leídos” (Eco, 1999: 81). La importancia de la dimensión simbólica a la que conduce esta tradición se observa, por ejemplo, en la proliferación de enciclopedias que registran referencias simbólicas (Eco, 1999: 83-84).

En este marco de alegorismo universal, en que se lee directamente el mundo como una agregación de símbolos (Eco, 1999: 87), la escritura y sus productos se encontrarán en el centro de estas lecturas simbólicas efectuadas sobre todos los objetos que pueblan la creación. El mundo será visto, ya desde la obra de Hugo de San Víctor (siglo XII) *quasi quidam liber scriptus digito Dei* (Eco, 1999: 78). Se interpretarán los acontecimientos del Antiguo Testamento como predispuestos por Dios al modo de un libro escrito por su mano que constituiría la historia toda (Eco, 1999: 81).

Por otro lado, el concepto de imagen es importante para el siglo XVII específicamente porque nos encuentra plenamente inmersos en el Barroco, época que, según Fernando R. de la Flor, “se quiso hacer inteligible a sí misma prioritariamente a través del vehículo de las imágenes y de la reflexión sobre aquello que las genera y les da una existencia y un estatuto ontológico ambiguo” (2009: 6). La gran maquinaria significativa del Barroco opera por medio de “modos y ‘camino del mirar’ y el percibir, y los correspondientes procesos analógicos de reconstrucción de la realidad en términos de figuración; aquello que podríamos denominar como la constitución de la mirada altomoderna sobre el mundo; lo que es también el *régimen escópico* que corresponde a

la Edad Moderna –convertida en ‘Antiguo Régimen Visual’” (De la Flor, 2009: 6-7). Éste se presenta, para De la Flor, como una *terra incognita*, dúplice por su pertenencia a un paradigma referencial, a la vez que a otro visionario y desajustado con respecto al mundo (De la Flor, 2009: 7).

Asistimos a un momento de cambio que propiciará la erosión del principio cognitivo aristotélico, centrado en las especies sensibles y el ascenso del universo mental, proyectivo del alma, de las especies inteligibles como las similitudes, las imágenes, los ídolos, los simulacros, las formas, las figuras y las sombras (De la Flor, 2009: 8). El problema radica en que, en un contexto de quiebre epistémico, esos mecanismos de correspondencias propios de la imagen analógica pura pierden prestigio, al pensarse como “signo inestable y efímero del mundo” (De la Flor, 2009: 10) y son sustituidos por “un privilegiar lo fantasmático, distorsionado, irreal y oculto, [...] una ‘figura’ de la verdad (es decir, una *imago*)” (De la Flor, 2009: 11). Con el concepto de *imago*, De la Flor introduce a los estudios visuales y literarios un dominio que considera casi exclusivamente simbólico y discursivo, que rechaza lo que corresponde propiamente a la experiencia material del objeto. Esta “cultura visual subterránea” (De la Flor, 2009: 23) complejiza y pone en cuestión los valores que construyen técnica y racionalmente al mundo. En ella operan fuerzas disgregadoras de la experiencia literalista y objetiva del mundo (De la Flor, 2009: 23).

El aporte de Fernando R. de la Flor es relevante para nuestro propio abordaje porque recupera la doble valencia de la imagen. No se trata solamente de relevar la relación entre el objeto y el símbolo que de él se construye, sino también de focalizar la atención en el sujeto que observa y produce estas imágenes, “como tal último responsable de la *imago* que construye” (De la Flor, 2009: 24). Lo mentado a partir de lo visto adquiere una preminencia inusitada: el artificio óptico, el reflejo, la

multiplicidad de perspectivas (De la Flor, 2009: 26), sumado a la centralidad del ojo como órgano barroco por excelencia son rasgos de un “giro visual” que no hace sino acrecentarse hasta nuestros días (De la Flor, 2009: 27).

En definitiva, con el término *imago* se da a entender “la formación figural, tal y como ésta se forja –y casi diríamos que ‘reside’– en el interior de la mente de quien la concibe”, pieza central para indagar, “interrogando para ello tanto al ‘barroco textual’ como al ‘barroco figural’, en pos de la *economía* de lo visible (y de lo invisible también) que en ellos se manifiesta y alcanza expresión” (De la Flor, 2009: 30). La epistemología hispana del período, representada por el escepticismo y el pirronismo, concluirá que el mundo, lo real, lo verdadero no pueden conocerse sino a través de una lectura corregida, moral y simbólica (De la Flor, 2009: 32). La idea de *imago* permite la exploración del “mundo como imagen”, como invención, sueño, *cosa mentale*, ajena casi por completo a una dimensión referencial y material (De la Flor, 2009: 33).

Este abordaje sobre el poder de las imágenes es de gran importancia para el *corpus* cervantino, en cuya obra principal se observa la centralidad de los fenómenos simbólicos:

Sería de modo más preciso todavía en su *Quijote*, donde aquel maestro de la perspectiva logró narrativizar toda una teoría de la visión que la estética barroca hizo propia suya, y que introduce con relevancia absoluta el hecho de un psiquis como mediadora universal entre un objeto o mundo y el ojo que lo percibe. Se trataría de aquella parcela ocupada enteramente por una fenomenología distorsionada, también donde opera una aprehensión errada de los datos de la realidad y, en definitiva, de la constitución de un campo dominado por el fantasma, por la proyección mental (o *imago*), y por esa que es la peculiaridad dialéctica engañosa entre sujeto/objeto. Polaridades en conflicto que encuentran su máxima expresión en lo que son los dominios estéticos sujetos a una lógica del juego y el descubrimiento de lo oculto, donde [...] se profundiza en los fenómenos del trampantojo, del doble viso y la pintura simultánea, junto con la anamorfosis, también, finalmente (De la Flor, 2009: 42).

Cervantes se revela moderno en su demostración del desarreglo visual-cognitivo. La modernidad se halla precisamente en la apertura a la percepción de que la realidad no es aquello que preexiste, sino aquello que es construido (2009: 53). No es la actividad racionalizadora y literalista, sino el dinamismo del ingenio y de la capacidad fantasmática humana la que reivindican la mayoría de los productores simbólicos del Barroco hispano, cuya nota distintiva fue sobreimponer a los datos suministrados por los sentidos “unas lecturas que podemos llamar alegóricas, culturales, mitopoéticas, incluso hiperbólicas, o [...] abiertamente paranoicas” (De la Flor, 2009: 54). Es por ello que la España de Cervantes es un tiempo caracterizado por el “imperio de las mediaciones ficcionales sobre lo real” (De la Flor, 2009: 54), al punto de que, con el devenir de estos procesos significantes, el fantasma y el simulacro prevalecerán por encima mismo de la imagen: en el sistema del saber, los productores simbólicos profundizarán la fractura del reino analógico y recubrirán lo real con implementaciones simbólicas (De la Flor, 2009: 66).

La introducción del concepto de imagen, con toda la densidad que cabe reconocer en su construcción, permitirá marcar la diferencia entre este proyecto de investigación y todos los antecedentes consignados en el estado de la cuestión. Los estudios citados previamente tratan las apariciones de textos dentro del *Quijote* como meros ejemplos que ilustran distintas manifestaciones de lo escrito en un esquema histórico. En ello recaen todos aquellos trabajos pertenecientes al campo de la historia y, en ocasiones, también se registra el mismo abordaje en los estudios cervantinos. Estos últimos adolecen de ser una recolección de lo escrito como mero motivo literario, completamente aislado de su significación histórica y de la riqueza de los valores simbólicos que sedimentaron en la materia textual durante el Siglo de Oro. Encontramos, de este modo, que el concepto de imagen es efectivo ya que permite

mediar entre la serie literaria y la serie histórica, estableciendo relaciones bidireccionales entre la cultura del período y la obra analizada.

Del concepto general de imagen o representación, derivan las imágenes que se estudiarán particularmente en esta investigación y que serán ejes vertebradores de la misma. La primera a caracterizar es la del texto en tanto organismo vivo, así como también la relación inversa: la del hombre como estructura textual. Aquella ha sido esbozada brevemente por Ernst Robert Curtius (1984) al reconstruir la metáfora del “libro de la naturaleza”, en el que todo ser vivo es parte de la escritura de Dios en el mundo. Toda la Tierra se vuelve un libro o conjunto de libros escritos y encuadernados por el Creador. Su par opuesto, la representación del hombre como un texto, fue analizado por Fernando R. de la Flor (2004) en las artes plásticas, a partir del anamorfismo de la pintura arcimboldesca: se trata del bibliotecario cuyo cuerpo está compuesto de libros. Una imagen libresca del hombre que denuncia la proliferación estéril del saber escrito, una mediación que cala en los huesos, que se convierte en anatomía fantasmal y alienada de los “señores de los libros”. El libro hecho pesado cuerpo humano, denuncia la difícil inserción de lo escrito y lo leído en la vida, a la que deprime y apesadumbra. También actúa como metáfora de la periclitación de lo material, en tanto objeto que cumple su ciclo para acabar en el vertedero.

En un juego de opuestos establecido con la imagen de doble valencia que vincula libro y hombre, se trabajará la que asocia el texto con construcciones artificiales, maquínicas. Elizabeth Eisenstein, desde el campo de la historia cultural, recuerda el desdén hacia los operarios de las primeras prensas manuales, calificados a menudo como “meros mecánicos”, en un contexto renacentista en que el *vile meccanico* no inspiraba ninguna admiración. Sin embargo, las órdenes monásticas, cuyos monjes dirigieron algunas de las primeras prensas, no consideraban incompatible la labor

manual con la disciplina de sus congregaciones (Eisenstein, 2011: 17). Para los impresores alemanes, el artilugio desarrollado por Gutenberg les permitía jactarse de ser los verdaderos herederos del ingenio técnico de la antigua Roma (Eisenstein, 2011: 31).

Otro par de conceptos asociados está integrado por la escritura (y, particularmente, el libro) como signo religioso. Curtius revisa la historia de la metáfora libresca basada en el carácter sagrado de la escritura, remontándose a Egipto para desvelar cómo dicho pueblo tenía un dios de los escribas (Thot) que los griegos luego fundieron con Hermes (Curtius, 1984). Libros y sacralidad aparecen asociados siglos antes de Cristo, cuando la escritura era propiedad de una casta sacerdotal que velaban celosamente libros “celestiales”, “sagrados” y “litúrgicos”. La naturaleza divina, angélica del libro se observa en varias tradiciones míticas. Para la Antigüedad tardía y el Medioevo, Enoch fue su inventor. Su tataranieta Noé recibe el conocimiento médico a través de un libro dado a él por el arcángel Gabriel y, en otra tradición, el ángel Raziel le transmite el arte de la astrología en un volumen transportado en el Arca (Davies, 2009: 7). Siglos más tarde, la cultura humanista entenderá a la imprenta como un arte divino, que restaura el conocimiento antiguo y lo preserva en libros para la posteridad, lo que demostrará la superioridad de los modernos sobre los antiguos. La Iglesia católica la considerará “dedicada por la especial gracia de Dios para la redención de los fieles” (Eisenstein, 2011: 13), dado que permitirá estandarizar la liturgia y extender el espectro de los procesos evangelizadores. Los protestantes también verán en ella un instrumento dado por Dios y el mismo Lutero reconocerá la reconocerá como el factor que marcará la diferencia entre su éxito al desafiar al Papa y el fracaso de precursores como Jan Hus (Eisenstein, 2011: 34).

Finalmente, en un movimiento similar al conformado por los polos hombre-máquina, el complemento de la imagen sacra del texto en general y del libro en

particular será la visión demonológica de la materia escrita. El libro como imagen asociada a una naturaleza diabólica fue estudiado previamente por Elizabeth Eisenstein y por Owen Davies a propósito de los grimorios. La asociación entre libro impreso e influjos diabólicos existe desde los inicios de la imprenta. Eisenstein revisa los mitos fundacionales de la que fue la primera tecnología en masificar la escritura y recupera aquél que confunde a Johann Fust, socio de Gutenberg y cabeza de una de las primeras dinastías de impresores de Mainz, con el nigromante Johann Faustus, cuya vida fue el prototipo para el *Faustbuch* y que nació alrededor de 1480 (Eisenstein, 2011: 1). En los relatos que circulaban de *Fust-cum-Faustus*, el impresor es juzgado y condenado por herejía al intentar vender libros que parecían manuscritos pero que eran impresos, más baratos, en mayor cantidad e idénticos entre ellos, lo que despierta las sospechas de haber sido obtenidos por hechicería. Con ella son confundidos los poderes multiplicadores de la imprenta (Eisenstein, 2011: 3). Su leyenda, que también incluye acusaciones sobre el robo de los primeros instrumentos de impresión a un inventor danés, se reelabora luego en la imagen del inventor/ladrón financiero y da forma a la siniestra figura del capitalista explotador (Eisenstein, 2011: 3).

Por su parte, Owen Davies estudio esta problemática específicamente en torno a los grimorios, no sin antes recuperar el vínculo entre el libro y lo diabólico/divino. Desde tiempos inmemoriales, el mismo acto de escribir se ha considerado imbuido de poderes ocultos o escondidos (Davies, 2009: 2). Los iletrados de la Antigüedad identificaban ciertos atributos de los libros, como su gran tamaño, apariencia venerable y contenido lleno de signos poco familiares con indicadores de propósitos mágicos. La Biblia, entre otros, era utilizada como un libro mágico (Davies, 2009: 3). Al mismo tiempo, se extiende la creencia en el libro del diablo que es, básicamente, una inversión

de la noción bíblica del Libro de la Vida mencionado en el Antiguo Testamento y en las Revelaciones del Nuevo (Davies, 2009: 83).

5. Estrategia teórico-metodológica

Enmarcado en una corriente de estudios que lleva siglos de desarrollo como lo es el cervantismo, la tesis presentada busca reponer aquellos blancos que investigaciones previas han dejado en relación a la lectoescritura en el *Quijote*. Aunque se trate de un tema que ha sido abordado en otras ocasiones, se ha tratado en todos los casos o bien de aproximaciones históricas al fenómeno que sólo utilizan la obra cervantina como testimonio de dinámicas textuales o bien, al contrario, se limitaron a pensar las formas que adquiere la materia escrita sólo en tanto tema literario. En este punto, se verifica lo que Cora Escobar afirma, siguiendo a Deleuze: “las teorías son focales, limitadas, aplicables sólo a un campo concreto. Ninguna pueda abarcar nuestra experiencia diaria, en su enorme complejidad. Por eso, nuestra producción teórica y práctica tiende a romper los muros de las teorías, tiende a relacionarlas unas con otras” (Escobar, 2011a: 21-22). Nuestra propuesta delinea un objeto de estudio diferente al de los abordajes previos: la lecto-escritura como imagen o representación que depende de un momento histórico previo en el que autor y lectores originales coinciden, conocimiento compartido con que Cervantes opera en el interior de su obra. Se busca identificar, entonces, los puntos de fuga que actúen como líneas de escape para producir a partir de ellas nuevos conocimientos (Escobar, 2011b: 89). Lo que este proyecto intenta recuperar es la reflexión sobre la materia escrita desde una *forma mentis* determinada, la del siglo XVII español. Requiere la exploración de esa “región intermedia” cuya existencia Foucault ubicaba entre el orden empírico de las cosas y las teorías que explican dicho

orden: “los ‘códigos fundamentales’ de una cultura o de una época”, que rigen tanto el orden de lo empírico como el de lo teórico (Escolar, 2011a: 28).

La tesis presentada es, por lo tanto, necesariamente interdisciplinar. Se apoya en trabajos pertenecientes a la historia cultural, la historia de las mentalidades, estudios sobre psicodinámicas de la escritura en sus diferentes manifestaciones materiales, historia de la técnica, así como estudios sobre distintas formas artísticas (arquitectura, escultura, pintura) y propiamente literarios, narrativos y finalmente cervantinos. La transversalidad requerida responde a una necesidad que aparece siempre que se trabaje con el universo social, con el mundo conceptualizado como social que “no sólo no está mudo, sino que quiere y promete permanentemente decir su palabra. Nos habla a través del todo: el lenguaje, los gestos, los cuerpos, lo que produce, lo que consume, lo que construye, lo que destruye, sus palabras y sus silencios” (Escolar y Besse, 2011: 117). Por ello, es necesario manipular conceptos y teorías que cumplan la función de bagaje metodológico. Ese juego y esa manipulación, que en nuestro caso implica el cruce, la complementación y el armado de un marco teórico integrador de diferentes tradiciones de la investigación, debe entenderse como “funciones sustantivas de la investigación” (Escolar y Besse, 2011: 117). Recogemos, en este punto, la advertencia de Pierre Bourdieu y Loïc J.D. Wacquant:

es necesario cuidarse de todos los rechazos sectarios que se ocultan detrás de las profesiones de fe demasiado exclusivas, e intentar, en cada caso, movilizar todas las técnicas que, dada la definición del objeto, puedan parecer pertinentes y que, dadas las condiciones prácticas de acopio de los datos, sean utilizables en la práctica (1995: 169).

Pese a la celebridad de los trabajos dedicados a la escritura y a Cervantes, la decisión de combinar ambos para llevar adelante esta investigación requiere un posicionamiento en los intersticios, en los puntos ciegos de todos los esfuerzos previos,

insuficientes pero monumentales al interior de sus correspondientes tradiciones. Implica, por lo tanto, “tornarse menor” para retomar aquello que las agendas de las múltiples disciplinas recogidas dejaron pendiente o descartaron. Frente a las *teorías totalizadoras*, como llama Cindi Katz a aquéllas que conforman el núcleo fuerte del paradigma dominante en el medio académico occidental, se hace necesario trabajar “bajo nuevas modalidades en los *espacios intermedios* –es decir, en los *intersticios* que constituyen las líneas de fractura del paradigma–, o, en palabras de la autora, los *puntos de subdesarrollo por los cuales el lenguaje puede escapar*” (Escolar, 2011b: 87). Para Katz, “estos *intersticios* representan la sospecha de grietas en el paradigma y evidencian que nada permanece tal como lo definimos por mucho tiempo. La obstinación de lo real por contrariar nuestros intentos de simplificar su complejidad actúa en dirección favorable a lo que [...] puede entenderse como una *reelaboración de la anomalía que procede por descomposición de lo mayor*” (Escolar, 2011b: 88).

Se requiere, de este modo, una propuesta que supere la asunción frecuente de que, en tradiciones de investigación ya centenarias, no es posible intervenir con nuevas miradas, nuevos aportes que recojan lo ya trabajado pero recuperando el impulso innovador que permite el avance de los estudios en cuestión. Es la misma disciplina la que condena cualquier intento de nueva aproximación a temas de suma importancia para la comprensión, en este caso, de una obra central para la construcción del canon literario occidental. A este respecto, se verifica lo que Juan Samaja observa con respecto a la instrumentalidad de los marcos teóricos y los modos de trabajo: “Los esquemas que cada científico hereda de la tradición de su disciplina son condiciones de su trabajo [...] Sin embargo, también es cierto que las tradiciones, en ciertas circunstancias, se transforman en obstáculos para el desarrollo y la creación” (2001: 151). Este efecto inhibitorio que Foucault les adjudica a las teorías totalitarias, se combate con el

desarrollo de abordajes localizados, regionales y particulares (Escolar, 2011b: 87). El trabajo centrado solamente en una novela cervantina busca, precisamente, “regionalizar” los grandes planteos sobre escritura en la Modernidad temprana y así, en próximos proyectos, extender los resultados y cotejarlos con otras obras del mismo y de otros autores, tanto españoles como del resto de la Europa barroca, con miras a construir un panorama más amplio y acabado de los modos en que la cultura del período pensó a los textos, especialmente los producidos por la imprenta.¹ Este camino trazado a futuro se construye en base a la potencialidad transformadora que conlleva el tornarse menor (Escolar, 2011b: 89). Es, desde la perspectiva de Katz, una posibilidad de poner en tensión la permanencia y el cambio dentro del campo de los fenómenos investigados, que da como resultado una tensión “además de *móvil y exquisita*, informativamente más rica” (Escolar, 2011b: 88).

Esta reflexión en torno a la apertura que es necesario practicar en las tradiciones académicas nos devuelve a la construcción del objeto en el proceso de investigación. Para ello, recuperaremos el planteo de Juan Besse sobre los tres niveles que intervienen en toda investigación, cada uno de ellos “solidario de los otros” y que “le imprime a cada momento del proceso de investigación una primacía relativa que se despliega peculiarmente, con énfasis distintivos, en la práctica del diseño” (Besse, 2011: 95):

Relación	Niveles	Operaciones	Modalidades
1. Teoría	Epistemológico	Conquista (epistémica)	Para qué / para quién
2. Método	Metodológico	Construcción (teórica)	Por qué (se hace así)

¹ La “regionalización”, es decir, acotar la investigación a la España del Siglo de Oro se muestra como un primer paso para abrir el campo de los estudios sobre la representación de la escritura a comienzos de la Edad Moderna. Esta apertura se logrará delimitando el objeto de estudio “por medio del recurso al método comparativo, que permite conceptualizar en términos relacionales un caso particular constituido en caso particular de lo posible, apoyándose en las homologías estructurales existentes entre campos diferentes [...] o entre estados distintos del mismo campo” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 174).

3. Técnica	Tecnológico	Comprobación (empírica)	Cómo
------------	-------------	----------------------------	------

En el nivel epistemológico, la operación de conquista epistémica apunta, en nuestra tesis, a demostrar que una dimensión de suma relevancia en los estudios humanísticos sobre escritura e imprenta ha sido omitida: la construcción cultural en torno a sus figuraciones, los “sedimentos” simbólicos de los que están transidos los textos y que les otorgan significaciones particulares depositadas en torno a todos los objetos que el hombre produce o con los que se enfrenta. La propuesta de esta investigación busca reposicionar el campo de los estudios sobre simbología y procesos de simbolización, sin caer en el mero alegorismo, dentro de los planteos que ya se han hecho sobre la escritura y su materialidad en el *Quijote* o en la historia cultural de la Europa de comienzos de la Edad Moderna, en los primeros años de la imprenta.

Para llevar adelante esta intervención se requiere, en el nivel metodológico, de una construcción teórica que recurra a distintos campos del conocimiento que han trabajado históricamente muy alejados unos de otros. Por un lado, el de la historia de la escritura, específicamente de la imprenta, que aporta la dimensión material de los procesos de elaboración y difusión de los textos en los primeros siglos de la producción mecánica de libros e impresos menores. A ello, deben necesariamente sumárseles los estudios sobre historia cultural en la Modernidad temprana que trazan panoramas sobre la importancia de la materia escrita en su relación con la democratización del conocimiento, con incidencia en los modos de aproximarse al saber y hasta de conceptualizar la realidad de las comunidades; su significación en las economías nacionales, regionales y en el patrimonio personal; su distribución estamental y de género a fines del siglo XVI y comienzos del XVII; la dinámica resultante entre las

formas de lo escrito según origen (quirografarias y tipográficas) y formato (libros, pliegos sueltos, billetes), y la reasignación de sus funciones producto de la aparición de la imprenta de tipos. Finalmente, los estudios sobre cultura simbólica del período, al combinarse con la dimensión técnica y la histórica permitirán un abordaje sobre la textualidad más complejo, que recupere el significado cultural que el horizonte lector original podía percibir y que integraba parte de sus códigos a la hora de interpretar la obra. Esta dimensión de la construcción teórica requiere del trabajo con tesauros, repertorios de emblemas, santorales, misceláneas, diccionarios de símbolos, abordajes a otras artes figurativas del período que analicen la presencia de lo textual. El cruce entre conceptos provenientes de distintas tradiciones académicas potencia el marco teórico resultante porque integra en él las ciencias nomotéticas ('generalizadoras') y las ideográficas ('singularizadoras'), cuya diferencia a menudo se exagera, según Johan Galtung (1968: 17). Lo que nuestra investigación propone es combinar las proposiciones de las ciencias ideográficas, que se limitan habitualmente a aspectos estudiados en un intervalo en la historia de una nación (Galtung, 1968: 18) —aquí intervienen todos los repertorios simbólicos de la época estudiada o los abordajes históricos restringidos a la España del Siglo de Oro—, y las producidas por las ciencias nomotéticas, cuyos abordajes no se restringen a un período o geografía determinados — en esta rama se pueden ubicar las distintas historias de la escritura y de la imprenta. La complementariedad deseada se da en tanto que “la ciencia generalizadora puede dar ideas a la ciencia singularizadora en cuanto a lo que hay que buscar, que tenga interés teórico; la ciencia singularizadora puede dar a la ciencia generalizadora datos para poner a prueba sus hipótesis” (Galtung, 1968: 18).

Por último, en el nivel tecnológico, la operación de comprobación empírica procederá aislando la formación de imágenes o representaciones propias de lo escrito,

de las que será necesario relevar su espesor histórico, material y simbólico: imágenes antropocéntricas, mecánicas, divinas y diabólicas. Se reconstruirá esa forma “tripartita” para arrojar luz sobre los modos en que Cervantes las emplea, qué tradiciones previas se conjugan en ellas, cómo se distribuyen a lo largo de la novela, qué relaciones establecen entre ellas, cuáles son las funciones narrativas que cumplen y a qué reflexiones arriba sobre la incidencia de la escritura en su sociedad, con amplios márgenes de analfabetismo y aún atravesada por el fenómeno de la oralidad secundaria (Ong, 2011).

De este modo, cada nivel, con sus operaciones y modalidades, muestra su necesaria interrelación y, en esa trabazón, hace posible la construcción del objeto con el desarrollo mismo del proceso de investigación. Como aclara Jesús Ibáñez, citado por Besse,

La tecnología nos da la razón de cómo se hace. Pero antes de plantear el problema de cómo se hace, hay que haber planteado los problemas de por qué se hace así (nivel metodológico) y para qué o para quién se hace (nivel epistemológico). Bourdieu señala tres operaciones necesarias para el dominio científico de los hechos sociales: una ‘conquista contra la ilusión del saber inmediato’ (epistemológica), una ‘construcción teórica’ (metodológica) y una ‘comprobación empírica’ (tecnológica). Las tres operaciones están jerarquizadas. Cada una da razón de las siguientes, construye un metalenguaje sobre ellas. Bourdieu se inspira en Bachelard, para quien el hecho científico se conquista, construye y comprueba (Ibáñez, *apud* Besse, 2011: 94).

El desarrollo de la investigación seguirá la conformación de un sistema de matrices, como el que propone Samaja (2001):

- Unidad de análisis supra-unitario (N+1): El vínculo entre las imágenes cervantinas del texto, con su carga simbólica, y los puntos nodales del pensamiento renacentista y barroco de la España áurea.
- Unidad de análisis supra-unitario (N+1): Los modos de construcción cervantina del relato y las estrategias narrativas empleadas por el autor a partir de las representaciones de la materia escrita.

- Unidad de análisis del nivel de anclaje (Na): Las imágenes de la escritura en el *Quijote* de Miguel de Cervantes, tanto en la Primera como en la Segunda Parte (1605 y 1615, respectivamente). Ésta será la matriz central, el nivel en que la investigación ha decidido anclar, entre otros posibles (Samaja, 2001: 166).
- Unidad de análisis sub-unitaria (N-1a): Tradiciones, modos de circulación y valores en la construcción de imágenes que vinculan texto, hombre y máquina en el *Quijote* de Miguel de Cervantes. El nivel sub-unitario se constituye de la matriz que contiene los componentes o partes de las unidades de análisis establecidas en el nivel de anclaje (Samaja, 2001: 166).
- Unidad de análisis sub-unitaria (N-1b): Tradiciones, modos de circulación y valores en la construcción de imágenes que vinculan texto, representaciones sacras y representaciones demonológicas en el *Quijote* de Miguel de Cervantes.

La elección de la variable “imagen del texto” en el nivel de anclaje permite la construcción del objeto de estudio, de su perfil a medio camino entre la naturaleza material y la simbólica de los objetos, que son siempre representaciones en el interior de cualquier obra literaria, pero con una densidad histórica y una funcionalidad narrativa que es necesario deslindar. Esta focalización en la imagen o representación como variable o manifestación relevante permite operar con resultados de procesos previos, conceptos ya descriptos que conforman el marco teórico-conceptual explicado previamente. En palabras de Samaja,

el proceso de investigación científica presupone entre sus *condiciones de realización*: conocimientos previos; decisiones previas acerca de qué tipo de entidades ‘pueblan ese universo’; cuáles son los criterios relevantes para determinarlos, y de qué manera será posible efectuar comprobaciones en relación con el estado de cosas de la realidad misma (2001: 177).

En conclusión, el propósito principal de esta tesis es arrojar luz sobre aspectos de la cultura simbólica del Siglo de Oro y de sus formas de representación que se observan en el *Quijote* y que formaron parte del marco interpretativo de los lectores originales de la obra. Recuperar ese horizonte de lectura, reposicionarlo en el tratamiento de cuestiones como las que proponemos, es el objetivo principal. A este respecto, cerraremos la reflexión sobre las estrategias teórico-metodológicas con las palabras de Cora Escobar respecto a lo que significa toda investigación, la nuestra incluida: “Investigar es siempre proceder a una reconstrucción, recuperando las articulaciones entre diferentes niveles de lo real, en torno de un objeto de estudio particular” (2000: 24).

6. Estructura de la tesis

La tesis presentada se divide en seis secciones que contienen, a su vez, capítulos. La primera, en cuyo cierre se encuentran estas líneas, es de carácter introductorio y presenta el tema, el problema y los objetivos de investigación, así como el estado de la cuestión y los marcos conceptual, teórico y metodológico del trabajo que llevamos adelante.

Una segunda sección indaga en lo que podemos plantear como “imágenes inaugurales” de la escritura, las que se presentan en los preliminares del *Quijote* de 1605 y los capítulos que componen la primera salida del hidalgo manchego. El capítulo 1, titulado “La ‘máquina mal fundada’: las trampas del libro en los preliminares del *Quijote* de 1605”, introduce la imagen del libro como máquina y sus principios de fragmentación y articulación. Sus partes se traban en una dinámica que produce efectos a los que el autor y los lectores se enfrentarán: la deshumanización y el engaño asociado

con lo maquínico en estos primeros tiempos de la imprenta y en los albores del mecanicismo. La paradoja entre la creación y la repetición será fundamental para el programa narrativo cervantino porque expondrá las angustias propias del escándalo de conjugar lo uno y lo vario, la exhortación a un vacío de origen que la escritura viene a suplir con su producción seriada y sus trampas maquínicas.

La preocupación por el vacío será abordada en el capítulo 2 de esta segunda sección. En “La razón de la sinrazón: naturaleza y función de los libros de caballerías en la primera salida de don *Quijote* (I, 1-5)”, se analiza el papel que cumplen las novelas de caballerías al inicio de la gesta quijotesca, particularmente durante la primera salida. La imagen que se construye de ellas abreva de una lógica nuevamente paradójica, que trama las constantes estilísticas de la antítesis, la hipérbole y la repetición. A ellas subyace una capacidad totalizante que conjuga a un tiempo todas las dicotomías rectoras de la vida de Alonso Quijano: literatura/vida, pensamiento/acción, vida contemplativa/vida activa, pasión/acción, lo sacro/lo profano, historia/ficción. Los libros de caballerías son, para don Quijote, la herramienta con la que confrontará el vacío y los silencios propios de la experiencia vital en La Mancha, y una pieza clave a la hora de encarnar la “posibilidad imposible” de ser un hidalgo empobrecido que se lanza a los caminos de la aventura, de existir en los límites.

El tercer y último capítulo de esta sección (“De enigmas y vacíos. Los textos y sus autores en el *Quijote*”) sistematiza constantes que modulan estas primeras imágenes del libro y las extiende a las dos partes de la novela. Las distintas apariciones de los textos configuran una distribución muy marcada, con la primacía del formato manuscrito en la Primera Parte, mientras que la continuación de 1605 expone los alcances de la difusión tipográfica. El autor, unido en vínculo íntimo y familiar, pieza clave de un enigma interpretable a través de sus líneas, será siempre la mitad de un

binomio que exhibe las particularidades del libro manuscrito en tiempos de Cervantes. Su presencia será necesaria, como la de un padre para un hijo, en metáforas biológicas que asocian la creación manuscrita con la paternidad y el parto, simbologías concéntricas que aúnan, encierran y entablan la comunión del creador con su creación. La Segunda Parte, en cambio, implanta el nuevo régimen del libro impreso, una máquina disociadora del tándem autor-libro ya en su misma factura al interior del taller tipográfico. La nueva tecnología sembrará vacíos, no ya enigmas, y asomará Avellaneda como un tercero cuya condición de posibilidad recae en la producción mecánica de los libros. Las estrategias que exhibe el texto cervantino para revertir el vacío y retornar al enigma, para devolver la obra al autor, se volverán centrales para la conclusión de la novela y el reclamo de propiedad autoral que la clausura.

De la segunda sección podemos extraer una conclusión organizativa, un factor que influye profundamente en la estructura de nuestro trabajo: los pares de imágenes deslindados en el apartado “Estrategia teórico-metodológica” se presentan imbricados de tal forma en el *Quijote* que cualquier intento de separarlos y tratarlos en secciones individuales restaría a su carácter dúplice, complejo, por momentos hasta “orgánico”. La paradoja es una forma de organización que cimienta las imágenes cervantinas de lo escrito.

La tercera sección aborda la construcción de los personajes cervantinos a la luz de su relación con las imágenes del texto que ya se hacían presentes en los comienzos de la novela y de la gesta. El primer capítulo (“La dama y el texto. Sobre la naturaleza impredecible de Dulcinea del Toboso”) estudia el problema de la representación femenina en su vínculo con la escritura, puesto que son los textos los que permiten delinear a la vez que evadir la figura de Dulcinea. Un análisis que entabla relaciones entre la imaginada embajada al Toboso en la Primera Parte, las cartas cuyas

destinatarias son mujeres y los modos de representación de que se vale don Quijote para defender la realidad de su amada frente a la acusación creciente de ser “dama fantástica” (Segunda Parte) nos permite recuperar los vínculos entre mujer y texto en la España del Siglo de Oro, período en que el analfabetismo femenino registraba altas cifras, al tiempo que avances en la materia por influencia del pensamiento humanista. A su vez, las imágenes textuales convocadas a la hora de representar a Dulcinea la constituirán ambigüamente, en una suerte de forma dúplice que conjuga silencios, vacíos y figuraciones de lo incognoscible, cifradas en un Toboso silencioso y un corazón llagado, víscera del misterio en que el hidalgo manchego depositará el retrato último de su amada y motor de la gesta heroica.

El segundo capítulo, “El Capitán Cautivo y la escritura negada”, muestra otra imagen de la escritura a partir de los usos que le dan los personajes de esta historia intercalada. La dinámica que se establece entre el ejercicio profano y el sacro de la letra se vinculará con formas de construcción del yo y del relato que recaen en el valor religioso del texto: la conversión o reconexión con Dios. Un modelo ascético de destrucción del yo se perfila en la negación de Ruy Pérez a liberarse del cautiverio por medio de cartas de rescate, frente a la proliferación de misivas que –impulsadas por la búsqueda religiosa de Zoraida– religan destinadores, destinatarios y garantes divinos de la inteligibilidad del escrito. La carencia y la liberalidad en el ejercicio de la escritura como recurso para la libertad denuncian un desequilibrio entre mundo sacro y profano, advirtiendo sobre la importancia de conjugar estos opuestos.

El tercer capítulo de este bloque (“Avellaneda y los continuadores condenados. La imagen infernal del libro en el *Quijote*”) recupera la imagen del libro como máquina, para estudiar un matiz de significado que interviene en su construcción como objeto de manipulación y, en último término, del mal. Se trata de su conexión con el infierno y lo

demoníaco, que las pautas culturales del período elaboraba a través del discurso demonológico. Los libros de la biblioteca de don Quijote (I, 6), antropomorfizados como heréticos y dogmatizadores, exhiben los valores del engaño por medio de la ficción y la fantasía, propios de la actividad maligna en que incurren los demonios en el mundo, según la demonología clásica y moderna. Su asociación con el artilugio mecánico de la imprenta explorará nuevas constantes simbólicas en su conexión con otras máquinas de la Segunda Parte (las naves, la cabeza encantada) que, al llegar a Barcelona, tienen su epítome en la imprenta que “pare” al *Quijote* apócrifo (II, 62). La aparición del plagario permitirá introducir al libro en los infiernos, cuya visión relatada por Altisidora recuperará toda la dimensión significativa que aúna texto y genio diabólico. Cervantes hará uso de esta asociación, a su vez, para construirse como Autor primero, parámetro de la subjetividad, modelo de creador cuyos ecos divinos condenan al epígono a una existencia y castigo infernal, degradando su ontología y la de su creación. El alcaláino se asociará al libro como símbolo divino, único e irrepetible y, frente a su versión depreciada y diabólica, establecerá una nueva versión de la disputa entre lo uno y lo vario que finalmente derivará en la dinámica entre la propia subjetividad y la alteridad.

“Sobre mercados toledanos y plumas guardadas. Los textos frente a la opción cervantina por el pensamiento intercultural”, cuarto y último capítulo de esta sección, aborda la relación entre escritura y mundo árabe. Recorre los distintos pasajes del *Quijote*, tanto de la Primera como de la Segunda Parte, en que esta minoría aparece, siempre vinculada a diversas textualidades. Las tradiciones islámicas de la escritura subyacen en momentos cruciales como el descubrimiento del texto en el Alcaná de Toledo, pero también en la construcción de la verosimilitud de la obra cervantina, así como en sus estrategias autorales a partir de Cide Hamete Benengeli, un

personaje/instancia narrativa que expone como ningún otro los vínculos entre alteridad, identidad y escritura. En este capítulo, con el marco teórico que nos brinda la filosofía intercultural, se busca reconstruir la trama que liga al texto con tradiciones culturales rechazadas, expulsadas y sometidas como lo fue la árabe-española, con el propósito de iluminar zonas del pensamiento cervantino que se revelan profundamente modernas (o, mejor dicho, transmodernas) y que ubican a la (propia) escritura como piedra de toque en los debates sobre el Otro frente a uno mismo.

La cuarta sección recupera los finales y su carácter paradójico, puesto que los cierres cervantinos son recomienzos, capitulaciones que tienen mucho de derrota y a la vez de una victoria inmaterial. Son los textos dentro del texto un recurso fuertemente asociado a estos “finales sin fin”.

El primer capítulo de esta sección propone una lectura focalizada en el cierre del *Quijote* de 1615. En “Últimas líneas: los textos y su circulación en los capítulos finales del *Quijote* de 1615”, la naturaleza y función de los escritos que circulan en esos pasajes (la carta, el testamento y el epitafio) ponen en cuestión dinámicas textuales que toda la obra exhibía en cuanto a las relaciones entre oralidad y escritura, lo público y lo privado y la posibilidad de traslación (material, geográfica). Una particular cerrazón, fijeza y especialización de los textos ayudará a diseñar las estrategias de clausura necesarias para reclamar la propiedad sobre la obra, en términos de qué es lo que merece dejarse por escrito y quién puede arrogarse el poder de hacerlo. En esta discusión, Avellaneda vuelve a revelarse como una pieza clave y la materia escrita a la que se recurre en este final definitivo buscarán vedarle a él y a quienes osen continuar con las aventuras de don Quijote toda posibilidad de hacerlo. Para el autor original, para el que se ubica en una tradición de prestigio, para el celebrado por la fama, la escritura le permitirá el

nacimiento a una nueva forma de vida inmaterial, un recomienzo garantizado por el reclamo sobre la propiedad y la clausura textual.

El segundo capítulo de esta sección (“‘En bronces duros y en eternos mármoles’: el *Quijote*, las tecnologías de la palabra y un programa escritural para la posteridad”) profundiza la línea del capítulo anterior y amplía el análisis a todos los textos que podemos señalar como “escrituras finales”, tanto en la Primera como en la Segunda Parte de la novela. El recorrido planteado permite observar cómo Cervantes apela a formas de escritura pre-tipográficas, haciéndose eco de las discusiones entabladas en su tiempo entre viejos y nuevos medios de comunicación. El marco teórico que ofrecen las Humanidades Digitales y los enfoques sobre la cultura digital serán productivos para operar con nociones como las de *emulsión* o *zona de emulsión* que plantean a la obra literaria como un campo de disputa entre formas pretéritas y presentes de la textualidad. Consideramos que el *Quijote* se construye como una emulsión productiva; la recolección de las diversas materias textuales que atraviesan la disputa por una escritura para la posteridad permitirán demostrarlo, al tiempo que delinear cuál es el programa cervantino para la trascendencia por medio del texto, articulada en la paradoja de inmolar la materialidad de la letra para eternizarse.

El capítulo final de esta cuarta parte regresa, en varios sentidos, a los orígenes en el final del recorrido. En “El *Quijote* y el Emperador de la China: los derroteros del libro”, se analiza la Dedicatoria de la Segunda Parte y cómo la visita ficticia de un emisario del Emperador chino expone los vínculos entre sujetos imperiales en el Siglo XVII, unidos por la escritura y, particularmente, por los libros. Los valores que trasunta la materia textual en el Siglo de Oro y en el marco específico de la relación entre la monarquía de los Austrias y el imperio oriental, nos permitirá adentrarnos en estrategias cervantinas que posicionan a la propia obra como piedra de toque de un diálogo con una

alteridad no tan distante de la propia subjetividad. El espejo devolverá una imagen melancólica, según la cual los súbditos de todos los imperios (sin importar sus distancias geográficas o culturales) experimentan los mismos vínculos limitantes con el poder real. A su vez, el viaje a China cimentará la última de las paradojas librescas: un destino que tiene mucho de origen, puesto que la materialidad misma de los productos tipográficos puede reclamar ancestros en dichas tierras orientales. El Cervantes de la Dedicatoria se investirá de valores originarios y se hará depositario de una verdadera *translatio imperii* de los elementos necesarios para su labor como escritor, no sin volver a cuestionar en esa operación la posibilidad de un diálogo con el Otro.

La quinta sección presenta las conclusiones de esta investigación, sistematizando los avances indicados a lo largo de las páginas que componen la tesis. También dedica algunos párrafos a propuestas para continuar en esta línea de indagaciones y ampliar los resultados en un futuro.

En la sección seis, se detalla la bibliografía citada a lo largo de este trabajo.

**II. IMÁGENES INAUGURALES:
EL TEXTO EN LOS INICIOS**

1. La “máquina mal fundada”: las trampas del libro en los preliminares del *Quijote* de 1605

A mediados del siglo XV, un invento con una potencialidad impensada apareció por primera vez en Alemania, de la mano de Johannes Gutenberg: la imprenta. Paulatina pero radicalmente, se modificaron las relaciones entre el hombre y la escritura (y, por lo tanto, su vínculo con el conocimiento y la memoria). Nosotros, lectores del siglo XXI, seguimos inmersos en esa dinámica tecnológica cuyas consecuencias aún tratamos de dilucidar. Uno de los productos más insignes de la era tipográfica es el que nos convoca en estas páginas: el *Quijote*.

Por este motivo, por la incidencia de la cultura impresa en la obra inmortal de Cervantes, es que consideramos importante preguntarnos por sus modos de construir el texto y por los valores culturales y literarios que se dan cita en torno a ese peculiar objeto que es el libro impreso. Unos y otros construirán representaciones de él que es necesario inventariar y analizar.

En este capítulo, nos abocaremos al estudio del prólogo y de los preliminares de la Primera Parte. En ella aparecerá una de las imágenes más perturbadoras del libro: la de la máquina, la trampa en la no sólo los lectores sino también los autores deben evitar caer. ¿Qué se oculta detrás de este mecanismo? A este interrogante trataremos de responder, luego de estudiar cuáles son las características de la metáfora libresca que a estas páginas atañe.

1.1. El todo y las partes

En el prólogo de 1605, el autor le hace decir a su amigo: “llevad la mira puesta en derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros”² (I, Prólogo, 13). Si el libro es una máquina (en algunos casos, mal fundada), ¿qué queda para la obra a la que se le está dando comienzo? ¿Cómo sería construir una que le haga frente a los monstruosos (por imaginativos) volúmenes de caballeros y hazañas? Debemos ir, entonces, a los fundamentos del libro: los preliminares y el prólogo tendrán una importancia fácilmente reconocible por ser esa misma base, la puerta de ingreso al texto.

Ese umbral consiste en una serie de documentos (el privilegio, las aprobaciones, las licencias, la fe de erratas, la tasa, las dedicatorias) con un alto grado de estandarización en su confección, con frases y fórmulas propias del léxico administrativo, así como también con una obligatoriedad regulada por las leyes reales. En el caso puntual de los reinos hispánicos, la Pragmática de 1558, promulgada por Felipe II, indicaba cuáles de estos textos debían aparecer para que el impreso circulara legalmente, a fin de permitir su reproducción (Marsá, 2001: 25-26). Esta obra no es una excepción al respecto: “mandaron que esta tasa se ponga al principio del dicho libro y no se pueda vender sin ella” (I, Tasa, 3), “sucesivamente ponga [el impresor] esta nuestra cédula y la aprobación, tasa y erratas, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en las leyes premáticas destes nuestros reinos” (I, Privilegio, 4). La imprenta impone, de esta forma, una composición particular del libro, una serie de componentes que cambia la fisonomía del impreso frente al texto manuscrito. Algo de lo maquinico

² Ed. de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Eudeba, 2005 (todas las citas pertenecen a esta edición). Se consignará siempre la parte en números romanos, el capítulo en arábigos y, por último, la página.

del proceso de producción de la imprenta se traslada al mismo texto, una máquina compuesta por piezas insustituibles e infaltables.

La Primera Parte del *Quijote* sigue estas directrices de impresión sin mayores inconvenientes. El problema se presenta a la hora de confeccionar otro de los preliminares (quizá el más importante para nosotros, porque supone la primera intervención extensa del autor en el libro)³: el prólogo. La crítica cervantina ha tratado largamente el modo en que esta sección de la obra problematiza la forma como se construía (Porqueras-Mayo: 1981). Sin embargo, lo que reviste de interés para nosotros es el modo como se caracteriza al objeto libro desde esa tan mentada dificultad que el autor expone a la hora de presentar este paratexto.

Ya desde el comienzo, la voz prologal expresa su negativa a escribir esta sección y su deseo de presentar la novela de forma despojada: “Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato del prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse” (I, Prólogo, 8). A pesar de ello, recibe el consuelo de un amigo suyo, que lo aconseja a la hora de componer una pieza tan importante que “me tenía de suerte, que ni quería hacerle, ni menos sacar a la luz las hazañas de tan noble caballero” (I, Prólogo, 8). La misma idea de máquina, aplicada al libro, lo hace un compuesto de piezas que se

³ En este sentido, un problema adicional se nos revela si consideramos el carácter alógrafo del aparato textual que abre el *Quijote* de 1605, particularmente en el caso de la dedicatoria al duque de Béjar, compuesta a base de frases extraídas de otra, la de Fernando de Herrera al marqués de Ayamonte en sus *Anotaciones*, y del prólogo de Francisco Medina a la misma obra. El supuesto plagio, incómodo para buena parte de la crítica cervantina porque impacta sobre la imagen oficial que se ha construido de él como creador originalísimo, es analizado por Ignacio Díez como el “el juego de un autor que conoce bien los límites y utilidades de la *imitatio* [...] y que escribe un libro divertido” (2015: 35). Desde esta perspectiva, la dedicatoria conforma una unidad con los restantes paratextos, en especial con el prólogo que “revela, en el juego que se urde gracias al diálogo de la voz autorial con el práctico y divertido y ficticio amigo, toda una técnica compositiva y resolutiva para los problemas que plantean los preliminares. [...] Es la desafiante broma del prólogo de copiar lo que sea necesario para aparentar una erudición que no se posee, una vez leída la dedicatoria y detectado su contenido ‘prestado’, la que carga de un contenido muy iluminador las dos piezas, dedicatoria y prólogo, que son contiguas” (Díez, 2015: 43).

articulan de modo que el funcionamiento total depende de las partes: libro “se llama también la división o partes en que se divide algún volumen o tratado” (*Autoridades*, s.v. *libro*). El libro vale y se diferencia de otros tipos textuales en tanto uno de sus valores fundamentales es el de la articulación, el de la ligazón: según Covarrubias, es “cualquier volumen de hojas, o de papel o pergamino ligado en cuadernos y cubierto” (s.v. *libro*).

¿Qué es lo que articula el prólogo de esta Primera Parte? En primer lugar, una serie de voces que se plasman por medio de citas de autoridad: Mateo, Ovidio, Catón (citado incorrectamente) u Horacio (de cuyas dos citas, una está falsamente atribuida, ya que le pertenece a Gualterio el Inglés). A estas instancias deben sumárseles las del autor y su amigo y, en los preliminares, otras cuya función es transmitir el dictamen de terceros: el escribano de Cámara del Rey que redacta la tasa (Juan Gallo de Andrada); el firmante del testimonio de las erratas (el licenciado Francisco Murcia de la Llana); el redactor del privilegio real (Juan de Amézqueta) y, por medio de él, el rey; un textual Miguel de Cervantes Saavedra, autor de la dedicatoria al duque de Béjar que, a su vez, toma muchas expresiones de la Dedicatoria con la que Fernando de Herrera encabeza su edición de las obras de Garcilaso (Riquer, 1969a: 42); y finalmente, en un gesto hiperbólico, los múltiples personajes a cargo de los sonetos (Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, don Belianís de Grecia, Oriana, Gandalín, el Donoso, Orlando Furioso, el Caballero del Febo, Solisdán, y hasta Babioca y Rocinante). El libro es un artefacto que requiere la intervención de múltiples operarios, tal como sucede en la misma imprenta en la que nace: refiere Ong que, “en la producción de una obra la impresión comprende muchas personas además del autor: editores, agentes literarios, correctores de pruebas, revisores de manuscritos y otros” (2011: 121). Asistimos, de este modo, a la apertura de un texto que resalta el valor del trabajo colectivo sobre el

producto, el valor de componer: “entre los impresores, es ir juntando las letras o caracteres”, término que también se aplicaba al que hace un libro, “por el orden y concierto que lleva en él” (Covarrubias, s.v. *componer*) y que utilizamos aquí por ser recurrente en los preliminares del *Quijote*: “habiendo visto por los señores dél [el Consejo] un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra” (I, Tasa, 3), “habíades compuesto un libro” (I, Privilegio, 3), “las obras que se componen en las casa de los hombres que saben” (I, Dedicatoria, 5), “me costó algún trabajo componerla” (I, Prólogo, 8). De hecho, en la portada y en los preliminares, las instancias aparecen involucradas en el proceso de composición: “Compuesto por Miguel de Cervantes”, “por Juan de la Cuesta”, “Francisco de Robles, librero del Rey nuestro señor” (I, Portada).

Como resultado, entonces, el impreso requiere una sucesión de personas interpósitas que, a modo de cinta de ensamblaje, le agregan distintos componentes traducidos en un valor determinado. El resultado de la producción es una suma equivalente de dinero: “tasaron cada pliego del dicho libro a tres maravedís y medio; el cual tiene ochenta y tres pliegos, que al dicho precio monta el dicho libro doscientos y noventa maravedís y medio” (I, Tasa, 3). En este sentido, *componer* es, también, “terciar para que el vendedor y el comprador se acuerden y concierten” (Covarrubias, s.v. *componer*). La cuestión económica se posa en sus páginas ya desde el comienzo: la portada consigna el lugar de venta y el nombre del librero (el agente de venta específico para este tipo de productos) –“véndese en casa de Francisco de Robles” (I, Portada)–, en la tasa se especifica el valor del objeto –“al dicho precio monta el dicho libro doscientos y noventa maravedís y medio, en que se ha de vender en papel; y dieron licencia para que a este precio se pueda vender” (I, Tasa, 3)– y la pena por imprimirlo y distribuirlo sin permiso del autor está fijada en “cincuenta mil maravedís”, a repartirse “la tercia

parte para la persona que lo acusare, y la otra tercia parte para nuestra Cámara, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciara” (I, Privilegio, 4). Este fenómeno económico es específico del libro impreso: según Ong, la imprenta “marcó profundamente la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en una especie de mercancía” (2011: 118). El libro-máquina finalmente es un bien ganancial y recibe un valor monetario que lo acopla, en la última de las articulaciones, al patrimonio del lector, del autor y de varios participantes.

1.2. Una máquina de efectos y apariencias

El libro como máquina implica ciertos riesgos, en tanto que éste siempre comprende en mayor medida la idea de engaño: de ella deriva el término *maquinar*, “fabricar uno en su entendimiento trazas para hacer mal a otro” (Covarrubias, s.v. *máquina*). El libro será, en primer lugar, un objeto problemático porque es una “fábrica grande e ingeniosa” (Covarrubias, s.v. *máquina*). Desde el comienzo de la obra, la producción libresca se asociará al valor del ingenio, un vocablo recurrente en los preliminares: el título consignará que su protagonista es un “ingenioso hidalgo” ya desde la portada; el autor del prólogo dirá que la obra fue engendrada por su “estéril y mal cultivado ingenio” (I, Prólogo, 7) que, para el amigo, es “un ingenio tan maduro” (I, Prólogo, 9). A ojos del prologuista, quienes citan la Biblia guardan “en esto un decoro tan ingenioso” (I, Prólogo, 9).

Por este contacto con la idea de fabricación ingeniosa, producto de quien ejerce el acto de componer –esto es, “mentir, porque el mentiroso compone y finge la mentira, haciéndola verisímil” (Covarrubias, s.v. *componer*)–, la máquina libresca será una productora de efectos, de apariencias y de adornos: “el ornato del prólogo” (I, Prólogo,

8), “hasta que el cielo le depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan” (I, Prólogo, 9), “si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde [sic] que sea el gigante Golías” (I, Prólogo, 11), “haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo” (I, Prólogo, 11).

El formato libro instalará apariencias mucho más sutiles que las que victimizarán a don Quijote en el cuerpo de la obra. La primera de ellas consiste en presentar el trabajo del autor como simple, con una sencillez que no se condice con el padecimiento que expresa a la hora de ponerse a prologar. El tenor de esfuerzo es notorio en el comienzo –“aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo” (I, Prólogo, 8)– y aparece también en el privilegio real –“os había costado mucho trabajo” (I, Privilegio, 3)–. Sin embargo, el amigo se empeña en demostrar lo contrario: escribir el prólogo forma parte de esas “cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar” (I, Prólogo, 9); la solución está “en un abrir y cerrar de ojos” (I, Prólogo, 9), utilizando “algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscalte” (I, Prólogo, 10) o “latinicos” (I, Prólogo, 11), “os costará casi nada” (I, Prólogo, 11), “con dos onzas que sepáis de la lengua toscana” (I, Prólogo, 12), “el remedio que esto tiene es muy fácil” (I, Prólogo, 12). Esta lógica de la sencillez complica la típica *captatio benevolentiae*, pero a su vez intenta convertir el objeto artificial que es el escrito en algo natural, que se obtiene sin mayores problemas. La primera trampa del libro es enmascarar el valor del trabajo que se oculta tras él, presentarlo como algo propio del tiempo de las acciones sin consecuencias, la facilidad y el ocio (¿del disfrute?). Una lógica que también se traslada a la caracterización del lector, un “desocupado lector” (I, Prólogo, 7) frente al autor atribulado que, a diferencia de los sujetos sobre los que penden las advertencias del privilegio ya citadas, poseen un gran poder de acción, “todo

lo cual te esenta y te hace libre de todo respeto y obligación [...] , sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres de ella [de la obra]” (I, Prólogo, 7-8).

El efecto de erudición es otro de los que se obtienen por medio del libro, a través de la aplicación indiscriminada de citas de otros autores que funcionan como “componedores” de una imagen autoral culta. La prodigalidad de las citas que el amigo prologal ofrece para cada ocasión ha sido vista por estudios previos como una crítica a la costumbre de incluir citas de autoridad en exceso, propia de los autores del período (especialmente, Lope). Sin embargo, y más allá de su valor paródico, esta larga citación sólo fue posible a partir de la imprenta, con lo que tendríamos una característica más del libro impreso: con respecto a “la elaboración relativamente compleja del material articulado en forma verbal en las culturas que conocían la escritura, a fin de volver más directa la recuperación del material mediante su organización espacial [...], la imprenta crea un uso mucho más refinado del espacio para la organización visual y conservación del material” (Ong, 2011: 123). A través de los fragmentos provenientes de la tradición, el autor se construye un verdadero juego de máscaras: “os tendrán siquiera por gramático” (I, Prólogo, 11), “para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo” (I, Prólogo, 11), “decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios” (I, Prólogo, 11). Los primeros nombres bajo los que el autor puede escudarse son, según el amigo, el Preste Juan de las Indias o el emperador de Trapisonda, máscaras vacías por ser ambos personajes ficcionales, autores inexistentes. El libro impreso predispone, de esta manera, a que el autor hable por múltiples bocas (o, mejor dicho, múltiples escritos) que se insertan en su obra y le dan una aparente autoridad.⁴

⁴ Una advertencia sobre esta treta de las citas de autoridad aparece en los versos de cabo roto atribuidos a Urganda la desconocida: “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladi- / como el negro Juan Lati-, /

A ello le sigue el engaño que propicia el mismo formato libro: forzar la aparición, el funcionamiento de otras piezas paratextuales, como las tablas, cuyo uso fue favorecido por la imprenta (Ong, 2011: 129). El amigo le aconseja tomar estas listas de otros textos, sin preocuparse por que descubran su hurto: “puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada” (I, Prólogo, 12). El libro-máquina produce por medio del hurto. La escritura de un libro, en la era tipográfica, es un delito impune.

El libro impreso se construye, de este modo, como una máquina que introduce a los sujetos en una dimensión de lo aparente: parece fácil de construir, su autor parece ser un dechado de cultura, todas sus partes parecen ser funcionales. El Prólogo se convierte en una especie de laberinto, de obstáculo que debe sortearse antes de llegar al texto. Sobreponerse a todas las apariencias, a todos los efectos de realidad que el libro produce o compone como una máquina, será el gran desafío del autor y de los lectores. Finalmente, ¿tendrán éxito en esta empresa?

El uso de citas que enmascaran al autor comporta una serie de peligros. El primero se deriva de las numerosas referencias. Como refiere Chartier, “el exceso de los escritos, que multiplica los textos inútiles y sofoca el pensamiento bajo los discursos acumulados, fue percibido [por las sociedades europeas de la primera modernidad] como un riesgo tan grande” como la pérdida, debido al problema “de una proliferación textual incontrolable, el de un discurso sin orden ni límites” (Chartier, 2006: 9). Así, se implanta la condición de deriva del texto, que se somete a los temas tratados por las citas. Pensemos que, en el prólogo cervantino, se han tratado cuestiones como la

hablar latines rehu-. / No me despuntes de agu-, / ni me alegues con filó-, / porque torciendo la bo-, / dirá el que entiende la le-, / no un palmo de las ore-: / “¿Para qué conmigo flo-?” (I, 17).

libertad y el cautiverio, la muerte, la amistad y el amor, sin una aparente⁵ necesidad de incluirlos. Si el prólogo de esta primera parte se construye como uno que indica o denuncia cómo se diseñan este tipo de textos, estos desvíos temáticos son una de las trampas a las que se expone el escritor de libros. Corremos, de este modo, el riesgo de perder la singularidad del autor, disgregada ya por la multiplicidad de voces y temas que se dan cita en estos preliminares.

Por otra parte, un lector que no tenga la suficiente competencia cultural, puede caer en la trampa de creer que efectivamente las citas pertenecen a los autores que el texto consigna, que el amigo está en lo correcto cuando atribuye a Horacio la primera cita, perteneciente a Gualterio el Inglés, y a Catón, el dístico de Ovidio. La superficie del escrito original –no la que nosotros conocemos, alumbrada por notas al pie y una larga tradición de estudios filológicos–, con sus equívocos tal vez exponga una denuncia de la falsa erudición de algunos autores áureos, como ha tratado ya la crítica. Como indica Bustamante, “al confesar estos escandalosos recursos revela que la arbitrariedad de la creación literaria permite pasar gato por liebre” (2006: 113). Pero también está demostrando que el error, voluntario o no, es reproducible en los productos tipográficos: con todas sus potencialidades para el desarrollo del conocimiento humano, el libro puede ser, paradójicamente, una máquina de errores, de inducción a la ignorancia o al falso conocimiento, perspectiva que la visión contrarreformista abonará al considerarlo “vehículo de un saber incierto, y a la postre contingente” (Rodríguez de la Flor, 1999: 171).

⁵ Decimos que la inclusión de estos temas es aparente porque, como señala Janin, “las relaciones entre el texto cervantino y su paratexto son complejas e imbricadas, pues el autor disuelve permanentemente el límite entre uno y otro, provocando ‘continuas interferencias entre texto narrativo y aparato protocolario’” (2006: 434). Al constatar este fenómeno, es posible construir lecturas muy enriquecedoras en las que los núcleos temáticos apenas esbozados en el prólogo se desarrollan posteriormente en el cuerpo de la novela. Esto, sin embargo, no refuta la posibilidad de apreciar esta retahíla de citas de autoridad como un vehículo para incluir temas que en una primera lectura (precisamente, en el ingreso al texto) parecen inmotivados.

Finalmente, el mayor riesgo al que se expone quien nos presenta la novela reside en caer en la lógica del continente-contenido, propia de los escritos tipográficos: “un libro era considerado como una especie de objeto que ‘contenía’ información” (Ong, 2011: 125). Si el autor deseaba “dártela [la historia] monda y desnuda” (I, Prólogo, 8), él y su amigo siempre sucumben a la preocupación por la hoja en blanco: “muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría” (I, Prólogo, 8); la historia es seca porque aparece “sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro” (I, Prólogo, 8), a diferencia de otros libros “tan llenos de sentencias” (I, Prólogo, 8). Las dimensiones cobran importancia cuando se concluye que “tenéis una grande anotación” (I, Prólogo, 11), “os hincha las medidas” (I, Prólogo, 12), “yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro” (I, Prólogo, 12). La página impresa se vuelve una superficie tiránica que impone su propia lógica al autor: ser llenada, completada por texto sin importar su voluntad inicial.

Una vez convencido por el amigo, se deja en claro que “esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (I, Prólogo, 13), pero con este mismo término se dice que el catálogo falso servirá “a dar de improviso autoridad al libro” (I, Prólogo, 12). Si se aclara que “este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” (I, Prólogo, 12), el prólogo, sin embargo, está plagado de citas. Y, pese al trabajo que dice que le había costado pensar este paratexto, luego ve el resultado como un “alivio tuyo [del lector] en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha” (I, Prólogo, 13). La pieza preliminar termina conformándose con y por las razones del amigo que “se imprimieron en mí” (I, Prólogo, 13) y que constituyen finalmente el texto “sin ponerlas en disputa” (I, Prólogo, 13). De este modo, el prólogo

de 1605 logra exponer, como refiere Porqueras-Mayo, “una meditación manierista sobre el prólogo, para rebasarlo y desintegrarlo, y mostrar así el mismo proceso creativo del prólogo” (1981: 77), pero también demuestra las constricciones propias del libro impreso como formato.⁶

El cierre de los preliminares, con los sonetos prologales, clausura el texto sobre sí mismo y lo autorregula.⁷ El libro adquiere una primacía que lo despersonaliza, que borra todas las instancias humanas que colaboraron en su composición. Los poemas se dedican “al libro de don Quijote de la Mancha” (I, 15), en lugar de “glosar la figura del autor con elogios exagerados” (Marsá, 2001: 57), como era costumbre.⁸ Cada una de estas piezas está dedicada específicamente a alguno de sus personajes por boca de otros extraídos de la literatura de caballerías. Entre ellos prima un gesto de envidia, de deseo de sustitución: “tus proezas envidio, ¡oh gran Quijote” (I, 19), “Que así envidiada fuera, y no envidiara” (I, 19), “Envidio a tu jumento y a tu nombre” (I, 20), “No puedo ser tu igual [...] / Mas serlo has mío” (I, 22), “A vuestra espada no igualó la mía” (I, 22). La única figura de un poeta, la del Donoso, dedica sus décimas no al autor sino a los personajes, lo que lo lleva a escudarse tras un “Soy Sancho Panza, escude-” (I, 20), “Soy Rocinante el famo-” (I, 21). Este cierre de los preliminares subraya la

⁶ Marisa Disanti considera que “el estatuto paródico de la novela tiene sus inicios ya, en este discurso preliminar [el prólogo] que comienza de forma narrativa y que, a pesar de que el autor quiere entregar la historia desnuda, decide responder al ‘uso’. En esto se aloja el problema de la semejanza: el *Quijote* debe asemejarse a los libros anteriores para poder negarlos” (2006: 353). Sin rechazar esta postura, preferimos interpretar el hecho de ajustarse a las mismas normas de prologación rechazadas como una imposibilidad de sortear la constitución del libro impreso como formato. Es imposible no escribir ni presentar una pieza tan vital para la máquina libresca.

⁷ El mismo movimiento sobre sí se observa hacia el final del prólogo, cuando se discute la inclusión de una tabla con los autores citados. Recuérdese que éstas, más los índices y los sumarios, constituían las últimas piezas preliminares (Marsá, 2001: 58), con lo cual el prólogo, también un preliminar, estaría reflexionando sobre el uso de otro del mismo tipo. De este modo, el aparato paratextual se cierra sobre sí mismo.

⁸ Adrienne Laskier Martin ha estudiado el modo en que los sonetos introductorios parodian “la costumbre contemporánea de incluir exagerados sonetos laudatorios entre los preliminares de los libros publicados. De este pecado fue justamente acusado Lope de Vega. [...] El diálogo encomiástico de Rocinante y Babieca es precisamente el más irónico. Al convertir a los autores en equinos, Cervantes satiriza la mayor vanidad ostentada por sus semejantes: el autoengrandecimiento” (1991: 350).

preeminencia del objeto ante un sujeto que comienza a borrarse. La máquina funciona autónomamente, difuminando las manos por las que pasó o supliéndolas, ya que “libro [...], no te dirá el boquirru- / que no pones bien los de-” (I, 15).

Podemos concluir, entonces, que el autor no logró sortear las trampas del libro. O que, tal vez, en los preliminares del *Quijote* demostró cómo, para derribar “la máquina mal fundada” y “la caterva de los libros vanos de caballerías” (I, Prólogo, 13), hizo falta construir otra máquina libresca. Ésa es la trampa final.

1.3. Qué hay en los fundamentos

En conclusión, los preliminares terminan imponiendo una serie de características del libro impreso a las que el autor parece oponerse. Podríamos decir, aplicando a los libros lo que Rodríguez de la Flor propuso para ciertas producciones pictóricas del período, que “lo orgánico humano ha sido desplazado de la escena en donde el libro, el producto industrial, el objeto puro y desnudo [...], ha venido a suplantar [...] al propio hombre, tomando una triste posesión de su ser” (1999: 160). De algún modo, el libro-máquina funciona autónomamente porque engaña a su mismo creador, porque borra sus rasgos particulares y los de su propia obra. ¿Es que acaso la máquina no tiene padre, no tiene un *primum mobile*?

Ya desde su definición, en el término *escribir* se filtra cierto valor genealógico: “no hay duda sino que nuestro primer padre las enseñaría [las letras] a sus hijos” (Covarrubias, s.v. ‘escribir’). Una causa primera con valor de ascendencia parece guiar a los textos a través de una sucesión genética. En este sentido, el autor del prólogo construye su libro “como hijo del entendimiento” (I, Prólogo, 7), suplica al lector que perdone “las faltas que en este mi hijo vieres” (I, Prólogo, 7), que puede ser “un hijo feo

y sin gracia alguna” (I, Prólogo, 7) y ya los preliminares condenan a quien lo imprima sin permiso del creador “o la persona que vuestro poder hubiera” (I, Privilegio, 4).⁹ El amigo le aconseja que, al escribir los poemas, “los podéis bautizar [...], ahijándolos” (I, Prólogo, 10). Sin embargo, la inclusión de citas provenientes de otras obras convierte al origen en un problema, más aún si tenemos en cuenta que los “padres” de esos textos están consignados –en algunos casos– erróneamente. La paternidad del escrito se complejiza con la intervención del amigo, tan responsable del paratexto estudiado como el autor. Los escribanos de la tasa y el privilegio, así como los personajes de ficción que se turnan para encomiar la obra en las poesías preliminares, nos recuerdan el conjunto de voces que enmascaran y disgregan al “sabio autor, al mundo único y solo” (I, 18).¹⁰

Detrás del escrito, entonces, se halla el problema del origen y de la identidad. Para usar un término progenitor a la vez que tipográfico, ¿cuál es o qué hay en su matriz? Lo fundante del libro impreso se presenta como una paradoja, compuesta de origen –“se engendró en una cárcel” (I, Prólogo, 7), “que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo” (I, Prólogo, 7), un libro que debe “sacar a la luz” (I, Prólogo, 8), “¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco” (I, Prólogo, 7), “en ella [la naturaleza] cada cosa engendra su semejante” (I, Prólogo, 7)– y de repetición. Esta característica proviene de su mismo proceso de producción, de la serialidad de la imprenta. El impreso se

⁹ En el prólogo de 1605, no sólo el libro se identifica como “hijo” sino también el personaje, lo que deriva en “una ambigüedad digna de ser explotada por su riqueza de significados, según Janin (2006: 435). Esta identificación oscilante, de acuerdo con la autora, forma parte de una estrategia por la cual “el autor sitúa a su libro como enfermo, carente, para señalar las patologías del canon” (2006: 439).

¹⁰ Adrienne Laskier Martín ha trabajado el uso de distintas voces enunciativas como máscaras del autor, pero desde la perspectiva de la risa amplia y liberadora propia del carnaval. “Al igual que Cide Hamete, los autores de los sonetos que enmarcan el libro esconden a un Cervantes enmascarado. Dentro del invertido mundo carnavalesco de la novela, los caballeros antiguos resucitan y se transforman en literatos para enjuiciar a don Quijote y su historia. Al final del libro, una camarilla de despreciables poetastros argamasillescos se las dan de sabios académicos. Y Cervantes se disfraza de todos estos falsarios para burlarse de sus contrapartes en la solemnidad opresiva del mundo oficial” (1991: 353).

convierte en un escándalo porque expone una perturbación ontológica, al reunir en sus pliegos lo uno y lo vario.

Entonces, si ya no es posible distinguir qué es lo que prima (el origen o la repetición), ¿cuál es el estatuto del impreso? Con la era tipográfica, la escritura se convierte en una prótesis que cubre algo que nos fue sustraído: ya en su definición de la palabra, Covarrubias sugería enseñar a los niños a leer y a escribir “pues en la niñez no son de ningún servicio” (Covarrubias, s.v. *escribir*). El libro impreso se vuelve un sustituto que parece natural, engendrado en un origen, concebido con aparente facilidad, pero que en realidad es artificial, elaborado esforzadamente, de acuerdo a reglas que traban sus componentes. En definitiva, una máquina que actúa con arreglo a fines.

Lo inquietante reside en la imposibilidad de saber qué suple el libro impreso, qué falta cubre. El autor nos dice, ya desde el comienzo, “aunque parezco padre soy padrastro de don Quijote” (I, Prólogo, 7). Esta afirmación que, en palabras de Gerber, se vincula con el modo en que “el origen del relato se escapa ante la multiplicidad de instancias transmisoras” (2013: 76), también es indicadora de cómo se intenta cubrir un vacío originario, una falta o carencia generadora del texto que es un verdadero *locus cervantino* (Gerber, 2018: 59). En el prólogo de 1605, el libro se ha convertido en una máquina que hace fuerza sobre el autor y los lectores porque los somete a una lógica autónoma, perversa en tanto deshumanizante, lo cual resulta paradójico porque está plagado de instancias personales. Hace escribir al que no quiere, desagrega la figura del autor en voces provenientes de diferentes tiempos y lugares, tiende trampas de lectura y escritura que terminan devorando a sus participantes.

La lógica mecanicista de los escritos de la era Gutenberg era algo que preocupaba a los hombres del Siglo de Oro. Como refiere Rodríguez de la Flor, “al dar

entrada en él a ese vector nuevo y trastornador que es la máquina multiplicadora, se diría que se introdujo entonces una cuña en el diálogo hombre/libro, hasta ese momento desarrollado sin intermediarios” (1999: 164). Recordemos que, en tiempos de Cervantes, muy pocos años después, asistiremos al auge del mecanicismo como doctrina que explicará incluso a la naturaleza (Ferrater Mora, 1964: 165). Pero, ¿cuál debería ser la preocupación si consideramos que el libro no es solamente un producto de un proceso mecánico sino que es, él mismo, una máquina? Máquina cuyas consecuencias, a más de quinientos años de su invención, sólo podemos entrever. Máquina que confunde, por placer, a autores y lectores, máquina que nos traslada y nos reúne, a muchos de nosotros y particularmente a su propio protagonista, a kilómetros de casa, a mundos que pueden ser también prótesis de un vacío originario.

2. La razón de la sinrazón: naturaleza y función de los libros de caballerías en la primera salida de don Quijote (I, 1-5)

A lo largo de la extensa, centenaria tradición de estudios cervantinos, la relación entre los libros de caballerías y las aventuras del hidalgo empobrecido al que “del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro” (I, 1, 29), ha sido uno de los fenómenos que más atención ha recibido. Desde enfoques como el de la historia de la lectura, los riesgos de los libros de ficción –tan advertidos en su tiempo por moralistas como Juan Luis Vives–, los estudios comparativos –que recuperan las novelas de caballerías como género parodiado, revisitado o intervenido por Cervantes–, e incluso los efectos de la aculturación lectora y de la imprenta, libros de caballerías y gesta quijotesca siempre han estado bajo la mira de los estudios áureos.¹¹ En estas páginas, queremos visitar esta díada, desde otra perspectiva, focalizando en el modo en que se representan los libros de caballerías y su impacto en la primera salida de don Quijote. La forma en que aparecen a lo largo de estos primeros cinco capítulos de 1605 (y, por supuesto, también en el aparato prologal) no sólo permitirá recolectar modulaciones en torno a su valoración sino también distinguir la función que cumplirán en el inicio de la gesta, que no se limita meramente a la de disparador de las aventuras caballerescas.

¹¹ La inmensa cantidad de trabajos dedicados al tema no nos permite citarlos por extenso aquí. Para una lista de los aparecidos a partir de 1994, consúltese el *Anuario Bibliográfico Cervantino*, editado por Eduardo Urbina y publicado por la Cátedra Cervantes de la Universidad de Castilla-La Mancha, en colaboración con el Center for the Study of Digital Libraries de Texas A&M University. Se encuentra disponible on-line en <http://cervantes.tamu.edu/V2/CPI/Bibliografias/ABC.htm>. Entre los estudios destacados sobre libros de caballerías y su relación con el *Quijote*, se encuentran Ayala (1960, 1965), Castro (1980, 1987), Eisenberg (1989), García Gual (1978), Gerhardt (1955), Lucía Megías (2004, 2006), Mancing (1982), Riquer (1969b, 1973), Romero (2015), Roubaud-Bénichou (2000) y Sieber (1985). Sobre la recepción original de los libros de caballerías y los efectos que producían sobre sus lectores, Bataillon (1956), Glaser (1966), Menéndez Pelayo (1962), Sarmati (1996) y Thomas (1952).

2.1. El valor del ornato¹²

La primera caracterización de los libros de caballerías en la novela cervantina cede su voz a un texto proveniente del autor que más fascina a Alonso Quijano por “la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas” (I, 1, 28): Feliciano de Silva.

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra ferrosura [...] ...los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza (I, 1, 28).

Entre la valoración del hidalgo lector y el testimonio del mismo texto que el narrador nos transcribe, se traza un movimiento muy particular. Lo que fascina al futuro don Quijote es la *claridad* a la vez que la naturaleza *entricada* de su novela favorita, que ella misma refuerza a continuación por medio de un juego de opuestos entre “razón” y “sinrazón”.

¿Por qué son los libros de caballerías un terreno fértil para estos movimientos antitéticos? En su circular por el mundo parecen querer abarcarlo todo. Presentados en “voluminosas dimensiones” (Roubaud, 1998), como esos “cien cuerpos de libros grandes” (I, 6, 58), uno de los cuales es “ese tonel” (I, 6, 59) de *Don Olivante de Laura* en la biblioteca de Quijano; casi omnipresentes en los primeros siglos de la imprenta, con numerosas reediciones y traducciones ya en el Siglo de Oro (Roubaud, 1998) que alimentarán y en buena parte sostendrán la industria editorial hispánica a lo largo del siglo XVI (Lucía Megías, 2008), los libros de caballerías confunden todo y a todos con una peligrosa voluntad totalizadora. En ellos conviven los conceptos más disímiles y

¹² En este capítulo se utilizará la palabra *ornato* en un sentido amplio, tal como la emplea el mismo Cervantes a lo largo de su obra para referirse tanto a figuras de estilo como a usos editoriales.

con éstos se construye esa máquina tan riesgosa cuyos efectos hemos abordado en el primer capítulo de esta tesis. Teólogos, moralistas y otros intelectuales del período (Riley, 1998) denunciaron hasta qué punto hacen perder el juicio a sus lectores. Frente a ellos se dan cita los más variados públicos, y sus opiniones son tan diversas como ambivalentes, tal como queda cifrado en el amplio repertorio de personajes cervantinos que “puestos a discutir sus lecturas, [...] se lanzan a enjuiciar la caballerescas prodigándole alternadamente alabanzas y críticas, encomios y vituperios, aprobaciones benevolentes y desdeñosas condenas” (Roubaud, 1998). Esta voluntad de engullirlo todo se observa en tres rasgos estilísticos que el texto cervantino le endilga a la literatura de caballerías y que la convierte en un formato textual ostentador de un ornato que completa todos los intersticios.

El todo cifrado bajo la convivencia de opuestos aparece en las antítesis reiteradas. Los juegos de conceptos aparecen a lo largo de toda esta primera salida a niveles infinitesimales y afectan también al mismo estilo de la obra cervantina: “Con estas *razones* perdía el pobre caballero el *juicio*” (I,1, 28), “alababa en su autor aquel *acabar* su libro con la promesa de aquella *inacabable* aventura” (I, 1, 29), “pudiendo más su *locura* que otra *razón* alguna” (I, 2, 34), “mis arreos son las armas, / mi descanso el pelear” (I, 2, 37), “las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar” (I, 2, 38), “acabó de cerrar la noche, pero con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba” (I, 2, 42), “se le pasaban las *noches* leyendo de *claro en claro*, y los *días* de *turbio en turbio*” (I, 1, 29), “del *poco* dormir y del *mucho* leer” (I, 1, 29).¹³ Hasta los enemigos a los que imagina enfrentarse reciben nombres que conjugan partes opuestas del cuerpo, como Caraculiambro (I, 1, 32).

¹³ Todos los destacados en cursiva nos pertenecen.

La voluntad de completar, de no dejar intersticios, de tomar ese objeto que es el libro de caballerías y recargarlo hasta niveles insostenibles (sobre todo, para quienes conviven con don Quijote), cede el paso a la figura retórica de la hipérbole y la repetición. La última también se filtra en el estilo cervantino de esta primera salida: “estas voces, sin duda, son de algún menesteroso o menesterosa, que ha menester mi favor y ayuda” (I, 4, 46), “so pena de la pena pronunciada” (I, 4, 49). La hipérbole, por su parte, es de uso extensivo en los libros de caballerías, emparentada con la idealización fundamental de los romances, el elogio hiperbólico y “la exageración inevitable que lo acompaña, o sea, la desviación o distorsión de la verdad, defecto censurado por múltiples autoridades, desde Cicerón hasta Nebrija” (Riley, 1998). A su vez, la voluntad de don Quijote siempre es hiperbólica con respecto a sus antecesores caballerescos, incluso al considerar a su caballo, al que “ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban” (I, 1, 31).

La conjunción de estos rasgos estilísticos aparece, una vez más, vinculada a los libros de caballerías en los personajes extraídos de ellos que enuncian los sonetos preliminares: “Tú, a quien los ojos dieron la bebida de abundante licor, aunque salobre” (Amadís de Gaula) –I, sonetos, 18–, “fue enano para mí todo gigante” (Belianís de Grecia construye una hipérbole a partir de la antítesis *enano-gigante*) –I, sonetos, 18–, “tus proezas envidio, ¡oh, gran Quijote!” (don Quijote se construye hiperbólicamente a partir de la envidia de otro caballero de la talla de Belianís) –I, sonetos, 19–, “así envidiada fuera, y no envidiara, / y fuera alegre el tiempo que fue triste” (la misma construcción hiperbólica por medio de la envidia y de la antítesis se aplica a Dulcinea en las palabras de Oriana) –I, sonetos, 19–, “Si no eres par, tampoco lo has tenido, / que par pudieras ser entre mil pares; / ni puede haberle donde tú te hallares, / invito vencedor, jamás vencido” (nuevamente, el uso de lo hiperbólico en torno al concepto de

par y la reiteración léxica, esta vez en boca de Orlando Furioso) –I, sonetos, 21–, “A vuestra espada no igualó la mía, / Febo español, [...] / ni a la alta gloria de valor mi mano, que rayo fue do nace y muere el día” –I, sonetos, 22–.

A nivel de los hechos desarrollados, son también los libros de caballerías la piedra de toque de todo tipo de conjunciones contradictorias, de totalizaciones en la vida del hidalgo manchego. La dicotomía aparece ya al comienzo, cuando Alonso Quijano duda si escribir la continuación de las historias que leía, “tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra” (I, 1 29), o salir a los caminos y erguirse como nuevo héroe caballeresco, acuciado por “mayores y continuos pensamientos” (I, 1, 29). En la génesis del personaje aparece, por lo tanto, la oposición literatura/vida bajo variantes como las de autor/personaje, pensamiento/acción, vida contemplativa/vida activa, pasión/acción, y con ello se logra

una forma integral y extrema de “hacer” literatura en función de una loca equivalencia apoderada, desde luego, del cerebro requemado de don Quijote, pero irónicamente aplicable también al recorrido en sentido inverso de quien se atreve a ponerla en papel y aun de quien goza con su lectura. O el no menos inevitable corolario de que el protagonista ha de asumir una vida integralmente propia, para la que nada cuenta fuera de su naturaleza metaliteraria o, más exactamente “metafictiva”, en aquel nuevo “escribir” a tumba abierta el libro venidero de sus aventuras.

[...] La gesta caballeresca de don Quijote es, de este modo, el paradójico logro de un contrasentido o, si se quiere, la plasmación del sistemático despliegue de un proyecto vital integralmente determinado por su último destino de cuajar en la materialidad del libro que el lector tiene al fin en las manos (Márquez Villanueva, 2005: 19).

Estos mismos dilemas se le presentarán a otro célebre lector de novelas de caballerías, el canónigo de Toledo, que optará en su lugar por escribir: “he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas” (I, 48, 421). Don Quijote, al elegir convertirse en caballero, disuelve la contradicción aunque

conserva la paradoja porque da material a la escritura y reúne, en su gesta, literatura y vida.

Los libros de caballerías son, por otra parte, el punto central de las discusiones literarias que entablan Alonso Quijano y el cura. La participación de este último atrae otra dicotomía, más inquietante, entre lo sacro y lo profano, de amplio alcance a lo largo de la novela y que, para el pensamiento de la España áurea, estaba más que vigente. Al sacerdote nunca lo veremos discutir sobre doctrina, pero será un ávido comentador de los libros que trastocan el juicio de su vecino: “Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar (que era hombre docto, graduado en Sigüenza) sobre cuál había sido mejor caballero” (I, 1, 29). Paradójicamente, en el estamento religioso, que incluye no sólo al cura de la aldea sino también al Canónigo de Toledo, se encuentran “los mejores conocedores del género después de don Quijote” (Marín Pina, 1993: 270).

Por último, la novela de caballerías tiene, también, la facultad de confundir historia y ficción, términos opuestos que en la mente de lectores como don Quijote pueden convivir:

Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán el encantado, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos. Decía mucho bien del gigante Morgante porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado. Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia (I, 1, 30).

2.2. Los alcances de “aquel precioso ornamento de elegancia y erudición”

Si retrocedemos a las primeras líneas, es posible observar que el problema del estilo ampuloso y el ornato aparecen ya en el prólogo a esta Primera Parte. Es

justamente la falta de ello lo que preocupa al autor: el texto se encomienda al duque de Béjar “aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben” (I, Al duque de Béjar, 5). Luego se anuncia al lector que “sólo quisiera dártela [la historia] monda y desnuda, sin el ornato del prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse” (I, Prólogo, 7) y finalmente se determina no publicarla “hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan” (I, 1, 9). La obra, en general, se presenta del lado de la carencia, y todo aquello que le falta es lo que caracteriza a los libros de caballerías:

Una leyenda seca como un esparto, ajena de *invención*, menguada de *estilo*, pobre de *conceitos* y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes” (I, Prólogo, 8 –el destacado es nuestro–).

No sólo el factor ornamental aparece marcando la pauta estilística a seguir por el autor del prólogo, sino que también emergen los términos antitéticos que tanto abundan en las lecturas preferidas de don Quijote. Las citas provenientes de los autores clásicos se estructuran a partir de un movimiento entre opuestos: la cita de Gualterio el Inglés – confundido con Horacio– es útil “tratando de libertad y cautiverio” (I, Prólogo, 10); la del finalmente bien citado poeta latino aúna bajo la “*pallida mors*” tanto a las “*pauperum tabernas*” como a las “*regumque turres*” (I, Prólogo, 10); la frase proveniente del Evangelio según Mateo llama a amar a los enemigos (I, Prólogo, 11), es decir, a tratarlos como a los amigos o a uno mismo; y el dístico de Ovidio, confundido con Catón, opone un estado de felicidad a otro en que “*tempora si fuerint nubila*” (I, Prólogo, 11), se pasaría de tener muchos amigos a la soledad (I, Prólogo, 11).

La aparición del amigo será problemática porque concentrará la mayor cantidad de rasgos estilísticos atribuidos a los libros de caballerías y porque torcerá, con su acción, la dirección del prólogo hasta hacerlo caer, como fue analizado anteriormente, en la misma trampa que estos libros le tienden al hidalgo manchego. La figura del amigo dispara una gran cantidad de frases estructuradas de acuerdo al estilo recargado, repetitivo y “rico de conceptos” de la literatura caballeresca: “ahora me acabo de desengañar de un engaño” (I, Prólogo, 9), “estáis [el autor] tan lejos de serlo [discreto y prudente] como lo está el cielo de la tierra” (I, Prólogo, 9), “don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante” (I, Prólogo, 9), “no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres” (I, Prólogo, 12). Todas estas frases tendrán su correspondiente respuesta por parte del autor, en el mismo estilo: “al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido”, (I, Prólogo, 8), “que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan” (I, Prólogo, 9), “llenar el vacío de mi temor y reducir a la claridad el caos de mi confusión” (I, Prólogo, 10).

Luego, el amigo aportará las citas clásicas mencionadas anteriormente, y con ellas repondrá el juego de opuestos ya relevados. Será también el responsable de buena parte de las hipérboles con las que el autor debe adornar su obra, tanto en contenido como en forma: “si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías” (I, Prólogo, 11), “yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro” (I, Prólogo, 12), “no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote a todos, desde la A hasta la Z” (I, Prólogo, 12).

Finalmente, todo el prólogo se adecuará a la lógica contradictoria, opositiva y paradójica de los libros de caballerías cuando el amigo, que primero inscribe al texto en la tradición caballeresca al desplegar erudición bíblica y grecolatina junto a un estilo

rico en conceptos, desestime todo lo expuesto porque “todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” (I, Prólogo, 12) y arremeta contra los “fabulosos disparates” al tiempo que aconseja seguir con la teoría de “la imitación en lo que fuere escribiendo, que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere” (I, Prólogo, 12-13). ¿Para qué hacer tan extensa demostración de estilo y contenido propios de los libros de caballerías si se admite luego que todo ello no aviene al plan del autor, que apunta a “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen” (I, Prólogo, 13), de modo que “no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos” (I, Prólogo, 13) y que sólo basta con presentar “vuestros conceptos, sin *intrincarlos* ni oscurecerlos” (I, Prólogo, 13 –el destacado es nuestro–)? Todo lo que continúa contradice los mismos consejos que el amigo ha dado al autor e inscribe el prólogo bajo el signo de la paradoja.

La voz autoral, que reconoce su propósito de atacar aquellos libros “aborrecidos de tantos y alabados de muchos más” (I, Prólogo, 13) (en esta afirmación vuelve a construir una bimetración antitética), decide transcribir los dichos de su amigo y entregar la historia al lector “tan sincera y tan sin revueltas” (I, Prólogo, 13), una intención completamente opuesta a la que expresaba con preocupación al inicio del prólogo y que, tras idas y venidas, no califica con exactitud la complejidad de este paratexto que, en la España áurea, se torna *maniera* (Porqueras-Mayo, 1981: 77). De este modo, no sólo don Quijote cae en la trampa de los libros de caballerías, sino que su autor, desde las primeras líneas, parece hacerlo también.

2.3. Los problemas de un estilo frente al *horror vacui*

Al abordar los libros de caballerías nos encontramos, entonces, con un tipo de texto que todo lo engulle. Busca totalizar en su contenido y completar en su ornato. El resultado es un texto total en donde las categorías se contraponen, coexisten de manera paradójica. Digno hijo de un período que expone el *horror vacui* como ninguno, en tanto relato que constantemente “le facilita al héroe una nueva empresa que le impedirá caer en las garras de esa abominable amenaza que es el ocio, al mismo tiempo que los autores demuestran su horror a los tiempos vacíos” (Sales Dasí, 2007: 107), son sus páginas las que permiten la primera salida de don Quijote: ¿qué mejor modelo que aquél de la contradicción, de la paradoja, para un hidalgo anciano y empobrecido que, de la noche a la mañana, sale a la aventura como caballero andante, ante el escándalo que pueda suscitar en su familia y los habitantes de su aldea?

Sin embargo, si los libros totalizan, si tienen respuesta para todo al punto de llevar a don Quijote a “imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros” (I 4, 50), el confronte con la experiencia vital será doloroso ya que el discurrir por La Mancha es de naturaleza bien diferente. Las aventuras incluidas en esta primera salida, y toda ella en definitiva, pueden apreciarse bajo el signo de la incompletitud. Alonso Quijano falla en leer lo real desde una coordenada total porque lo real está plagado de vacíos, de silencios y de elipsis. Toda narración las contiene, y son necesarias para su avance, pero el estilo ampuloso de los libros de caballerías no permite leerlas.

El primer problema al que se enfrenta, marcado por el cariz de lo vacío, es el no haber recibido aún la orden de caballería (I, 2, 34). Aquí son nuevamente los textos los que cobran una importancia central porque, así como constituían la base sobre la que se

cimiento la totalidad, también son capaces de albergar grandes dosis de vacío. Primero, a don Quijote le preocupa llevar “armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo” (I, 2, 34), grabado/texto fundamental para todo andante, puesto que es una señal de individualización y se vincula fuertemente con su persona (Lucía Megías, 1988: 198). Luego, y más inquietante aún, la ceremonia por la que es ordenado en la venta tiene su base en un libro de cuentas, “un libro donde asentaba [el ventero] la paja y cebada que daba a los harrieros” (I, 3, 44). Todo el rito por escarnio se centra en un libro de existencias, de *stock*, que introduce la serie económica, operante a través de la carencia o posesión de bienes. Éste es, también, un texto en que, por obvias razones, no figurarán ni don Quijote ni las reglas de ninguna orden de caballerías. El rito de pasaje ha sido marcado por la nada.

Más adelante se plantea otra carencia que amenaza las aventuras del caballero novel: la falta de dinero. La lectura de don Quijote ha fallado en suponer que todo debe aparecer en los libros que lee y que el factor monetario, si no está mencionado, no existe:

Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba; que, puesto caso que en las historias no se escribía, por haberles parecido a los autores dellas que no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias, no por eso había de creer que no los trujeron (I, 3, 41).

El ventero es quien corrige esta falta en su lectura: “viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse

de todo” (I, 4, 46). Vacío y completitud, uno dado por la experiencia y la otra proveniente de los libros, ya se entrelazan en el origen mismo de la primera salida.¹⁴

Luego, las aventuras que enfrenta antes de su regreso forzoso a la aldea contienen una buena dosis de vacío. La que le da inicio a su gesta, el encuentro con Andresillo y Juan Haldudo, opera bajo la lógica casi ingenua de aquél que no contempla lo que sucederá en su ausencia: que Andrés, “en viéndome solo, me desuelle como a un San Bartolomé. [...] –No hará tal –replicó don Quijote- basta que yo se lo mande para que me tenga respeto; y con que él me lo jure por la ley de caballería que ha recibido le dejaré ir libre y aseguraré la paga” (I, 4, 48). La resolución del conflicto es perjudicial para el joven porque don Quijote no logra suponer qué sucederá más allá de su presencia en el lugar de los hechos y Juan Haldudo saca provecho de eso: “yo juro por todas las órdenes que de caballerías hay en el mundo, de pagaros, como tengo dicho, un real sobre otro, y aun sahumados” (I, 4, 48). El problema es, nuevamente, no saber leer las elipsis necesarias en el curso de la acción caballeresca. Irónicamente, el final de esta aventura encierra la lógica paradójica de los libros modelo: “él se partió llorando y su amo se quedó riendo” (I, 4, 49).

El siguiente episodio, el de los mercaderes toledanos, vuelve a poner en escena el problema de los silencios. En esta ocasión, lo que falta es el retrato de Dulcinea y es esa carencia la que complica la resolución de la aventura: “mostrádnosla, que si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por vuestra parte nos es pedida” (I, 4, 50). La dama del caballero, aquella sin la que es “árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 1, 32) –

¹⁴ La nada amenaza ya su primera jornada, en que “casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese, de lo cual desesperaba, porque quisiera topar luego con quien hacer experiencia del valor de su fuerte brazo” (I, 2, 36). Este inicio signado por el vacío tiene su contraparte en la proliferación de posibles primeras aventuras que discuten los autores (Puerto Lápice, los molinos de viento o la llegada a la venta/castillo).

y en esta caracterización hace uso de la lógica de los contrarios— será el centro de una problemática representación vacua: en su retrato se hace patente “la carencia de belleza, articulada como el vacío de un ojo y la enfermedad del restante” (Vila, 1994: 165) reforzada por “la imagen del vacío volitivo” que traza su conexión con las hilanderas, representadas en la iconografía de la época como “mujeres sin cabeza” (Vila, 1994: 168).¹⁵ Frente a ese vacío, es don Quijote quien carga con el peso de lo totalizante —“tal embarazo le causaban la lanza, la adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas” (I, 4, 51)— y “completa” esta aventura, en su resolución desfavorable, culpando a su caballo, siguiendo el modelo sugerido por sus lecturas (I, 4, 52). Pero será él quien, tristemente, no tendrá qué contar al concluir el enfrentamiento, mientras que el mozo que lo golpea sí: “Cansóse el mozo, y los mercaderes siguieron su camino, llevando que contar en todo él del pobre apaleado” (I, 4, 52). El confronto con los vacíos de la experiencia lo dejarán también a él en silencio: “hiciéronle a don Quijote mil preguntas, y a ninguna quiso responder otra cosa sino que le diesen de comer y le dejasen dormir” (I, 5, 57).

Dinero, ausencia y retratos. El modelo de los libros de caballerías, con su retórica atiborrada de detalles, barroquiza al mundo. ¿Pero qué sucede si la experiencia es porosa, plagada de vacíos y silencios? El fracaso de la primera salida, el regreso a escondidas, de noche “porque no viesen al molido hidalgo tan mal caballero” (I, 5, 55), porque no existe situación análoga en las lecturas de don Quijote para el regreso de un caballero herido ignominiosamente, denuncian el impacto que resulta del confronto entre el libro y su aplicación a las condiciones de vida de Alonso Quijano.

¹⁵ Dulcinea será siempre aquélla que escape a todas las formas de representación que circulan en el interior de la novela. Esta problemática puntual será abordada en el capítulo 1 de la sección III.

El regreso a la aldea es sintomático de este movimiento antitético entre completitud y vacío que diagraman los libros en la vida de don Quijote. Al encuentro del labrador que lo llevará de vuelta a casa, el hidalgo echa mano de un género auxiliar al de las novelas de caballerías, el romance, con el que coincide en sus temas y en el estilo medievalizante y elevado (Marín Pina, 1998). Texto totalizante e hiperbólico pues es “historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma” (I, 5, 53).¹⁶ La aplicación mecánica del romance de Valdovinos y del Marqués de Mantua sobre sus vivencias lo lleva a repetir irreflexivamente el poema sin responder: “no le respondió [al labrador] otra cosa sino fue proseguir en su romance, [...] todo de la misma manera que el romance lo canta” (I, 5, 54), “Pero él seguía con su romance a cuanto le preguntaba” (I, 5, 54).

Finalmente, don Quijote recupera otro texto relacionado con la caballeresca por ser ambas “obras de imaginativa”, en términos de Huarte de San Juan (citado en Marín Pina, 1993: 270): *El Abencerraje* en la versión de *La Diana* de Montemayor. Y con ello retoma la literatura pastoril, un género de suma importancia para el final de la gesta de don Quijote. Nuevamente repite de forma maquinal el texto y cansa al labrador amigo:

le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en la *Diana* de Jorge de Montemayor donde se escribe; aprovechándose tan a propósito, que el labrador se iba dando al diablo de oír tanta máquina de necedades (I, 5, 54-55).

Es entonces cuando aflora la voluntad totalizante de estos textos, no sólo en su repetición mecánica e íntegra hasta el cansancio de sus interlocutores, sino también

¹⁶ En esta amplitud de criterios resuenan, nuevamente, las palabras del amigo del prólogo, que recomienda al autor “procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (I, Prólogo, 13). Un texto de tan variadas atribuciones sólo puede ser aquél que lo incluya todo. Un texto total.

porque se convierten en la clave para el despliegue caballeresco de don Quijote. En su habilidad de convocarlo todo, los libros que lo han llevado a sus primeras aventuras le permiten afirmar, con un estilo redundante, que Dulcinea es “por quien yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías que se han visto, vean ni verán en el mundo” (I, 5, 55). Y, finalmente, asumirá que “yo sé quién soy [...] y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama” (I, 5, 55). La totalidad abre paso a la sucesión, a la cadena de héroes que el manchego, hiperbólicamente, superará: “a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías” (I, 5, 55).

El regreso a casa enfrentará a don Quijote con el cura de su aldea, quien curiosamente recibe el redundante, repetitivo nombre de Pero Pérez (I, 5, 55). Tanto él como la sobrina y el ama apuntarán a los libros como responsables directos de los desvaríos de Alonso Quijano. Pero, para ese entonces, las imágenes librescas serán otras, vinculadas a lo antropomórfico y a lo infernal: “estos desalmados libros de aventuras” (I, 5, 55), “encomendados sean a Satanás y a Barrabás tales libros” (I, 5, 55), “todos estos descomulgados libros” (I, 5, 56), “bien merecen ser abrazados, como si fuesen herejes” (I, 5, 56). En este punto, en el cierre de esta primera salida, se dará un cambio en la representación. Una nueva etapa comienza en la gesta de don Quijote, acompañada por el libro y sus imágenes, las primeras de gran valor hipérbolico y paradójico, tanto como el nacimiento y los primeros pasos de este nuevo caballero manchego.

En conclusión, el libro en estos primeros capítulos (el anatémizado por excelencia, la novela de caballerías) se representa como un objeto paradójico, en el que

cohabitan opuestos en simultaneidad. Su construcción plantea el interrogante sobre cómo existir en los opuestos, en la imposibilidad. Este problema, en última instancia, es un planteo de los límites, de la existencia fronteriza y escandalosa entre dos términos imposibles. Para don Quijote, postula ya desde su primera salida, y con más claridad para su familia y vecinos, el límite del decoro social y de la vida estamental de un hidalgo pobre y anciano de las tierras de La Mancha.

Frente a su “máquina de necedades” (I, 5, 55) formada no sólo por lo paradójico sino también por una presencia atiborrada de repeticiones léxicas y conceptuales, junto con hipérbolos, es posible preguntarse hasta qué punto es necesaria la presencia de los libros de caballerías, éstos y no otros, en la primera salida. Ante un formato textual que todo lo contiene y todo lo fagocita, la dicotomía ficción caballeresca/experiencia prosaica puede ser vencida y don Quijote puede salir a una nueva vida en las aventuras caballerescas. Los opuestos traman una mecánica transformadora en una novela que trata, precisamente, sobre la transformación.

Se trata de la “posibilidad imposible” de existir en los opuestos, de surgir a la vez que ocultarse en los pliegues de un texto labrado al ritmo retórico de la minucia, el detalle que no deja espacio libre, que lo ocupa todo. Para don Quijote, esa totalidad en que conviven los opuestos se organiza alegóricamente: es sabido que cada objeto, persona o situación con los que toma contacto tienen para él, “peregrino meticoloso que se detiene en todas las marcas de la similitud” (Foucault, 2008: 63), su correspondencia analógica. Ése es su modo de organizar la totalidad que se le presenta y que también lo incluye, lo devora y lo arrastra hacia sus páginas; recuérdese que el manchego aspirará cada vez más, a medida que se desarrolla la obra en sus dos partes, a ser escrito, a integrarse a esa realidad textual que lo inspiró. Las construcciones alegóricas, como mónadas, organizan esa totalidad aparentemente caótica (no es don Quijote quien la

vive problemática, sino quienes lo rodean), siempre remiten al origen del caballero, sus libros de caballerías, y se oponen a un pensamiento seriado, que será el triunfante en esta incipiente modernidad, una forma de percibir clara y distintamente, desde la que su entorno sólo puede escandalizarse ante el paradigma de lo semejante que despliega la mente febril del hidalgo:

Muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes; y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla, y bebíase luego un gran jarro de agua fría y quedaba sano y sosegado, diciendo que aquella agua era una preciosísima bebida que le había traído el sabio Esquife, un grande encantador y amigo suyo (I, 5, 56).

Sus amigos y familia exponen un pensamiento más sintagmático que paradigmático, uno que no puede explicar la naturaleza contradictoria y globalizante de los libros de caballerías, y que tampoco sucumbe a sus encantos o sus riesgos. La serie, la cadena, el sintagma, el movimiento hacia el destino frente al origen, el paradigma, la partícula fundamental y la circularidad. Otro movimiento antitético que don Quijote sufrirá a lo largo de su gesta y que repercutirá en distintos niveles de la obra cervantina, en la que se observará el avance de la serie y la cadena por sobre el origen, implicando nuevos límites entre lo posible y lo imposible.

Los libros se presentan, obviamente, como un origen para don Quijote. La posibilidad de que se conviertan también en un destino, de que desplieguen una serie, una cadena como aquélla en la que “iba ensartando otros disparates” (I, 2, 35) y en la que Alonso Quijano se incluya, es lo que comenzará a verse, ya al término de esta primera salida, como una aberración. Posteriormente, toda su gesta será cuestionada, criticada y amenazada de interrupción, con la intención de los siempre presentes terceros de que vuelva a su origen, el hogar y la aldea. ¿No es el final, en tanto regreso

al origen, otro momento paradójico en que la muerte le devuelve la vida como cristiano y aldeano, como hombre de su tierra?

Lo aberrante de la serie, que de desarrollarse amenaza con otra salida para don Quijote y una inscripción en la tradición caballeresca para su autor (hemos visto cómo el prólogo hace y deshace la presencia autoral en cuanto a dicha pertenencia genérica), será tratada inmediatamente al regreso de la primera salida, con el escrutinio de la biblioteca, esto es, con la exposición seriada de los libros culpables y la conservación de aquéllos que únicamente revisten el valor de originarios. Como hemos mencionado, aquí la representación de la materia escrita cambia y se asocia a imágenes infernales y antropomórficas. Con el cierre de esta primera salida, sin embargo, el poder de los textos se evidencia y traza líneas de acción impensadas para quienes, “en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme” (I, 1, 27), frecuentan la casa del anciano que, escandalosamente, trueca tierras por libros.

3. De enigmas y vacíos: los textos y sus autores en el *Quijote*

El modo en que el *Quijote* se nos presenta como “un libro sobre libros”, aspecto ampliamente reconocido y ponderado por la crítica especializada,¹⁷ es uno de los tantos juegos barrocos que la prosa cervantina construye y es atribuible a él la complejidad –en gran parte– de la construcción narrativa de la primera novela que vio la Modernidad. Esta apreciación se ha hecho ya muchas veces anteriormente, pero el interés por seguir trabajando esas problemáticas no ha disminuido; es más, es uno de los grandes temas que alienta el trabajo de toda una nueva generación en los estudios cervantinos, conformada por perspectivas que, ya entrado el siglo XXI y cumplido el cuarto centenario de las obras del autor alcalaíno, sigue revelándola inabarcable y disparadora de lecturas infinitas.

En este capítulo, nos interesa caracterizar el modo en que los libros y sus autores se vinculan a lo largo de la novela. Se seleccionarán pasajes del *Quijote* que permitan abordar este problema, focalizando sólo en el formato libro, con el propósito de deslindar las particularidades del impreso frente al manuscrito y postular el modo en que Cervantes concibe ambos tipos.

¹⁷ Los estudios cervantinos sobre este tema focalizan en diversos aspectos de esta problemática. Sobre la presencia de libros en el *Quijote*, vid. Chevalier (1989, 1991), Eisenberg (1974), Gerber (2018), el ya mencionado de Gerhardt (1955), Iffland (1992), Moner (1989), Riley (1989), Riquer (1969a) y Ruffinatto (1983). Atienden a los juegos con el narrador y los autores ficticios (una veta de los estudios críticos particularmente prolífica), Allen (1979) El Saffar (1975, 1987), Fernández Mosquera (1986), Forcione (1970), Flores (1982), Haley (1980), López Navia (1996), Martín Morán (1990), Molho (1989), Parr (1992), Paz Gago (1995), Riley (1966a, 1966b). Sobre el *Quijote* y los libros de caballerías, remitimos a la bibliografía mencionada en la nota 11 de nuestra tesis.

3.1. Un mundo íntimo

A lo largo del *Quijote*, el libro se presenta bajo múltiples formatos y siempre se problematiza su existencia, su difusión y el vínculo que entabla con su autor. Primero, como hijo de la cultura manuscrita y, luego, impreso en letras de molde, concebido como un medio difusor, como el producto de una tecnología floreciente, en los primeros tiempos de un dominio que se extenderá durante siglos y que impactará en el modo de pensar tanto al texto como a su autor.

Un acercamiento inicial al libro en la Primera Parte nos permitirá ver la primacía del manuscrito como modo de producción: los papeles de Grisóstomo (I, 13), la novela picaresca compuesta por Ginés de Pasamonte (I, 22), el librito de memorias de Cardenio (I, 23), y los textos hallados en la venta que contienen *El curioso impertinente* y una versión de *Rinconete y Cortadillo* que se presupone del mismo autor, guiño cervantino mediante (I, 32). Este proceso se observa incluso en el mismo texto cervantino, con sus distintas manos: el primer autor, el segundo, el del Prólogo, Cide Hamete y su manuscrito hallado en el Alcaná de Toledo (I, 9), así como la continuación anunciada en 1605 y sus epitafios en I, 52.

El factor común que une a todos estos escritos es el vínculo íntimo entre ellos y sus respectivos autores. La manuscritura supone esta proximidad ya desde su misma materialidad, en la imagen de la mano que delinea sus grafías constitutivas. Pero, además, con la difusión de la imprenta, los libros confeccionados a mano, circulando en una tradición paralela a la tipográfica, presupusieron aún más un uso familiar de la escritura:

La clarísima vinculación que se podía hacer entre difusión y tipografía reduplicó la personalización que ya era característica del manuscrito autógrafo y lo convirtió en el mejor refugio de la intimidad. Si dar un texto a la imprenta era sinónimo de lanzarlo a los cuatro vientos para su general conocimiento, haciéndolo manifiesto, guardarlo escrito y de puño y letra era preservarlo de las miradas de los demás,

confiarlo sólo a la propia lectura de quien era su autor o a la de las personas que le estaban más cercanas (Bouza Álvarez, 1997: 43).

Esta proximidad con su autor constituye una línea ininterrumpida que se traza a lo largo de todos estos textos en el *Quijote* de 1605. El vínculo privado entre autor y libro se traduce en figuras concéntricas, en espacios cerrados que conforman una especie de “grado cero” de la escritura y que unen ambas instancias: los escritos de Grisóstomo, encerrados en el sepulcro de su autor –“un cuerpo muerto [...] Alrededor de él tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados” (I, 13, 109)–; los papeles del historiador arábigo que se encuentran entre otros escritos que posee un vendedor en el Alcaná de Toledo, en una progresión desde el afuera, el espacio público de la calle (marcado por el recorrido del caminante) hasta la escena interior del hallazgo de ese “tesoro” de la continuación resguardado entre “unos cartapacios y papeles viejos” (I, 9, 82); la novela de Ginés, “cuya vida está escrita por estos pulgares” (I, 22, 188), libro que “deja empeñado [...] en la cárcel en doscientos reales” (I, 22, 188), en un vínculo que convierte lo privado en reclusión; el librito de memorias de Cardenio, hallado en una maleta (I, 23, 194) en el espacio ya laberíntico y alejado de Sierra Morena, que propicia el retiro y la penitencia tanto de su autor como de don Quijote; y las novelas olvidadas en una maleta en la venta, escuchadas en una sesión de lectura íntima entre la familia del ventero y los caminantes. Este vínculo particularmente cervantino entre el texto y las imágenes concéntricas ya fue notado por Javier Herrero, quien agrega que las figuras circulares vehiculizan una metáfora libresca del vacío, la vacuidad de los libros: “odres de vanagloria, calabazas huecas, pelotas diabólicas, se alimentan de adulación y de mentira” (Herrero, 1982: 584). Nuestra perspectiva, sin embargo, contempla estas situaciones de “encierro” textual no como índice de vanidad sino como intento de plasmar una escena inaugural de la escritura, una viñeta inicial que expone el vínculo íntimo entre el libro y su autor, la conformación

de un binomio fundamental. La conexión entre escritor y libro manuscrito es tan fuerte que las suertes de ambos corren parejas, en unión indisoluble. Esto se observa en casos extremos, como los de Grisóstomo, quien ordena en su testamento que a sus textos se “los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra” (I, 13, 110), ambos consumidos en simultáneo –“acabada la sepultura y abrasados los papeles de Grisóstomo” (I, 14, 120)– o en el de Ginés, cuya naturaleza delictiva se traslada a su novela, “capturada” en la cárcel que deja para seguir cumpliendo sus pena en altamar, un nuevo espacio de encierro en que “tendré lugar de acabar mi libro” (I, 22, 188), cuyo final llegará una vez que su vida termine también: “¿Cómo puede estar acabado [...] si aún no está acabada mi vida?” (I, 22, 188).

Este sistema de imágenes se aplica a la misma obra que estamos leyendo, si recuperamos que “se engendró en un cárcel” (I, Prólogo, 7); el estudio en el que cavila el autor, con la sola intromisión “a deshora” del “amigo gracioso y bien entendido” (I, Prólogo, 8) y la caja de plomo que resguarda la segunda parte de la obra y que “se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba” (I, 52, 450) (aquí el texto resguardado se construye como un tesoro oculto). El vínculo de máxima proximidad entre el autor y su texto extiende este universo metafórico a la imagen del libro como hijo y activa una serie de metáforas biológicas: “cada cosa engendra su semejante”, “para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo”, “un hijo feo y sin gracia alguna”, “aunque parezco padre soy padrastro de don Quijote”, “perdone o disimule las faltas que en este mi hijo vieres, y ni eres su pariente ni su amigo” (I, Prólogo, 7). Estas metáforas reproductivas, cuya utilización “está en sintonía con una concepción general de la creación poética en tanto actividad que surge de la naturaleza física del hombre” (Gerber, 2014: 390), importan a nuestro planteo porque trasladan la cercanía del libro y su autor a una consideración del primero

como “carne de su carne”, una implicancia última (el parto sería la figura más concéntrica de todas). Este figuración alcanzará un alto grado de desarrollo en “alusiones frecuentes a los textos en términos de ‘familias’ de padres e hijos, así como paralelismos entre genealogías biológicas y literarias” (Gerber, 2018: 83).

Pero este tándem indisoluble no debe ocultar otra de las particularidades del libro manuscrito: su autor no necesariamente se revela a sus lectores. Cada voz autoral en esta Primera Parte se construye como un enigma: es necesario descifrar su identidad y sus intenciones a través de las obras presentes, muchas veces separadas de su instancia creadora. El libro, desde una perspectiva simbólica, se vincula al secreto divino, la revelación y la búsqueda de la palabra perdida (Chevalier, s.v. *libro*).¹⁸ De este modo, podemos preguntarnos quién es el misterioso amigo que colabora a comienzos del Prólogo y por qué el autor no entabla vínculos que le permitan obtener los poemas preliminares para su obra (un estado de anonimia total: no nos da datos de sí mismo ni de sus congéneres). O podemos intentar descifrar la camaleónica identidad de Ginés de Pasamonte, que aparece con múltiples caras en las dos partes de la novela y cuyo prontuario está construido en base a silencios –“Va por diez años [a las galeras] [...], que es como muerte civil. No se quiera saber más sino que este buen hombre es el famoso Ginés de Pasamonte” (I, 22, 187)– que su libro viene a derribar puesto que “Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras” (I, 22, 188), pero que aún se siguen anunciando sin revelarse cuando en 1615 se recuerda que sus delitos “fueron tantos y tales que él mismo compuso un gran volumen contándolos” (II, 27, 646). Lo cierto es que, en el transcurso del relato, se sembrarán pistas, a la espera de reponer esa figura enigmática: la aproximación a los textos siempre buscará revelar a su autor. Así sucede con Cardenio y la principal

¹⁸ La relación entre texto y misterio ya aparece en otras obras cervantinas, como las *Novelas ejemplares* que “algún misterio tienen escondido que las levanta” (p. 82, ed. de Jorge García López) y cuya discusión en torno a la naturaleza de ese elemento oculto ha inspirado a generaciones de cervantistas.

preocupación a la hora de leer sus obras, que consiste en saber quién se erige detrás de ellas como creador: “veremos si en este librito de memoria hay alguna cosa escrita por donde podamos rastrear y venir en conocimiento de lo que deseamos” (I, 23, 194), “Con gran deseo quedó el Caballero de la Triste Figura de saber quién fuese el dueño de la maleta, conjeturando por el soneto y carta” (I, 23, 196). El derrotero que un libro y una vida queda sellado por la metáfora del hilo y el ovillo –“Por esa trova [...] no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo” (I, 23, 195)–, imagen que Sancho parece aplicar mal –“No dije sino *Fili*” (I, 23, 195)– pero que luego es “el hilo de mi triste historia” (I, 24, 203) en boca del mismo Cardenio. Los papeles olvidados en la venta, “que de tan buena letra están escritos” (I, 32, 286), también son objeto preciado que se guarda “pensando en volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y estos papeles, que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo” (I, 32, 286), con el inquietante dato de que fueron dejadas junto con otra que los lectores bien podemos reconocer: “vio que al principio del escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela, y coligió que pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fueren todas de un mismo autor” (I, 47, 415).

El problema del autor reviste de tanta importancia que es capaz de detener momentáneamente la narración, plantear un punto de quiebre como el del capítulo 9, para dejar en claro qué instancias la construyen y sus pormenores: “aun a mí no se me deben negar [las alabanzas] por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia” (I, 9, 82), “Si a ésta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I, 9, 84), “si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto” (I,

9, 84). Ese punto crucial en la historia, en la que peligró su continuación, se soluciona porque “el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido” (I, 8, 77) y, gracias a las circunstancias que atraviesa y a su voluntad de hallar el resto de la historia, es que la historia se completa. El autor es, por lo tanto, la pieza necesaria que une ambas secciones de la Primera Parte.¹⁹

El libro manuscrito es, entonces, el formato preponderante en las obras que aparecen a lo largo de la Primera Parte. Sin embargo, no debemos olvidar que el impreso también está presente y que cala profundo en la reflexión acerca de lo textual. La especialización del manuscrito en torno a los escritos más íntimos, de corte privado, deja libre espacio a los productos tipográficos para consagrarse al ámbito de lo público (Bouza Álvarez, 1997: 40-42). Esta misma transición de lo privado a lo público se encuentra en potencia, por ejemplo, en los textos hallados en la venta, sólo que aún dentro de una circulación manuscrita: es el deseo del cura que “si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar” (I, 32, 287).

Cabe preguntarse si el cambio de formato se presentará sin complicaciones y si permanecerá inalterable el vínculo entre libro y autor. La naturaleza del proceso parece revelar que no: la obra impresa, como hemos analizado en el primer capítulo de esta tesis, requiere de un aparato prologal, conformado por el privilegio real, la tasa, la dedicatoria, los sonetos laudatorios, y la tablas de autores, entre otros textos (Marsá, 2001). El alcance de este fenómeno es visible en la misma obra que leemos, puesta por caso testigo de la conversión al mundo tipográfico.

¹⁹ Resulta tan importante la figura del autor que en ocasiones se presenta como motivo de salvación o condena de su obra. Así sucede en el escrutinio a la biblioteca de don Quijote con el *Tesoro de varias poesías* –“guárdese, porque su autor es amigo mío” (I, 6, 64)– y con el mismo Cervantes y su *Galatea*: porque “es grande amigo mío ese Cervantes” (I, 6, 65), el cura ordena “tenedle recluso [al libro] en vuestra posada” (I, 6, 65) hasta tanto edite la segunda parte y enmiende los errores de la primera, como prometió (nuevamente libro y encierro se dan cita).

Ya el prólogo de la Primera Parte nos introducía en el complejo proceso de dar una obra a las prensas. Todos los preliminares mencionados allí son un rasgo particular del libro impreso, una de las formas en que la tipografía cambia la cara de los ejemplares y que redundaba en un aspecto formal “bastante más complicado que el de un manuscrito” (Bouza Álvarez, 1997: 67). El problema radica en que este conjunto de piezas textuales que se acoplan al texto principal del autor requiere de una serie de personas interpósitas (en este caso, otros autores, autoridades en las que apoyarse y con las que llenar tablas y notas, dedicatarios e incluso funcionarios del Rey que verifican el cumplimiento de las reglamentaciones vigentes en lo tocante a las ediciones impresas). Todos ellos para realizar una tarea que el autor confiesa puede hacer por sí mismo, “soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos” (I, Prólogo, 9). El conflicto no es la conformación de la obra en sí, manuscrito ya redactado sobre el que el autor se lamenta melancólicamente, “suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla” (I, Prólogo, 8) y que no presenta ningún defecto en sí mismo (es más, será un favor al lector: “quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás de Sancho Panza” –I, Prólogo, 13–) sino el traspaso de ese manuscrito al nuevo formato que proponen las letras de molde. La misma obra que estamos leyendo es la que intersecta los dos formatos librescos y expone el momento crítico en que el libro de puño y letra de su autor se somete a las exigencias necesarias para convertirse en un impreso. La intromisión de terceras personas, de un otro que quiebra el binomio autor-libro y mina el terreno de la intimidad, el vínculo de proximidad entre ambos.

El autor del Prólogo logra sortear el escollo con una estrategia que vuelve a la escena mínima y primigenia entre el autor y el libro, al cifrar en la figura del amigo la forma en que se resolverá la presentación de los preliminares. Suerte de doble del autor,

es familiar hasta el vituperio –“siempre os he tenido por discreto y prudente en todas vuestras acciones. Pero agora veo que estáis tan lejos de serlo como lo está el cielo de la tierra” (I, Prólogo, 9)– y se muestra como una figura paternal que también aconseja sobre la propia creación: “remedio todas las faltas que decís que suspenden y acobardan para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote” (I, Prólogo, 9). Con él, se repone el círculo íntimo que propiciaba el texto.

Por su parte, los poemas preliminares se presentan, finalmente, como obras producidas por personajes ficticios (Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Oriana, Gandalín, Orlando, el Caballero del Febo, Solisdán) para otros ficticios (don Quijote, Dulcinea, Sancho Panza, Rocinante), con lo que el mundo de la obra, la creación íntima del autor se sobrepone al aparato escritural exigido por la imprenta. Esta estrategia, sumada a la presencia del amigo, logra conservar el ámbito familiar, cerrado y privado que une al texto con su creador. En una de sus tantas estrategias textuales, el autor logra mantener el vínculo más cercano posible con su libro, conservar ese grado cero de la escritura que ya no podrá sostenerse una vez que éste llegue a las prensas y, a partir de allí, a todo el orbe.

3.2. Del enigma al vacío

El *Quijote* de 1615 se sumerge en la primacía del impreso sobre el manuscrito. Los cambios en el formato y las consecuencias de este nuevo balance de fuerzas se evidencian, una vez más, sobre la misma obra, con “la apuesta estética de hacer jugar, al interior de la Segunda Parte, la presencia del texto de 1605 como artefacto cultural existente y accesible para un sinnúmero de criaturas ficcionales” (Vila, en prensa-B: 67). Su difusión es amplísima, con grandes tiradas de ejemplares:

tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalos Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (II, 3, 485).

Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia (II, 16, 563).

El público se amplía al punto de que cada personaje es un virtual lector de la Primera Parte y, de boca de uno de ellos, Sansón Carrasco, “que viene de estudiar de Salamanca” (II, 2, 482), se conoce que ha llegado a ese enclave proverbial del saber, donde “andaba ya en libros la historia de v.m.” (II, 2, 482). Así, como señala Vila, la Segunda Parte “reflexiona, ante los ojos de los lectores todos, sobre los vericuetos de la producción mercantil del impreso y, fundamentalmente, sobre los efectos de la literatura en los lectores” (Vila, en prensa-B: 68).

El manuscrito y su privacidad ceden ante la difusión que propicia la imprenta. Esta nueva resonancia de la letra impresa recibe en el *Quijote* un trato hiperbólico ya desde sus primeras páginas, en las que la obra proyecta su derrotero a lugares tan distantes de su tierra de origen como China: “es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe [...]; y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China” (II, Dedicatoria, 467).

La tan deseada publicidad de los actos textuales promovida por la imprenta materializa esa faz peligrosa del libro arrojado al mundo en una tercera persona, inmiscuida como cualquiera de los oficiales de prensa intervinientes en el proceso de reproducción mecánica. En la Primera Parte, esa inquietud se encuentra latente, en ciernes sobre la obra y su autor, en otros agentes literarios necesarios, problematizados –como vimos anteriormente– en el Prólogo. La Segunda Parte profundiza este quiebre del binomio fundamental, si tenemos en cuenta que errores como los del robo del rucio se consideran propios del taller de impresión: “por no haberse puesto el cómo ni el

cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor, la falta de emprenta” (II, 27, 645).

Pero, por otra parte, el *Quijote* de 1615 va aún más allá al dar un rostro y un nombre particular al intruso: Avellaneda. El problema reside ahora en que las pistas que conducen al autor ya no son conclusivas. Ya no es posible delinear una figura concreta detrás del “escritor fingido y tordesillesco” (II, 74, 938), a quien se persigue hasta el último aliento de vida de Alonso Quijano, que aún en su testamento anhela hallarlo, “si la buena suerte les trujere a conocer al autor” (II, 74, 936) y que busca ser advertido hasta por la pluma, “si acaso llegas a conocerle” (II, 74, 938). El mismo formato impreso, alejado de la mano del sujeto, ha permitido una forma particular de anonimato, en la que la información ya no remite a un autor: la máquina subdivide las instancias que intervienen. La imprenta se construye en el reino de las terceras personas, en el que el escritor puede no ser más que otros colaboradores y ni siquiera uno imprescindible, ya que muchas ediciones pueden realizarse “a partir de un ejemplar impreso anteriormente, sin el menor contacto ni corrección del autor” (Moll, 1982: 50). En términos de Fernando Bouza:

la escritura impresa, fruto de la estampación mecánica de tipos idénticos, borra de sí misma cualquier recuerdo de autoría personal, trasladando definitivamente la noción de *stilus* de la operación física de escribir a la esfera de la creatividad intelectual. Es cierto que el estudio de los tipos utilizados en un determinado impreso permite fecharlo y localizar el establecimiento tipográfico del que salió, incluso quién fue el artífice que los fundió, pero sobre su base es absolutamente imposible determinar quién fue el autor del texto dado a la imprenta. [...] La tipografía llevaba aparejada la desaparición de lo personal” (Bouza Álvarez, 1997: 36-37).

La despersonalización de los tipos ayuda al impostor a escudarse, a ser un fantasma detrás de su obra. De este modo, el enigma de la Primera Parte da paso al vacío en la Segunda: los libros tienen un autor, pero ese autor ya no importa.

La exposición de los conflictos surgidos entre el libro (ahora tipográfico) y su autor se concentra en ese nuevo espacio de creación que es la imprenta, visitada por don Quijote en el capítulo 62. En el emplazamiento de la máquina, lo que se encuentra es el libro que canoniza toda la maldad del impreso, el *Quijote* de Avellaneda: “Pasó adelante y vio que asimismo estaban corrigiendo otro libro; y preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal vecino de Tordesillas” (II, 62, 875). En la Segunda Parte, la escena íntima, familiar de la creación del texto a manos de su autor es reemplazada por la reproducción en serie del apócrifo en un espacio de tránsito y frenesí productivo, donde el caballero manchego “vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra” (II, 62, 873); allí se dan cita los distintos operarios pero sin la presencia del autor. Si alguna figura autoral se asoma, la de *Le Bagatele*, se la caracteriza como víctima de su propia creación, aplastado por el peso de ésta: “Yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante” (II, 62, 874).²⁰

¿De qué modo puede revertirse el vacío de la instancia autoral ante el inexorable avance del libro impreso? ¿Cómo regresar a esa fase inicial del libro unido a su creador, en la intimidad de una escena que le da origen? La Segunda Parte contrataca este nuevo orden de cosas desde distintos frentes y, en todos ellos, parece defender el vínculo estrecho entre texto y autor.

²⁰ Recuérdese que quien lleva *Le Bagatele* a la imprenta no es su autor sino el traductor. Este personaje, junto con otro presentado anteriormente, el primo humanista que oficia de guía a la cueva de Montesinos y que anhela imprimir una compilación de libreas, un *Metamorphóseos* u *Ovidio español* “imitando a Ovidio a lo burlesco” (II, 22, 609) y un *Suplemento a Virgilio Polidoro* “con las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia” (II, 22, 610), ilustran los nuevos modos de creación en el mundo tipográfico, caracterizados todos por su valor de prótesis de la instancia autoral original: traducción, continuación, suplemento, compilación. La posibilidad de plagio es muy cercana a todas estas formas de componer y, no inocentemente, aparece Avellaneda para materializarla en el andar mismo de las prensas catalanas.

Si la difusión inusitada de las obras es uno de los grandes cambios propiciados por la imprenta, ya desde el Prólogo de 1615, no por ello el libro dejará de reclamar la presencia de su autor. En su recorrido hiperbólico que llega hasta la China, la fama de la Primera Parte exige que su autor viaje a esos confines para dictar clases: “me decía que fuese yo a ser el rector de tal colegio” (II, Dedicatoria, 467).

Pero, por otro lado, si el éxito llevó la obra a circular y ese hecho, al mismo tiempo que dio fama a su autor lo perjudicó, es necesario redoblar la apuesta y hacer que el apócrifo circule tanto y por ámbitos tan extremos que termine atribulando a Avellaneda también. Aquí cobra sentido otro gesto hiperbólico que consiste, en esta ocasión, en situar al falso *Quijote* en los infiernos: “‘Quitádmele de ahí’, respondió el otro diablo ‘y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos’” (II, 70, 916). Hasta allí lo lleva su difusión, donde los terceros ya no son personas y la misma fama que disfruta en la tierra como autor fantasma se convierte en condena eterna para un alma en pena. Como tal, su existencia sin nombre, sin particularidades, sin recuerdos, resulta perfectamente válida.

Por otra parte, será preponderante la presencia de Cide Hamete Benengeli a lo largo de esta parte. Es necesario eliminar todas las instancias narrativas que proliferan a lo largo de la Primera Parte y construir una figura de autor originario, que recupere ese grado cero de la escritura: el responsable cuya letra manuscrita permite conocer la historia. Alguien para quien sea tan familiar, tan íntimo el vínculo con su obra que, llevado a un extremo, se vuelva ilegible, puesto que implica regresar al texto árabe. El gesto consiste en extremar el código que comparten el libro y su autor, la escena inicial de privacidad, de cerrazón: de la cárcel de la Primera Parte al encierro de las letras extranjeras y, redoblando la apuesta, letras heréticas.

La presencia de Cide Hamete será crucial para reponer el binomio autor-texto porque dará pie al discurso final de la pluma, esto es, a recuperar la voz de la que ya no es posible hallar en las imprentas: la manuscritura. La péñola del historiador arábigo, opuesta a la “pluma de avestruz grosera y mal deliñada” (II, 74, 938) que escribió el apócrifo,²¹ se presenta como la herramienta más próxima al autor, la condición básica para su creación. Es la única que puede reclamar, con su producto (la letra personalísima de quien escribió), el vínculo más estrecho de todos, del que nadie más puede adueñarse: “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno” (II, 74, 938).

El reclamo por el nacimiento de don Quijote nos lleva de regreso al Prólogo de 1605, a la figura del autor padre/padrastro y a sus metáforas biológicas. La pluma “colgada desta espetera y deste hilo de alambre” (II, 74, 937) marca el camino de regreso a la que quedó suspendida sobre el manuscrito del autor prologal, desconcertado a la hora de ajustar su texto a las exigencias del impreso. El cierre de la Segunda Parte

²¹ La mención a la pluma de avestruz es muy significativa en este contexto de disputa autoral. Por un lado, la pluma de esta ave es símbolo de equidad y, ya desde el antiguo Egipto, “presidía la ponderación de las almas; servía igualmente de justa pesa en la balanza del juicio” (Chevalier, s.v. *avestruz*), con lo que la identificación entre ella y Avellaneda, frente a Cide Hamete y su cálamo, elevan simbólicamente el juego entre original y copia a una relación entre el autor y su némesis. Por otro lado, atribuir al plagiario una pluma de avestruz le transfiere todas las características incapacidades de este animal: “aunque tiene alas no vuela con ellas [...] Traga todo cuanto le arrojan y lo digiere, y es tan estólido y bobo, que si esconde tan solamente la cabeza entre alguna mata, piensa que está todo encubierto y seguro de los cazadores [...] Sus plumas curadas y teñidas de varios colores, adornan las celadas de los soldados, las gorras y sombreros de los galanes” (Covarrubias, s.v. *avestruz*). Avellaneda es, entonces, un autor que engulle indiscriminadamente otras obras, mal escondido tras estrategias vanas, y presuntuoso como las plumas que adornan a soldados y galanes, unidos por su vanidad en la figura extensamente difundida del *miles gloriosus*. Asimismo, el ave mencionada “por ser tan pesado animal, no puede echarse sobre los huevos como hacen las demás aves, porque, cargándose sobre ellos, los quebraría. Y dióle naturaleza tal infinito que, cavando en la arena, hiciese un hoyo y los pusiese allí cubriéndolos después con ella, y con el amor natural está de ordinario mirando a esa parte; y no porque los empolle con la vista, como algunos falazmente pensaron, porque eso hace el sol, como acá experimentamos, que en el estiércol caliente, sin que se eche la gallina sobre los huevos, se suelen sacar los pollos. [...] pone los huevos y no cura de empollarlos, conforme a la opinión del vulgo, por el poco o ningún amor que tiene a su prole, contra la inclinación de todos los demás animales” (Covarrubias, s.v. *avestruz*). En este matiz significativo que aporta la lexicografía entendemos nuevamente la afrenta que significa para un continuador la asociación con el avestruz, en tanto connota esterilidad y crueldad para con sus crías/creaciones, una acusación velada que –en esta Segunda Parte– también ha lanzado Teresa en sus cartas a la duquesa, quien “está destinada, cual reina deficitaria de las aves, a ver cómo los hijos los hace el sol o hasta el mismo estiércol caliente, pero nunca puede saber qué es empollar y alumbrar” (Vila, 2012: 434).

se construye, de este modo, como un gesto de añoranza de esa escena privada, mínima, de una herramienta que cedió su primacía a la máquina despersonalizada y fría. Al mismo tiempo, la pluma como símbolo de crecimiento y fertilidad (Chevalier, s.v. *pluma*) también reenvía a las metáforas reproductivas del Prólogo a la Primera Parte y, en tanto elemento que connota autoridad y justicia, utilizada como símbolo de poder en ritos de coronación que también recoge Chevalier, cierra con su imagen el reclamo de exclusividad de su creación por sobre la del falsario Avellaneda.²²

En conclusión, en el *Quijote* el libro se ubica entre dos tiempos que pautan, cada uno, relaciones específicas con sus autores. El manuscrito, predominante en la Primera Parte, se plasma por medio de imágenes de espacios cerrados, escenas íntimas y familiares de creación que construyen el binomio libro-autor. Este último, sin embargo, no se presentará claramente, por lo que habrá que buscar en las páginas de su obra las trazas que revelen su identidad. Subyacerá como un enigma.

La Segunda Parte verá el auge del impreso, siendo el ejemplar más extendido la propia novela cervantina, difundida hasta los confines de la tierra y leída hasta por los mismos personajes de la continuación. La subdivisión de tareas propia de un taller tipográfico y la participación de distintos agentes en la elaboración borran la instancia autoral, que ya no podrá recuperarse por medio de pistas entre líneas. Ya no será un enigma sino un vacío. En ese vacío se escudará Avellaneda, como imagen del tercero interpuesto, el quiebre en la figura autoral.

Todas las estrategias cervantinas para revertir la creciente distancia entre texto y autor, para recuperar el enigma y desterrar el vacío, buscan remontarse a esa escena

²² La pluma es también símbolo del sacrificio: al permanecer luego de los holocaustos de aves rendidos a los dioses, “ellas atestiguaban que el rito se había cumplido perfectamente” (Chevalier, s.v. *pluma*). El discurso de la pluma luego de la muerte de su creación, su permanencia más allá de “los cansados y ya podridos huesos de don Quijote”, prueba también la estrategia sacrificial de la propia obra frente a la posibilidad de ser plagiada nuevamente.

primera en que el libro aún no ha salido al mundo, en que aún se ve protegido por la presencia de su padre. Un movimiento que cifra la nostalgia de un pasado, gesto melancólico que parece teñir toda la obra de Cervantes.

Pero no es tan simple el retorno a un estado inicial porque, si ciertamente existe un riesgo en la publicidad de las propias obras, entonces, ¿para qué se crea? ¿Para sí mismo? ¿El vínculo libro-autor es de retroalimentación, con el fin de verse uno mismo “en letras de molde”? El libro plantea la paradoja de ser, a un tiempo, para el autor y también para otros. Se conforma de dos caras, la pública y la privada, en constante relación.

El *Quijote*, libro sobre libros, se topa con un gran interrogante: cómo enfrentar la tecnología de la imprenta que, con la misma fama que otorga, beneficia y perjudica el vínculo de una obra con su autor. Para no sucumbir ante la máquina, ante la disgregación que propicia y que se cifra ya en sus tipos, es necesario volver al enigma, a la pregunta incesante pero productiva que conecte al libro con lo que lo rodea y antecede, para no caer en el vacío, en el olvido.

**III. PERSONAJES CERVANTINOS Y CONSTANTES SIMBÓLICAS DE LA
MATERIA ESCRITA**

1. La dama y el texto. Sobre la naturaleza impredecible de Dulcinea del Toboso

Si de comienzos y finales se ha de tratar, y si en principio fue el verbo, según reza Juan 1:1, las aventuras de don Quijote requieren una mirada exhaustiva a su motor: Dulcinea, dama en cuestión sin la cual el caballero es “árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 1, 32), como el hidalgo ya en el primer capítulo y como vuelve a refrendar mucho más adelante en su gesta –“el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento, y la sombra sin cuerpo de quien se cause” (II, 32, 678)–.

¿Qué imágenes, que modulaciones en su representación sirven a la construcción de la dama siempre inalcanzable, siempre distante que inspira las tres salidas del protagonista? ¿Qué implicancias tienen esos mismos rasgos que la trazan, siendo –como es– la piedra fundamental del edificio caballeresco?

Tratándose de una historia en la que pesa sobremanera el rol de los textos, se vuelve necesario analizar cuál es la relación entre la materia escrita y Dulcinea. Las dos causales de la metamorfosis de Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha se vinculan más estrechamente de lo que puede vislumbrarse en una primera aproximación. De modo que estas páginas se proponen contribuir a la discusión sobre la naturaleza y función de la escritura en las dos partes de la inmortal novela cervantina, estudiadas esta vez desde su particular relación con la amada del caballero y, a través de ella, la figura de la mujer en la sociedad áurea.

1.1. La visión quijotesca de Dulcinea

El rol de los textos en la gesta quijotesca va mucho más allá del papel que juegan los libros de caballerías como disparadores de la locura de Alonso Quijano, manuales para estructurar cualquier posible aventura. La férrea creencia del hidalgo en el poder del logos se revela en uno de los episodios más emblemáticos de su historia como caballero: la penitencia en Sierra Morena, ocasión en la que imitará a Roldán en una de sus “cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y *escritura*” (I, 25, 212; el destacado es mío). Es allí donde él confiesa a Sancho Panza que todo el éxito de su empresa recae en un escrito y su transmisión: la carta a Dulcinea.

tengo de hacer en ellas [las tierras de Sierra Morena] una hazaña con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra; y será tal que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un andante caballero (I, 25, 211).

Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras y, siéndolo, no sentiré nada (I, 25, 213).

La motivación de esta aventura icónica, central en su ubicación dentro de la Primera Parte y decisiva para la historia de Dulcinea porque de ella derivarán todas sus posibles resoluciones hasta el final (Ruta, 1995: 501), es netamente escritural, tanto en su propósito explícito (llevar una carta) como en su construcción simbólica (*echar sello* a cualquier aventura caballeresca posible).

Sin embargo, en una de las tantas ironías cervantinas, la carta no llega a destino porque ha sido olvidada en el origen (I, 30, 273). Esa “carta gratuita, puro juego” al decir de Manuel Canga Sosa (2014: 369), luego encontrará su sentido en tanto pieza clave para los embustes del escudero. Más allá de ellos, el inconveniente no la volverá infructuosa, ya que se despliegan distintas referencias y juicios de valor acerca de la materia escrita sumamente importantes para los estudios sobre el texto y porque, más

valioso aún, leemos por primera vez una caracterización más desarrollada de la amada tobosina. Como reconoce María Caterina Ruta, “Cervantes no se detiene en la descripción de personas, lugares y cosas, sin tener una buena razón para hacerlo” (1995: 200), con lo que todos los detalles que pueda prodigar contribuyen a la compleja construcción del personaje.

Esta primera aproximación detallada a Dulcinea despliega los primeros trazos de una constante a la hora de caracterizarla: más allá de la “serie de metáforas hiperbólicas inspiradas en los tópicos del amor cortés para tratar de describir a su amada” (Canga Sosa, 2008: 215), lo que en ella se presenta patente es su vínculo con la materia textual. Es sobre todo don Quijote el responsable de sostenerlo y reforzarlo a lo largo de la novela; imaginará siempre a su dama involucrada en prácticas significantes como la lectura y la escritura: “¿Qué rostro hizo cuando leía mi carta?” (I, 30, 273), “Cuando le diste mi carta, ¿besóla? ¿Púsose la sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?” (I, 31, 275), “Eso debió ser por leerla despacio y recrearse con ella [la carta]” (I, 31, 275). Sus primeras reacciones siempre la muestran no sólo como una asidua lectora sino también como alguien que venera los textos, figuraciones insertas en un relato del que se pide “no se te quede en el tintero una mínima” (I, 31, 275).

La imagen escritural de Dulcinea se replicará hasta niveles infinitesimales cuando, metafóricamente, su propio cuerpo esté construido con palabras al ser ella “archivo del mejor donaire” (I, 43, 387). Y la pictórica, en una coordenada que siempre equiparará palabra e imagen (*ut pictura poiesis*) la tendrá también como sujeto de una representación gráfica. Siempre que se pregunte y responda por la dama, será en términos de trazos y pinceladas: “píntola en mi imaginación como la deseo” (I, 25, 219), “La duquesa rogó a don Quijote que le delinease y describiese [...] la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso” (II, 32, 677), “nos daría gran gusto el señor

don Quijote si nos la pintase” (II, 32, 678). Texto e imagen se imbrican porque, como refiere Manuel Canga Sosa, “la descripción literaria evoca y sugiere todo tipo de imágenes, lo cual significa que los signos lingüísticos están directamente implicados en el mundo de la imagen, que las palabras pueden ir modelando, incluso, el universo cambiante y difuso de las imágenes” (2008: 215).

Asociada al lenguaje de la pintura se encuentra otra práctica significativa que echa mano a códigos gráficos, a la vez que constituye una técnica asociada a las labores femeninas, recomendada ampliamente por educadores y moralistas del período: el bordado y la costura. El símil del texto como hilado, del escrito como ovillo en el vínculo metafórico entre tejido y palabras que Cervantes y otros autores de período emplean extensivamente (Millán, 1997), decanta en una visión de Dulcinea como aquella a la que “a buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa” (I, 31, 275). La aldeana borda como lo hacen las ninfas garcilasianas, imagen sustitutiva del poeta por antonomasia en la lírica del Renacimiento castellano, dada “la analogía entre la actividad creadora de las ninfas [en la *Égloga III*] y la del poeta mismo” (Rivers, 1974: 296).

Esta construcción de Dulcinea como dama letrada, asociada a la lectoescritura y a códigos significantes similares, llama la atención dado lo extenso del fenómeno del analfabetismo entre las mujeres de la primera modernidad, uno de los principales grupos sociales afectados por su vínculo casi inexistente con la letra. Las tasas de alfabetización mostraban diferencias entre hombres y mujeres que “son en España algo más acentuadas tanto en una misma área o localidad, como dentro del matrimonio, de lo que lo son en otros países del Norte y Centro de Europa” (Viñao Frago, 1999: 44). La enseñanza de las primeras letras quedaba excluida de las escuelas de niñas, así como de las parroquiales; su adquisición fuera del marco doméstico o familiar se reducía a

colegios de fundación particular o eclesiástica, siempre a cargo de religiosas (Viñao Frago, 1999: 60). La mayor tenacidad del analfabetismo femenino en España ha sido vista, con frecuencia, como uno de los tantos efectos de la Contrarreforma (Graña Cid, 1999: 211).²³

Sin embargo, estudios más recientes lograron demostrar que mujer y texto no fueron dos términos de una relación tan distante y que

Frente a la tendencia evolutiva negativa de las políticas de educación, coexistiendo con ella, se asiste a lo largo del Quinientos hispano a la intensificación de la presencia femenina en el ámbito de la cultura escrita y, en términos generales, en el uso y desarrollo de los sistemas de comunicación gráfica de la época. Aludo con esto al leer, al escribir y a los medios de difusión del escrito, en especial la imprenta, pero sin olvidar la importancia de la transmisión manuscrita (Graña Cid, 1999: 212-213).

[Se observa] la ampliación de las lectoras hispanas en número y adscripción social a lo largo del XVI. Las menciones en obras literarias, educativas y morales demuestran que había un número de lectoras más amplio de lo que se ha venido pensando según probarían, por ejemplo, las diatribas de los moralistas contra las “hilanderuelas” que leían la *Diana* de Montemayor, lo cual permite deducir que era lectura extendida entre artesanas y jóvenes.

Por otro lado, cabe no olvidar la estrecha relación que desde finales de la Edad Media se entabla entre las mujeres y los libros. La lectura de libros devotos y morales, que ya contaba con tradición favorable a sus espaldas, es impuesta a las mujeres de la época como medida de control de su virtud y de adoctrinamiento en sus deberes familiares. Además, el vínculo con el libro se amplía al dominio del mecenazgo, el encargo, la donación, la compra, la herencia y los intercambios entre mujeres. La difusión de la imprenta y de las obras en vernáculo contribuyó a facilitar la lectura femenina (Graña Cid, 1999: 216-217).

Durante el Renacimiento, se abrieron ampliamente las posibilidades para el desarrollo de círculos de escritoras y eruditas que incluso lograron dictar clases en las

²³ Juan Diego Vila recupera, al respecto, los debates suscitados por el acceso de las mujeres a la lectoescritura en el seno de los manuales de educación femenina, tradición que se fundamentaba ya en los anatemas platónicos contra los efectos de la escritura (Vila, en prensa-B: 88): “Una verdadera *querelle des femmes* en territorio hispánico supo alumbrarse en las escrituras subjetivas de la recta feminidad, puesto que el proyecto escritural de cómo debían ser las obedientes y vergonzosas doncellas, las correctas esposas o las recatadas viudas, el problema de si debían ser alfabetizadas y, por extensión, acceder a a lectura de textualidades profanas, se transformó en piedra de toque de los más álgidos debates. Puesto que la mujer, al aprender a leer, no sólo podía devenir una agradable compañía que, eventualmente, podría responder alguna misiva que un ausente marido le enviase –motivo que se trabaja también en la Segunda Parte del *Quijote* a propósito del distanciamiento de Teresa y Sancho–, sino que, además, podía quedar expuesta a la ilícita tentación de abandonar lecturas devotas en beneficio de la ficción” (Vila, en prensa-B: 13-14).

universidades y convertirse en referentes intelectuales de su sociedad, como María de Cazalla, Francisca de Nebrija, Beatriz Galindo, Juana de Contreras o Luisa de Medrano (Graña Cid, 1999). El acceso de las mujeres a la escritura en la primera mitad del siglo XVI, que dejará de percibirse en una segunda mitad del Quinientos dominada por la Contrarreforma, “es una de las grandes novedades aportadas por los humanistas” (Graña Cid, 1999: 220). El retrato de Dulcinea propuesto por don Quijote, el de una aldeana lectora casi devota de sus cartas –retrato que, además, desafía la tan documentada relación entre analfabetismo y poblaciones rurales (Castillo Gómez, 1999: 21)–, sorprende, entonces, por su insólita apuesta por una “naturaleza escritural” de lo femenino. ¿Estaría Cervantes, de algún modo, construyendo una imagen moderna de Dulcinea y, a través de ella, de las mujeres de la España áurea? Lo cierto es que, al menos, el caballero las observa a través del cristal de una verdadera “obsesión significativa”: su dama se muestra, en su imaginación, abocada a prácticas discursivas que construyen significado. A través de ellas, la mujer adquiere una dignidad y discreción que la elevan.

1.2. Evadirse entre las letras

Sin embargo y, tal como Cervantes nos tiene siempre acostumbrados, la presencia de la contradicción, el quiebre de expectativas y la convivencia insólita de términos aparecen ni bien se enuncia la naturaleza escritófila de Dulcinea. La visión que le devuelven otros personajes, especialmente Sancho, que a cada momento introduce una imagen desidealizada y en una tónica claramente anti-petrarquista (Colombí Monguió, 1983), aleja claramente a la dama quijotesca de las letras y, más aún, la señala como aquella que no da ni crédito ni valor a toda materia escrita: “Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía” (I, 25, 217), “no la

puedo leer [la carta de don Quijote] hasta que acabe de acribar todo lo que está aquí” (I, 31, 275), “no la leyó, porque dijo que no sabía leer ni escribir; antes la rasgó y la hizo menudas piezas” (I, 31, 276),²⁴ “quedaba con más deseos de verle que de escribirle” (I, 31, 276).

En este sentido, la costura y el hilado, imágenes que antes permitían representar al poeta, son también parte de la más prosaica realidad femenina, dictadas ambas labores como el entretenimiento predilecto, la tarea insignificante para que las doncellas permanezcan en casa alejadas de todo riesgo contra su honra: “La mujer se queda en casa, al cuidado de los hijos, ejecutando trabajos menudos de costura y de bordado” (Defourneaux, 1976: 185). Este tipo de labores femeninas eran centrales para un período en que la mujer debía reducirse al espacio privado e intradoméstico (Gómez-Centurión Jiménez, 1989: 170). Según Graña Cid, “el estereotipo hilar –íntimamente ligado a la castidad femenina en la mentalidad patriarcal” fue empleado desde fines del siglo XVI para desautorizar, por ejemplo, los ejercicios de lectura y escritura de Santa Teresa (1999: 222). El mismo don Quijote le sugiere a Altisidora tal actividad para que se olvide de su amor: “Suele el coser y el labrar, / y el estar siempre ocupada, / ser antídoto al veneno / de las amorosas ansias” (II, 46, 759). La imagen de las hilanderas sin cabeza, que Juan Diego Vila (1994: 168) recupera cuando don Quijote defiende, en sus primeras aventuras, a su Dulcinea “más derecha que un huso de Guadarrama” (I, 4, 51), persigue la misma dirección, en que “La grande énigme de la ratio feminine se trouve résolue par la peine capitale, et la femme enfin réduite à sa fonction: elle règne, décapitée, sur son domaine [...] Bonne parce qu’elle est sans tête, la femme est ramenée à son rang réel de gardienne de troupeaux et de fileuse” (Borin, 2002: 263). Un mismo

²⁴ Este gesto de romper la carta en pedazos presenta ecos en distintos niveles de la obra ya que, como recuerda Alicia Parodi, “nada nos podría extrañar, porque este mismo texto que leemos está hecho a base de suturas de manuscritos, según leemos entre el capítulo 8 y 9” (2008: 111).

elemento, entonces, construye ambiguamente a la amada del caballero y, detrás de ella, a toda mujer de la sociedad española del XVII.

El único testimonio escrito dirigido a Dulcinea también revela la naturaleza doble, enaltecida a la vez que limitada (alta y *sobajada*, dirá Sancho), de la figura femenina. La carta que don Quijote le dedica y busca hacerle llegar predica de ella una naturaleza condicional: “Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento” (I, 25, 219), “Si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto” (I, 25, 220). Esta condición establece un vínculo propio de la retórica del amor cortés, el de “una figura ideal, que viene a ocupar la posición del Señor en el orden de las jerarquías sociales” (Canga Sosa, 2014: 371); al enamorado sólo le corresponde el rol de vasallo de una señora inalcanzable. El requerimiento a “la que merece ser señora de todo el universo” (I, 25, 217) contrasta violentamente con el vínculo imperativo de la nota hacia la sobrina, muy próxima materialmente a la carta de amor, escritas ambas en el librito de memorias de Cardenio: “Mandaré vuestra merced” (I, 25, 220), “se los mando librar y pagar” (I, 25, 220), “serán bien dados” (I, 25, 220). Ambas formas de tratamiento para los personajes femeninos exponen una distancia o ambigüedad en su representación.

Mujeres que obedecen y que bordan; imágenes distantes de las de la dama que lee y que suspira por la carta recibida. La visión escritofóbica de Dulcinea se profundiza en la Segunda Parte, en la que don Quijote “siente la necesidad de tocar con la mano su esfuerzo hacia el Ideal” (Lamberti, 2011: 430) representado por su dama. El hidalgo seguirá insistiendo en vincular a su amada con la materia textual, cuando le solicite a Sansón Carrasco “que, si era poeta, le hiciese merced de componerle unos versos que tratasen de la despedida que pensaba hacer de su señora Dulcinea del Toboso” (II, 4, 495). La particularidad de esta composición es que “en el principio de cada verso había

de poner una letra de su nombre, de manera que al fin de los versos, juntando las primeras letras, se leyese: *Dulcinea del Toboso*” (II, 4, 495). Se trata de un poema acróstico, vital para su mentada dedicataria, “que si allí no va el nombre patente y de manifiesto, no hay mujer que crea que para ella se hicieron los metros” (II, 4, 495). Sin embargo, el texto vuelve a rechazar lo femenino al mostrar una inadecuación irreductible entre ambos términos:

El bachiller respondió que puesto que él no era de los famosos poetas que había en España, que decían que no eran sino tres y medio, que no dejaría de componer los tales metros, aunque hallaba una dificultad grande en su composición, a causa que las letras que contenían el nombre eran diecisiete; y que si hacía cuatro castellanas de a cuatro versos, sobraba una letra; y si de a cinco, a quien llaman décimas o redondillas, faltaban tres letras; pero, con todo eso, procuraría embeber una letra lo mejor que pudiese, de manera que en las cuatro castellanas se incluyese el nombre de *Dulcinea del Toboso* (II, 4, 295).

Pero será camino al Toboso en donde se dará un mayor distanciamiento entre *Dulcinea* y la materia textual, y condicionará toda posibilidad de representación. Allí el retrato relatado por Sancho da paso a la aldeana de carne y hueso que el escudero presenta. Don Quijote insistirá en la coordenada textual para diseñar una imagen de *Dulcinea* a su medida. Momentos antes del encuentro, espera leer en sus acciones y movimientos, que serán, como los de cualquier enamorada, “certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa” (II, 10, 523-524). Sancho, para engañar a su amo, se valdrá de las mismas imágenes, al citar un romance sobre Bernardo del Carpio que recurrirá nuevamente a cartas y mensajeros (II, 10, 524),²⁵ al tiempo que, a la pregunta de su amo sobre si podrá señalar el día del encuentro “con piedra blanca, o con negra” (II, 10, 526) propone que “mejor será [...] que vuesa merced le señale con almagre, como rétulo de cátedras” (II, 10, 526).

²⁵ Los versos citados por Sancho corresponden al romance que comienza “Con cartas sus mensajeros / el rey al Carpio envió: / Bernardo, como es discreto, de traición se receló: / las cartas echó en el suelo y al mensajero habló: / -Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no”.

La confrontación con la rústica aldeana limitará no sólo su ideal, sino también la posibilidad de representarlo de alguna manera. La nota distintiva –y disonante– de la joven en cuestión es el olor (“un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma” – II, 10, 529), un elemento imposible de representar por medio de un texto o una imagen.²⁶ Ambos lenguajes se mostrarán insuficientes para plasmar su materia; sea cual fuere ésta, siempre requiere más, un elemento adicional. Esta problemática encuentra su punto de inicio en una de las primeras aventuras de don Quijote, la de los mercaderes toledanos (I, 4). Allí se le solicita al caballero un retrato que no tiene, retrato que además entraña el valor de lo carente, de lo insuficiente por sus dimensiones y cualidades: “algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo; que por el hilo se sacará el ovillo, [...] aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre” (I, 4, 51). Allí también el caballero adelanta los atributos olfativos que quedarán fuera de todo retrato: “no le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones” (I, 4, 51).

Don Quijote recaerá nuevamente en la materia escrita de Dulcinea, al “leer” una analogía entre sus lunares, noción proveniente de la fisiognómica (Ruta, 1995: 502): “según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro” (II, 10, 529). En estas marcas sobre la piel podemos decodificar “la trace d’un projection sur le corps de l’homme d’un écriture ou d’une cartographie célestes, l’inscription somatique des mouvements et des rythmes du *mundo mayor*” (Delpech, 1990: 48). La dama, de este modo, se hace partícipe de una “escritura del mundo”, una

²⁶ Similar apelación a códigos que escapan a los habituales se da en la “respuesta” de Dulcinea a Sancho por medio de “un pedazo de pan y queso, que esto fue lo que me dio mi señora Dulcinea por las bardas de un corral, cuando della me despedí” (I, 31, 277). Reemplaza con ambas materias efímeras el intercambio de joyas que solía acompañar a las misivas, por las que don Quijote pregunta –“¿qué joya fue la que te dio al despedirte, por las nuevas que de mí le llevaste?” (I, 31, 277)– y que quedarán ejemplificadas, más adelante, por la “gran sarta de corales ricos” (II, 50, 789) que envía la Duquesa a Teresa Panza junto con su carta.

visión alegórica en la que todo lo creado es signo de un referente último, divino; mundo en que todo significa pues se construye como libro de la naturaleza escrito por Dios (Curtius, 1984: 448-457). Pero éstas no son marcas que el caballero pueda ver. Dulcinea, de esta manera, reinstala el problema del vacío. Uno muy particular, pues se recubre de capas muy complejas de representación: sensorial, visual, textual. Ninguna logrará capturarla.

1.3. Un fantasma tobosino y un Toboso fantasmal

Una mirada detenida a las circunstancias que enmarcan este encuentro nos permite ver cuánto de esta experiencia está anunciado ya desde el comienzo. Los auspicios a la entrada del Toboso no alientan un contacto fructífero con la amada. Pareciera como si todo lo que rodea a Dulcinea fuera vacío, una persistente nada frente a la proliferación discursiva. En este sentido, el paisaje del Toboso se vuelve verdaderamente antropomórfico, categoría recuperada por Canga Sosa desde el psicoanálisis (2008: 222), que establece conexiones metafóricas entre aquél y el cuerpo de la mujer.

El capítulo 10 de la Segunda parte inicia con una intervención del autor de la historia, que desea pasar a silencio los hechos relatados a continuación, “temeroso de que no había de ser creído” (II, 10, 523). El ingreso al Toboso se conecta ya desde el comienzo con esta tónica. La aldea se construye también como un espacio silencioso, oscuro y difuso: “estaba el pueblo en un sosegado silencio” (II, 9, 519), “era la noche entreclara” (II, 9, 519), “no se oía en todo el lugar sino ladridos de perros” (II, 9, 519), las voces ocasionales de los animales “se aumentaban con el silencio de la noche” (II, 9, 519). Sancho indica que “la casa desta señora ha de estar en una callejuela sin salida”

(II, 9, 520). Todos los indicios conducen a la construcción de un espacio confuso, no representable.

En ese contexto, confundir las torres del castillo, “aquel bulto y grande sombra” (II, 9, 520) en que viviría la blanca paloma tobosina con la iglesia local cala profundo en los cimientos de la obra y expone los dos grandes puntos ciegos del relato: la mujer y la religión. Mucho se ha reflexionado y más aún se ha escrito sobre las implicancias de ese momento en que don Quijote y Sancho señalan que “con la Iglesia hemos dado” (II, 9, 520), “único caso en que se acercan a una iglesia, y lo hacen desde fuera, en plena noche, como si no quisieran saber nada con los centros formales de la vida religiosa” (Redondo, 1997: 91). Al respecto, sólo nos interesa mostrar cómo ambas instancias, Dios y la Dama,²⁷ las causas primeras, escapan a toda representación y se apoyan mutuamente en este momento del relato para denunciar un vacío significativo (un vacío altamente problemático puesto que se trata del origen a partir de la nada). Ambos parecen estar compuestos de una sustancia otra que escapa a todos los códigos de representación. Piénsese cómo, unos capítulos más adelante, don Quijote aceptará no poder ser afrentado por el cura en el palacio ducal porque religiosos y mujeres sufren el agravio y no la afrenta: “Las mujeres, los niños y los eclesiásticos, como no pueden defenderse aunque sean ofendidos, no pueden ser afrentados” (I, 32, 675).²⁸

²⁷ Abona esta unión entre Dios y Dama por medio de la materia escrita la imagen, citada anteriormente, de Dulcinea con la carta del caballero sobre la cabeza, gesto que, observa Alicia Parodi, “nos pone en contacto con el significante ‘Iglesia’, puesto que es ceremonia habitual cuando se recibe y acepta una bula papal o real” (2008: 110). Por su parte, A.F. Atlee identifica a Dulcinea con el concepto aristotélico de Dios surgido en la Edad Media en forma de amor cortés, “manifestación literaria nacida de la herejía de la doble verdad de Aristóteles, interpretada por los averroístas latinos y formalizada filosóficamente por Avicena” (1976: 224).

²⁸ La comparación entre ambos permite introducir la idea de que “las armas de los togados son las mismas que las de la mujer” (I, 32, 673). Suenan en boca de don Quijote, a quien vimos proponer una visión moderna de la mujer escritora, las notas distintivas de la mirada misógina en torno a la locuacidad femenina, que recuperan el tradicional conflicto entre cuerpo femenino y comunicación, asentado en sistemas de género/parentesco propios, según Graña Cid, del patriarcado (1999: 220). Recuérdese que esta vieja polémica, que puede remontarse al *dictum* paulino *Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui* (I Corintios, 14, 34), será, en esa misma centuria, el punto de partida para la defensa de la erudición y el estudio por parte de las mujeres, en textos de autoras como Sor Juana Inés de la Cruz (Santa Cruz, 1994).

El más inquietante de los movimientos que registra la obra en torno a los criterios de representación vuelve a posarse, sin embargo, en la relación entre Dulcinea y la escritura. Un dato que no se problematiza, que ni Sancho ni don Quijote discuten, y que Cervantes deja resonar sin desarrollarlo narrativamente, permitiría dar con la certeza de la existencia –o no– de la tan buscada princesa del Toboso: la lista de los vecinos que los religiosos del pueblo guardan. Se trata de la forma más sensata de conocer su paradero para cualquiera que no esté familiarizado con el pueblo, como indica un labrador:

Señor [...], yo soy forastero y ha pocos días que estoy en este pueblo sirviendo a un labrador rico en la labranza del campo; en esa casa frontera viven el cura y el sacristán del lugar: entrambos o cualquier dellos sabrá dar a v.m. razón desd esa señora princesa, porque tienen la lista de todos los vecinos del Toboso (II, 9, 521).

Nuevamente, es un texto el que debe contener a Dulcinea, el que es necesario para trazarla. El poder de la escritura se revela en este documento al que ni el hidalgo ni su escudero van a buscar, en un mundo en que vivir será sinónimo de estar inscripto, de aparecer en una nómina o registro generado por la nueva máquina escritural del naciente Estado moderno. Como indica Fernando Bouza Álvarez, “la forma escrita sirvió a los intereses absolutizadores de los príncipes. Éstos la habrían usado como instrumento predilecto de la supuesta racionalización administrativa, fundamento básico sobre el que se hace descansar” (1997: 75). Gran número de escritos incentivados por la Corona, como las relaciones, buscarán obtener, con fines prácticos, descripciones recabadas de los distintos dominios y conocer, entre otros detalles, el número de casas y vecinos (Bouza Álvarez, 1997: 92).

Es en este registro, en el más prosaico de los textos, en que Dulcinea corona su naturaleza impredecible. No sólo niega cualquier construcción lectoescritural que don Quijote pueda prodigarle, sino que se muestra inexistente como sujeto del nuevo orden

político y social del Imperio español. De este modo, asume por completo la condición que le atribuye la duquesa: la de ser “dama fantástica”.

1.4. Rostro de la profundidad: la naturaleza impredecible de Dulcinea

“Dama fantástica” (II, 32, 678): así califica la duquesa a Dulcinea, no sin problematizar su estatuto y entidad: es que, de la historia del caballero, “se colige [...] que esta tal señora no es en el mundo [...], que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento” (II, 32, 678).²⁹ Don Quijote defenderá la identidad de su dama y reforzará algunos tópicos de su representación escritural: en ella, como en un escudo, se lee “un jirón que la puede llevar a ser reina de corona y ceptro” (I, 32, 679). Recurrirá, también, a la coordenada pictórica para señalar la excelsitud de Dulcinea, a quien “delinear y describir punto por punto y parte por parte” es “empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles” (II, 32, 677). Sin embargo, la problemática existencia de la tobosina que, a un tiempo, es y no es se instala definitivamente y, de allí en adelante, se hace necesario otro tipo de representación, uno acorde a esta paradójica naturaleza, que muestra y esconde.³⁰

²⁹ Esta naturaleza fantasmática puede leerse, desde la perspectiva psicoanalítica, en toda actividad creadora del hombre, particularmente la del poeta. Canga Sosa recupera del ensayo freudiano “El poeta y los sueños diurnos” que “los hombres disfrutaban haciendo castillos en el aire y que, en la mayor parte de las ocasiones, es muy fácil descubrir en algún rincón a esa dama que motiva la producción de fantasías. [...] La poesía [...] y el verdadero arte poético reside en la técnica de superación de la repugnancia y la vergüenza que producen las simples fantasías del hombre normal” (2008: 220). Por su parte, Lacan subrayó también la dimensión fantasmática del fenómeno estético: en su opinión, “el trabajo de los poetas, los pintores y demás artistas estaría determinado a nivel inconsciente por el deseo de reencontrar el objeto perdido, por el deseo de tapar el agujero que ninguna forma vendrá a colmar. [...] La escritura estaría condicionada desde su origen por la emergencia de un vacío nuclear. En el fantasma, que puede asumir formas muy diversas, se trata de buscar el objeto perdido, para que el sujeto pueda recuperar o revivir a través de él su experiencia de satisfacción” (Canga Sosa, 2008: 221). En el discurso amoroso de don Quijote, lo que se busca reponer, en palabras del crítico, es “un objeto absoluto, como el fantasma de la Figura Primordial” (2008: 221).

³⁰ En este sentido, la referencia a los pintores de la Antigüedad antes mencionados es más que elocuente porque los tres desafían los límites de la representación. Parrasio engaña a Zeuxis pintando un telón que el último cree ser el objeto y, así, el arte engaña al arte al parecer real (Plinio, *Historia natural*, XXXV, 36, 5). Timantes, discípulo de Parrasio, es famoso por su *Ifigenia*, en la que retrata el dolor de los asistentes al sacrificio de la joven, excepto el de Agamenón, cuyo rostro queda oculto y expone, de este

La Segunda Parte del Quijote desplegará, acrecentándolo al final, el retrato interior, grabado en las entrañas y en el corazón del caballero: “si yo pudiera sacar mi corazón, y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza [la duquesa], aquí, sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque vuestra excelencia la viera en él toda retratada” (II, 32, 677), “no ha de ser parte la mayor hermosura de la tierra para que yo deje de adorar la que tengo grabada y estampada en la mitad de mi corazón y en lo más escondido de mi entrañas” (II, 48, 771).³¹ Todas las imágenes que relacionaban a la dama con la escritura se resignifican en este punto, con la estampa/impresión/grabado (¿bordado?) de Dulcinea en el interior. Una imagen de procedencia platónica (*Filebo*, 39 b y *Teeteto* 191 d-e), a la que los tratadistas neoplatónicos del Renacimiento ofrecen una explicación fisiopsicológica y que converge con la tradición bíblica en Proverbios III, 3 o Jeremías, XXXI, 33 (Serés, 1996: 142). Gracias a esta imagen de amor, “se establece un juego metafórico a partir del concepto de escribir e imprimir (que, como veremos, alcanza su máxima expresión en un nuevo contexto cultural, en el soneto V de Garcilaso: ‘escrito está en mi alma vuestro gesto’)” (Serés, 1996: 143).

Este retrato en el alma profundiza una tendencia a la caracterización interna de Dulcinea, que se vuelve más patente en el *Quijote* de 1615. Podemos hacer extensivo el planteo propuesto por Ruta, que observa cómo, en la construcción de los retratos, “don Quijote, frente al apremiante desengaño, parece sufrir un cambio de rumbo pasando de lo exterior a lo interior” (1995: 504). Sólo que, agregaríamos, ya no son solamente las

modo, los límites del código pictórico, al sugerir más de lo pintado (Plinio, *Historia natural*, XXXV, 36, 12). Apeles, por su parte, es famoso por la anécdota que lo recuerda debatir con un zapatero sobre la forma en que representó unos zapatos y luego las piernas, reprendiendo el artista el juicio del artesano y delimitando la especificidad de la materia artística (Plinio, *Historia natural*, XXXV, 36, 22).

³¹ En este punto, retomemos el análisis lacaniano de Canga Sosa, que recuerda a Dulcinea como “un objeto modélico cuya imagen –especialmente los ojos y la cara– se habría quedado grabada en el inconsciente del pequeño *infans*” (2008: 222).

características de la retratada las que se internalizan sino también los códigos con los que se construye esa representación.

La escritura, por lo tanto, se graba en el interior y ese texto, esa imagen de la amada se vuelve inalcanzable por lo profundo de su depósito: el corazón.³² Este órgano, caro a la cultura del Barroco, que vio un auge de su representación tanto en imágenes como en textos, es el refugio del más verdadero de los lenguajes: “El corazón, metonimia del ‘yo’ y núcleo simbólico del ser, sustantiva en el pasado todas las operaciones de significado emotivo-volitivo que afectan al sujeto. Aquel es la ‘oficina’ y lugar de la verdad emocional, donde toman forma las afecciones y pasiones que luego determinan los movimientos corporales” (De la Flor, 2012: 225-226). Pero en cuanto residencia de esa escritura última de la amada, también se configura como inexpugnable, insondable, en tanto que “se convierte mitopoéticamente en el órgano del ‘secreto’, favorecido por la naturaleza que lo oculta en el centro del cuerpo enrejado entre las vértebras” (De la Flor, 2012: 228). La más pura, la más fiel de las escrituras se vuelve tesoro recóndito en las vísceras que le sirven de soporte. *Tabula rasa*³³ presta a la escritura o superficie ideal de inscripción dispuesta como una “tela” para la imprimación (De la Flor, 2012: 239), “convertido en el centro de referencia de los juegos de lenguaje en los que se articula un saber acerca de la vida del hombre” (De la Flor, 2012: 229), el corazón es el “ámbito que por excelencia se cierra y se protege, se cela y se oculta minuciosamente” (De la Flor, 2012: 244).

³² Viscera convertida en superficie ideal para la “dama fantástica” de don Quijote, puesto que es un órgano “al tiempo real y *spectral*” (De la Flor, 2012: 227), que tiene ubicación física en el cuerpo y, simultáneamente, una dimensión metafórica.

³³ En su lectura aristotélica de Dulcinea, Atlee recupera dos imágenes: el intelecto pasivo del alma racional como *tabula rasa* y el de Dios como intelecto activo del alma racional que escribe en la tabla (1976: 224). Nuevamente, Dios, Dama y escritura refuerzan su asociación.

Así, don Quijote –quien, recordemos, ya en su carta³⁴ a Dulcinea guarda para sí el epíteto de “el llagado de las telas del corazón” (I, 25, 219)– canta a su amada y, también, a Altisidora, a quien diferencia de esa imagen tan profunda como verdadera, que se halla en su corazón:

El amor recién venido,
que hoy llegó y se va mañana,
las imágenes no deja
bien impresas en el alma.

Pintura sobre pintura,
ni se muestra, ni señala;
y do hay primera belleza,
la segunda no hace baza.

Dulcinea del Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo,
que es imposible borrarla. (II, 46, 760)

El corazón y las profundidades ya se habían presentado como dupla muchos capítulos antes, en el descenso a la cueva de Montesinos (II, 22-23). Último de los encuentros entre don Quijote y Dulcinea –y, nuevamente, el narrador preferiría callar porque “su imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa” (II, 23, 614) y porque “no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera” (II, 24, 623)–, la dama sólo puede verse, aunque zafia labradora, en las profundidades de esa cueva fantástica e insondable, donde ella no dirá nada, reponiendo nuevamente la coordenada del silencio: “Habléla, pero no me respondió palabra” (II, 33, 620). Allí, otro caballero, Durandarte, y su “corazón de carne momia” envuelto en un lienzo (II, 23, 618), son ofrecidos a su dama, Belerma. Corazón, doncella y profundidades. El camino queda

³⁴ En cuanto a los límites de la representación escrita, Canga Sosa propone que, ya en su carta, “don Quijote está lanzando por escrito una suerte de advertencia y aspira a realizar lo que no puede verbalizarse, un más allá de la carta y del lenguaje, lo indecible. Es un emisor decidido a tomar medidas drásticas, que mantiene una posición agónica, marcada con insistencia por significantes que nos llevan a la temática de la muerte, o sea, lo real” (2014: 377).

allanado para la representación interna de la figura femenina en el corazón, trazada tan profundo y con una escritura tan insondable, que jamás se conocerá.

Las últimas referencias a Dulcinea son indicadoras de esta irrepresentabilidad. En un mundo que, como antes se indicó, codifica lo visible como signos en el libro de la Naturaleza o de Dios, los agujeros finales que indican que “Dulcinea no parece” (II, 73, 928) y que “no la has de ver en todos los días de tu vida” (II, 73, 928) llaman también la atención sobre el límite de la interpretación de símbolos externos: “¿qué mala señal es ésta, ni qué mal agujero se puede tomar de aquí?” (II, 73, 928), “He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agujeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos [...]. He oído decir al cura de nuestro pueblo que no es de personas cristianas ni discretas mirar en estas niñerías” (II, 72, 928). Señalan, además, la condición de ese lenguaje, un *malum signum* (II, 73, 928), enfatizando en una idea de signo que señala la falta de determinantes de sentido, carencia “totalmente acorde con los modos cervantinos de representación narrativa, entre los que prima la amplitud ambigua enemiga de limitar la libertad del lector” (D’Onofrio, 2010). La escritura del mundo, como la de cualquier texto, se vuelve el lenguaje del ausente (Canga Sosa, 2014: 375) y la presencia de los agujeros finales demuestra cómo “la interpretación de los signos es errática y puede fallar” (García, 2006: 387).

Establecidas las condiciones de su representación, la letra no plasmará nunca la naturaleza elusiva de Dulcinea. De modo que “en la obra de Cervantes los significantes van trazando el mapa de un cuerpo imaginario que no tiene consistencia física, pero que ejerce una influencia poderosa sobre los pensamientos y las acciones del ingenioso hidalgo de la Mancha” (Canga Sosa, 2008: 216). Hacia el final, se seguirá insistiendo en la conexión entre amada y escritura, en este caso, la del nombre: “lo que más es menester, señores míos, es que cada uno escoja el nombre de la pastora que piensa

celebrar en sus versos, y que no dejemos árbol, por duro que sea, donde no la retule y grave su nombre” (II, 73, 930). Nuevamente, será Sansón quien exponga al respecto un verdadero “mercado nominal” en el que comprar, vender y trocar nombres para sus respectivas damas: “Y cuando faltare, darémosles los nombres de las estampadas e impresas, de quien está lleno el mundo” (II, 73, 931). Don Quijote apunta que él no se verá en la necesidad de buscar dama fingida porque ya tiene a la suya verdadera: “yo estoy libre de buscar nombre de pastora fingida, pues ahí está la sin par Dulcinea del Toboso” (II, 73, 930). Sólo que, a diferencia de su futuro grupo pastoril, que tiene figuras femeninas sobre las que construir –“si Francisca, la llamaré yo *Francenia* [...]; y Sacho Panza, si es que ha de entrar en esta cofradía, podrá celebrar a su mujer Teresa Panza con nombre de *Teresaina*” (II, 73, 931), el hidalgo no podría participar jamás de este mercadeo del nombre. No hay a quién celebrar detrás del sonoro “Dulcinea del Toboso”. O no hay posibilidad de mostrarla, grabada tan profundo como está, en sus entrañas. Es y no es: una consumada presencia de la nada.³⁵

Con esa aventura pastoril en preparación, la figura de Dulcinea se apaga en la obra. Como propone Canga Sosa, el desarrollo narrativo adquirió la forma de “la travesía de un fantasma provocado por los libros de caballerías que empieza a desmoronarse cuando se acerca la muerte, lo real por antonomasia” (2008: 223-224). Aquella a quien se destina la propia escritura permanecerá como “una hipotética interlocutora que nunca responderá, pero que mantiene el papel de referencia constante del discurso” (Canga Sosa, 2014: 374), aquella por la cual la carta “abre la simultánea presencia y ausencia de la respuesta de la destinataria” (Parodi, 2008: 110). La dama, piedra fundamental del edificio que construye don Quijote, el origen y a la vez destino

³⁵ Mariapia Lamberti observa al respecto, pensando a Dulcinea en tanto personaje, que ésta “representa el caso tal vez más desconcertante en la literatura occidental. Es personaje y no lo es en la obra inmortal de Cervantes [...] No es personaje, sino ‘una especie de esquema’. La definiré entonces como ‘figura’, ya que es precisamente esto: una imagen, una idea” (2011: 421-422).

problemático de toda su gesta, ese “norte de mis caminos” a la vez que “la causa total de todo ello” (I, 25, 214), “causa última y eficiente, móvil y fin a un tiempo, alma y vida del Caballero” (Lamberti, 2011: 424): esa nada que lo es todo anula nuevamente otro destino posible y otro nuevo origen: la vida del pastor *à la* Montemayor, cuya existencia gira incesantemente en torno a una amada inalcanzable. Allí se clausura todo posible plan, en aras de conservar a la que, resguardada de todo código exterior, acusada de fantasma, evasiva a todos los registros en que la modernidad inscribe la vida de los sujetos, permanecerá en las profundidades insondables del corazón, estampada o impresa con grafías desconocidas que nadie se atreverá a juzgar, por inabordables, de inexistentes.³⁶

³⁶ Esta doble valencia conformada por una simultánea mostración y ocultamiento podría provenir de la naturaleza del soporte mismo de la representación cordial, puesto que el corazón es, según De la Flor en ocasión de estudiar el de santa Teresa de Jesús, “un objeto ambivalente que designa la presencia de una ausencia; el ahora de un antes y la prueba de una coalescencia generalizada” (2012: 241). Es que dicha víscera es, a un tiempo, espacio, morada o *locus* para ser llenado por una dimensión teofánica, pero en su vertiente profana, deviene símbolo de aquello que debe permanecer, como en una cárcel, encerrado en el *arca pectoris* (De la Flor, 2012). Dulcinea –origen, suerte de Dios– reúne, pues, ambas dimensiones cordiales.

2. El Capitán Cautivo y la escritura negada

El capítulo 37 de la Primera Parte del *Quijote* nos presenta un nuevo personaje, que introduce uno de los relatos intercalados a los que la crítica ha dedicado más atención: Ruy Pérez de Viedma, el Capitán Cautivo. Ya sea por los puntos de contacto que establece con la biografía de Cervantes, ya por los modos de plasmar personajes y sucesos históricos, los vínculos genéricos con las crónicas o la novela bizantina, o por la personal mirada de nuestro autor sobre la conversión, los vínculos interreligiosos y el mundo de los moros, la historia del Capitán ha destacado siempre en la larga tradición de los estudios cervantinos.³⁷ En esta ocasión, queremos retomar este episodio de la novela, pero por un motivo bien diferente.

Nuestra investigación explorará las formas que adopta la materia escrita en la novela intercalada del Capitán Cautivo y sus funciones. El disparador de estas reflexiones surge de un dato que, sin importar las veces que releamos la obra, no podemos pasar por alto: una negativa a escribir muy marcada por parte del protagonista de este relato.

³⁷ En el marco de los estudios cervantinos dedicados al episodio de Capitán Cautivo, Márquez Villanueva (1975), Percas de Ponsetti (1975), Ruta (1984) realizan una lectura integral. El vínculo entre este episodio y la biografía de Cervantes es abordado por Allen (1976), Astrana Marín (1958), Canavaggio (1981), Cole (1984), González López (1972), Johnson (1982), Llórens (1967), Motta Salas (1990), Sola y Peña (1995) y Zmantar (1980, 1984). Su intercalación y pertinencia en el marco general de la novela es estudiada por Avalle-Arce (1975), El Saffar (1974), Immerwahr (1958) y Riley (1956). La génesis del relato y su relación con otras obras cervantinas se explora en Martín Morán (1993), Meregalli (1972), Ruta (1983), Tubau-Bensoussan (1968). Zoraida, el vínculo con su padre y sus posibles proyecciones a otros personajes del *Quijote* se encuentra en Canavaggio (1981), Espina (1930), Hahn (1979), Spitzer (1955), los ya mencionados Márquez Villanueva (1975) y Percas de Ponsetti (1975), Moner (1986), Murillo (1981, 1988), Ruta (1983) y Weber (1991). El problema de la traducción, en relación con las cartas, es analizado por Moner (1986) y Spitzer (1955). Incluso los sonetos incluidos en esta historia han recibido atención por parte de Amorós (1979), Blecua (1947), Diego (1984), Gaos (1981) y Lewis de Galanes (1972). En la tradición cervantista argentina, fue Parodi (1991) quien llevó adelante un análisis alegórico sobre este relato intercalado.

2.1. Escribir para la libertad

En efecto, una de las grandes inquietudes que asaltan al Capitán es saber qué sucedió con su familia: “vamos con intención de ver si mi padre es vivo, o si alguno de mis hermanos ha tenido más próspera ventura que la mía” (I, 41, 376). Sin embargo, no parece interesado en dedicarle tiempo a aquello que le permitiría zanjar todas sus dudas: escribir. Si antes lo ha hecho, jamás recibió respuesta: “puesto que he escrito algunas cartas, no he sabido de él [su padre] ni de mis hermanos nueva alguna” (I, 39, 347). Con esta negativa, incumple el primer mandato al salir de la casa familiar, ya que el padre lo despide “encargándonos que le hiciésemos saber, todas las veces que hubiese comodidad para ello, de nuestros sucesos, prósperos o adversos” (I, 39, 347). Esta actitud se prolonga incluso luego de su cautiverio, en que “tenía determinado no escribir las nuevas de mi desgracia a mi padre” (I, 39, 349).

El gesto de escapar a la escritura adquiere mucho más dramatismo al tener en cuenta que, como cautivo de rescate, toda posibilidad de recobrar su libertad reside en el envío de cartas. A este tipo de prisioneros sólo se los fuerza a trabajar “cuando se tarda su rescate; que entonces, por hacerles que escriban por él con más ahínco, les hacen trabajar e ir por leña con los demás, que es un no pequeño trabajo” (I, 39, 354). Sin embargo, una vez más, su negativa a tomar la pluma es rotunda: sólo se contenta con su paso a Argel, “por estar tan cerca de España, no porque pensase escribir a nadie el desdichado suceso mío” (I, 39, 354).

Correlativo a este fenómeno, se da otro que la crítica ya ha estudiado previamente: el retaceo constante de información a lo largo del relato. La austeridad narrativa es una de las intenciones conscientes del Cautivo y otra forma de negación: “lo que en este discurso de tiempo he pasado lo diré brevemente” (I, 39, 347), “quisiera habérsela contado más brevemente, puesto que el temor de enfadaros más de cuatro

circunstancias me ha quitado de la lengua” (I, 41, 376). Gran parte de sus veintidós años vividos lejos de su familia quedan en silencio, echando luz sólo sobre la historia de Zoraida y resumiendo drásticamente, en dos párrafos, una vida militar que incluye la intervención en la célebre batalla de Lepanto a las órdenes de Diego de Urbina y del “serenísimo don Juan de Austria” (I, 39, 347). La más inquietante de las omisiones en que incurre es la que afecta al propio Cervantes, cifrado bajo el “tal de Saavedra” (I, 39, 355), cuya historia completa desconocemos, a la espera de una oportunidad más propicia para relatarla (I, 39, 355). Este modelo de narración despojada del detalle y ornato que la voz narrativa considera superficiales está ligado a un valor de verdad que tanto ésta como sus oyentes subrayan: “oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse” (I, 38, 344).

Estudiar las motivaciones que guían la conducta de este personaje provoca aún más desconcierto. Diversos momentos de su relato lo plasman, naturalmente, anhelando la libertad que perdió: “no hay en la tierra, conforme mi parecer, contento que se iguale a alcanzar la libertad perdida” (I, 39, 351), “jamás me desamparó la esperanza de tener libertad” (I, 40, 354), “el deseo que tengo de verme en mi tierra y con las personas que bien quiero es tanto, que no me dejará esperar otra comodidad” (I, 41, 364). Su contexto comparte con él su mismo deseo de volver a ser libre: el renegado “aventuraría su vida por nuestra libertad” (I, 40, 358), “él perdería la vida, o nos pondría en libertad” (I, 40, 359), “la libertad alcanzada y el temor de no volver a perderla les borraba de la memoria todas las obligaciones del mundo” (I, 40, 360). ¿Por qué no escribir si él, más que ningún otro en su situación, tiene la posibilidad de regresar por medio de una carta de rescate? Este gesto de negación al texto cobra mayor relevancia al contrastar al Capitán con el otro personaje relevante en esta historia: el renegado, que establece la conexión

entre escritura y libertad ya que, como todo renegado con intención de volverse a tierra de cristianos, trae “consigo algunas firmas de cautivos principales” (I, 40, 356).

Escribir se vuelve, en esta historia intercalada, una necesidad identitaria. Negarse al texto es romper todos los vínculos con el círculo familiar y hasta con su propio pasado. La carta, modalidad textual que atraviesa todo el relato, es la que mejor caracteriza la autodefinición y el ejercicio de la propia identidad a lo largo de sus líneas y es, también, una de las formas más elementales de pervivir en ellas, eternizar las propias condiciones de vida.

La creación verbal, aquí en un sentido amplio (el ejercicio de la palabra, tanto oral como escrita), se liga con la posibilidad de trascender. En el caso del cautiverio, es vital al punto de que uno de sus sobrevivientes (don Pedro de Aguilar) es identificado en la historia por sus composiciones poéticas, que le permiten al Capitán conocer que su antiguo compañero vive (I, 39, 351). Estos sonetos, de todos modos, se transmiten por vía de la oralidad, con lo que de nuevo el soporte escrito parece escapar a esta experiencia de esclavitud en Oriente.

Pero por trascendencia no sólo se entiende la superación de las situaciones de vida más inmediatas, sino también el alcance de una dimensión temporal más extensa, una fama que se difunda a través del tiempo y el espacio. En este sentido, ese “tal de Saavedra” del que se escamotean sus avatares como cautivo es, paradójicamente, el autor cuya obra inmortal estamos leyendo, uno de los ejemplos más poderosos de la escritura como proyección de la propia persona. En este punto, podemos referirnos al mismo juego que realiza con este episodio en el que asienta, al escribir, diversas notas de su propia biografía, a pesar de que el narrador calle los sucesos; pero, también, se da el gesto paradójico de quien pervive en su fama como autor de una obra que lo

menciona “al pasar” para dejarlo en silencio: una suerte de olvido y recuerdo que la escritura opera al mismo tiempo sobre él.

Ruy Pérez, sin embargo, persiste en su posición. Los textos se obturan, el destinatario jamás es alcanzado porque la escritura, para él, está negada. ¿Será que es una empresa guardada para fines más altos?

2.2. Un texto con garantías supraterrrenales

Sin importar la negativa a la lógica textual que manifiesta el Capitán (una negación a la letra, si pensamos, en un sentido más amplio, que su producción oral está plagada de silencios y omisiones en las que incurre voluntariamente), su relato se encargará de reubicar a la escritura en el centro de la escena. Y esto sucederá al punto de que es posible considerar la historia del Capitán Cautivo como un relato en que la dimensión textual es primordial.

La responsable de reponer ese mundo de lo escrito al que Ruy Pérez se negaba es Zoraida:

Desaté el nudo y hallé cuarenta escudos de oro españoles y un papel escrito en arábigo, y al cabo de lo escrito, hecha una grande cruz. Besé la cruz, tomé los escudos, volvíme al terrado, hecimos todas nuestras zalemas, tornó a aparecer la mano, hice señas que leería el papel, cerraron la ventana. Quedamos todos confusos y alegres con lo sucedido; y como ninguno de nosotros no entendía el arábigo, era grande el deseo que teníamos de entender lo que el papel contenía, y mayor la dificultad de buscar quien lo leyese (I, 40, 356).

El Capitán, que hasta entonces se opone a alcanzar a sus posibles destinatarios, se convierte él mismo en uno, elegido especialmente para el mensaje que recibe: “a ninguno se rindió la caña sino a mí” (I, 40, 356), “no acaso se había hallado aquel papel, sino que realmente a alguno de nosotros se había escrito” (I, 40, 358). La escritura lo involucra más allá de sus condiciones de inteligibilidad, presentada en una lengua que él

desconoce. A su vez, en torno a la carta de Zoraida, se reestablecen vínculos si no familiares, al menos de familiaridad entre Ruy Pérez y otros “hermanos” de cautiverio, unidos por la esperanza segura de alcanzar la libertad con el dinero de la joven y ya empeñadas sus palabras en otro texto que los contiene a todos: el documento del renegado que “tenía firmas de todas nuestras camaradas” (I, 40, 357). Por otra parte, la carta de la joven mora viene acompañada de dos imágenes que reponen la otra instancia obturada por la no-producción del Capitán, la del remitente: la “muy blanca mano” (I, 40, 355) y la caña (I, 40, 355) reenvían al mundo de lo textual, del autor cuya figura el Cautivo parece no querer para sí. La mano es símbolo ligado a la escritura y al conocimiento racional, ya que permite representar las palabras mediante letras (Chevalier, s.v. *mano*): la mano es mano de escriba. Por su parte, la caña es la flauta sagrada y la voz del místico, “arrancado a Dios, que manifiesta con sus sollozos, su canto, su aspiración de encontrarle de nuevo en la vida eterna [...] Símbolo del alma ardiente que se expresa, llora y canta” (Chevalier, s.v. *caña*). Por su vínculo etimológico con *calamus* (Covarrubias, s.v. *caña*), dicha expresión reconduce nuevamente a la escritura.

Estos textos comparten con los que no produjo el Cautivo el motivo de la libertad: propiciarán la salida de Zoraida de la casa paterna pero, principalmente, serán el primer paso para el ejercicio libre de su verdadera fe. Ruy Pérez se pone al servicio de estos escritos que ya no son los de su liberación física sino de la espiritual. La escritura, en su relato, está justificada en tanto responde a fines más elevados: a la conversión religiosa. Es su fin y, también, su punto final: las cartas tienen, “al cabo de lo escrito, hecha una gran cruz” (I, 40, 356). Superan todos los obstáculos, incluso los de inteligibilidad arriba mencionados, porque el garante de los textos es de naturaleza

divina, un Autor anterior a todos: “si no tienes quién te escriba arábigo, dímelo por señas, que Lela Marién hará que te entienda” (I, 40, 357).

A partir de ese momento, la preocupación del Capitán por escribir será constante, pero siempre en busca del cumplimiento de la voluntad de Zoraida que es, en primera y última instancia, la de Lela Marién: “no dejes de escribirme y avisarme lo que pienses hacer, que yo te responderé siempre” (I, 40, 358). Esta profusión de escritos también tiene su correlato en un cambio en la narración, antes escueta y plagada de omisiones, y ahora atenta a los detalles, de los que da cuenta con morosidad: recordemos, por ejemplo, los pormenores de la entrega de cada carta de Zoraida y la minucia con que se refiere la aparición de la caña, la prueba de los tres cautivos y la elección del Capitán (I, 40, 355-358). La justificación de ambos fenómenos correlativos parece estar dada en la motivación espiritual. Al ocuparse del destino de la mora y su encuentro con la Virgen María, el silencio textual y la escasez de detalles que el relato manifiesta anteriormente queda relegado a la esfera de lo profano, de la “vida civil” del Cautivo, que jamás dudó en su fe ni necesitó, como el renegado, reducirse al yugo de la Iglesia.

De este modo, escribir se liga a una voluntad religiosa, al (re)establecimiento de un vínculo con Dios, se trate de Zoraida o del renegado. La unión indisoluble entre las esferas de lo espiritual y lo textual parece remitir a una imagen originaria de la materia escrita, “imagen de Dios [...], signo visual de la Actividad divina, de la manifestación del verbo” (Chevalier, s.v. *escritura*), nacida con propósitos religiosos, porque su cualidad mágica daba acceso privilegiado a los misterios divinos (Lyons, 2012: 38). La mano, símbolo del autor, es también una de las representaciones más extendidas, en la cultura judeocristiana, de “Dios en la totalidad de su poderío” (Chevalier, s.v. *mano*). El texto es, en esta aventura, la pieza clave de un renacer a través de la conversión en la fe,

un regreso al origen que será religioso y, para el Cautivo, también a la patria y a la libertad, a la condición primera del ser.

En este contexto, cualquier manifestación textual de lo profano puede esperar, así como sus detalles; tal vez por eso, el “tal de Saavedra”, con su historia militar y su cautiverio a cuestas, se silencie. El vínculo entre Ruy Pérez y su familia pasa a segundo plano y su contacto con ella se pospone, en tanto se pone el acento en el encuentro entre Zoraida y la primera familia, la Iglesia: sólo después de que “fuimos derecho a la iglesia a dar gracias a Dios por la merced recebida” (I, 41, 375), en donde Zoraida reconoció en imágenes a Lela Marién, el Cautivo se decide, “sirviéndola yo hasta agora de padre y escudero, y no de esposo, [...] ver si mi padre es vivo, o si alguno de mis hermanos ha tenido más próspera ventura que la mía” (I, 41, 376). El mismo texto y el despliegue de acciones que provoca destruyen la familia terrenal de la joven, al separarse irreconciliablemente de su padre (I, 41, 372), personaje marcado por lo profano en su relación con el principio material por antonomasia, el dinero, ofrecido en el momento crucial en que se encuentra bajo el poder de los españoles (I, 41, 369). Este mismo elemento es el que motiva las cartas de cautiverio que el Capitán nunca quiso enviar, meras propiciatorias de ganancias para sus captores, reforzando nuevamente su carácter profano y explicando, así, la negativa de quien escribirá con tanto ahínco a la joven mora por la libertad de su alma.³⁸

El texto se convierte en el vértice que intersecta historia personal y vida religiosa, y que exige el sacrificio de la primera en aras de la segunda. Escribir o negarse a ello implica la destrucción de la vida personal, la familia (la del Capitán, la de

³⁸ Es necesario recordar que texto y dinero también se dan cita en la escritura de Zoraida en “el lienzo tan preñado, que un felicísimo parto prometía” (I, 40, 359). Sin embargo, siempre se plantea la presencia de las monedas como uno de los salvoconductos que les dará a todos la libertad –“rescataos vos con ellos, y vuestros amigos, y vaya uno en tierra de cristianos, y compre allá una barca, y vuelva por los demás” (I, 40, 359)– y que permitirá el bautismo de la mora, “que me fuese a tierra de cristianos a ver a Lela Marién, que me quería mucho” (I, 40, 357), fin último de la comunicación escrita que ella impulsa.

Zoraida), familia que en todos los casos es signo de prosperidad, desde el padre de Ruy Pérez que distribuye sus dones hasta el hermano de don Fernando que vuelve “bueno y rico, casado y con tres hijos” (I, 39, 351). El relato intercalado muestra cómo es necesario quebrar esos vínculos primarios para entablar otros, otra Familia que propicia la religión en su facultad de “religar”, siempre por medio de un texto. Es el caso de Zoraida y su esclava, suerte de madre sustituta que presenta a la mora la fe cristiana por medio de un texto oral como “la zalá cristianesca” (I, 40, 357), y que luego muere y se “transfigura” en la promesa de un contacto con ese credo, depositado en última instancia en un texto divino. La escritura, en este episodio, se organiza en torno a un modelo casi ascético que destruye los vínculos y los restituye a su mínima expresión. Menos es más en la coordenada religiosa. A través de sus líneas, el texto sagrado recupera una lógica atomizadora y destructiva del yo.

Esas nuevas formas de religar a los sujetos son, sin embargo, productoras de vínculos familiares desviados, misteriosos: el Capitán es padre y escudero de Zoraida, pero no esposo aún. El matrimonio queda fuera del relato, en un “más allá” textual, y no volvemos a saber nada de la pareja. ¿Cómo será esa unión, finalmente? ¿O acaso Zoraida, con Ruy Pérez como padre y escudero, espera al Esposo, a Cristo? La escritura ascética puede derivar en un modelo también ascético para el matrimonio.

2.3. Dos parábolas

La preeminencia de la verdad religiosa y el destino al que se liga el escrito aparecen ya anunciados en una sección que enmarca el episodio del Capitán Cautivo: el discurso de las armas y las letras. Don Quijote distingue en su exposición las letras profanas de las sacras: “Es el fin y paradero de las letras... y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo, que a un fin tan sin

fin como éste ninguno otro se le puede igualar” (I, 37, 339). Las armas, ampliamente superiores a las letras, también se consagran en tanto defensa de la religión y de su fin principal, la paz: “Y otras muchas veces les dijo [Cristo] ‘Mi paz os doy; mi paz os dejo, paz sea con vosotros’ [...]. Esta paz es el verdadero fin de la guerra” (I, 37, 340). Este discurso se posiciona dentro del texto como un prolegómeno para el episodio, que incluye el enfrentamiento emblemático de la unión entre armas y religión: la batalla de Lepanto.

Del mismo modo, las dos composiciones poéticas de don Pedro de Aguilar que el Cautivo sí accede a reponer oralmente tratan sobre derrotas del cuerpo y victorias del espíritu, de la defensa de la fe: “Almas dichosas que del mortal velo / libres y esentas, por el bien que obrastes, / desde la baja tierra os levantastes, / a lo más alto y lo mejor del cielo” (I, 40, 352).

Si don Quijote abre el marco con una defensa de la paz obtenida por las armas y de las letras elevadas a lo sagrado, en la historia intercalada nos encontramos con el hidalgo reintroduciendo el más profano de los mundos ficcionales, el de la literatura de caballerías:

Allí don Quijote estaba atento, sin hablar palabra, considerando estos tan estraños sucesos, atribuyéndolos todos a quimeras de la andante caballería [...] Don Quijote se ofreció a hacer la guardia del castillo, porque de algún otro gigante o mal andante follón no fuesen acometidos, codiciosos del gran teatro de hermosura que en aquel castillo se encerraba (I, 42, 381).

Es bien conocida la opinión de los moralistas contra este tipo de lecturas peligrosas para la vida espiritual y que “se escriben para los ociosos. Como si el ocio no fuera ya por sí mismo suficiente fuego de todos los vicios” (Vives, 1947: 1002). La historia es narrada, además, en la venta, un contexto preñado de ficción, damas que

parecen salidas de novelas bizantinas o pastoriles y lectores apasionados por este tipo de literatura.³⁹

La coordenada literaria/ficcional (profana) se sobrepone porque, finalmente, el relato es juzgado, luego de oído, como “peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye” (I, 42, 377), propios de la bizantina, y porque el Capitán, al seleccionar la información que desea sea oída por su auditorio, evidencia un grado de artificiosidad y control de la materia narrada (Vila, 2004: 1853), con lo cual el efecto estético está presente en su relato desde el primer momento.

Sin embargo, estas incursiones en el terreno de lo literario no logran un equilibrio de fuerzas entre texto religioso y texto profano. La incomodidad que provoca la voluntad de no escribir del Cautivo retorna luego de finalizado el relato, cuando éste recupera el contacto con su hermano, intrigado también por la falta de noticias:

me maravillo, siendo tan discreto, como en tantos trabajos y afliciones, o prósperos sucesos, se haya descuidado de dar noticias de sí a su padre, que si él lo supiera, o alguno de nosotros, no tuviera necesidad de aguardar al milagro de la caña para alcanzar su rescate [...] ¡Oh buen hermano mío, y quién supiera agora dónde estabas, que yo te fuera a buscar y a librar de tus trabajos, aunque fuera a costa de los míos! ¡Oh, quién llevara nuevas a nuestro viejo padre de que tenías vida, aunque estuvieras en las mazmorras más escondidas de Berbería, que de allí te sacaran sus riquezas, las de mi hermano y las mías! (I, 42, 380).

La pregunta vuelve, entonces, a posarse: ¿por qué el Capitán no ahorra el sufrimiento de verse privado de libertad en tierra de infieles? ¿Es correcto no hacer uso de un recurso, en este caso la escritura, cuando se tiene a mano?

Frente al modelo de austeridad que propone Ruy Pérez, la historia presenta distintas figuras de prodigalidad. La que se perfila con mayor relieve es la del propio

³⁹ En este punto, la proliferación de verosímiles provenientes de distintas tradiciones —el cuento folklórico, la crónica, la lírica, la *novella*, el relato bizantino— y su sistemática transgresión apuntala, como propone Alicia Parodi, una narración que “obedece a un sentido no manifiesto, trascendente a ella misma, un sentido alegórico” (1991: 436). La des-alienación de los marcos genéricos y, podríamos agregar, la no-escritura del Cautivo, se alinean tras un único objetivo: contar “el paso de la esclavitud a la libertad” (1991: 433).

padre del cautivo, que “pasaba [...] los términos de la liberalidad y rayaba en los de ser pródigo” (I, 39, 345) y que decide “privarse de la hacienda, sin la cual el mismo Alejandro pareciera estrecho” (I, 39, 345-346), comparándose entonces con la figura de la generosidad por excelencia: “al que loamos de liberal y dadivoso decimos que es un Alejandro” (Covarrubias, s.v. *Alejandro*). Aparece, luego, otra figura de familiar pródigo, Pagán de Oria, “de condición generoso, como lo mostró la suma liberalidad que usó con su hermano el famoso Juan de Andrea de Oria” (I, 39, 350). Ambos personajes aparecen caracterizados positivamente, con lo que se remarca como un modelo exitoso el propuesto por aquellos que aprovechan sus bienes, que hacen uso de los recursos que tienen a disposición.

Pero no es hasta que se consideran dos hipotextos de esta novela intercalada que cobramos real dimensión del problema de no emplear dichos recursos. El primero es la parábola de los talentos (Mateo, 25, 14-30), cuyos ecos resuenan en la distribución de la hacienda del padre de Ruy Pérez, pero más aún en las opciones que ofrece para sus respectivos destinos. Mientras sus hermanos sacan provecho, respectivamente, de una carrera mercantil en las Indias o de sus funciones como oidor al pasar a México, el Capitán, un soldado de renombre que ha servido a grandes líderes militares, se niega a hacer uso de la escritura, la herramienta necesaria para comunicar a familia y funcionarios competentes la situación de cautiverio en que se encuentra y salir de ella. El texto es el único recurso en tierra hostil, frente a la abundancia y prodigalidad cifradas en las Indias, derrotero al que arriban dos tercios de la familia. Rechaza uno de los instrumentos de poder utilizados por la Corona a la que sirve, que luego contará, entre los mismísimos Autrias, con un “rey de los papeles” (Bouza Álvarez, 1997: 77), el “buen rey don Felipe” (I, 39, 347), uno de los personajes que más empleó la escritura como mecanismo para controlar, conservar y centralizar el poder. En su negativa

resuena la admonición evangélica contra quienes no hacen fructificar los dones que reciben de Dios: “al que tiene, le será dado, y tendrá más; y al que no tiene, aun lo que tiene le será quitado” (Mateo, 25, 29).

Otra parábola subyacente a este episodio es la del hijo pródigo (Lucas, 15, 11-32). Sólo que, en este caso, el Capitán es un hijo que nada hizo para volver a la casa del padre. Como el vástago del evangelio, se aleja de su tierra de origen y sufre grandes privaciones, pero no regresa por él mismo, trunca su vuelta por el miedo a no ser aceptado por su familia: “Pidióles consejo qué modo tendría para descubrirse, o para conocer primero si, después de descubierto, su hermano, por verle pobre, se afrentaba o le recibía con buenas entrañas” (I, 42, 379). La vuelta al padre, central en la parábola, queda suspendida en esta historia: se deja pendiente la respuesta a si habrá un reencuentro (así como tampoco se nos ofrece la escena del bautismo de Zoraida, fin de todos los esfuerzos realizados). Es significativo que, si finalmente ocurre, el evento debe ser comunicado por el mismo recurso que se negó a utilizar: “diciéndole don Fernando al cura dónde había de escribirle para avisarle [al Capitán] en lo que paraba don Quijote; [...] y que él asimismo le avisaría de todo aquello que él viese que podría darle gusto, así de su casamiento como del bautismo de Zoraida” (I, 47, 415).

De este modo, las dos parábolas que actúan como subtextos de este relato intercalado, con sus llamados al aprovechamiento de los dones y al regreso siempre posible al padre/Padre, sumadas a los distintos modos en que la ficción caballeresca (es decir, la escritura profana) se repone en estos capítulos, diagraman un desbalance de fuerzas entre lo sacro y lo profano, un desequilibrio entre las letras dedicadas a Dios y al mundo, dos polos que no deben pensarse como antagónicos.

En conclusión, en el episodio del Capitán Cautivo, el texto es vehículo del plan divino. Son Lela Marién y Alá quienes están detrás de sus líneas, como autores últimos y garantes de la inteligibilidad. Estos breves mensajes escritos, generalmente cartas, permitirán el contacto entre Zoraida y el texto fundamental, la Biblia, sin la cual suponemos sería imposible “que supiese primero todas las ceremonias que nuestra Madre la Santa Iglesia manda” (I, 37, 338). Los textos se distribuyen entre dos dimensiones, las de lo sacro y lo profano, al tiempo que se erigen también como punto de convergencia entre dos culturas. El episodio del Capitán Cautivo tematiza los límites y el papel de la escritura como aquella que reanuda la armonía entre los dos mundos. Armonía que, imposible no notar, supone el abandono del Islam por el credo católico, el sometimiento de una verdad religiosa a otra. La escritura, en este punto, se revela como instrumento de poder y evangelización (Todorov, 2009: 127).

Sin embargo, el sufrimiento personal del Capitán, las penurias que atraviesa, superfluas en tanto terrenales, también son evitables con el envío de unas pocas líneas a su tierra y a su familia. La desmesura del texto no destinado a la vida religiosa, los ambientes de la pura ficción que inundan las aventuras en las que se inserta el episodio y subtextos que paradójicamente provienen de la tradición cristiana ponen en perspectiva el conflicto entre las letras sacras y las profanas, y denuncian la necesidad de un equilibrio, advirtiendo sobre la hipertrofia de alguna de las dos esferas. Advertencia muy cervantina, por cierto, la que llama a opciones entre dos mundos, a posiciones inquietantes que buscan la confluencia de opuestos, el camino de la liminaridad, para denunciar que el mundo de valores absolutos siempre es uno de pérdidas y destrucción de sí y de los otros.

3. Avellaneda y los continuadores condenados. La imagen infernal del libro en el *Quijote*

Para la España del siglo XVII, el Renacimiento, con su brillante optimismo en las potencialidades del hombre, se hundía en una marea de profundo desencanto por las derivas que la vida en el imperio del *plus ultra* había tomado hacia fines de la centuria anterior. La crisis económica y el rumbo de la empresa político-militar socavan el esplendor de todo lo creado e impulsado por la inventiva humana. Todo avance posibilitado por la razón y la técnica se tiñe de sospechas, de una profunda desazón que llevará al nihilismo de un Barroco ya dominante en la segunda mitad de lo que conocemos como el Siglo de Oro español.

Si la oscuridad teñirá todos los logros de la mente humana, ¿qué sucederá con uno de los avances tecnológicos de mayor peso en la historia de la civilización occidental? La imprenta, aquel invento con que se inició la Modernidad, no escapará a los cuestionamientos de los contemporáneos de Cervantes. Nuestro autor, gozne entre el ideario humanista y el barroco, se benefició ampliamente con la difusión que el “milagro tipográfico” permitió de sus obras. Pero, también, sufrió las consecuencias de la propagación descontrolada que la prensa mecánica favoreció, no sólo para sus escritos sino también para los de sus competidores.

Es en el marco de este planteo que se indagará, en el capítulo que aquí comienza, sobre el impacto de la imprenta y las imágenes que con ella se asocian a la hora de construir una dinámica de poder muy particular: la que se traba entre el autor del *Quijote* y uno de sus más célebres epígonos, Alonso Fernández de Avellaneda. La relación entre ambos no sólo se dirime explícitamente en las novelas que han creado,

sino que el imaginario textual desplegado a lo largo de la obra cervantina apuntala una dimensión simbólica de este conflicto que está asociada a los usos y formas de la materia escrita en el siglo XVII.

3.1. El elemento infernal en el nacimiento del libro moderno: la máquina

El libro impreso traza su trayectoria desde 1605 a 1615, y sus variaciones nos permiten observar las inflexiones en el discurso sobre la imprenta y los valores que trasunta. Anteriormente en esta tesis (capítulo 3 de la sección II), hemos abordado la cuestión, relacionando dicho formato textual con la categoría de autor. En esa oportunidad, establecimos también una distribución que evidenciaba una mayor concentración de textos impresos en la Segunda Parte, donde la voz autoral se desdibuja y es suplantada por un vacío propiciado por las diferentes mediaciones que el nuevo soporte impone a la obra escrita.

De este modo, el impacto de la imprenta se veía con claridad particularmente en los márgenes del *Quijote*, con el prólogo a su primer volumen, donde los diferentes preliminares requeridos para sacar a la luz la propia obra actúan como piezas de una maquinaria que, finalmente, se revela engañosa por los efectos de sentido que produce: entre otros, la imagen de un autor erudito capaz de extraer citas clásicas y llenar tablas de materias al final de su libro, establecido en un medio literario que le propiciaría los sonetos preliminares.

Sin embargo, engaño e imprenta ya se encontraban en el corazón mismo del universo que habita Alonso Quijano incluso antes de su salida: en la biblioteca que hallamos en su solar, en el capítulo 6 de la Primera Parte. Allí están los libros que

desencadenan su locura, “toda aquella *máquina* de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (I, 1, 30; mis cursivas). Ninguna indicación del formato de los libros que se repasan en el escrutinio es explícita; no obstante, el fuerte predominio de la literatura de caballerías y de las novelas pastoriles indica que se trata de textos nacidos de las nuevas tecnologías de reproducción mecánica, dado que éstos son los primeros géneros que la imprenta reprodujo masivamente con numerosas reediciones y traducciones (Roubaud, 1998) al punto de ser los responsables de sostener la industria editorial hispánica durante el siglo XVI (Lucía Megías, 2008). Textos que seducen peligrosamente al lector cincuentón que saldrá por los caminos de La Mancha en una gesta heroica. Textos impresos que engañan y que, ya desde su constitución física, aparentan ser otros de muy distinto tipo: para conservar el halo de majestuosidad que el manuscrito tenía, los primeros impresos imitan a éste en sus formas externas (Lucía Megías, 2008).

La imagen del texto maquínico que confunde, que lleva a dilapidar el propio solar para conformar una colección que le secará el cerebro al hidalgo devenido caballero andante, confluye en este punto con otra más inquietante: la del libro infernal. La tradición cervantista ha visto en numerosas ocasiones cómo el escrutinio a la biblioteca de don Quijote tiende lazos simbólicos con la expurgación inquisitorial de libros (Gilman, 1970; Peña, 2005). Más allá del ejercicio de crítica literaria revestido de auto de fe, o de la denuncia del clima de sospecha y terror que la Inquisición viene a instalar y que se cobra la vida de los sujetos (traspuestos simbólicamente en esos “libros autores del daño” –I, 6, 58–), es necesario rescatar la construcción de un espacio infernal para el libro. Un destino consumido por las llamas para quienes pecan de una conformación monstruosa: esos “más de cien cuerpos de libros grandes” (I, 6, 58), uno que otro calificado de “tonel” (I, 6, 59). La acusación es, finalmente, la de ser

literariamente heréticos: el *Amadís* es, a ojos del cura, “dogmatizador de una secta tan mala” (I, 6, 59); son “endiabladas y revueltas” (I, 6, 59) las razones del *Amadís de Grecia*; de *El Caballero de la Cruz* se advierte que “Por nombre tan santo como este libro tiene se podía perdonar su ignorancia; mas también se suele decir, ‘tras la cruz está el diablo’” (I, 6, 60). Por supuesto que *La Galatea* de Cervantes se salvará del martirio en tanto su autor publique la prometida segunda parte con que “alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega” (I, 6, 65), así como todos aquellos iniciadores de las tradiciones literarias que se ven representadas en los libros de Alonso Quijano: al *Amadís*, por ser “el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto”, “único en su arte” (I, 6, 59); el *Palmerín de Inglaterra* sobrevive a la llamas porque “él por sí es muy bueno” y debe guardarse “como a cosa única” (I, 6, 61); *Tirante el Blanco* merece conservarse porque es “el mejor libro del mundo” (I, 6, 62) y contiene “cosas de que todos los demás libros deste género carecen” (I, 6, 63); tras el debido expurgo, *La Diana* de Montemayor se conserva por “la honra de ser primero en semejantes libros” (I, 6, 63); *Los diez libros de Fortuna de amor* de Antonio de Lofraso se guardan en calidad de ser “el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo” (I, 6, 64); *La Araucana* de Ercilla, *La Austriada* de Rufo y *El Monserrato* de Virués pasan la prueba porque “son los mejores que en verso heroico, en lengua castellana están escritos” (I, 6, 65). Pero los demás o serán condenados irremisiblemente a la destrucción o se les suspenderá su destino a la espera de una mejor ocasión para juzgarlos, en una suerte de purgatorio, “un pozo seco” en donde han de quedar “hasta que con más acuerdo se vea lo que se ha de hacer dellos” (I, 6, 61). Todos los condenados tienen el rasgo común de ser continuadores de una tradición, de reproducir, serializar y multiplicar obras que sólo confunden a los lectores: las *Sergas de Esplandián*, continuación del *Amadís*; el *Amadís de Grecia*, junto con otros volúmenes

que “son del mismo linaje de Amadís” (I, 6, 59); “*La Diana* llamada segunda del Salmantino” (I, 6, 64), continuadora de la de Montemayor, engruesan las filas de las víctimas de la hoguera. Como señala Gerber, “al tiempo que la sucesión legítima es condenada, los libros que inician un género serán salvados, y siempre es la originalidad o bien la capacidad de ser ‘principio de linaje’ (retomando la terminología huertiana) lo que se pondera de ellos” (2018: 94).

Este efecto multiplicador sólo es posible en tanto existan los medios de reproducción masiva que la imprenta le ofrece a esa incipiente industria editorial.

En la imagen infernal del libro purgado por el fuego, libro antropomorfizado en tanto se relaciona con los iniciadores del género como un hijo lo hace con su padre (las *Sergas de Esplandián* como “hijo legítimo [...]. No le ha de valer al hijo la bondad del padre” –I, 6, 59–), confluye, entonces, el disvalor de ser producto de un oficio mecánico. El frío artificio que engaña es como el hereje que confunde con su falsa fe.⁴⁰ Las máquinas que contribuyen a la confusión por medio de fantasías o ficciones están en la base de la representación diabólica en el pensamiento demonológico del primer milenio. San Agustín, por ejemplo, “compares Satan to jugglers and theatre stagehands (*funambuli, teatrici, artifices, mechanici*), whose performances presuppose fantasy and reality at the same time” (Campagne, 2011: 476). El tratamiento ambiguo que la misma *Galatea* recibe, salvada de las llamas pero aún bajo sospecha en tanto “propone algo, y no concluye nada” (I, 6, 65), nos reconduce al dispositivo seriado, automatizado que, como hemos visto, tiraniza a su autor ya en los preliminares.

⁴⁰ En este punto, confluyen el poder de engaño de la máquina y la metáfora biológica del libro que estudia Gerber. A través del vocabulario anatómico, se “activa una noción que resulta clave en el cruce de ambos órdenes: la noción de enfermedad, y a partir de ella, la de contagio. En efecto, la idea bajo la cual se procede a la destrucción o confiscación de los libros del manchego es la de que éstos han extendido su pernicioso influencia sobre el protagonista, ‘contagiándole’ sus desvaríos a la manera de un cuerpo infeccioso. Esta idea no es extraña en el imaginario de la época” (Gerber, 2018: 97).

No debe sorprendernos el juicio que ofrece una perspectiva negativa sobre la reproducción escrita. Lo que subyace a la construcción de estas imágenes librescas son invectivas contra la mecanización de muy larga data, que el Renacimiento actualizará con mayor vigor, dado el cambio que la imprenta de tipos impulsa. Podemos remontarlos al menosprecio de la escritura y de los libros expresado por Platón al final de su *Fedro* (274c - 276a). Los riesgos de la escritura se cifran en el olvido porque quienes la practican dejarán de recordar. Aquellos que pretenden alcanzar la sabiduría por este medio, siempre asociado a la inconstancia y la transitoriedad de las cosas, sólo acceden a una apariencia de ésta (Curtius, 1984: 426).

Lo inquietante en estas diatribas contra la escritura reactualizadas con la imprenta es el hecho de que aquélla se construye como una tecnología, externa y ajena al sujeto (Ong, 2011: 84). Platón hace decir a Sócrates que la palabra escrita es inhumana “al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado” (Ong, 2011: 82).

La particularidad del dispositivo reproductor que ofrece la prensa mecánica es que su velocidad y eficacia confluirá con la sospecha de obrar más allá de los límites humanamente permitidos. Y contribuirá a la construcción de “some of the foundation myths that reveal long-lasting attitudes toward printing on the part of Western Europeans” (Eisenstein, 2011: 1): la sospecha de que es obra del diablo. Según Elizabeth Eisenstein, esta conexión se da a través de Johann Fust (a veces consignado como “Faustus”), socio de Gutenberg y uno de los padres fundadores de la nueva industria. Éste financió las primeras operaciones de la imprenta en Maguncia y su hija se casó con Peter Schoeffer, iniciador de la primera dinastía de impresores en dicha ciudad. La dimensión mítica que afecta a este inversor de los primeros tiempos de la prensa mecánica se alimenta de una confusión muy extendida entre Fust (muerto en

1466) y el nigromante Johann Georg Faustus (nacido en 1480), cuya vida sirvió de base al *Faustbuch*. En los relatos que asimilaban ambas figuras, Fust era condenado por herejía al intentar vender libros que parecían manuscritos pero eran impresos y, por lo tanto, más baratos, más abundantes en su oferta e idénticos entre ellos, lo que levantó sospechas de que habían sido obtenidos mediante magia o hechicería. Dicha figura legendaria acopia luego otros atributos ligados a la expropiación y explotación: Fust gana un juicio a Gutenberg y obtiene todos los instrumentos de las primeras prensas, de modo que, pasada la acusación de hechicería, comienza a verse como un capitalista explotador que robó a otro inventor los frutos de su labor, constituyendo el pecado original de la imprenta en Occidente. Mucho tiempo después de que dejara de ser vista como un arte mágica, continuó estigmatizándose como un *métier* de mercenarios (Eisenstein, 2011: 1-3).⁴¹

De este modo, los libros condenados a las llamas ya no son simplemente un remedo de los autos de fe sino que confluyen en su misma naturaleza las virtudes de la

⁴¹ El libro es, también, una pieza central en el imaginario demonológico sobre las sectas diabólicas. Se creía que “la secte est dotée de statuts (*statuta secte*, § 14), qui semblent être la version écrite du serment de fidélité prêté au diable; si les adeptes le trahissent, ils sont battus sur ordre du diable. Plus loin [...], on parle d’un pacte écrit sur un parchemin et rédigé par le diable avec le sang de la main gauche de la nouvelle recrue” (Ostorero, 1999: 310-311). Como refiere Owen Davies, este “libro del Diablo” se planteaba como una inversión de la noción bíblica del Libro de la Vida mencionado en el Antiguo Testamento y en las Revelaciones del Nuevo, “So while the Book of Life is a record of all the righteous elected to salvation by God, or contains the names of those for whom Christ died, the Devil’s book is a ledger of damnation” (Davies, 2009: 83).

La materia textual, desde sus orígenes, se asocia a poderes ocultos porque “the very act of writing itself was imbued with occult or hidden power” (Davies, 2009: 2). Ya en el antiguo Egipto, Thoth, inventor mítico de la escritura y las matemáticas, Dios patrono de los escribas y administradores, “As the founder of the written word it stood to reason he was also a supreme master of magic” (Davies, 2009: 11). De modo que, por asociación simbólica, los libros adoptan un carácter mágico sin necesidad de versar sobre dicha materia. El pueblo analfabeto identificaba ciertos atributos físicos de los textos, como su gran tamaño, apariencia venerable y contenido volcado a través de signos poco familiares, como indicadores de propósitos mágicos. El uso de ciertos volúmenes como talismanes (la Biblia es el ejemplo más conocido), junto con algunos ritos en que textos escritos con tinta o sangre se bebían o comían, abrevaban de esta imagen del poder de la palabra escrita (Davies, 2009: 3-4; *vid.* también Marquilha, 1999 y Bouza, 2010).

Esta constante simbólica del poder oculto del escrito se recupera con la invención de la imprenta y su injerencia en los debates religiosos que llevaron a la Reforma protestante: “For some, the Devil lay behind all these momentous events. Printing was described as a ‘black art’ and books as ‘silent heretics’. The success of the Reformation was heavily dependent on the power of the printing page, with Martin Luther being the most published author of the era. For him and other Reformers printing was a ‘divine’ and ‘miraculous’ gift. For the papacy Luther was the Devil’s spawn and the presses a sewer of satanic propaganda” (Davies, 2009: 44).

creación demoníaca y la artificiosidad de la máquina, que es también un ingenio diabólico en la medida en que turba las consciencias. Esta desconfianza en los productos de la razón y la técnica llevará, al adentrarnos en el siglo XVII, a una desautorización de la ciencia que inspirará, por ejemplo, la representación pictórica de instrumentos de exploración (dispositivos creados por el ingenio humano) en contextos demonológicos (De la Flor, 2009: 10).

3.2. Libros infernales y estrategias autorales

Si de engaños mecánicos y/o diabólicos se trata, el vértice ineludible en el que confluyen ambas modulaciones del libro impreso es el apócrifo de Avellaneda. Obsesión constante a lo largo del *Quijote* de 1615, toda construcción en torno a la materia escrita parece haber derivado en el perfecto delineado de un adversario contra el que hay que recortarse para vencerlo finalmente en el terreno de las imágenes. Porque es allí donde Cervantes ataca con más sutileza y efectividad, empleando las constantes que subyacen al imaginario libresco de su época.

De todos los libros existentes en el horizonte lector de quienes atravesamos las páginas de esta Segunda Parte, el autor ha elegido la obra del continuador para escenificar el nacimiento de un texto tipográfico. La opción es llamativa si recordamos, como lo hace Vila, que “mientras que la Primera Parte no se materializa en ninguna mano, y de ella mucho se predica, la continuación apócrifa sea, en contrapartida, la que termine encarnando, en toda su objetualidad, el lugar del libro” (Vila, en prensa-B: 145). El episodio de la imprenta en Barcelona (II, 62) muestra la génesis específica de los productos originados en la prensa y, en el corazón del taller, el surgimiento del

adversario. Si el espacio de la imprenta es el de la máquina que reproduce engaños, nadie mejor para demostrarlo que el plagiario.

Es clave la ciudad donde se sitúa este taller porque en ella el engaño se ha convertido aquí en delito y labilidad moral. La cercanía con Barcelona, cuna del bandolerismo por excelencia, ya ofrece al lector la “postal” de los delincuentes ajusticiados por ahorcamiento, “racimos de aquellos árboles, que eran cuerpos de bandoleros” por lo que don Quijote comprende que “debo de estar cerca de Barcelona”, ubicación confirmada rápidamente por los “más de cuarenta bandoleros vivos que de improviso les rodearon” (II, 60, 854). Les siguen figuras pertenecientes a la nobleza catalana, degradadas por la burla y la mentira, como don Antonio Moreno, “caballero rico y discreto” que hospeda a don Quijote, “buscando modos como, sin su perjuicio, sacase a plaza sus locuras” (II, 62, 866). O “los de las libreas” (II, 61, 864), que ya desde las puertas de la ciudad,

al entrar de la cual, el malo [el diablo], que todo lo malo ordena, y los muchachos, que son más malos que el malo, dos dellos, traviesos y atrevidos, se entraron por toda la gente, y alzando el uno de la cola del rucio y el otro la de Rocinante, les pusieron y encajaron sendos manojos de aliagas (II, 61, 865).

En una ciudad de ladrones y embusteros, el *Quijote* apócrifo naciendo de una prensa parece ser una imagen pertinente y sutilmente ofensiva.

A ello debemos sumarle la proximidad o “acople” de otras máquinas en estas geografías, ya que previo a la visita a la imprenta, don Quijote y Sancho conocen el mar y tienen oportunidad de ver “las galeras que estaban en la playa”, de las que “No podía imaginar Sancho cómo pudiesen tener tantos pies aquellos bultos que por el mar se movían” (II, 61, 864). Más adelante, se subirán a una que al escudero, ante la vista de los remeros, “le pareció que todos los diablos andaban trabajando allí” (II, 63, 877), en

referencia a los operarios que lo alzaron en brazos, con lo que “sin duda pensó que los mismos demonios le llevaban” (II, 63, 877). La nave es el artificio mecánico por antonomasia de la España moderna, facilitador de la expansión comercial y militar ultramarina (Osés, 1985) y, a la vez, ingenio que engaña a los que, devorados por la ambición propia o ajena, se exponen a los peligros del océano, inquietud que subyace al *tópico contra las navegaciones* propio de la literatura áurea y presente en autores como Fray Luis de León y Góngora. En el interior de la máquina, los latigazos del cómitre a los remeros hacen pensar que “estas son cosas encantadas” y que el barco “es infierno o, por lo menos, el purgatorio” (II, 63, 877). A propósito de otro espécimen similar, en la aventura del barco encantado (II, 29), don Quijote había sentenciado amargamente que “todo este mundo es máquina y trazas, contrarias unas de otras” (II, 29, 660).

La estancia en Barcelona también confronta al protagonista con otro dispositivo mecánico que confunde a la razón y los sentidos: la cabeza encantada (II, 62), “maravillosa máquina” que –nótese– fue “fabricada por un estampero” (II, 63, 872), es decir, un impresor.⁴² Se trata de un objeto cuyo funcionamiento es descrito prolijamente y que recae en un artificio oracular construido pieza por pieza:

La tabla de la mesa era de palo, pintada y barnizada como jaspe, y el pie sobre que se sostenía era de lo mismo, con cuatro garras de águila que dél salían, para mayor firmeza del peso. La cabeza, que parecía medalla y figura de emperador romano, y de color de bronce, estaba toda hueca, y ni más ni menos la tabla de la mesa, en que se encajaba tan justamente que ninguna señal de juntura se parecía. El pie de la tabla era ansimesmo hueco, que respondía a la garganta y pechos de la cabeza, y todo esto venía a responder a otro aposento, que debajo de la estancia de la cabeza estaba. Por todo este hueco de pie, mesa, garganta y pechos de la medalla y figura referida se encaminaba un cañón, de modo que, a modo de cerbatana, iba la voz de arriba abajo y de abajo arriba, en palabras articuladas y claras, y de esta manera no era posible conocer el embuste (II, 62, 872).

⁴² El mismo hilo conductor que asocia estas máquinas con la posterior visita a la imprenta se encuentra, en palabras de Vila, “en el prodigio de la inefable voz de los objetos inanimados. Lo que en forma cazarra se articula en el embuste de la cabeza que responde a los enigmas de los presentes, parece refractar, sin decirlo, el entusiasmo primero –testimoniado en un sinfín de documentos y correspondencia privada de los humanistas– de que los libros nos hablan” (Vila, en prensa-B: 197).

El propósito fraudulento de predecir el futuro es, también, poco religioso y, en este punto, la máquina y su naturaleza diabólica vuelven a ser expuestos. La creencia de que las imágenes grabadas son habitáculo de los demonios se registraba ya en los primeros padres de la Iglesia: “Lactancio, Agostino y Santo Tomás de Aquino todos confirmaron la creencia de que los ídolos de la antigüedad pagana de hecho pertenecieron a los demonios” (Kallendorf, 2005: 174). La bula de Juan XXII *Super illius Specula* (1326 ó 1327), texto fundador de la nueva obsesión demonológica de la Iglesia a fines de la Edad Media, condenaba las prácticas mágicas como la fabricación de imágenes y de útiles diversos, porque “elles dérivent directement de l’adoration des démons” (Boureau, 2003). Los neoplatónicos florentinos recuperan estas prevenciones, a partir de su manejo de fuentes egipcias antiguas: los ministros egipcios y caldeos construían estatuas, especialmente fabricadas en metal, para atraer espíritus demoníacos que detentaban un poder profético oracular (Kallendorf, 2005: 176-177). Don Antonio refiere que la cabeza “ha sido hecha y fabricada por uno de los mayores encantadores y hechiceros que ha tenido el mundo, que creo que era polaco de nación y discípulo del famoso Escotillo” (II, 62, 868), nombre con el que se conocía a numerosos hechiceros, particularmente a Miguel Escoto, “sabio escocés de la corte de Federico II que fue tildado de nigromante y astrólogo por un sinfín de sus contemporáneos pero que tiene un lugar inequívoco en la cultura occidental por haber sido el primer traductor, en la escuela de Traductores de Toledo, de la *Metafísica* de Aristóteles” (Vila, en prensa-B: 198). Y es, finalmente, el destino de cosa *non sancta* el que alcanzará a este objeto cuando se haga tan notorio en la ciudad que, “temiendo no llegase a oídos de las despiertas centinelas de nuestra Fe, habiendo declarado el caso a los señores inquisidores, le mandaron que lo deshiciese” (II, 62, 873). Una estratagema mecánica que permite alcanzar un saber prohibido (el futuro), sólo conocido por Dios, remite a

una figura anterior que perseguía el mismo propósito pero a través de la naturaleza: se trata de Maese Pedro y su mono adivino, un personaje del cual ya se ha señalado, en otros estudios, su perfil demoníaco (Caimi, 2011).

¿Qué habría de esperarse, entonces, al entrar a una imprenta en Barcelona sino el uso desregulado de las prensas? En primer lugar, asistimos a una actividad febril que nos recuerda al ajetreado trabajo en las naves de las costas catalanas. Un espacio que, como señala Vila, “no es el gabinete silente y pacífico de un escriba, sino el imperio de lo maquínico, el territorio donde la singularidad como valor se aniquila y, donde consecuentemente, el sujeto desaparece” (Vila, en prensa-B: 158):

Vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla y, finalmente, toda aquella máquina que en las empressas grande se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón, y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales, admirábase y pasaba adelante (II, 62, 873).

La vertiginosa actividad encubre sutilmente cierta ilicitud puesto que los cambios que se realizan a último momento pueden implicar no sólo pruebas que el autor corrige sino también variaciones no sancionadas por el escribano del Consejo Real (Escapa *et al.*, 2000: 30). Estas modificaciones de último momento sortean, así, el marco legal que establece la supervisión y aprobación del original previas a la impresión.⁴³ El fenómeno cobra particular fuerza si volvemos a la localización de la imprenta, puesto que –como recuerda Vila– “las premáticas restrictivas sobre impresión de libros y circulación de impresos tuvieron valor y alcance para los reinos y comunicades para las que se dictaban, primordialmente Castilla, y en el caso de

⁴³ El cariz herético de la imprenta también aflora en la referencia a una de las obras que se mencionan allí, *Luz del alma*, elogiada por don Quijote. Vila sostiene que “resulta extraño que sólo guiándose por el título se atreva a emitir un parecer favorable, máxime por la experiencia inmediata y por el hecho de que la alabanza convoca el recuerdo de la heterodoxia religiosa de los alumbrados. ¿Se querrá sugerir, también, que, por su propia locura, no advierte que donde se imprime la segunda parte de su historia es también la usina de la producción de herejías? ¿Que la imprenta sólo es útil para los cismáticos?” (Vila, en prensa-B: 160).

Cataluña fue algo sabido cómo hasta casi llegados al último tercio del siglo XVI no se empezaron a asumir políticas análogas” (en prensa-B: 200).

Por otro lado, todos los títulos que se imprimen pertenecen a figuras de autor que son remedos de la original: traductores, compiladores, continuadores. Allí vemos al traductor de *La Bagatele*, a quien don Quijote le recrimina que “el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz” (II, 62, 874). Para el hidalgo, traducir merece el mismo respeto que quien multiplica un escrito copiándolo: “el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio, ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel” (II, 62, 874). La imprenta de Barcelona nos muestra a quienes sin duda no hubieran sobrevivido al escrutinio de la biblioteca de don Quijote en la Primera Parte de la novela: son meros vástagos degradados de las cabezas de familia.⁴⁴ Ninguno de ellos se caracteriza por un vínculo de creación directa de su obra, son sustitutos peligrosos porque anteponen el beneficio económico a la calidad de la obra: es el único estímulo que revelan autores como el traductor de *La Bagatele*, que confiesa “Yo no imprimo mis libros para alcanzar la fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama” (II, 62, 874-875). La tentadora oferta material en que puede redundar la producción de impresos nos hace recordar cuáles eran los ofrecimientos que el Diablo le hacía a sus seguidores, un elemento más que conecta a la máquina con el mundo

⁴⁴ Cervantes denuncia ya en el escrutinio de la biblioteca (I, 6), a través de los comentarios del cura, esta depreciación a propósito de la traducción del *Orlando furioso* al español, realizada por Jerónimo de Urrea en 1556: “le quitó mucho de su natural valor; y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua; que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento” (I, 6, 61).

infernol: “From the earliest witchcraft persecutions, Satan offered money and wealth as a recruitment strategy” (Campagne, 2011: 492).

Como se analizó en capítulos anteriores, la serialización, el trabajo que distancia al autor de su obra, el vacío de su figura en el ámbito de las prensas, les permitió a estos personajes vicarios sus mismas existencias. El libro impreso, como sostiene Vila, “comienza a ser signo de la caída. Cifra que atesora la escisión de sujeto y objeto a través de la cuña que significa la máquina que entre ambos se interpone y que lo vuelve innecesario como causa primera de su creación” (Vila, en prensa-B: 158). Ahora podemos agregar que esas instancias mediatizantes son versiones degradadas, señaladas por la avaricia o la soberbia. Mantienen la misma relación con los respectivos autores que la que se establece entre Dios (el Autor) y el diablo.

Descubrir, en el corazón de la máquina, la continuación de la propia historia “compuesta por un tal, vecino de Tordesillas” (II, 62, 875), inspira en don Quijote un juicio que es condena infernal y que se hace eco del escrutinio del capítulo 6 de la Primera Parte: “en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente” (II, 62, 875).⁴⁵ No tarda en advertir, lapidario, que “su San Martín se le llegará como a cada puerco” (II, 62, 875). Y eso es lo que le sucederá, ocho capítulos adelante, cuando Altisidora le refiera la visión del inframundo que lo tiene como protagonista.

⁴⁵ Vila recuerda que “esa misma barrera del mérito que con el fuego se construye es la misma que en la serie plástica solía emplearse para determinar el distinguo de santas y heréticas escrituras, siendo el ejemplo de Berruguete y su representación de la leyenda de Santo Domingo y los albigenses el caso más claro. Allí, ante la pira expurgadora de las bibliotecas, sólo los libros que no contienen proposiciones heréticas se selvan del fuego ascendiendo al cielo por sobre las cenizas” (Vila, en prensa-B: 168).

3.3. El justo castigo: el libro en los infiernos

La conclusión lógica de este periplo del libro impreso son las llamas del infierno. Todo parece haberlo conducido hasta allí y es donde Cervantes dejará al apócrifo para condena eterna de sus páginas: a sus puertas, un grupo de diablos juega con él en un juego en “que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer, llenos de viento y de borra” (II, 70, 915), divertimento en el que ni siquiera hay ganadores puesto que, para sorpresa de Altisidora, “siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían” (II, 70, 915). Incluso en esas circunstancias, la continuación de Avellaneda no puede ser grata ni productiva. Ningún provecho puede sacarse de ella.

La vinculación entre el libro apócrifo y la coordenada diabólica reside en la constante amenaza de un rival enigmático, escudado bajo un seudónimo, algo que le otorga la cualidad de lo inefable. Según Josha Gunn,

The ineffability of evil, the speechlessness caused by human suffering, demands an identifiable purpose or cause. [...] it makes sense that demons and monsters represent, literally and figuratively, the purpose or forces behind needless suffering in popular imagination; demons are ready-made cultural signifiers, handy *topoi* for restoring speech (Gunn, 2004: 3-4).

La caracterización tópica del falsario como condenado al infierno recupera, entonces, un significante cultural de amplísimo éxito a la hora de conjurar el peligro de un enemigo innominado.

Es que los demonios –figuras transgresoras por excelencia– ayudan a dar dimensión histórica a los debates sobre la subjetividad, la pluralidad, la heterogeneidad y los conflictos en la estructura del yo (Mäyrä, 1999: 1). Según Frans Ilkka Mäyrä,

The Renaissance and the subsequent economic and social development created a demand for a new individuality; the subjects for Church and State became increasingly aware of themselves as free individuals, agents with economical and political initiative and independence. The tempting possibilities and painful turmoil of this cultural metamorphosis did not pass without receiving its manifestation in demonic imagery. [...] [En obras del siglo de XVII, como el *Paraíso perdido* de Milton] The Devil's celebration of the fully autonomous subjectivity encourages the reader to put the proud words under scrutiny; it is the Devil speaking, after all. The emerging free self finds in this scene its ambivalent apotheosis: both an embodiment of the courageous ideals of modernity, and its negative, demonic aspect –the disconnection, emptiness, rage, narcissism (1999: 4-5).

¿Qué mejor avatar para el adversario literario, el que se escuda en un nombre vacío y hiere el narcisismo de un autor de renombre, que el construido a partir de la simbología diabólica?

Por otra parte, la mención a las cualidades de estos libros, llenos de viento y de borra, tampoco parece inocente. Es que, en la disputa por la materialidad de los demonios, la demonología –a partir de autores como Pedro Lombardo– sostenía que “With the advent of sin, the demonic body was henceforth drawn from the lower, gloomier air –an element that would be susceptible to the higher element of fire” (Elliott, 1999: 130). Más adelante, desde la perspectiva de santo Tomás de Aquino, se establecerá que los seres angélicos son pura forma y que “angels and demons assume bodies of condensed air, which they use of deference to our needs, not their own” (Elliott, 1999: 134). El énfasis en la pura intelectualidad de los demonios, que casualmente adquieren cuerpos aéreos para el placer humano, tiene consecuencias en el destino final de este tipo de entidades: en tanto seres puramente intelectuales que eligen libremente, es inalterable su condena y castigo final (Elliott, 1999: 134). Esta situación liminar de los demonios como entidades materiales a la vez que inmateriales, ¿subyace a la conformación ambigua del libro infernal, a la vez que lleno de borra y viento, golpeado al punto de que “le sacaron las tripas” (II, 70, 916)? La falta de un cuerpo

físico que niega la posibilidad de redención, ¿será otro guiño a la condena eterna del etéreo apócrifo y su autor?

La imagen infernal del libro se rige, por otro lado, según un principio de inversión. En primer lugar, los libros ya no están en las manos de sus poseedores sino que han caído a sus pies, para los que son objeto de un juego. Fernando Rodríguez de la Flor ha estudiado previamente este descenso sobre el eje vertical en obras visuales del Barroco, período en que se asiste a una desvalorización del libro como objeto del saber, “llegando a reposar en el puro suelo y contaminándose entonces de toda la materialidad terrena” (De la Flor, 1999: 173-174). Aquí, entre los diablos que lo patean, el apócrifo ha sido degradado y ubicado en una posición completamente opuesta a la que originalmente se piensa para un texto.⁴⁶ Es, además, el centro de un juego que invierte toda expectativa *natural* (en términos del narrador) para una actividad lúdica: nadie se alegra, todos sufren.

Esta inversión de motivos es similar a la que se observaba en los estereotipos demonológicos de la bruja y el sabbat, subsidiarios de un verdadero mundo al revés:

Witchcraft [...] is an act of pure inversion. Witches model their behavior on our world, just as we do. Because their inspiration is demonic, their perception is overturned; they see and do everything the wrong way up. [...] The exchange was one of perfect reciprocity between the world they knew and its exactly inverted replica (Clark, 1999: 13).

Así como las brujas les daban la espalda a los demonios que debían adorar, se mostraban con los pies hacia arriba, caminaban de costado como los cangrejos o

⁴⁶ Vila argumenta que “basta con leer las escenas en que el libro de Avellaneda, único libro de todo el texto que se lee y circula como tal, aparece y retener, en consecuencia, que, contrariamente al elogio infinito de la letra impresa que la crítica suele predicar a partir de una fábula donde el protagonista lee sin parar y construye un mundo a imagen y semejanza de los textos que recuerda, ideología más cercana y propia de los *laudes litterarum* renacentistas, el *Quijote* de 1615, a partir de la inequívoca circulación de la apócrifa continuación de Avellaneda como el único libro –desde el punto de vista material– que aparece en la fábula, se repliega con firmeza sobre los postulados escépticos de la ideología biblioclástica” (Vila, en prensa-B: 165-166).

conversaban con la mirada fija en el suelo (Clark, 1999: 14), el infierno descrito por Altisidora⁴⁷ invierte el uso de los libros, especialmente el de Avellaneda: no son instrumentos de saber venerados, cercanos a los ojos, sino blancos de patadas en el marco de un juego sin sentido.⁴⁸ Cervantes construye a su rival desde “a commonplace of scholarly demonology [...] also typical of European festive behavior outside the world of the sabbat” (Clark, 1999: 15-16). El componente carnavalesco de este mundo popular, centrado en imágenes del cuerpo que vinculan su mitad inferior con los excrementos y la muerte, invierte la axiología corporal, “se oponen a las clásicas [imágenes] del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo” (Bajtín, 1994: 29), con lo que se agrega otro matiz de degradación al retrato literario del plagiaro y su obra.⁴⁹

¿Qué beneficios obtiene el autor al caracterizar de esta manera a su adversario?

Por medio de la inversión, la voz autoral se asume como norma literaria y patrón frente al cual evaluar cualquier desvío:

simple in obliging spectators to see the conventional world and its sign-system in the guise of their opposites, misrule embodies a cognitive function that is essentially conservative –it reaffirms the normal from a ‘ritual viewpoint’. [...]

⁴⁷ Merece, también, una mención particular el hecho de que se elija como portavoz de la visión infernal a un personaje femenino como Altisidora. En el debate sobre la existencia física de los demonios, las mujeres eran un elemento clave, puesto que el comercio carnal que éstas mantenían con incubos constituía la prueba fundamental de dicha existencia diabólica. Así fue perfilado con más claridad por la demonología posterior al *Malleus Maleficarum*: uno de sus autores, “Kramer could imagine women as the ideal witnesses, the *testes expertae* to demonic reality, because a woman who confessed to being ravished by a demon was testifying to the existence of a suprahuman presence that left her no choice but to believe in its reality” (Stephens, 2002: 53).

⁴⁸ Los castigos físicos son una forma de maltrato observable en los relatos de personas acosadas por las fuerzas del mal. Un caso que los ejemplifica, estudiado por Fabián Campagne (2011), es el de Ermine de Reims, viuda del norte de Francia que fue torturada por el Diablo entre noviembre de 1395 y agosto de 1396. “the merciless physical punishments” (Campagne, 2011: 471) incluían golpes de puño y patadas.

⁴⁹ Con respecto a esta inversión asociada al cuerpo carnavalesco, Vila agrega que la mención al apócrifo y sus *tripas* deriva en una “humanización por demás sugerente si retenemos que el término elegido para parangonarlo a un estatuto superior son, casualmente, las partes más bajas e irrepresentables del cuerpo humano, puesto que si ‘tripas’ suele entenderse, generalmente, como vientre, es también la base léxica que permite el carnavalesco recuerdo de que ‘Tripudo’ (‘Tripas’, p. 937) es el ‘que tiene gran tripa. Ya hemos visto un hombre en nuestros días, que por tenerla muy grande la traía sobre un carretoncillo’ (‘Tripas’, p. 937). Y resulta más que claro, entonces, que es la obscenidad propia de ese texto lo que determina que los diablos se protejan los ojos” (Vila, en prensa-B: 163).

only by exploring this contrary perspective can men and women make themselves conceptually at home in a world of relatively unchanging polarities. In celebration of the negative, it has been said, lies a clarification of the positive (Clark, 1999: 27).

La visión infernal de Altisidora representa el fin del ciclo vital de los productos tipográficos. Vimos nacer a la continuación espuria, recién salida de los engranajes de la prensa, no concebida en una escena de trabajo intelectual como el original cervantino, sino surgiendo de la fría máquina y sin la presencia de su autor. Pura materia, puro cuerpo, que será despedazado por los demonios que juegan con él:

Hay otra cosa que también me admira, quiero decir me admiró entonces, y fue que al primer voleo, no quedaba pelota en pie, ni de provecho para servir otra vez; y así, menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno de ellos [el apócrifo de Avellaneda], nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas (II, 70, 916).

La naturaleza del apócrifo, por su vínculo con lo diabólico, justifica el ejercicio de la violencia física. La destrucción de su materialidad puede demostrarse sin eufemismos por la frecuente función entimemática del mal. Para Gunn, “the use of evil in demon-making sets a civil pedagogy –a subtle form of discipline– into motion. By using a charged yet vaguely label, a speaker can demonize entire peoples and justify violence as a necessity” (Gunn, 2004: 19).

Pero la escena también guarda el propósito de aniquilar el espíritu de la letra apócrifa, para no dejar nada fuera de este cuadro de condena eterna: “‘Quitádmeme de ahí’, respondió el otro diablo ‘y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos’. ‘¿Tan malo es?’, respondió el otro. ‘Tan malo’, replicó el primero, ‘que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara’” (II, 70, 916). Es un juicio fuerte para un autor que juega con las dicotomías, con las zonas grises de cualquier polarización y que, a comienzos de esta Segunda Parte, había dictaminado que “No hay

libro tan malo [...], que no tenga algo bueno” (II, 3, 489), máxima atribuida a Plinio que era lugar común en la literatura de la época. Sin embargo, esta reflexión estético-moral debe ser valorada por provenir de un demonio, cuya sabiduría, para la demonología tomista, está entre las más próximas al entendimiento divino. Como refiere Fabián Campagne,

the devil’s knowledge does not decrease; quite the opposite, it increases throughout the centuries –his science sharpens as time goes by.

[...]

Immateriality is the origin of knowledge for the Italian theologian [Santo Tomás]. Therefore, the angelical natures not only exceeded human in metaphysical, physical, and intellectual terms but they also are in fact, among all creatures the closest to God, the most similar to Him. Angels and demons reproduce the form of divine understanding on account of the intelligible way of being (Campagne, 2011: 282-283).

La visión infernal del apócrifo convierte el juicio estético y la disputa con el plagiaro en una sentencia metafísica que sobrepasa toda escala de valores pensada para su maldad, en un juego ambiguo entre ‘malo por su calidad’ y ‘malo por su naturaleza ética’, en tanto podría ser creado por los diablos, pero hasta éstos rechazan la posibilidad de encargarse de tarea semejante, de asociarse con el plagiaro mediante ese tipo de maldad.⁵⁰ Si hay algo que pudiera rescatarlo, al menos en la memoria de la dama que comunica su visión, es siempre su reenvío al original y, por ende, su naturaleza de copia: “por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión” (II, 70, 916).

⁵⁰ De boca de los diablos, esta negativa a asociarse con el plagiaro hiperboliza su maldad o, por el contrario, la reduce a una nimiedad poco digna de ellos. En cualquier de los dos casos, esta reticencia de los demonios a vincularse con Avellaneda vuelve a éste un sujeto “incómodo”, marginal, difícil de ubicar en la estructura jerárquica que conforman las fuerzas del mal, tanto para la demonología de la Patrística como para Santo Tomás. Según refiere Campagne, “For church fathers, fallen angels and impious men are members of the same coalition. [...] In the *Doctor Angelicus*, Lucifer and his hosts represent a kind of sophisticated corporation, designed to enhance the efficiency of the fight against the forces of good. [...] The infernal world is undoubtedly a hierarchical structure, a perfect counterpart of the papal theocracy envisioned by the Gregorian Reform. But Thomas Aquinas will go even further: the devil is, in fact, the vortex that unifies the forces of evil that work in the cosmic ecosystem. He is the head of all evildoers. Therefore, Satan not only rules despotically over the rebel angels but he is also the prince of the wicked men” (2011: 484-485). Al negar cualquier relación con el apócrifo, Cervantes hace que los demonios le quiten a su autor la posibilidad de pertenecer a un orden, incluso el de los agentes infernales. Avellaneda se convierte, así, en víctima del último de los rechazos.

El paisaje infernal al que el apócrifo se integrará para permanecer definitivamente es, a fin de cuentas, el que le corresponde en tanto continuador espurio. La condena a las llamas es el justo castigo de quien, durante el encuentro de don Quijote con Álvaro Tarfe, es predicado de “autor moderno” (II, 72, 925), aquél “que ha pocos años que escribió y por eso no tiene tanta autoridad como los antiguos” (Covarrubias, s.v. *autor moderno*). Alguien que rompe con un legado pero que, en el caso de Avellaneda, va más allá porque también desvirtúa lo heredado. En este sentido, sus acciones, su “pecado”, lo asimilan nuevamente a la figura del hereje, puesto que lo herético se caracteriza por la ruptura de una tradición contra la que actúa:

Pourquoi qualifier d’hérésie la magie, ou l’invocation des démons? Parce que les adorateurs des démons produisent des nouveaux faits, susceptibles d’engendrer de nouvelles adhésions. Il faut insister sur cette notion de *factum hereticale*, brandie dans les questions posées aux théologiens en 1320, qui rompt avec l’idée commune de l’hérésie comme opinion ou comme *intellectus* (Boureau, 2003).

“Modernos” eran también los partidarios de determinadas sectas, calificados de *modernorum hereticorum* (Ostorero, 1999: 332).

En conclusión, al recoger los viejos anatemas contra el mecanicismo y los soportes de escritura, cada vez más alejados del gesto manual del autor y su pluma (elemento con el que se identificará la propia obra incluso más allá de la muerte de su personaje) y al combinarlos con el discurso demonológico (tanto del primero como del segundo milenio⁵¹), Cervantes aprovecha las distintas modulaciones en el ideario del

⁵¹ Ambas manifestaciones de la demonología pueden coexistir en el imaginario del autor ya que éstas no se contradicen entre sí. Por este motivo, Campagne indica “the inconvenience of a rigid opposition between the demonologies of the first and the second Christian millenia. From a strictly doctrinal point of view, the demonological postulates of scholasticism do not contradict the essence of Patristic demonology. The new science of demons, which began to emerge during the thirteenth century, merely emphasized specific traits of the devil of the fathers and, therefore, the differences between the two

impreso para asestar el golpe final a Avellaneda antes del cierre definitivo de su propia obra. Redunda en una estrategia de ataque contra el adversario que, como efecto colateral, enaltece al alcaláino: si el continuador es trasunto de las trazas diabólicas de la máquina, Cervantes será finalmente –con su pluma suspendida, su gesto melancólico de creación ante el taburete y su designio irreversible de matar a su creación– una suerte de divinidad.⁵² En este sentido, se exhibe la naturaleza angélica⁵³ del autor del *Quijote* original frente al apócrifo, ya que es característica de los ángeles el privilegio de la una identidad dada por su incapacidad de multiplicarse. La demonología tomista planteaba que

Il apparaît alors que Dieu peut véritablement être considéré comme un individu et une personne; non pas évidemment en raison d'une différenciation d'origine matérielle, mais en raison de son identité, de son unicité et de son incommunicabilité. A travers cette distinction se fait ainsi jour l'idée d'une subjectivité nouvelle, différente par rapport à celle que représente l'existence humaine individuelle: ici s'affirme l'idée de la subjectivité comme noyau unique et irréductible, comme identité première qui subsiste par soi. [...] Dans cete ordre d'idées, il n'est pas surprenant que la différenciation individuelle soit envisagée comme le résultat d'un division: celle d'un nature participée para un multiplicité d'individus, qui par le biais de la matière émergent sur fond d'une ineté préalable qui représente leur condition de possibilité. Il s'ensuit que l'individu est ontologiquement secondaire par rapport à l'identité et à l'unité de sa nature et de son espèce [...], et à plus forte raison para rapport à l'identité divine, qui représente le paradigme de la subjectivité parfaite et la raison d'être de toute autre individualité (Suarez-Nani, 2002: 38).

mythologies did not arise from the existence of deep contradictions but from the decision of emphasizing different components of the same demonological complex” (2011: 495).

⁵² A partir de la aparición de los personajes de don Jerónimo, homónimo del lector paradigmático de la Biblia, el que expurga el texto de errores e imperfecciones, y de don Juan, cuyo nombre reenvía al autor del *Apocalipsis*, Vila establece la misma asociación entre la propia escritura y la actividad divina: “ante un libro maldito, signo de la caída, como lo será Avellaneda, se homologan dos escrituras bien diversas a partir de idéntica condición implícita en la escena, el *Quijote* de la Primera Parte cervantina en sentido recto, y la *Biblia* en sentido alegórico [...]. Y si las enseñanzas de San Juan y de un seudo San Jerónimo, a quien también se atribuyeron en el medioevo español un sinfín de leyendas y de escritos sobre los *signa iudici*, se hacen presentes para conferirle al final de la obra un halo sacro y metafísico que la polémica humana y bien material con el apócrifo no tenía, no es para nada arriesgado afirmar que sea la intención cervantina la de figurar que cuenta con el auxilio de estos dos, con la lengua de los oprimidos y vejados, y que se halla, en consecuencia, bajo la tutela de quienes tuvieron el habla inspirada” (Vila, en prensa-B: 169).

⁵³ La relación entre libro y divinidad abrea en la tradición judeocristiana y musulmana, que Davies remonta a orígenes antediluvianos: Enoch (Idris, en árabe) es considerado el inventor de los libros y Noé, su tataranieta, recibió el conocimiento médico a través de un ejemplar que el arcángel Gabriel le presenta. Otra tradición cuenta como el ángel Raziel transmitió a Noé un libro secreto que contenía el arte de la astrología, y que fue transportado en el Arca y luego legado a su hijo Sem (Davies, 2009: 7).

Una existencia cuya perfección es tal que a un solo individuo no le falte nada de lo que hace a su especie, propio de un nivel de perfección mayor y más cercano a Dios. Ésta es propia de los ángeles, motivo por el que no puede haber muchos individuos angélicos en una misma especie (Suarez-Nani, 2002: 44) y que se contrapone a la multiplicidad de otros seres en el orden universal, como los humanos, cualidad que aparece como consecuencia de la imperfección y de la finitud de su composición (Suarez-Nani, 2002: 45). Surge nuevamente, pero en este punto en un nivel ontológico, la oposición entre unidad y serialidad que la imprenta exponía como ninguna otra: desde los libros “padres” de la biblioteca de don Quijote, los únicos que merecen ser salvados dentro de cada una de sus tradiciones literarias, a la insistencia en la reproducción maquina de los continuadores y, especialmente, de la obra de Avellaneda, cuya materia se degrada finalmente en la escena infernal. Frente a los tipos que la imprenta reorganiza para imprimir una y otra vez la continuación espuria, diabólica, la obra cervantina se alza como una unidad inalterable, irreductible e incommunicable, tal como la identidad divina. La pluma que, en el último capítulo, le habla al personaje al que dio vida⁵⁴ y que previamente ha sido analizada como símbolo divino,⁵⁵ adquiere el carácter de principio de creación opuesto a la imprenta, a la vana multiplicación de una letra que es más materia que espíritu.

⁵⁴ “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero” (II, 74, 938).

⁵⁵ Según Luce López-Baralt, la pluma que cierra el *Quijote* en el capítulo 74 remite al cálamo del destino en el Islam, el *al-qalam al-ala* del Corán: “esta pluma primordial agarena, asociada a la escritura sagrada del Dios creador y a su Intelecto Supremo, escribe sobre la ‘Tabla Guardada’ (*al-lawh al-mahfuz*), también de estirpe coránica (85: 21-22), el destino inexorable de los seres humanos” (2002: 175). Colgando la pluma, Cide Hamete Benengeli realiza un *maktub* o advertencia a Avellaneda, ya que “nadie debe retomar el Cálamo Celeste para ‘rescribir’ lo que un Dios supremo ha redactado con una tinta ya irremediamente evaporada [...] Al colgar su pluma, posiblemente Cide le esté indicando a su enemigo Avellaneda que no podrá resucitar a don Quijote, porque la tinta prodigiosa con la que fue escrito se ha secado a perpetuidad” (López-Baralt, 2002: 179).

El empleo de la imagería diabólica para el adversario y una proximidad angélica, divina para la propia voz autoral establece, finalmente, una dinámica de fuerzas. Cervantes como primer autor, como el Dios de su propia creación literaria, somete a su control a Avellaneda al comentar e incorporar porciones de su obra dentro del plan mayor del segundo *Quijote*. En este sentido, recoge el postulado de la demonología patristica que insiste una y otra vez “that the devil can never produce any effect in the material world without a sine-qua-non pre-requisite: God’s permission. This non-negotiable doctrine transforms the enemy into a powerful but strictly limited entity” (Campagne, 2011: 476).

En definitiva, el *Quijote* –con su condena a los continuadores– demuestra un uso del discurso demonológico similar al que permitió su surgimiento de este cuerpo de saberes: la necesidad de vehicular el pensamiento paranoico contra alteridades irreductibles (heterodoxos, mujeres), la creencia en las conspiraciones que un Otro entre nosotros trama silenciosamente y que llevaron, por ejemplo, a la conformación del estereotipo de la bruja y del sabbat:

In the search for a reason why such evil things happen to them, they soon come upon another group, an opponent group to which they then attribute certain characteristics: This group obviously causes them to suffer by effecting dark, evil, and secretly worked out plans against them. [...] Their world becomes unhinged, is turned upside down, in order to prevent damage to or destruction of their own group (religion, culture, nation, race) they must drive out, render harmless, or even destroy those –called “conspirators”– carrying out the evil plans in secret (Groh, 1987: 1)

El gesto cervantino de abordar una y otra vez al plagiario y distinguirlo entre todos los productos tipográficos que pudieran ser condenados a los infiernos sigue el gesto de construcción de una otredad, medio que permite perfilar la propia identidad:

Las culturas no podrían existir, entonces, como entidades autosuficientes [...] En términos lógicos, en una oposición cada término completa el orden de las cosas, hace a dicho orden perfecto: un signo o símbolo sólo adquiere significación plena

cuando se diferencia de algún otro signo o símbolo opuesto. En definitiva, el discurso sobre el otro es una tentativa de saturar una ideología desde el interior, de clausurarla sobre un punto de sutura –en este caso, la frontera otro/nosotros, amigo/enemigo– que la remite a lo que en ella es ausencia, a lo que a ella le falta. La gran paradoja resulta ser que, entonces, si las culturas necesitan yuxtaponerse, no pueden evitar al mismo tiempo la emergencia del conflicto cada vez que dicha yuxtaposición ocurre (Campagne, 2000: 41).

Construir a Avellaneda, el Otro literario, de forma especular sigue la misma dinámica que la ortodoxia religiosa de la primera Modernidad española empleaba para caracterizar a los enemigos de la fe. Así como el pensamiento hegemónico perfilaba una alteridad que conformaba una suerte de contra-iglesia, una iglesia invertida en que los sacramentos diabólicos y las vidas de los hechiceros se espejaban con su contrapartida católica (Campagne, 2000: 45), Cervantes opta por exponer a un anti-autor, construido en base a significantes que revierten sus propios rasgos y delinean su cualidad de artífice primero.

De la misma forma, Cervantes emplea el imaginario demoníaco para defenderse de un enemigo inasible, oculto bajo una falsa apariencia, que expone los terrores de un creador frente a la potencia de los medios tecnológicos que harán de su obra el pináculo de la narrativa moderna y de la figura del libro.

4. Sobre mercados toledanos y plumas guardadas. Los textos frente a la opción cervantina por el pensamiento intercultural

El *Quijote*, como todo clásico, es una obra “que nunca termina de decir lo que tiene que decir”, según la célebre definición de Ítalo Calvino (1995: 15). El abordaje del *corpus* cervantino a la luz de nuevas perspectivas críticas es una prueba cabal de la inagotable productividad de sentidos que lo atraviesan. En esta oportunidad, nos interesa seguir ese camino y reflexionar sobre aspectos pasibles de ser vistos desde una óptica diversa, distinta de la canónica, pero de una vigencia y pertinencia que urge en los tiempos que corren y que hubiera sido deseable ejercitar también en el momento en que la obra apareció, al despuntar la primera Modernidad europea. Se trata, en esta ocasión, de leer el *Quijote* a partir del marco teórico que ofrece la filosofía intercultural.

Esta vertiente filosófica se hace visible hacia la década de 1980 y, como indica Alcira Bonilla, “surgió en Europa como crítica a la ideología de la globalización y como respuesta a los desafíos que la mundialización de los mercados y de la comunicación entrañaban para la filosofía, entre otros la necesidad de mantener un intercambio consciente y productivo con ‘la diferencia’” (2016: 2). En palabras de Michelle Becka, este campo de trabajo específico “no entiende las culturas en un sentido de unidades fijas, invariables y homogéneas” (2017: 63-64). Permite “mostrar los huecos y rupturas dentro de y entre las ‘culturas’” (Becka, 2017: 64), con lo que reconoce la heterogeneidad intra e intercultural. Su carácter programático apuesta por este espacio “inter” como *locus enuntiationis*, “el cual supone simetría y reciprocidad como condiciones del diálogo” (Acosta, 2019: 38).

El fenómeno intercultural requiere esencialmente de la alteridad y el movimiento hacia ella supone una actitud de atención y “disponibilidad”:

El resultado del diálogo no se puede saber antes del diálogo mismo sino en el proceso y acción del dialogar. Para eso es necesario dejar indefinido al otro, tampoco figurar “conocerlo” de manera paternalista antes de haberlo conocido de facto. Es necesario “que su alteridad se comunique sin bloqueos”. Esto significa tener un interés por el otro. Mientras el propio pensamiento parezca ser “autosuficiente” y el pensamiento del otro no parezca tener ninguna relevancia para uno mismo, no se puede hablar de interculturalidad. [...] La actitud de interculturalidad demanda cierto interés por el otro, cierta cercanía, porque la cercanía es la que hace posible una práctica común. Esto implica cierta autolimitación, pues hay que disponerse para dar un lugar al otro y hay que demostrarle respeto (Becka, 2017: 65-66).

El desafío del ejercicio intercultural no es fácil de afrontar porque supone siempre la aceptación de “espacios que no están inmediatamente definidos” (Becka, 2017: 66) al cultivar una apertura que impide tanto definir como enjuiciar precipitadamente al otro. Implica “rechazar una retórica de armonía, que fácilmente se vuelve expresión de dominio” (Becka, 2017: 66).

El pensamiento intercultural se revela, entonces, como una herramienta de gran valor para estudiar períodos que podemos encuadrar en lo que Alcira Bonilla llama la “historia de la inhumanidad”:

[la] sombra que acompaña toda la historia de la filosofía occidental, sobre todo moderna y contemporánea (las violencias y daños físicos, culturales, epistemológicos y morales causados al ‘otro’ por los procesos de: conquista, colonización, evangelización e imperialismo, hasta culminar en los terrorismos de Estado y las guerras actuales) (2017: 82).

Entre los aportes de esta corriente filosófica, uno se revela primordial para pensar situaciones de encuentro entre distintas culturas: el concepto de reconocimiento. Raúl Fonet-Betancourt lo caracteriza “en su sentido más amplio o general, [...] como la respuesta *humana* a una necesidad humana fundamental de todo ser humano, que es precisamente la de ser reconocido en su humanidad” (2009: 64).

Michelle Becka profundiza en el concepto de reconocimiento intersubjetivo para definirlo como

un acto que debe otorgar y expresar que otra persona tiene valor, el que es fuente de sus derechos legítimos. De tal modo, el reconocimiento contiene una obligación de reciprocidad: las personas que enfrentan están obligadas –sin violencia– a reconocer también a la persona de enfrente, para poder reconocerse a sí mismo en su respeto (Becka, 2017: 71).

Escenas y estrategias de reconocimiento se han dado a lo largo de la historia, más allá de su conceptualización contemporánea por parte de la filosofía intercultural:

el reconocimiento no es sólo un proceso teórico sino también, y acaso sobre todo, un proceso práctico y cotidiano que envuelve muchas dimensiones: social, política, personal, etc. O sea que entendemos el reconocimiento como una tarea que, además de ser cognitiva y de poder ser explicada en ese nivel por muchas teorías, es una disposición práctica que se realiza o no en la vida cotidiana (Fornet-Betancourt, 2009: 63).

Una categoría conceptual como la del reconocimiento permite, entonces, no sólo dar una respuesta a problemas derivados de una extensa historia de racismo, colonialismo e imperialismo. Fornet-Betancourt indica que también hace responsable a “la historia ideológica que han escrito filósofos y teólogos, entre otros ‘pensadores’, al desarrollar teorías para justificar el mantenimiento del ‘*numerus clausus*’ impuesto a la humanidad [...] y sancionar así las prácticas inhumanas que se hacían ‘necesarias’ para la expansión de la dominación del otro en su propia casa” (2011: 17).

El presente capítulo adoptará el enfoque intercultural con el objetivo de analizar la relación entre la cultura hispanoárabe y la escritura en el *Quijote*. Para ello, será necesario trazar un recorrido por aquellos pasajes de la novela cervantina que exponen la presencia y la importancia de la escritura de moros y moriscos, colectivos largamente silenciados y excluidos durante el proceso de constitución de una monarquía centralizada para la España de los Austrias (episodios que pueden ser incluidos, con

toda justeza, en esa secuencia de conquista, colonización, evangelización e imperialismo al que hacía referencia Bonilla). El análisis textual se complementará con los aportes de la historia cultural y la historia de la escritura, como parte de la perspectiva situada en el contexto que es necesario adoptar para construir una mirada intercultural. En términos de Raimon Panikkar,

todo lo que decimos está intrínsecamente relacionado con el espacio y el tiempo. Una verdad intemporal es una mera abstracción que acaso pertenezca a un mundo platónico ideal. La verdad real es siempre encarnada.
[...]
Una tercera perspectiva, propia de la interculturalidad, es la perspectiva histórica. [...] No podemos comprender las culturas sin tener consciencia histórica y sin ser sensibles a los múltiples estratos históricos que se han acumulado a lo largo de los siglos (2004: 27-28).

Consideramos que el marco teórico adoptado es válido tanto para la producción literaria del Siglo de Oro, distante en más de cuatrocientos años, como para la de cualquier otro contexto sociohistórico porque el pensamiento intercultural puede rastrearse en distintos momentos de la historia. Al respecto, sostiene Alejandro Grimson: “La interculturalidad no es un proceso novedoso: no hay capítulos conocidos de la historia humana completamente ajenos al contacto entre diferentes configuraciones culturales. El término ‘interculturalidad’ es una forma relativamente nueva [...] de nombrar un proceso histórico” (2011: 190).

4.1. El Alcaná de Toledo

Hacia fines del capítulo 8 de la Primera Parte, el combate entre don Quijote y el vizcaíno se suspende y el relato se expone a sí mismo, permitiéndonos conocer las preocupaciones de un narrador carente de toda posibilidad de continuar narrando:

Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen.

[...]

con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (I, 8, 77).

En ese momento, se nos hace conocedores de la existencia de un yo que va al encuentro de la narración y que necesitará de otros para poder completar el relato. Una comunidad está detrás de la historia que leemos y ésta es inescindible de ella.

El siguiente capítulo se consagra casi por entero a dar cuenta de las circunstancias que permitieron hallar el resto de la historia del hidalgo manchego. Un relato pormenorizado nos introduce en el mundo del mercado de manuscritos, comerciantes y traductores más o menos ocasionales cuya intervención será necesaria para conocer el final de la novela. Es entonces cuando se deja en claro que la continuación se descubre en el Alcaná de Toledo, que el texto original –“con caracteres que conocí ser arábigos” (I, 9, 82)– es obra de “Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo” (I, 9, 83) y que requerirá al menos de un “algún morisco aljamiado que los leyese” (I, 9, 82) y tradujese al español. Esto es, concurren necesariamente, en este panorama, diversos rostros de la tradición hispanoárabe.⁵⁶

En este punto, la obra parece hacer palpable la existencia de una configuración cultural, concepto que, siguiendo a Alejandro Grimson,

enfatisa la noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad social. Una configuración cultural se caracteriza por cuatro elementos constitutivos. En primer lugar, las configuraciones son *campos de posibilidad*: en cualquier espacio social hay representaciones, prácticas e instituciones posibles (aunque no sean mayoritarias); hay

⁵⁶ Como recoge Luce López-Baralt, por moro se entiende “el ‘musulmán que habitó en España desde el siglo VIII hasta el XV’ y al morisco como al ‘moro bautizado que, terminada la reconquista, se quedó en España’” (2008: 340).

representaciones, prácticas e instituciones imposibles, y hay representaciones, prácticas e instituciones que llegan a ser hegemónicas (2011: 172).

El capítulo 9 nos presenta una verdadera “zona de contacto”, concepto que los estudios poscoloniales emplean para definir “(...) zones of contact between dominant and dominated groups, between persons of different and multiple identities, speakers of different languages, that focused on how such speakers constitute each other relationally and in difference, how they enact differences in language” (Pratt, *apud* Alonso y Payàs, 2008: 41). Mercaderes e intérpretes que pagan y venden manuscritos se cuentan entre los personajes asiduos del mundo de la frontera, aquél en que existe el contacto y la fricción pero, como señalan Alonso y Payàs, también la ósmosis y las influencias recíprocas:

un espacio donde la gente de a pie se enfrenta y convive, estableciendo relaciones unas veces violentas y otras pacíficas, y contactos vecinales, comerciales e incluso culturales [...]. De modo que forzosamente la frontera instaura al mismo tiempo un espacio de traducción, donde la alteridad se acepta y se rechaza en aras de los propios intereses personales y colectivos. Éste es el caldo de cultivo natural de una serie de instituciones, personajes y negocios típicamente fronterizos: el mercader, el marino, el aventurero, el cautivo, el informante o espía, el renegado y el intérprete, entre otros. La mediación lingüística y cultural en este tipo de frontera estuvo tradicionalmente vinculada a particulares –a menudo comerciantes– que, aprovechando la coyuntura y sus conocimientos lingüísticos, encontraron en la actividad traductora una nueva fuente de ingresos nada desdeñable (2008: 42).

El recorrido por el Alcaná derivará, entonces, en la construcción de ese marco compartido entre musulmanes, criptomusulmanes y cristianos, formado por sedimentos históricos y culturales que es necesario desbrozar porque en cada configuración hay “campos de posibilidad”, espacios simbólicos en que “los grupos pueden llegar a identificarse públicamente de cierto modo (y no de otros) para presentar sus demandas; y porque el conflicto social (que es inherente a toda configuración) se despliega en ciertas modalidades mientras en otras permanece obturado” (Grimson, 2011: 173). Es

fundamental la reconstrucción de las pautas culturales que intervienen en la construcción cervantina de las minorías en esta escena de traducción porque, como señala Salas Astraín: “Para develar la trama de los textos que se han traducido en medio de contextos históricos asimétricos [...] es preciso reconstruir las tensiones y contradicciones profundas a nivel del propio discurso, pero sobre todo, es preciso comprender la traducción no sólo como algo fáctico, sino a partir de eventuales bases dialogales” (2012: 125).

La puerta de entrada a esta operación de reconstrucción es la ciudad de Toledo, enclave geográfico simbólicamente ambivalente. Sede de la corte itinerante de los reyes,⁵⁷ cuna de poetas señeros para las letras españolas como Garcilaso de la Vega, es también donde más claramente se expone el lado oscuro del proyecto imperial. Sus calles, plagadas de delincuentes o sujetos de dudosa honra la convirtieron en el espacio más recorrido por formas literarias como la novela picaresca. El componente étnico, religioso y cultural de la población toledana tiene mucho que ver con ello: la presencia de judeoconversos y moriscos la hace un punto crítico de esa “lucha por la vida” *avant la lettre*. En tiempos de Cervantes, dicha ciudad “contaba con un gran número de conversos, además de moriscos establecidos allí a partir de la expulsión de éstos en la revuelta de las Alpujarras en 1568” (Domínguez-Navarro, 2011: 285).

Elegir Toledo como locación para el descubrimiento de la continuación manuscrita de la propia historia es un gesto inquietante, si se consideran las pautas culturales del período. Y más aún el Alcaná, con tanta presencia de las minorías

⁵⁷ A tal punto se asociaba a Toledo con los valores señoriales que María de Zayas, autora contemporánea de Cervantes, menciona que “los ‘nobles caballeros y hermosas damas’ contribuían a hacer de esa ciudad ‘el mayor milagro de naturaleza y el más insigne blasón de España, pues merece el nombre de otava maravilla más que otra en el mundo’. Son ciudades en las que, como Salamanca, ‘la nobleza compite con la hermosura’” (*apud* Cámara, 2008: 131-132).

religiosas antes mencionadas.⁵⁸ Se trata de un espacio nada deseable para una *forma mentis* que pregona la pureza religiosa y sanguínea, y que desprecia específicamente a aquél en quien pueda vislumbrarse una mínima traza de cultura árabe.⁵⁹ Para comienzos del siglo XVII, varias pragmáticas prohibían el uso de nombres islámicos, de la lengua árabe⁶⁰ tanto en la oralidad como la escritura y la tenencia de libros árabes, así como la vestimenta mora (López-Baralt, 2008: 341-346). Los prejuicios en contra de los moriscos los señalaban como seres viciosos y depravados, renuentes a la asimilación y, por ello, eternos enemigos interiores de la España de los Austrias. La rebelión de las Alpujarras (1568-1571) lo demostró con claridad y, a través de sus acciones, “it revealed the vulnerability of the national territory to invasion not only by Muslims from nearby North Africa, but also by the Evil Empire itself, in the form of the Ottoman sultan’s janissaries, who were in fact called in by their Grenadine correligionists” (Johnson, 2007: 187). De hecho, “se consideraba al morisco como una quinta columna, como un posible aliado de los turcos que amenazan las costas españolas” (Cardailiac, 1992: 30). Las constantes incomodidades que este colectivo representaba para la razón monológica imperial los convierte, junto con los judeoconversos, en sujetos bajo

⁵⁸ No hay que pasar por alto la presencia de judíos, asiduos comerciantes del Alcaná. El texto refiere elípticamente a la lengua hebrea: “anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues *aunque buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara*” (I, 9, 82; mis cursivas). La diversidad religiosa parece estar en la etimología misma del topónimo con que se nombra a la ciudad: Covarrubias recoge, en la entrada correspondiente a “Toledo” en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, que “Según la opinión de muchos, fue población de hebreos, y en su lengua la llamaron *toledoth*, naciones” (Covarrubias, s.v. *Toledo*).

⁵⁹ La tópica morisca en el *Quijote* está presente desde el comienzo y es de carácter libresco. Se trata de la referencia que hace el hidalgo manchego a Abindarráez, el moro del *Abencerraje* cuya identidad asume brevemente, producto del confuso estado mental resultante del enfrentamiento con los mercaderes toledanos: “en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó a su alcaidía” (I, 5, 54). La presencia musulmana, más allá del cariz altamente idealizado que trasunta la novela morisca aludida, es un elemento ineludible ya en el hipotético *Ur-Quijote*, sólo que en este punto es índice de locura confundirse con un caballero moro, por más honorable que la ficción pueda pintarlo.

⁶⁰ Estas operaciones monológicas de la España de los Austrias evocan la condición colonial que Jacques Derrida atribuye a toda cultura, que “se instituye por la imposición unilateral de alguna ‘política’ de la lengua. La dominación, es sabido, comienza por el poder de nombrar, de imponer y de legitimar los apelativos. [...] Esta intimación soberana puede ser abierta, legal, armada o bien solapada, disimulada tras las coartadas del humanismo ‘universal’, y a veces de la hospitalidad más generosa. Siempre sigue o precede a la cultura, como su sombra” (1997: 57).

constante vigilancia del Santo Oficio y objetos de sospecha y discriminación de poderes político-eclesiásticos, controlados por “cristianos viejos”. Esta situación lleva primero a la conversión forzada en masa que tiene lugar en 1499 (Domínguez-Navarro, 2011: 285) con el propósito de “llegar cuanto antes a una asimilación total, que supone la muerte de una civilización” (Cardaillac, 1992: 30) y, finalmente, al fatídico proceso de expulsión que comienza en 1609, exilio forzado que se verificará justo entre la publicación de la Primera y la Segunda Parte del *Quijote*.⁶¹

En lo que concierne a la narración, la más grave de las acusaciones a moros y moriscos es la que justamente los inhabilitaría para ser mediadores deseables en el proceso de transmisión de la novela. Éstos detentaban la “fama de falsarios y quimeristas” (López-Baralt, 2008: 339). Ése, en el que no se puede tener fe (no es fidedigno y es, además, el infiel por antonomasia) será la fuente primaria de la gran historia que se quiere contar.

La mirada del primer narrador, “evidently a spokesman for the ruling Old Christian mentality” (Johnson, 2007: 186), es, en este sentido, poco elogiosa: “Si a ésta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I, 9, 84), “no te fies de ningún moro, porque son todos marfuces” (I, 40, 357), “desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II, 3, 484).

⁶¹ Podemos encuadrar estos acontecimientos entre los momentos que Fernet-Betancourt identifica como reveladores de “la lógica de empequeñecimiento sistemático de lo humano”: “La expansión en la Edad Media de un cristianismo de cristiandad imperial que, traicionando la catolicidad ecuménica a la que lo obliga su propia concepción del ser humano como *‘imago Dei’*, reduce la humanidad al *‘ordo christianus’* y reproduce la división entre ciudadanos y esclavos o bárbaros de la antigüedad en términos de cristianos y paganos, dándose por entendido que los paganos no pueden ser reconocidos como seres humanos de pleno derecho” (Fernet-Betancourt, 2011: 15).

Comentarios semejantes exponen el sustrato de prejuicios que informan la imagen del español musulmán. Construyen ideológicamente la otredad desde la fijeza del estereotipo⁶² y su funcionalidad en el pensamiento colonial, creador de un espacio para los pueblos sujetos mediante este discurso “que gira sobre el reconocimiento y la generación [*disavowal*] de la diferencias racial/cultural/históricas” (Bhabha, 2002: 95).

Por el modo como se focaliza el relato del paseo por el Alcaná, el resultado que se presenta ante los lectores es la historia de un descubrimiento, en el sentido de “conquista”, en este caso del libro original: se narra desde el punto de vista del descubridor y su deseo, con lo que la preeminencia del yo es patente:

Estando *yo* un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como *yo* soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de *mi natural inclinación*, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y *vile* con caracteres que *conocí* ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, *la suerte* me deparó uno que, diciéndole *mi deseo* y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a reír (I, 9, 82-83; mis cursivas).

La elección de semejante punto de vista es propio del concepto de unidad propuesto por la cristiandad hispánica, que “sustituye al antiguo pluralismo e impone nuevas relaciones entre las comunidades, relaciones dominadas ya por la dialéctica vencedor-vencido, dominante-dominado” (Cardillac, 1992: 28). Y, además, es característico de los descubrimientos imperiales, según entiende Boaventura de Sousa Santos:

⁶² Al respecto, Homi Bhabha destaca lo paradójico de construir al otro desde la fijeza porque la representación resultante “connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demónica. Del mismo modo el estereotipo, que es su estrategia discursiva mayor, es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente... [...] es la fuerza de la ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en exceso de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente” (2002: 91).

el descubrimiento es necesariamente recíproco: quien descubre es también descubierto y viceversa [...] siendo el descubrimiento una relación de poder y de saber, es descubridor quien tiene mayor poder y saber y, en consecuencia, capacidad para declarar al otro como descubierto. Es la desigualdad del poder y del saber la que transforma la reciprocidad del descubrimiento en apropiación del descubierto. En este sentido, todo descubrimiento tiene algo de imperial, es una acción de control y sumisión.

[...]

El descubrimiento imperial tiene dos dimensiones: una empírica, el acto de descubrir, y otra conceptual, la idea de lo que se descubre. Contrariamente a lo que puede pensarse, la dimensión conceptual precede a la empírica: la idea sobre lo que se descubre comanda el acto de descubrimiento y sus derivaciones. La especificidad de la dimensión conceptual de los descubrimientos imperiales es la idea de la inferioridad del otro. El descubrimiento no se limita a establecer esa inferioridad sino que la legitima y la profundiza. Lo que se descubre está lejos, abajo y en los márgenes, y esa ‘ubicación’ es la clave para justificar las relaciones entre descubridor y descubierto (Santos, 2009: 213-214)

Sin embargo, es un morisco quien se convierte en pieza clave del hallazgo, porque es el efecto de lectura que le produce el texto el que funcionará como indicio: “leyendo un poco en él, se comenzó a reír. [...] 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” (I, 9, 83). Es más, el dato mencionado des-centra literalmente la búsqueda, ya que son las notas marginales y las ilustraciones, paratextos en su sentido más lato –‘lo que rodea al texto’ como su entorno variable y “lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (Genette, 1989: 12)– las que identifican el manuscrito con la continuación: “una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación” (I, 9, 83); “otro rétulo que decía Sancho Zancas, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande” (I, 9, 84). Es desde los márgenes desde donde se construye el código que permitirá a uno y otro reconocer el mensaje compartido, implícito en la misma noción de configuración cultural que árabes y cristianos construyen:

una configuración implica una trama simbólica común, lenguajes verbales, sonoros y visuales en los cuales quienes disputan pueden a la vez entenderse y enfrentarse. [...] Allí donde no hay un mínimo de comprensión no hay una configuración. [...]

una lógica sedimentada de la heterogeneidad que habilita e inhabilita posiciones de sujeto y lugares de enunciación (Grimson, 2011: 176).

Reconstruir las condiciones de posibilidad del texto implica, entonces, delinear el perfil de ese Otro también en los márgenes que es, para la cultura española imperial, el musulmán. La alteridad, aún la más denostada, se vuelve esencial para la obra y la propia identidad del autor. A su vez, es un autor fantasmático, el narrador de narradores cuyo original nunca se nos presenta. Sólo nos llegan porciones traducidas, al modo de recopilaciones que ponen a Cervantes como un intermediario del que “dependeremos siempre” (Bautista, 2006).

En el *Quijote*, moros y moriscos se ubica en el centro de una estrategia de reconocimiento, concepto que la filosofía intercultural asocia a la fundación de “un pensamiento que rompa con la noción homogénea de sociedad” (Salas Astraín, 2014: 61), que construye un *locus* de asunción de la propia historia, “pero no la historia de las élites, ni de las capitales de nuestros países o de alguna institución religiosa o militar. Se trata de repensar la historia de los sucesivos atropellos a la dignidad de las personas y de las comunidades de vida” (Salas Astraín, 2014: 63). La aparición de un Otro que la cultura hispánica altomoderna decidió borrar, primero condenándolo a la marginación y la persecución, luego a la expulsión, conduce a reconocer, a asumir la existencia de las figuras del consenso y el disenso, que Salas Astraín sostiene son visibles al interior de toda configuración cultural (2014: 64). Incluso lleva a la infracción de límites explícitamente establecidos, puesto que traductor y autor

están infringiendo una norma inquisitorial: traducir textos aljamiados al castellano era considerado una transgresión a las leyes de la época y estaba duramente perseguido por el Santo Oficio. Desde 1567 se había prohibido la lengua árabe, el culto al Islam y toda expresión referente a la cultura musulmana (Domínguez-Navarro, 2011: 285-286).

A pesar de todo, se asume el riesgo que implica ponerse en contacto con los papeles perdidos de Benengeli. ¿Será esta jugada cervantina una apuesta por revalorizar a los silenciados del Imperio, por mostrar todo lo que podría perderse si se renuncia a la coexistencia respetuosa con ellos?

En este sentido, la referencia geográfica cobra otro matiz de significado. Toledo es el centro mítico⁶³ de confluencia de las tres religiones o las “tres Españas” que, en otro tiempo aún no muy lejano para 1605, supieron convivir y fructificar:

en torno a la Toledo de Alfonso VII, y con el impulso del arzobispo don Raimundo (1130-1150), orbitaron, como en muchas otras ciudades de la Península, numerosos musulmanes, judíos y cristianos que tradujeron del árabe al latín, hebreo y posteriormente al castellano obras de filosofía, tratados de matemáticas, medicina, astronomía y astrología, aritmética, geografía, cartografía, botánica, literatura, etc. También allí se llevaron a cabo traducciones de todos los estudios y comentarios realizados por Algazel, Avicena y Averroes, permitiendo que los filósofos griegos, y muy especialmente Aristóteles, fueran conocidos en España y en toda Europa (Gil-Bardají, 2006: 63).

El espacio compartido desde la diferencia remite al dominio mítico del Otro, previo a la unificación requerida por la Modernidad europea:

Fue el honor de la España musulmana, relevada por la España cristiana, haber reunido en una extraordinaria empresa científica y cultural a musulmanes, cristianos y judíos. El musulmán Averroes, el judío Maimónides, los cristianos Gerardo de Cremona o Raimundo Lulio y tantos y tantos de una y de otra ley son en el sentido más noble y etimológico de la palabra unos “cofrades”, es decir, que comparten una misma fraternidad científica y cultural. Gracias a ellos una breve parte de los conocimientos de Europa pasó por allí (Cardillac, 1992: 28).

En última instancia, el pasado al que se remonta puede hacer referencia incluso al “período de relativa armonía y tolerancia de siglos anteriores bajo dominación musulmana, que situó a al-Ándalus a la cabeza en desarrollo cultural y convivencia religiosa” (Domínguez-Navarro, 2011: 285). Incluso las características de Cide Hamete,

⁶³ Podemos considerarlo mítico en el sentido pleno del término porque, recuerda Anna Gil-Bardají, “nunca hubo una Escuela de traductores en Toledo [...]. uno de los mitos recientes más perdurables de la historia de la Península” (2006: 62). Se trató en realidad de una gran cantidad de centros de traducción que proliferaron a partir de los siglos XII y XIII en Toledo y en otras ciudades de la Península Ibérica.

según López-Baralt “más [...] de moro o musulmán *bona fide* que de morisco” (2008: 341), nos retrotraen a ese pasado glorioso de la España agarena: “su condición de ‘moro’, su nombre arábigo, su manejo cómodo del árabe, su religión islámica, su atuendo oriental– apuntan pues a que se trata de un cronista medieval” (López-Baralt, 2008: 350). Sólo que ahora los pulcros *scriptoria* medievales, las escuelas de traducción alfonsíes quedan transmutados en vitales pero desorganizados mercados en donde los textos se mezclan con otros productos menos nobles, y las relaciones entre mercaderes y compradores se reducen a la desconfianza y la mirada aventajada. A eso lleva la exclusión de grandes componentes de esa configuración cultural que sacrificó el mutuo beneficio material e intelectual por la voluntad de unicidad y sujeción a una sola etnia, una sola cultura y una sola religión. En este sentido, la novela cervantina parece adherir a una de las lecciones más importantes de la interculturalidad, según Panikkar: “liberarnos del solipsismo, no sólo individual sino también cultural. La interculturalidad no es un lujo: es cuestión de vida o muerte. De la vida o muerte de la humanidad. La monocultura nos lleva al desastre, que progresa en crecimiento geométrico” (2004: 30).

Pero hay otros motivos, no sólo políticos, para rehabilitar a moros y moriscos al interior de la novela. La elección de una fuente arábica evoca un panorama largamente silenciado, propio de la cultura islámica: el de la importancia de la palabra escrita.

Societies within the Islamic World, especially those in the belt stretching from al-Andalus in the west to Persia in the east, belonged in the medieval era to the world’s most bookish societies. The sheer number of works that existed –Ibn al-Nadim in the fourth/tenth-century Baghdad was already aware of several thousand titles– and the sophisticated division of labour for producing manuscripts, including author, copyist, ‘copy editor’ (*muharrir*), calligrapher, illustrator, cutter and binder bear witness to the central role of the written word. Reports on the lively manuscript markets, as well as on the countless individual legacies of manuscripts bequeathed to one’s children, colleagues or libraries suggest the extent to which the written word remained in constant circulation in these pre-print societies. [...] This fascination with manuscripts, as well as their massive production and constant circulation, even led some medieval scholars to fear the ‘over-production’ of manuscript-books (Hirscher, 2012: 1).

El vínculo trazado entre esta minoría y los textos vuelve a direccionarnos hacia Toledo, que supo ser “centro de transmisión de la sabiduría árabe a la Europa cristiana” (Dahl, 1982: 49). Nuevamente, la referencia a esta ciudad puede evocar el recuerdo de las grandes bibliotecas situadas allí, herederas de la librería del califa cordobés Al-Hakem II (célebre por haber reunido, en el siglo X, 400.000 volúmenes), o la labor de bibliófilos como Al-Arauxí e Ibn Al-Hanaxí (Dahl, 1982: 48-50).

De modo que elegir un texto árabe como piedra fundacional de la obra cervantina implica reconocer la labor de dicho pueblo en el cultivo de la palabra, elemento central de las transformaciones culturales que se suscitaban en ese momento en el mundo islámico, en proceso que Hirschler denomina “textualización”, “where the role of the written word significantly increased” (2012: 5).

La elección permite, por otra parte, reponer un elemento de suma importancia ligado a la escritura en lengua árabe: la necesidad de la oralidad, de la palabra viva y del sujeto que la transmite. En el mundo islámico se verificaba este fenómeno en la popularidad de sesiones públicas de lectura que, aún luego del avance de la alfabetización, “its most aural character remained unchanged” (Hirschler, 2012: 8). El Alcaná de Toledo es una comunidad de lectores que vivifican la letra escrita. Vendedores, lectores ocasionales, traductores informales, todos ellos se vuelven indispensables para la decodificación del manuscrito que el narrador anhela; por ellos logra el feliz encuentro que le permitirá seguir con la historia de don Quijote. Es necesario el cuerpo, la existencia vital del otro para complementar el papel. El alto en la narración, la digresión que ocupa gran parte del capítulo 9, propia de una convención genérica de los libros de caballerías,⁶⁴ exaspera esta verdad de los procesos escriturales

⁶⁴ El hispanismo, en particular el que se dedica al estudio de los libros de caballerías, “prefers to consider the found manuscript, its original language and autor, as aspects of a generic convention, one of the defining features of chivalric romances” (Johnson, 2007: 181). Para Carroll B. Johnson, “Chivalric romance has a well-defined metafictional tradition. Virtually all the books of chivalry recount the story of

árabes. Y es, por su parte, una escena que supera el pensar escrito, uno de los mitos monoculturales más poderosos de la cultura occidental. Como señala Panikkar, “La interculturalidad nos rinde conscientes de la importancia de la oralidad junto a la civilización escrita” (2004: 38).⁶⁵

La expansión de la palabra en el Islam va más allá de los sectores que, en Occidente, se consideran letrados, al abarcar “non-elite groups in society to play a more active role in the reception and ultimately in the production of the written word” (Hirschler, 2012: 5). ¿Qué enclave resultará menos académico que un gran mercado en Toledo, ciudad cuyas calles atraen –como se aclaró anteriormente– a todo tipo de marginados en la sociedad áurea?

Es que, en el mundo islámico, las comunidades de lectores no especializados fueron una consecuencia del proceso de textualización atestiguado en la circulación de libros más allá de las bibliotecas centralizadas y, particularmente, en la amplitud de temáticas. Porque los textos que gozaban de una particular difusión eran “popular epics”, que preocupaban a los doctos porque circulaban “in spatial and social settings that were beyond the scholarly world” (Hirschler, 2012: 9). La historia del caballero manchego y su épica paródica es, entonces, fundamental para la escena lectora de paseantes ocasionales y mercaderes unidos por su condición de lectores moriscos.

their own origins and how they came to be in the hands of the reader. [...] It is generally accepted that the *topos* of the found manuscript, the foreign language and subsequent translation goes back to stories of the Trojan War that circulated in late Antiquity and the Middle Ages. [...] The idea is to locate these books within a culturally prestigious and textually complex tradition that reaches back to the founding event of European narrative” (2007: 179-180).

⁶⁵ El elemento árabe parece estar siempre ligado a una superación de la escritura, a revalorizar la oralidad. En el episodio del Capitán Cautivo, las cartas de Zoraida adquieren valor en tanto pasan por la voz de un renegado que oficia de traductor y actúan como nexo de una naciente comunidad entre los personajes involucrados (*vid.* capítulo 2 de esta misma sección III). El morisco Ricote entierra dinero para ocultar quién es, sólo revelando su identidad por medio de la palabra: “sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana le dijo las siguientes razones” (II, 54, 817). Téngase en cuenta, finalmente, que en el capítulo 74 de la Segunda Parte, el discurso de Cide Hamete Benengeli a la pluma guarda marcas deícticas de un canal oral: “*dijo* a su pluma: ‘*Aquí* quedarás, colgada *desta* espetera y *deste* hilo de alambre’” (I, 74, 937; *mis cursivas*). El final es, en definitiva, un final en la post-escritura, cuando sólo queda la palabra del autor porque sea ha decidido sepultar el texto junto con el cadáver de Alonso Quijano: “que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote” (II, 74, 938).

La visión de la cultura árabe como difusora es, en definitiva, uno de los tópicos de la historia de la escritura: en su calidad de intermediarios, fueron vistos como los introductores del papel en Europa, soporte fundamental para el desarrollo de la imprenta. Comenzaron con su fabricación en España, específicamente en Toledo, hacia el año 1100 (Dahl, 1982: 50).

De este modo, cada detalle ofrecido por el narrador, el caminante que deambula entre los infieles toledanos del Alcaná, permite reconstruir comunidades centradas en la lectura y la escritura, espacios en los que el texto no se vale por sí mismo. La presencia de un Otro se hace imprescindible para recuperar el espíritu de la letra. El texto podrá ser una máquina que engaña, un frío artilugio (como analizamos en la sección II de esta tesis), pero las sucesivas manos por la que pasa reponen un factor humano tan amplio que, riesgosamente, también incluye a quienes el poder imperial soslaya, señala y expulsa de sus dominios. Con su deambular por el mercado, el narrador derriba otro de los mitos monoculturales que señala Panikkar: el pensar analítico. El hallazgo de la continuación no puede reducirse lógicamente a un único principio racional, libre de toda ambigüedad. Caminar, mezclarse entre los comerciantes, indica otra forma de adquirir saberes propia del pensamiento intercultural:

Existe también un conocimiento por participación, por experiencia, un conocimiento que no es sólo una vivencia racional, sino la intuición total de la persona que ha sido con-vencida por aquello que conoce. Conocer es renacer juntamente con la cosa conocida –según una etimología que la filosofía actualmente contesta (Panikkar, 2004: 35).

El peso de las instancias moriscas en la narración pone sutilmente el acento en el contacto con la producción cultural árabe, cuya aproximación por parte de los eruditos españoles del XVII no era directa: dependían, en la mayoría de los casos, del conocimiento que éstos “tenían de las obras que estaba produciendo el orientalismo europeo” (Rodríguez Mediano, 2009). De modo que el vínculo con el saber, la cultura y

los sujetos islámicos se presentaba bajo el cariz orientalista, en el sentido en que lo define Said como una perspectiva de exploración que mantiene a Europa en un centro privilegiado y le atribuye el rol de observador principal (Said, 2004). En el *Quijote*, en cambio, el descubrimiento de los manuscritos en el Alcaná de Toledo presenta un saber otro en el que el primer narrador tiene que sumergirse y cuyas fuentes no logra conocer completamente porque él mismo admite que “aunque los conocía no los sabía leer [los caracteres árabes]” (I,9, 82) y porque, más allá de que el morisco “prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad” (I, 9, 83), son numerosas las ocasiones en que la traducción omite pasajes del original o los juzga y, con ello, se estima también una posible influencia sobre el resultado en español. Lo inefable, la resistencia al trabajo de traducción aparece, según Ricoeur, “bajo la forma de la presunción de no traducibilidad” (2009: 20). Derrida la piensa como parte elemental de toda traducción y en ello va también la victoria de todo enigma inter-lengua:

“intraducible” se mantiene –debe seguir siendo, me dice mi ley– la economía poética del idioma, el que me importa, pues moriría aunque más rápido sin él, y que me importa, a mí mismo en mí mismo, allí donde una “cantidad” formal dada fracasa siempre en restituir el acontecimiento singular del original, es decir, hacerlo olvidar una vez registrado, arrebatarse su número, la sombra prosódica de su *quantum*. [...] Desde el momento en que se renuncia a esta equivalencia económica, por otra parte estrictamente imposible, puede traducirse todo, pero en una traducción laxa en el sentido laxo de la palabra “traducción”. [...] En un sentido, nada es intraducible, pero *en otro sentido* todo lo es, la traducción es otro nombre de lo imposible (Derrida, 1997: 79-80).

Cederle la voz a la alteridad y no alcanzar un completo control de la información que ésta pueda suministrar disminuye toda posibilidad de construir un saber orientalista sobre el árabe español. Abandonar cualquier esperanza de una traducción completa es, como señala Ricoeur, “la confesión de la diferencia insuperable entre lo propio y lo extranjero. Es la experiencia de lo extranjero” (2009: 49). El texto cervantino des-centra la figura al pincelarla con fragmentos y al colocarla en una posición ventajosa

infranqueable: es el Otro quien posee “tan sabrosa historia” y “tan sabroso cuento” (I, 9, 81). Es a él a quien se le debe un conocimiento que es fundamental para el narrador y no al revés, como se esperaría en un abordaje orientalista. La alteridad se muestra, por lo tanto, indispensable e inaprehensible.

Es más, el Otro es un traductor, rol que la filosofía intercultural considera central para el diálogo entre culturas, al adquirir la forma de una negociación. En palabras de Umberto Eco:

la traducción se basa en procesos de negociación, siendo la negociación, precisamente, un proceso según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra, y al final, las partes en juego deberían salir con una sensación de razonable y recíproca satisfacción a la luz del principio áureo por el que no es posible tenerlo todo.

[...]

En la traducción propiamente dicha vale un tácito principio por el que estamos obligados al respeto jurídico de lo dicho por otros (2008).

Esta figura del trujamán es ideal por su maleabilidad y sinuosidad, y porque contribuye a poner de relieve el fenómeno de la traducción, no simplemente como un proceso técnico de traslado entre distintas lenguas sino también como “una metáfora epistémica que nos remite a una eventual apertura hacia la cultura de los otros” (Salas Astráin, 2012: 124). Le permite a la obra cervantina recoger todas las voces de la tradición hispana que entran en juego conflictivamente en la escena del descubrimiento de la continuación manuscrita. Porque quien asume el rol del traductor siempre se emplaza en el centro de un conflicto. Paul Ricoeur indica al respecto que

Traducir, dice, es servir a dos amos: al extranjero en su obra, al lector en su deseo de apropiación. Autor extranjero, lector que habita la misma lengua que el traductor. Esta paradoja revela, en efecto, una problemática sin par, sancionada doblemente por un voto de fidelidad y una sospecha de traición.

[...]

En ese intercambio, en este quiasmo reside el equivalente de lo que hemos llamado antes el trabajo del recuerdo, el trabajo del duelo. [...] acomete contra la sacralización de la lengua llamada materna, con su intolerancia identitaria (2009: 19).

La aparición de figuras traductoras y el reconocimiento mismo de la propia obra como una traducción deben llamar la atención en un texto que, en numerosas ocasiones, cuestiona la utilidad de trasladar escritos a otras lenguas. Ya el famoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote sugiere evitar tareas semejantes: “por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren [los traductores], jamás llegarán al punto que ellos tienen [los textos] en su primer nacimiento” (I, 6, 61). Incluso en el corazón de la producción libresca, la imprenta de Barcelona, se vuelve a disparar contra el trabajo de los traductores: “el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés: que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz” (II, 62, 874). Sin embargo, detrás de las objeciones parece esconderse una defensa de la traducción en tanto herramienta para el encuentro con lo diferente, porque se tilda de inútil en casos en que la similitud lingüística no la justifica: “el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio, ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia de un papel a otro” (II, 62, 874). Con ello, la novela cervantina parece sentar las bases de un diálogo intercultural que sólo es posible gracias a figuras mediadoras como las del traductor, trujamán o alfaqueque⁶⁶ que, tal como las perfilan Alonso y Payàs, actuaban de “emisario enviado para concertar una tregua o la paz y que, exactamente igual que el redentor de cautivos, debía adentrarse para ello en tierras enemigas” (2008: 43). Ambos autores son alfaqueques: Cervantes al introducir al historiador arábigo y éste, al adentrarse en territorio enemigo con una historia de caballeros, honra, hidalguía y Santa Hermandad.

⁶⁶ Téngase en cuenta que el fenómeno de la traducción fue de gran importancia en el contexto del surgimiento de los primeros aparatos estatales a comienzos de la Modernidad. Para el caso del Imperio de los Austrias, “Dicha importancia se ha podido constatar, por ejemplo, en la correspondencia diplomática entre España y Marruecos durante el último tercio del siglo XVI y los primeros años del XVII, donde fue bastante habitual que las cartas se redactaran en castellano y que el sultán las validara en árabe, sirviéndose para ello de personas conocidas y de otras que no lo eran, hebreos, moriscos expulsados y cautivos” (Castillo Gómez, 2005b: 865).

Pero es en su calidad de texto manuscrito en donde reside una de sus principales cualidades distintivas. En una novela como el *Quijote*, cima de la industria tipográfica en los albores de la Modernidad, la aparición de prácticas y productos asociados a la cultura quirografaria configura un entramado de valores que no debe ser pasado por alto. En capítulos anteriores, hemos observado los modos en que se distribuyen los textos escritos de puño y letra frente a la creciente presencia de los productos impresos. La manuscritura supone una proximidad ya desde su misma materialidad, en la imagen de la mano que traza sus grafías constitutivas. Pero, además, con la difusión de la imprenta, los libros confeccionados a mano, circulando en una tradición paralela a la tipográfica, presupusieron aún usos familiares de la escritura. En el caso concreto de la caligrafía árabe, este sistema de caracteres evoca “la fascinación que muchos eruditos del siglo XVII sintieron por la escritura de otros pueblos” (Rodríguez Mediano, 2009). Por otra parte, las particularidades de su sistema alfabético, así como disposiciones de tiempos de Bayezid II y Selim I que prohibían el uso de la imprenta, constituyen algunos de los principales impedimentos a la hora producir impresos en lengua árabe, lo que fomentó que siguieran “buscando copistas y bella caligrafía, complaciéndose en la materialidad y la estética” de la escritura (García-Arenal, 2011: 20). La indisociable unión entre máquina y vacío autoral sólo puede ser combatida por la presencia de los trazos sobre el papel, trazos que siempre se explican en sus particularidades por provenir de una única mano, que realiza esa actividad artesanal, física, casi biológica de escribir en tanto los libros son “hijos” (*vid.* capítulo 3 de la sección anterior).

Será esta indisociable relación entre la mano y el texto la que nos llevará a conocer al gran sabio detrás de la obra: el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli.

4.2. Las estrategias retóricas de Cide Hamete Benengeli

La identificación de Cide Hamete como fuente primaria del texto es, por todo lo arriba mencionado sobre su identidad étnica y cultural, un problema mayor para la obra o, al menos, una elección riesgosa. Atribuir toda la obra y, más aún, una que se encarece en exceso –“gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia” (I, 22, 183), “tan agradable como puntual historia” (II, 1, 476)– a un autor de origen musulmán expone como nadie los límites del pensamiento hispánico de la primera Modernidad.

La figura del historiador árabe emerge desde las evocaciones sinuosas de comienzos de la obra para convertirse en una presencia ineludible, particularmente durante la Segunda Parte, en la que su voz “es aún más evidente y persistente” (El Saffar, 1987: 288). Ejercita varias estrategias retóricas que validan su texto, pese a todas las tachas que puedan endilgársele por su extracción étnico-religiosa.

Si la visión de los moros y moriscos como mentirosos es ya suficiente como para descartar de plano cualquier ejercicio de la profesión de “historiador”, término con que se lo distingue a lo largo de toda la obra, Cide Hamete articula ingeniosamente la necesidad de registrar hasta el más mínimo detalle de lo que narra y una voluntad de omitir datos que lo vuelve responsable de una cortedad imperdonable.

cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados (I, 9, 84).

si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto (I, 9, 84).

Fuera de que Cide Mahamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra (I, 16, 134).

algunos han puesto falta y dolo en la figura del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra (II, 3, 490).

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones (II, 18, 577).

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos (II, 44, 743).

Este discurrir entre los dos polos de la profusión y la escasez, que en algunas ocasiones permite reavivar el comentario islamofóbico en boca de personajes e instancias narrativas diversas, por otra parte lo habilita en su función de fiel escritor de las aventuras de don Quijote. Porque con ello logra sortear el principal obstáculo planteado a la novela desde dentro y fuera de sus páginas: el problema de la verosimilitud. Su filiación caballeresca conduce irremediabilmente a objeciones de ese tenor, pero él será el principal responsable de deslindar la paja del trigo cada vez que se le presente oportunidad, especialmente en la continuación de 1615:

Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo se cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído [...]. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua (II, 10, 523).

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mismo Hamete estas mismas razones:

“No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito; la

razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero ésta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables; pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asañearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no te debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (II, 24, 623).

La figura de Cide Hamete zanja, de este modo, una cuestión central para la obra cervantina, que ya había sido planteada teóricamente en 1605 por boca de un personaje de gran peso doctrinal; personaje que, además, nos devuelve nuevamente a Toledo: el Canónigo que se introduce en el capítulo 47. Las disquisiciones literarias de este prelado rondan siempre alrededor de tres nodos específicos: el problema de la verosimilitud, la relación entre la historia y la ficción y el deber de expulsar los libros de caballerías de la República “por ser falsos y embusteros [...], como a inventores de nuevas sectas” (I, 49, 429), misma tacha que se les atribuye a moros y moriscos (*vid. supra*). El autor arábigo construye, a través de una escritura que en ocasiones se detiene en la minucia y en otras es ejemplo de sobriedad, un libro de caballerías exento de la preocupante inverosimilitud, tal como el Canónigo de Toledo quería. Además, por su condición de historiador, sutura la contraposición entre historia y ficción. No existe tal distinción porque, como refiere Ricoeur, la historia es totalmente escritura:

desde los archivos a los textos de historiadores, escritos, publicados, dados para leer. [...] el sello de la escritura es transferido de la primera a la tercera fase, de una primera inscripción a otra última. [...] Arrancado por el archivo del mundo de la acción, el historiador se reinserta en él escribiendo su texto en el mundo de los lectores; a su vez, el libro de historia se hace documento abierto a las sucesivas reinscripciones que someten el conocimiento histórico a un proceso incesante de revisión.

Para subrayar la dependencia de esta fase de la operación histórica del soporte material en el que se inscribe el libro, se pueda hablar, con Michel de Certeau, de representación escrituraria. O también, para señalar la agregación de signos de

literariedad a los criterios de científicidad, podemos hablar de representación literaria; en efecto, gracias a esta inscripción terminal, la historia muestra su pertenencia al dominio de la literatura. De hecho, este vasallaje estaba implícito desde el plano documental: se hace manifiesto al convertirse el texto de la historia (Ricoeur, 2004: 307-308).

La narratividad no constituye una solución alternativa a la explicación/comprensión [...]. La construcción de la trama constituye, sin embargo, un auténtico componente de la operación historiográfica. [...] no se trata de un cambio de categoría, de una relegación de la narrativa a un rango inferior (Ricoeur, 2004: 311).

Considerado desde el punto de vista de la imaginación relativa al lenguaje, relato histórico y relato de ficción pertenecen a una sola y misma clase, la de las “ficciones verbales” (Ricoeur, 2004: 328).

Todas estas estrategias de rehabilitación de la figura de Cide Hamete se enmarcan en un movimiento que va, de la Primera a la Segunda Parte, desde la desacreditación del moro que narra a la voluntad explícita de traductores y comentaristas de ensalzar, explicar y justificar en sus elecciones al “sabio y atentado historiador” (I, 27, 242):

gozamos ahora en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia sino de los cuentos o episodios della que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo (I, 28, 245)

Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes (II, 3, 485).

la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas, una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico (II, 3, 488).

las razones que con mucha puntualidad y verdadera relación cuenta la historia (II, 7, 508).

hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della [de la amistad entre Rocinante y el rucio]; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida de su prosupuesto (II, 12, 538-539)

Y no le parezca a alguno que anduvo el autor algo fuera de camino (II, 12, 539).

lo que Cide Hamete promete contar con la puntualidad y verdad que suele contar las cosas desta historia, por mínimas que sean (II, 47, 770).

Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético; porque esto de entender la ligereza e inestabilidad de la vida presente, y de la duración de la eterna que se espera, muchos sin lumbre de fe, sino con la luz natural, lo han entendido; pero aquí nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho (II, 53, 809).

le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele (II, 60, 852).

El espacio que se le cede a Cide Hamete –o el que gana en la traducción del original imposible de cotejar– comienza a filtrarse en los comienzos de muchos capítulos y adquiere frecuentemente el aspecto de invocaciones, tan propias de la escritura coránica:

“Bendito sea el poderoso Alá –dice Cide Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo–. ¡Bendito sea Alá!” repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero (II, 8, 513).

Aquí hace Cide Hamete un paréntesis, y dice que por Mahoma que diera por ver ir a los dos asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa de dos que tenía (II, 48, 774)

Siguiendo a López-Baralt, en fragmentos como estos

Cervantes espera que el lector recuerde la frase al-hamdu li-llah o الْحَمْدُ لِلَّهِ –bendito sea Alá–, inscrita en la azora abriente del Corán, con la que los musulmanes devotos no sólo celebran su alborozo religioso sino que dan comienzo oficial a sus escritos. De manera que Cide alaba a su Dios en la lengua coránica y tiene conocimiento de los protocolos escriturarios de un musulmán tradicional (2008: 345).

El texto de la Segunda Parte parece conciliar un vínculo intercultural con el historiador, al permitirle echar mano de sus propias tradiciones escriturales para construir la obra desde su cosmovisión islámica, desde su condición de Otro. Esa alteridad se permitirá un vínculo absolutamente reversible con el autor, al punto de abordar cuestiones polémicas que, a partir de un ejercicio de traducción intercultural,

son subsanadas. Es el caso del cuestionado juramento de Cide Hamete en el capítulo 27 de la Segunda Parte:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...”; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura o debe jurar verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote (II, 27, 645).

En este punto, el historiador árabe activa el uso idiomático que Grimson identifica en las configuraciones culturales, cuyos “conflictos se despliegan en una ‘lengua’ pasible de ser reconocida por los diferentes actores. Los hablantes utilizan esas lenguas para expresar sentidos múltiples, contradictorios y opuestos entre sí. Y además construyen jerarquías, distinciones y estigmas sociales asociados a los matices de una lengua” (2011: 177).

Incluso aborda sin tapujos valores centrales de la cultura hispánica como la honra, responsable en gran parte de la marginación de los musulmanes españoles:

“[...] Yo, aunque moro, bien sé, por la comunicación que he tenido con cristianos, que la santidad consiste en la caridad, humildad, fee, obediencia y pobreza; pero, con todo eso, digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre, si no es de aquel modo de pobreza de quien dice uno de sus mayores santos: “Tened todas las cosas como si no las tuviédeses”; y a esto llaman pobreza de espíritu; pero tú, segunda pobreza, que eres de la que yo hablo, ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos bien nacidos más que con la otra gente? ¿Por qué los obligas a dar pantalia a los zapatos, y a que los botones de sus ropillas unos sean de seda, otros de cerdas, y otros de vidrio? ¿Por qué sus cuellos, por la mayor parte, han de ser siempre escarolados, y no abiertos con molde?” Y en esto se echará de ver que es antiguo el uso del almidón y de los cuellos abiertos. Y prosiguió: “¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos! ¡Miserable de aquel, digo, que tiene la honra espantadiza, y piensa que desde una legua se le descubre el remiendo del zapato, el trasudor de sombrero, la hilaza del herreruelo y la hambre de su estómago!” (II, 44, 747).

El amplio conocimiento de los códigos de la cultura hispánica muestra al narrador árabe en una conducta propia de la posición liminal en los enfoques

interculturales, como señala Panikkar: “a veces no tenemos más remedio que utilizar las mismas palabras y las mismas categorías que las que ha monopolizado una sola cultura, imponiéndola como universal. [...] desde tiempo inmemorial los esclavos han estado siempre obligados a hablar la lengua de los señores” (2004: 27). Por otro lado, un descendiente de árabes exponiendo sus ideas sobre la honra contribuye a la tarea intercultural de “darnos cuenta de la relatividad de todas nuestras opiniones sin caer en el relativismo; sólo ella nos rinde conscientes que no somos los únicos que pensamos la realidad” (Panikkar, 2004: 31).

En comentarios semejantes, se expone “cómo una minoría, privada de la posibilidad de expresarse a cara descubierta, manifestó en textos literarios de forma tangencial opiniones acalladas forzosamente por el monolitismo oficial” (Cardaillac, 1992: 36). Y entronca con modos textuales propios de la cultura árabo-hispana, ya que en la comunidad morisca “circulaban bajo cuerda texto en árabe, en aljamía o en español” (Cardaillac, 1992: 31), libelos que nutrían subterráneamente la controversia político-religiosa que los enfrentaba con las instituciones monárquicas y católicas. Un musulmán haciéndose eco de las problemáticas centrales de la cultura hispánica es un gesto intercultural en tanto, según Panikkar, “nos abre a nuestros problemas desde el punto de vista de otro, y a los problemas del otro desde las categorías de nuestra cultura” (2004: 43). Encarna, también, el terror de la mirada orientalista, el Otro que, fijo desde su estereotipo, tiene el poder de observar y en esa pulsión escópica “hay siempre la amenaza del retorno de la mirada; en la identificación de la relación imaginaria hay siempre el otro alienante (o espejo) que devuelve crucialmente su imagen al sujeto” (Bhabha, 2002: 106).

Con el correr de los capítulos, se permitirá el pasaje de una voz en tercera persona que refiere las decisiones y opiniones de Cide Hamete al ejercicio pleno que

éste hará de una primera persona, reclamando exclusividad con respecto a la obra. Al comienzo, dichos y hechos del historiador son transmitidos a distancia: “Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli” (I, 15, 125), “según lo dice el autor desta historia” (I, 16, 134), “Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego” (I, 22, 183), “Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia” (II, 1, 469), “Cuenta la historia” (II, 2, 479; II, 56, 827), “Digo que dicen que dejó el autor escrito” (II, 12, 539). Pero luego sus expresiones e intenciones se vuelven centrales:

¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérbolos sobre todos los hipérbolos? [...] Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego, que yo los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos (II, 17, 572).

no pensaba él sino en lo que agora diré (II, 56, 828)

como os he dicho (II, 58, 843)

le dejamos por agora, porque así lo quiere Cide Hamete (II, 61, 865)

El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo, creyendo que algún hechicero y extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba (II, 62, 872).

Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida [...]. Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos (II, 70, 914).

A su vez, Benengeli será el único autorizado para tratar de la materia quijotesca, reconocido en este punto incluso por sus protagonistas en un juego metaléptico:

si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles (II, 59, 850).

no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores (II, 61, 864).

Hacia el final, será él y sólo él quien decida “matar” a la obra y su protagonista, única voz habilitada para dicha tarea y *alter ego* del propio autor:

[don Quijote] dio su espíritu: quiero decir que se murió. Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el bueno, llamado comúnmente don Quijote de la Mancha, había pasado desta presente vida, y muerto naturalmente; y que tal testimonio pedía para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, y hiciese inacabables historias de sus hazañas. Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares contendiesen entre sí por ahijársele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero (II, 74, 937).

Es posible observar, entonces, cómo un integrante del denostado colectivo árabe aprovecha los intersticios de una obra forjada aparentemente en valores castizos y contrarreformistas, y la dota de riqueza gracias a la ambigüedad que su participación sólo le puede dar, lo que nos recuerda a las tácticas que Michel de Certeau atribuye a los “no-poderosos” y que Becka recoge:

como los débiles no tienen siquiera un lugar propio, los “no-poderosos” se aprovechan de espacios que no están formados por ellos, sino por un poder ajeno. Su forma de actuar es la táctica: “[...] las tácticas buscan un uso inteligente del tiempo, de la oportunidad que se presenta y de los juegos, todo lo cual les lleva a una posición de cierto poder”. Y como no pueden tomar el poder, tratan de actuar dentro del orden establecido, dándole un nuevo sentido al actuar. Lo hacen sobre todo por medios retóricos y narrativos. Como son excluidos de los discursos dominantes inventan discursos propios en su interior, creando de esta manera lugares llenos de ambigüedades, doble sentido, etc. (Becka, 2017: 70).

Con la progresiva asunción de una voz que se hace más presente en la Segunda Parte, publicada en fechas en que los árabes españoles ya son sólo un recuerdo, el moro ha pasado de las notas marginales en un mercado toledano al centro de la disputa por la autoría de la novela más leída y comentada, editada en “más de doce mil libros” (II, 3, 485) que la hacen ineludible.

4.3. La clausura definitiva: la pluma suspendida y la centralidad de la figura del historiador árabe

La elección de Cide Hamete como autor supremo, origen de todas las instancias narrativas del *Quijote*, se revela como una estrategia, si no sincrética, al menos de reconocimiento a una pluralidad innegable para la obra y la propia identidad. También habilita a pensar las “formaciones nacionales de alteridad”, una construcción que, en términos de Grimson, “implica que siempre hay diferencias entre ‘partes’ en un espacio nacional o provincial” (2011: 175). En el caso de Benengeli, se debe tanto al origen étnico como al oficio. Porque es la historia el campo disciplinar que, para los intelectuales del período, justificaba echar mano a todo tipo de fuentes, tanto cristianas como gentiles, dada “la necesidad de usar lenguas orientales, y sobre todo el árabe, para reconstruir con certeza la historia de España” (Rodríguez Mediano, 2009).

No obstante, la opción cervantina por la voz del infiel no parece confundirse con una defensa a ultranza de la alteridad.⁶⁷ Es propia de su tiempo y de los círculos intelectuales la permanente contradicción en torno a qué hacer con el legado árabe peninsular. El conflicto se daba “entre la repugnancia doctrinal hacia una lengua identificada con el islam y la evidencia de la existencia de un caudal documental importantísimo sobre el pasado de España escrito en esa lengua” (Rodríguez Mediano, 2009). A pesar de que la tradición musulmana en la Península Ibérica era fundamental

⁶⁷ La coexistencia, a lo largo del *Quijote*, de un tono explícitamente islamofóbico y de pasajes en que árabes, moros y moriscos se convierten en personajes de gran dignidad parece encuadrarse en lo que Alcira Bonilla llama “una patología ‘humanista’ y subjetivista de la imposibilidad de reconocimiento” (2017: 88), patología que la autora caracteriza como “melancólica”. Su trabajo analiza el célebre ensayo de Michel de Montaigne sobre los caníbales y creemos pertinente aplicar esta observación también a Cervantes, contemporáneo del ensayista francés. Entre la búsqueda de comprensión del Otro y el sentimiento de irremediable pérdida de la heterogeneidad, en el “testimonio melancólico de un decir-del-otro desde el inicio y para siempre frustrado por el colonialismo del que Montaigne fue un representante quizá no del todo consciente” (Bonilla, 2017: 88), ¿no reconocemos el gesto cervantino propiamente melancólico? ¿Hay algo más melancólico que el *Quijote*, cuyo personaje explora dicha dolencia de las más variadas formas (Redondo, 1997), en un contexto que verdaderamente puede pensarse como una “Era Melancólica” (De la Flor, 2002)?

para reconstruir históricamente el origen de los españoles, “la lengua árabe había sido, durante el siglo XVI, perseguida como sospechosa, debido a la cuestión morisca” (Rodríguez Mediano, 2009).

Sin embargo, en tanto que árabe e historiador, Cide Hamete es la instancia que unifica todas las dicotomías presentes a lo largo de la obra. En principio, su desempeño como narrador y el colofón que pergeña en el capítulo 74 parecen restituir el vínculo entre la minoría a la que pertenece y la escritura. Todas las ocasiones anteriores han mostrado cómo los moros enfrentan o producen textos que niegan su propia identidad cultural: las cartas de Zoraida, de las que nos hemos ocupado en el capítulo 2 de esta misma sección, y “el pregón y bando que su Majestad mandó publicar contra los de mi nación” (II, 54, 817), es decir, el edicto de expulsión referido por Ricote, son algunos ejemplos.

Pero es aquí Cide Hamete quien se convierte en una pieza central del texto y su “yo” justifica el quehacer mismo de los instrumentos que pusieron por escrito a don Quijote:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: “Aquí te quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir, y decirles del mejor modo que pudieres:

¡Tate, tate, folloncicos!
de ninguno sea tocada,
porque esta impresa, buen rey,
para mí estaba guardada.

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solo los dos somos para en uno (II, 74, 937-938).

En este final luego del final, en ese más allá de la muerte del caballero manchego, Cide Hamete le habla⁶⁸ a su pluma. Sus últimas palabras citan versos de un romance del cerco de Granada y, con ello, también vuelve a refractarse la historia de violencia a la que fueron sometidos los árabes en España. Con Benengeli, una minoría – la menos asimilable, la más despreciada– asume la que es para De Certeau su forma más inmediata de manifestación, la que se da en el orden cultural (1999: 119). La novela, desde una instancia narrativa superior aún a Cide, incluye a éste en el final y le da el lugar de primacía que, paradójicamente, está representado por el cierre. Como a toda minoría, según De Certeau, “Se indica un lugar, pero es necesario ocuparlo. Es necesario tenerlo como un acto político propio. Tan sólo un poder permite tomar la palabra por propia cuenta, y pronunciarla como tal” (1999: 120).

En ese vínculo necesario entre el creador y su herramienta⁶⁹ se arriesga el gesto derridiano de escribir adentro de la lengua, “convocar a la escritura al interior de la lengua dada” (Derrida, 1997: 105) ese “preprimer tiempo” de toda lengua preoriginaria, un tiempo que, al no existir, requiere ser inventado. Aquélla para quien sola nació don Quijote establece la escena de alumbramiento en el final, de una forma tan paradójica como la que adopta el uso del español para plasmar el genio de un intelectual árabe.

La mención al instrumento de escritura puede ser, una vez más, otra oportunidad para el ejercicio de la interculturalidad si, con Luce López-Baralt (2002), interpretamos a la pluma del epílogo como el Cálamo Supremo del Corán. Recurrir a esta simbología

⁶⁸ En este diálogo entre creador y pluma, también podríamos encontrar una nueva estrategia intercultural para superar el pensamiento escrito (Panikkar, 2004). El carácter oral de esta enunciación ha quedado señalado previamente, en la nota 55.

⁶⁹ Este diálogo entre Cide y su pluma evoca una imagen que podríamos llamar amorosa, analizándola desde el marco teórico de la filosofía intercultural, toda vez que “El amor se entiende no como un estado sino como una dinámica que resulta de la tensión entre unidad y separación. En esta esfera el individuo debe experimentarse como individuo dependiente también de otros para poder establecer una auto-relación intacta. [...] Resultado de esta esfera es la autoconfianza (*Selbstvertrauen*) por medio de la valoración cuidadosa de la integridad intocable y corporal de cada ser humano” (Becka, 2017: 77). Esa absoluta necesidad entre árabe y pluma conforma el vínculo exclusivo entre creador y creación por medio de su herramienta y, al mismo tiempo, refracta en la figura del autor implícito, el que se construye cediendo la palabra al Otro.

es una apuesta por el reconocimiento de la cultura del Otro, da la posibilidad al moro de ser plenamente él. Es la escritura, el libro, la propia obra de la alteridad que escribe como si fuese uno mismo (el Otro es uno mismo) la que permite este vínculo reversible entre ambos polos, pese a todo y pese a todos. Tanto que puede asumirse como “otro yo” en lo más íntimo, personal e intransferible: el acto de escribir. Así, el instrumento de escritura vuelve a poner en escena la imposibilidad de prescindir de la mano que escribe, la relación inextricable entre el texto y su autor.

Por otro lado, la escena de necesaria vinculación entre pluma y personaje, entre el otro que sostiene el instrumento de escritura y su creación, se propone como respuesta final y estrategia superadora de la mirada conquistadora del narrador que paseaba por el Alcaná. Una mirada intercultural podría hallar, en ese primer momento, la perspectiva propia de una “cultura de guerra”, que Panikkar considera la experiencia histórica de los últimos años, según la cual

el caballero era el noble y el emperador la manifestación divina, en donde la vida se consideraba como una lucha, hasta llegar a los “guerrilleros de Cristo Rey” y al “imperativo de la competitividad”, pasando así por las “gloriosas” batallas de conquista a la defensa de la moralidad de las guerras preventivas (Panikkar, 2004: 28-29).

La unión entre don Quijote y la pluma es parte de un gesto propio de quienes buscan superar esa mentalidad guerrera y combativa. Se trata de la *metanoia* o transformación de una cultura de guerra a una de paz, en un gesto eminentemente intercultural:

el cambio no exige sólo “información”, sino transformación. Y esta no se consigue por la violencia, ni siquiera por la “victoria” (otra vez la guerra) de una cultura sobre otra, sino por la “conversión” mencionada, que requiere tanto el cambio de la mente como del corazón, el *hieros gamos* (la sagrada unión) entre conocimiento y amor (Panikkar, 2004: 29).

El historiador árabe cierra su obra, cuyo original nunca conoceremos. El retorno de su figura, así como su presencia constante y creciente a lo largo de la Segunda Parte, entronca con las imágenes de la escritura que remiten siempre a un origen textual. La estrategia de clausura consiste en regresar al origen, a la instancia narrativa que antecede a todas las demás, en la escena íntima con la pluma, justo en el instante en que más lejos ha llegado el texto. En tanto exitoso producto tipográfico, la novela cervantina ha recorrido incluso sus propias páginas y ha mostrado el modo en que los libros nacen (capítulo 62 de la Segunda Parte, en la imprenta en Barcelona), demostrando un poder de difusión sin precedentes. El camino de regreso tiene necesariamente que asociar al texto no con la imprenta de tipos, sino con las prácticas quirografarias que conectan con la escena primera de escritura del autor del prólogo en la Primera Parte, quien abre su obra confesando que “Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas las dejé” (I, Prólogo, 8). El marco narrativo imagina un autor paratextual inseguro y dubitativo, y cierra con la voz triunfante y lapidaria de Benengeli. En ese destino, en el largo discurrir que llevó a lo radicalmente diferente, fue posible toparse con el origen.

En sí mismo, el texto del historiador árabe anuncia ya su cualidad de originario por sus propias condiciones lingüísticas, ya que la lengua en que está escrito —el árabe— se consideraba clave en los debates sobre los orígenes de España: su imprecisa antigüedad en la Península Ibérica era “objeto de interminables discusiones historiográficas en torno a la cuestión de los orígenes” (Rodríguez Mediano, 2009). El árabe era parte de un movimiento en que las referencias legitimadoras desde el siglo XVI, en la búsqueda de “los remotos orígenes, la historia sagrada y, al cabo, la ideología imperial española” (Rodríguez Mediano, 2009), se deslizaban hacia el

Oriente.⁷⁰ La vuelta al origen, al momento de nacimiento de la propia identidad requiere de una alteridad especular, con la que medirse aún sin poder escapar de la contradicción de recelar de la lengua árabe luego de la represión a los moriscos o carecer de tipos de imprenta en árabe y otras lenguas orientales (Rodríguez Mediano, 2009). En este punto, el texto parece señalar interculturalmente a la “lengua extranjera como lengua del otro, [...] aunque, y esto es lo extraño e inquietante, del otro como el prójimo más cercano. *Unheimlich*” (Derrida, 1997: 55). Esta lengua fantasma, velada en el origen e incognoscible desde la traducción del manuscrito, vuelve a mostrar la violencia propia de su vínculo con la otra, con la del dominador. Se trata, en palabras de Derrida, de “la posibilidad *determinable* de una servidumbre y una hegemonía. Y aun de un terror en las lenguas” (1997: 37):

Sólo se puede hablar de una lengua en esa lengua. Aunque sea poniéndola fuera de sí misma.

Lejos de cerrar lo que fuere, este solipsismo condiciona el dirigirse al otro, da su palabra o más bien da la posibilidad de dar su palabra, da la palabra dada en las experiencias de una promesa amenazante y amenazada: monolingüismo y tautología, imposibilidad absoluta de metalenguaje. Imposibilidad de un metalenguaje absoluto, al menos, pues unos *efectos* de metalenguaje, efectos o fenómenos relativos, a saber, relevos de metalenguaje “en” una lengua, ya introducen en ella la traducción, la objetivación en curso. Dejan temblar en el horizonte, visible y milagroso, espectral pero infinitamente deseable, el espejismo de otra lengua (Derrida, 1997: 36-37).

Con la presencia de Cide Hamete y su discurso a la pluma, se completa un círculo y se traza un vínculo de exclusividad entre obra y creador. En el debate sobre la identidad, vital luego de la irrupción del plagiaro Avellaneda, concluir la novela

⁷⁰ El interés de la misma comunidad islámica española en los debates por el origen de España se cifra en la aparición de una tradición textual, tanto literaria como extra-literaria, cuyo objeto era historizar y legitimar la presencia arabo-islámica en la Península Ibérica (Johnson, 2007: 188). De acuerdo con Johnson, “The first of these texts are the so-called ‘libros plúmbeos del Sacro Monte’ and the ‘pergaminos de la Torre Turpiana’, discovered in 1588 and 1590 in the ruins of what had been a mosque in Granada” (2007: 188-189) y que luego se revelaron apócrifos. Según este investigador, “it is Cervantes’ consciousness of the sociopolitical reality and the suddenly important textual tradition that derives from it, that motivated him to ‘moriscicize’ his own text, to make it engage the most pressing social problematic of his era” (Johnson, 2007: 189).

exponiendo las instancias textuales que la hacen única e irreplicable, pese a su éxito como impreso (es decir, como producto seriado, idéntico, despersonalizado, alejado de la mano de su autor), Cervantes parece sugerirnos que, para saber finalmente quiénes somos, necesitamos del Otro:

Towards the end of Cervantes' Part II, that "lying arab" Sidi Hamid Benengeli comes forward as the guarantor of both the characters' authenticity and the "verdad de la historia", in opposition to both Avellaneda and the maurophobic Second Author. This means, of course, that he is not a liar, nor is his text untrustworthy (Johnson, 2007: 195).

Así como don Quijote afirma "yo sé quién soy" (I, 5, 55) luego de exponerse a aventuras caballerescas que nada tienen que ver con su vida de hidalgo de solar, la alteridad se hace necesaria para construir la propia identidad autoral. Avellaneda y su apócrifo constituyen el extremo de esa configuración-otra; sin embargo la obra del falsario no es desdeñable y el propio texto se vuelve más fuerte cuando lo incluye para neutralizarlo, cuando entabla con ella el diálogo. Esto se observa, no sólo al introducir a un personaje de la continuación espuria como Álvaro Tarfe para que testifique frente a un escribano quiénes son los verdaderos don Quijote y Sancho, sino también cuando la novela cervantina refuerza la presencia de Benengeli frente a la desdibujada figura de Alisolán, el narrador moro del continuador tordesillesco:⁷¹

Alisolán's absence from his own book is the first focus of Cervantes' reaction to Avellaneda. Everyone has observed that Sidi Hamid Benengeli is mentioned much more frequently in Part II than he was in Part I. It is also worth noting that in Part II, but not in Part I, Sidi Hamid's original text actually bleeds through the Second Author's overlay on several occasions where the Morisco historian is allowed to speak for himself.

⁷¹ Permítasenos señalar la supuesta condición morisca de don Álvaro Tarfe, por referencia directa a Granada como "mi patria" y por las resonancias de su apellido, que evocan al moro Tarfe, citado por primera vez en *Las guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita (1585) (Dominguez-Navarro, 2011: 286). Una vez más, un personaje morisco se vuelve central para la obra, en este caso no sólo de Cervantes, que lo emplea para testificar frente a un escribano que el don Quijote que tiene frente a sí es el verdadero (II, 73, 926), sino también para el mismísimo Avellaneda, que hace recaer en este personaje la decisión de internar al hidalgo en la Casa del Nuncio (cap. 36, p. 463). El derrotero del apócrifo nos devuelve una vez más a Toledo, ciudad en que se detuvo don Álvaro junto con don Quijote hacia el final de la continuación.

The two texts also react differently to the expulsion of the Moriscos. Within the fiction, life in Avellaneda's Aragón seems to go on as it always had, irrespective of the expulsion. [...] Avellaneda aggressively denies the fact of the expulsion, while Cervantes foregrounds it and lays bare its horrible consequences, both personal and societal (Johnson, 2007: 195).

Aliados y enemigos de la propia obra, en el capítulo 74 de la Segunda Parte se dan cita los diferentes componentes de la narración, cuya presencia es necesaria más allá de todo conflicto. Una clausura que parece disonante desde el punto de vista racional pero que justamente plantea otro modo de abordar una experiencia que supera lo conceptual, lo analítico, el pensar por partes propio de una mirada monocultural:

La experiencia de la armonía es primordial, irreductible a la unidad y a la multiplicidad. Para percibir la armonía la pura unidad no sirve; la mera diversidad no basta; el mero pensamiento racional no es suficiente. El pensamiento racional entiende la unidad e intenta reducir la multiplicidad a una unidad superior mediante la dialéctica, pasando de un polo a otro en busca de una síntesis.

[...]

La intuición de la armonía descubre que existe un "algo" entre las partes y el todo que nos permite "experimentar" que se pertenecen, que no desentonan, que encajan la una con la otra aunque no sean ni siquiera semejantes o equivalentes (Panikkar, 2004: 36-37).

¿Será esta experiencia de la armonía, más allá de la racionalidad occidental, la que inspira un cierre que convoca a Cide Hamete, a la pluma, a Avellaneda, al cuerpo en descomposición del caballero andante quien fuera la más grande creación del autor?

La gran lección cervantina parece ser la apuesta por la construcción de un polílogo "entre personas y grupos que se identifican con culturas diferentes (dominadoras o sometidas)" (Bonilla, 2017: 82). Para ello se vale de la traducción como "un dispositivo epistémico para establecer una inteligibilidad mutua entre diferentes luchas e identidades de los pueblos periféricos" (Salas Astraín, 2012: 131). Abreva de todo aquello tildado de diferente, desde minorías religiosas hasta competidores literarios, para demostrar lo insustituible y enriquecedor de las diferencias. Un proceso que no deja de mostrarse contradictorio, porque todo reconocimiento lo es: expone

prejuicios, adhesiones, afiliaciones múltiples que denostan y aprecian, que vuelven a este movimiento más una dialéctica que una asunción lineal de la dignidad del otro.⁷² Aún más, ampliar el horizonte cultural le otorga recursos para distinguir la obra original de la de los epígonos, enemigos internos más peligrosos que el infiel, quien –a pesar de ello– honra el oficio de escritor. Cide Hamete Benengeli, a quien ningún autor respetable quisiera asociar con su obra, es aquí medida de propiedad intelectual, el historiador y sabio (calificado así en numerosas ocasiones⁷³). Incluso, desde la onomástica, se yergue como la voz autorizada para confrontar a los falsos autores:

“Cide” significa en árabe “mi señor” [...]; Hamete (Hāmid o Hamīd: حميد) se asocia con “el que es loable o digno de alabanza”

[...]

“Cide” no era un nombre común sino un tratamiento honorífico. Proviene de *Sayyid* (سيد) y se asocia con los conceptos de “poderío, soberanía, jefatura, autoridad, grandeza, excelencia” (López-Baralt, 2008: 342).

Quién mejor para hacerle frente a Avellaneda, reputado de “falso historiador” o “historiador moderno”: esto es, un historiador sin tradición, como hemos señalado anteriormente en esta tesis. Son las diferencias a las que apela el autor al evocar la figura del moro historiador las que, en el inicio de la Modernidad temprana, anticipan

⁷² Fornet-Betancourt advierte que “debido a su propia complejidad [del reconocimiento], no se puede excluir de antemano que se den, por ejemplo, contradicciones entre la teoría y la práctica cotidiana. Pensemos aquí, por poner un caso, en la contradicción entre las políticas oficiales de las sociedades actuales y/o el comportamiento concreto de grandes sectores de sus ciudadanos, por una parte, y las teorías que retóricamente se afirman como principios, por otra parte. Como tampoco se puede excluir que se constaten también ‘no-simultaneidades’ o desfases temporales entre las diferentes dimensiones del proceso de reconocimiento en una misma persona. [...] Por eso preferimos hablar de ‘dialéctica del reconocimiento’, y no simplemente de reconocimiento. [...] se trata de una dialéctica que se desarrolla en un contexto conflictual, es más, que es una dialéctica de conflictos [...], hablar de reconocimiento significa, ayer como hoy, hablar del escándalo de la división social, política, religiosa, ¡humana!, etc. que hace desiguales a los que son iguales al hacer que unos seres humanos valgan y cuentan más que otros” (2009: 63-64).

⁷³ Los términos *historiador* y *sabio* concurren con tal frecuencia a la hora de referir a Cide Hamete Benengeli, que Santiago López Navia los considera “categorías paralelas”, “aquellas marcas que aparecen en el mismo lugar que podría aparecer el propio Cide Hamete con su nombre propio” (1990: 211). La categoría de sabio, particularmente, “se aplica a él con intenciones connotativas orientadas, claro está, a significar su trascendencia” (López Navia, 1990: 211). Por su parte, El Saffar entiende que esta condición dúplice del narrador lo distingue de otros con los que podría trazarse un paralelo (Marlow en el *Corazón de las tinieblas* o Ishmael en *Moby Dick*) puesto que de ella se deriva un particular “punto de vista ya omnisciente, ya limitado” (El Saffar, 1987: 289).

cierta transmodernidad en el *Quijote*, si entendemos por tal lo que Yamandú Acosta propone como una cultura “radicalmente alternativa frente al monoculturalismo constitutivo de la cultura de la modernidad-posmodernidad capitalista y de la occidentalidad con sus efectos de consolidación de una fragmentación multicultural: una civilización hegemónica que subsume una diversidad de culturas cuyas identidades le son de una u otra manera, funcionales” (2019: 29).⁷⁴

Por medio de textos y de un moro historiador, Cervantes exhibe la *caja de herramientas identitarias* de su contexto histórico específico:

un conjunto de clasificaciones disponibles que permiten a sus miembros identificarse a sí mismos e identificar a los otros. [...] Las características de esa caja de herramientas identitarias ofrecen un panorama sobre cómo una sociedad se piensa a sí misma y cómo actúan sus miembros en relación con otros. [...] Esas clasificaciones hablan de una historia social, cultural y política incorporada en el sentido común (Grimson, 2011: 184).

El modo en que se delinear las alteridades mediante el uso de dicha caja de herramientas, cómo a partir de ella “un miembro de una sociedad se identifica, es interpelado e interpela a los otros: se afilia y se desafilia, estigmatiza y es estigmatizado, contraestigmatiza” (Grimson, 2011: 186) constituye el gesto de interpelación del autor del *Quijote* a la configuración cultural particular construida por el imperio de los Austrias a comienzos de la Modernidad. Un gesto de puesta en relieve de las diferencias que perfila identidades y alteridades.

⁷⁴ El planteo que Acosta realiza sobre la transmodernidad es aplicable al gesto cervantino de darle voz a las minorías, en un rico juego de perspectivas que arroja luces y sombras en el interior de la cultura hegemónica. La aparición de colectivos segregados a lo largo de toda la obra tal vez sea un indicador transmoderno que, como tal, surge de una exterioridad que “incluye experiencias humanas anteriores a la modernidad, así como también aquellas otras que acompañan –por ella negadas– a la modernidad en todos los momentos de su desarrollo y que constituyen su propia condición de posibilidad como tal modernidad” (Acosta, 2019: 34). En el marco de los estudios cervantinos, fue Ruth El Saffar quien indagó en este fenómeno que interrelaciona exclusión y modernidad, proponiendo una lectura de la obra del alcaíno “bajo la luz de la construcción del ser moderno que se iba creando a fuerza de expulsión y represión a lo largo del siglo XVI. La atención que presta Cervantes a los que quedan fuera del discurso dominante es una con su fidelidad a un ideal prepatriarcal” (1989: 62) que recupera las figuras asociadas a los márgenes (mujeres, moros, judíos, gitanos, etc.) en el sistema profundamente conservador de la Contrarreforma.

Pero la apuesta por la diferencia, en la narrativa cervantina, parece ser aún más profunda. El retorno al origen es también el regreso del Otro que ha sido marginado y luego expulsado por la cultura imperial y católica. Hacia el final de esta tesis, abordemos esta cuestión al analizar la dedicatoria al *Quijote* de 1615, preliminar en que la anécdota sobre el Emperador de China expone cómo alteridades imperiales, allende el mar, espejan la propia identidad y la sujeción al poder monárquico, con los libros como piedra de toque. A propósito de este fenómeno, es posible señalar, como lo hace Santos, que

Occidente no existe sin el contraste con el no-Occidente. Oriente es el primer espejo de diferenciación en ese milenio [el segundo]. Es el lugar cuyo descubrimiento descubre el lugar de Occidente; el comienzo de la historia que empieza a ser entendida como universal. [...] un Occidente boyante ve en Oriente la infancia del progreso civilizatorio (2009: 214).

Esta regla también es válida para la relación que el ideario español establece entre musulmanes y católicos, y retomar desde allí la importancia que tiene el Otro para la construcción de la propia identidad. En este caso, son nuevamente los textos –una vez más, la propia obra– la criba en que el sujeto y la alteridad se dan cita. En palabras de Derrida, “En ese lugar de celos, en ese lugar dividido entre la venganza y el resentimiento, en ese cuerpo apasionado por su propia ‘división’, antes de cualquier otra memoria, la escritura, como por sí misma, se destina a la anamnesis” (1997: 20). El espacio dilecto en que el recuerdo y el reconocimiento de diferentes culturas son posibles y las múltiples facetas del sujeto, astillado por las violencias imperiales, afloran en el vínculo intercultural. Éste permite “abrirse a ser interpelado por el otro –porque si lo amamos, convertimos el *alius* en un *alter*– no en un extranjero, sino en la *altera pars* de nosotros mismos” (Panikkar, 2004: 44).

IV. FINALES Y RECOMIENZOS:

IMÁGENES DE LA ESCRITURA EN LA CLAUSURA DEL *QUIJOTE*

1. Últimas líneas: los textos y su circulación en los capítulos finales del *Quijote* de 1615

El apartado IV, que nos introducirá en el cierre de nuestra lectura, nos lleva necesariamente a revisar los finales cervantinos. Conceptualizar los modos en que el autor del *Quijote* concluye su obra, no sólo en los capítulos finales de 1615, sino también en todos aquellos pasajes que poseen un valor de clausura tanto en la Primera como en la Segunda Parte, nos enfrenta nuevamente a escritos, textos circulantes de diversos tipos que renuevan su valor simbólico y, a través de él, su carácter estructurante del universo narrativo construido en esta novela. Los recorridos de esta última sección nos conducirán, por lo tanto, a renovar intereses en la lectura focalizada al tiempo que transversal de las páginas que tienen al hidalgo manchego como protagonista. Por medio de ambas modalidades, descubriremos motivos que plantean un punto final cuya naturaleza conclusiva siempre pretende un regreso, un origen renovado. Umbrales en cuya circulación la palabra escrita juega un rol fundamental.

Con estas cuestiones en mente, nos interesa adentrarnos en la observación de los textos presentes en la Segunda Parte del *Quijote*. Estamos ante el fin de la historia del caballero manchego y gran cantidad de escritos comienzan a circular (por supuesto que los ha habido antes y que conforman una buena parte de los materiales que construyen sus aventuras). Sin embargo, sus apariciones y modos de circulación resultan de una importancia significativa en los capítulos finales y esto se debe a dos motivos.

En primer lugar, estamos ante el cierre de una obra que es el comienzo de la novela moderna y un *best-seller* inusitado al momento de su edición. ¿Qué significa, entonces, un texto dentro del texto que constituye el umbral de la literatura moderna? Umbral en múltiples sentidos, puesto que también es el final de la vida de don Quijote. ¿Cuáles son las implicancias de estos escritos en la proximidad de la muerte?

En segundo lugar, el texto es un elemento importante desde otra perspectiva. Si tenemos en cuenta que el *Quijote* de 1615 sucede a la continuación apócrifa de Avellaneda, veremos qué tanto importa la cita, la inclusión, la circulación de un texto, aún más cuando esta continuación espuria y el nombre de su autor aparecen incluso materialmente dentro de la Segunda Parte. La escritura es herramienta y arma a la vez para combatir el texto ajeno con el propio, en una modulación de sus funciones que ya hemos abordado previamente.

Por todos estos planteos, nos interesa el análisis de los textos y su circulación en los capítulos finales de *Quijote* de 1615. Trabajaremos especialmente sobre los capítulos 70 a 74, pero sin perder de vista el resto de la obra. Por otra parte, en estos pasajes la naturaleza de lo textual se revelará amplia: no sólo aparecerán impresos o manuscritos en papel sino también a toda una serie diversa de manifestaciones, sean cuales fueren sus soportes. A partir de estas operaciones, delinearemos las estrategias que permiten el cierre de la Segunda Parte. Éstas tienen como pivote los textos a estudiar y los circuitos que entre ellos se establecen. Ambos, bajo un gesto de clausura y de propiedad, convergen con la aparición de otro elemento que es, a la vez, tema y forma de cierre: la muerte. Así, en los últimos capítulos del *Quijote* de 1615, la escritura y la muerte se traban de modo tal que establecen un programa futuro para la propia obra y para la de cualquier otro –Avellaneda incluido– que decida retomarla.

1.1. La especificidad de los textos hacia el final de la saga quijotesca

En primer lugar, es necesario considerar la naturaleza de los textos que aparecen a lo largo de la Segunda Parte. Los capítulos previos al final de la obra se agrupan bajo el tipo textual de la carta. Algunos ejemplos de epístolas a lo largo de esta parte de las aventuras son: la de Sancho a Teresa (II, 36), la del duque a Sancho gobernador (II, 47), la de la duquesa a Teresa (II, 50), la de don Quijote a Sancho y la respuesta de éste a aquél (ambas en II, 51), entre otras.

La carta como tipo textual se caracteriza por ser un escrito de naturaleza móvil: se escribe para ser trasladado. Esta movilidad también puede observarse en el contenido mismo del género, ya que –en la mayoría de los casos observados– presenta un relato de acontecimientos, desarrollado en una progresión que actúa como explicación para un otro a la distancia.

Además de la movilidad en contenido y en espacio, la carta se caracteriza por el pasaje de la escritura a la oralidad. Son textos que pasan por la voz: se toman al dictado y luego vuelven a la oralidad en el momento de la lectura: “[Sancho] dijo al secretario que, sin añadir ni quitar cosa alguna, fuese escribiendo lo que él le dijese” (II, 51, 800).

Otro eje que cruza a la carta como tipo textual es el de lo público y lo privado. En el *Quijote* de 1615, estos escritos son pensados para una lectura en privado: “habiendo leído lo que decía, dijo que era negocio para tratarle a solas” (II, 47, 766). Sin embargo, se despliegan en un ámbito público y su contenido se hace conocido por otros personajes distintos del receptor original, llegando a más destinatarios de que los que originalmente se pensaba: “sacó Sancho una carta del seno, y tomándola la duquesa, vio

que decía de esta manera” (II, 36, 704), “viendo que la podía leer en voz alta para que el duque y los circunstantes la oyesen” (II, 52, 805). Ésta no es la única forma de publicidad de este género, dado que también “en cada circuito comunicativo reescribiendo y matizando lo dicho por otro- intervienen terceros” (Vila, 2012: 420).

Pero, hacia el final, asistimos a un cambio. En los capítulos de cierre aparecen el testamento y el epitafio. Éstos se distinguen notablemente de la carta porque son escritos que fijan un estado de cosas: en un caso, el destino de la hacienda y, en el otro, la representación de la vida del difunto. Esta fijación de contenido se acompaña de un anclaje espacial también definitivo. El testamento y el epitafio no son trasladables, a menos que sean reproducidos.

Otro caso particular de estas escrituras en el confín de la saga quijotesca lo constituye la declaración que don Quijote pide se labre “ante el alcalde deste lugar” (II, 72, 926) luego de su encuentro con don Álvaro Tarfe. Este documento, refrendado por un escribano “con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse” (II, 72, 926) se presenta como un texto público que busca certificar las identidades de don Quijote y Sancho frente a sus dobles provenientes del apócrifo, aunque el narrador no recupera su contenido más que por una referencia indirecta y luego tampoco se menciona a quién pueda presentársele o qué destino le da finalmente el hidalgo como portador “en la expectativa de que su vida, duplicada en la escritura histórico-poética de Cide Hamete, resulte certificada, potencialmente acotada y meridianamente desambiguada por un testimonio jurídico burocrático” (Vila, en prensa-A: 27). Con todo, este testimonio en papel también comparte, con el testamento y el epitafio, el carácter fijo y no trasladable, reforzado por las firmas de las partes intervinientes, que no tienen un correlato oral: no pueden leerse sino exhibirse para público conocimiento (hecho que, ironía cervantina

mediante, no ocurre en este capítulo). El contenido también objetiva y solidifica la figura del protagonista en este final por cuanto

en sintonía con el tiempo breve que experimenta, el andante apuesta a un tipo de escritura en el cual él mismo logra contemplarse como otro. [...] Y esa misma separación se articula no sólo en la transformación de sí en hecho discursivo, sino que también se acrecienta porque todo el testimonio apuntará no a lo que él es –o cree haber sido– sino, precisamente, a dejar por escrito lo que no es ni podría llegar a ser (Vila, en prensa-A: 29).

En cuanto al recorrido que realizaban las cartas desde la escritura a la oralidad, en estos nuevos textos es posible observar una trayectoria de sentido contrario, ya que pasan por la voz y se fijan en la escritura, pero no asistimos a ninguna escena posterior a la redacción en donde estas piezas sean leídas.

Por último, en relación al eje público/privado, testamento y epitafio se escriben directamente para un público. No existe posibilidad de que sean contemplados por lectores inesperados. El contenido de estos escritos se espera que sea de conocimiento general: el testamento y el testimonio de muerte como documentos públicos, así como el epitafio de Sansón también, porque está inscripto en su sepultura (II, 74, 937).

Podemos observar, entonces, que en esta Segunda Parte del *Quijote*, los textos cambian de propiedades y de circulación: pasan de una mayor abertura a una fijación y cerrazón en los últimos escritos de 1615. Dejan de caer accidentalmente en las manos de terceros imprevistos para convertirse en mensajes dirigidos a la totalidad de los lectores. Su contenido es de público conocimiento porque, justamente, lo que se está perfilando hacia el final de la obra y a partir de los textos es un público lector.

1.2. La especialización: la escritura como una tecnología

A pesar de estas diferencias, la totalidad de los textos incluidos en el *Quijote* de 1615 conservan una similitud: están restringidos en cuanto a quienes pueden ponerlos en letras, haciendo uso efectivo de la escritura. A lo largo de la obra, son repetidas las menciones a los personajes que tienen la habilidad de leer y de escribir: “yo iré a llamar a quien la lea [la carta], ora sea el cura mismo, o el bachiller Sansón Carrasco” (II, 50, 790), “El bachiller se ofreció de escribir las cartas de Teresa” (II, 50, 795).

En la Primera Parte, en cambio, no se hacía tanta mención a quienes podían hacerlo. Los textos circulaban más allá de esa posibilidad y eso permitía que trazaran recorridos más libres: tal es el caso de la valija olvidada en la venta, que contiene *El curioso impertinente* y *Rinconete y Cortadillo*, los poemas de Grisóstomo (I, 16), el libro de memorias de Cardenio (I, 23) o las inscripciones en las cortezas de los árboles.

En la Segunda Parte, los textos son dirigidos y están pensados desde un anclaje y para sujetos determinados. Esto también puede leerse como un índice de mayor introducción de lo cotidiano en el mundo caballeresco de don Quijote. Siguiendo esta hipótesis sería posible atribuirle una razón al fuerte vínculo que presentan estos escritos con el dinero: su tipo textual característico es el testamento. También resonará la cuestión monetaria en el episodio de la imprenta en Barcelona (II, 62), donde el que puede escribir es el que posee un conocimiento tecnológico: los oficiales que manejan los cajones de impresión.

En el *Quijote* de 1615, además de estos impresores, hace su aparición la figura del escriba, un agente “oficial” del dominio de la letra que debe convertir la oralidad en textos. El personaje más característico en adscribir a este oficio es quien redacta el testamento de Alonso Quijano.

Esta especialización en el ejercicio de la escritura se corresponde con un nuevo tipo de textos compuestos por elementos fijos, también especializados si tenemos en cuenta que forman parte de un conocimiento profesional que no todos pueden ejercer. Llegamos, así, a la pieza textual última en la obra, el testamento, con “ítems”, “cabeza” y “mandas” (II, 74, 935). Asistimos a la transformación de la escritura en una tecnología con propósitos bien definidos, con sus especialistas y sus técnicas operativas, en un correlato de la cerrazón textual en cuanto al contenido y el público que presentan los textos hacia el final de la saga de don Quijote. Para recordar la sentencia del caballero, el trazo se convierte en una máquina y una traza más (II, 29, 660) y evoca los planteos de Marshall McLuhan en *La Galaxia Gutenberg*, que identifican en la imprenta la causa de que todas las formas de poder adquirieran un carácter centralizador y, a partir de allí, “la costumbre de delegar poderes y la especialización de muchas funciones en áreas e individuos distintos” (McLuhan, 1998: 22).

De ahora en más, la especialización dominará todos los campos. Tal vez por eso, en su lecho de muerte, Alonso Quijano pide insistentemente “traíganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento [...]; suplico que en tanto el señor cura me confiesa, vayan por el escribano” (II, 74, 934). En adelante, no será tan fácil escribir, leer o difundir la materia escrita. Todo estará circunscrito a las posibilidades técnicas y materiales, salvo por una excepción: el único texto que circulará libremente es el peligroso, el *Quijote* de Avellaneda.

1.3. El texto intruso: el *Quijote* de Avellaneda

Estos últimos capítulos que van del 70 al 74 hacen repetidas menciones al *Quijote* apócrifo, la mayoría de las cuales enfatizan su calidad de falso, de embuste. Allí

se hace explícito que la obra de Avellaneda es la que causa una modificación en el derrotero del caballero manchego: “Antes por haberme dicho que ese don Quijote fantástico se había hallado en las justas desa ciudad [Zaragoza], no quise yo entrar en ella, por sacar a las barbas del mundo su mentira” (II, 72, 926). La obra del enigmático enemigo se convierte en la preocupación última del moribundo Alonso Quijano que solicita “de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que yo sin pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe” (II, 74, 936) y es también la inquietud final del narrador que habla a su pluma, que espera su reposo “si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte” (II, 74, 937) en un intento de “quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente” (II, 74, 937).

El *Quijote* de Avellaneda es, en la Segunda Parte, un texto que reemplaza a otro, que ocupa el lugar en que el escrito propio, el legítimo, debiera estar. De ahí la presunción de falsedad, de profanación del vínculo entre Cide Hamete y su pluma. No es curioso, entonces, que la escritura aparezca en el cierre del *Quijote* de 1615, en el discurso final del historiador arábigo a su herramienta de trabajo. En él se establece la cuestión de la propiedad, desde dos sentidos posibles: lo que es propio escribir (lo que corresponde dejar por escrito) y el derecho a hacerlo sobre determinada materia:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de *mi* valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio (II, 74, 938 –mis cursivas–).

Esta declaración de la propia pluma da pie, con la mención al “resfriado ingenio”, a una vuelta al comienzo de la obra cervantina, a la vida del “ingenioso hidalgo” que en esta Segunda Parte devino caballero y al “estéril y el mal cultivado

ingenio” del autor del Prólogo de 1605. Pero el hecho mismo de la pluma que se cuelga es un símbolo islámico de que lo escrito no puede ser cambiado: “los árabes expresan esta inexorabilidad del destino escrito por el cálamo sobre la Tabla Guardada con la célebre frase *maktūb*, que significa ‘estar escrito’ [...] El sabio historiador [Cide Hamete] parecería prevenir a Avellaneda con un ominoso *maktūb*” (López-Baralt, 2002: 177).

Hacia el final de la aventura se cita también un romance del cerco de Granada, esto es (una vez más), un romance contra el invasor, contra el que ocupa el lugar de un habitante que se considera legítimo. Ambas calidades de lo propio hablan de una clausura, gesto que abarca todo el final. Ante la imposibilidad de controlar las manos que osan escribir sobre don Quijote, el texto se repliega, se cierra sobre sí mismo de distintas maneras. En primer lugar, la historia del caballero como personaje llega a una conclusión por medio de su muerte. Los tipos textuales correspondientes a dicho acontecimiento (el epitafio, el testamento y el testimonio de muerte) se hacen presentes y refuerzan, dadas sus características que antes señalábamos, el efecto de clausura.

También se le asesta la estocada final a los escritos que dan origen a las aventuras, los libros de caballerías: “es mi voluntad que si Antonia Quijana mi sobrina quisiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías” (II, 74, 936). Las historias de caballeros que llevaron a la locura a Alonso Quijano y que lo impulsaron a vivir sus aventuras están, en el final de esta Segunda Parte, explícitamente prohibidas no sólo para él sino también para otros posibles continuadores apócrifos que quieran atribuirle o emprender por su cuenta una nueva salida. Esto se acompaña de las reiteradas menciones a Avellaneda ya señaladas, que actúan como advertencia para cualquier posible imitador,

como clausura de todas las posibilidades de escribir sobre el personaje o encarnar nuevas versiones de él.

Otro cierre en el final de la aventura es el de una de las dicotomías más resonantes a lo largo de las dos partes: la de la locura frente a la razón. En los últimos momentos de la vida de Alonso Quijano, lo vemos morir cuerdo. El testamento actúa, una vez más, como texto de clausura al ser el testimonio de una rehabilitación mental: “si como estando yo loco fui parte para darle [a Sancho] el gobierno de una ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle un reino, se le diera” (II, 74, 935). Se trata de fijar en el escrito que don Quijote muere en posesión de todas sus facultades intelectuales, que no hay más posibilidades de salidas producto de desvaríos de la mente. En esto no sólo es posible ver otro de los cierres definitivos de esta obra, sino también una diferencia más con respecto a Avellaneda, para quien “como tarde la locura se cura, dicen que en saliendo de la corte [don Quijote] volvió a su tema” (463).

Trabazón, cierre, clausura en el final de las aventuras: nada de ello ocurre en los últimos capítulos de la Primera Parte. En ella se hablaba de una tradición, de una circulación distinta de lo textual:

el autor de esta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticias de ellas, a lo menos por escrituras auténticas: *sólo la fama ha guardado*, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza” (I, 52, 529 –mis cursivas–).

En el *Quijote* de 1605, el propio texto aún corre parejo a los libros de caballerías, pese a la ironía:

El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a la luz [la historia de don Quijote], sino que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo, que con esto se tendrá por

bien pagado y satisfecho y se animará a sacar y buscar otras, sino tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo (I, 52, 450).

La escritura sigue requiriendo de la voz. Allí se asiste a la sesión en que los epitafios son leídos por los Académicos de la Argamasilla, epitafios jocosos que ensalzan el valor de don Quijote, Sancho y Dulcinea desde la perspectiva de la caballería andante y que además no pueden prescindir del vínculo con un otro que los dilucide (a diferencia de la relación con el objeto –la pluma– en 1615): “Éstos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase” (I, 52, 454). En esta instancia, aún aparecía el académico como figura opuesta al escribiente, al tecnócrata al que antes se hacía mención. El académico es el especialista en el contenido frente al especialista en la forma, en el soporte material, el profesional de la escritura.

El final del *Quijote* de 1605 es, de este modo, decididamente abierto. Esto se ve reforzado por la cita final del *Orlando furioso* de Ariosto: *Forse altro canterà con miglior plectro* (“quizá otro cantará con mejor plectro”). En este mismo tenor, y quizás por el pie que le dio la cita al autor del apócrifo, el final del *Quijote* de Avellaneda hace referencia a que el manchego “pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el Caballero de los trabajos, los cuales no faltará mejor pluma que los celebre” (464). El final de la continuación espuria es también abierto y, como en el de 1605, se habla de una tradición que se hace cargo de la continuación de la historia: “lo que toca al fin de esta prisión y de su vida, y de los trabajos que hasta que llegó a él tuvo, no se sabe de cierto; pero barruntos hay, y tradiciones de viejísimos manchegos, de que salió y sanó de dicha casa del Nuncio” (463).

Frente al final de la Primera Parte y al de la continuación de Avellaneda, ¿qué dinámica propone el cierre de esta Segunda? Se registra todo lo contrario. Aquí se

retoma nuevamente la cita de Ariosto, pero ya no es otro el que cantará con mejor plectro sino una primera persona (“cantaré”) y “con mejor plectro que el cantor de Tracia”, es decir, Orfeo, el poeta por antonomasia:

En tanto que en sí vuelve Altisidora.
muerta por la crueldad de don Quijote
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia,

y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida;
más con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido (II, 69, 909)

La clausura definitiva recibe el auxilio de la cita a la *Égloga III* de Garcilaso, autor ampliamente recuperado a lo largo de esta Segunda Parte. La mención al poeta de las armas y las letras constituye un nuevo gesto de propiedad y clausura porque, en primer lugar, define una poética que además se vincula a la amada y la reconoce como una de sus partes constitutivas. La “voz a ti debida” será una escritura que la celebra más allá de la muerte y es, tal vez, otro posible guiño a Avellaneda, que hace de don Quijote un caballero desamorado.

Por otra parte, el recurso a la *Égloga III* y a Garcilaso como autor marca una nueva forma en que la obra se cierra sobre sí misma. La estrofa citada pertenece a una composición poética que ha sido leída como aquella en que el gran poeta toledano construye para sí mismo un canon. En ella, incluye la propia historia –la de Elisa y Nemoroso de la *Égloga I*– como último eslabón de una cadena (los antecedentes de

Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, y Venus y Adonis). Se trata de una obra que construye su propia tradición. El canto del mancebo agrega el último peldaño: la historia final proviene del autor mismo de esta Segunda Parte y de ningún otro apócrifo que, además, carece de tradición, ya que se lo menciona como un “autor moderno” (II, 72, 925), denominación cuya dimensión significativa hemos recuperado en apartados anteriores y que reciben quienes carecen del respaldo de la antigüedad.

En el cierre, mencionar a Garcilaso es recuperar a la primera figura canónica de la literatura española, que gozó de un lugar de preeminencia (diríamos, según lo visto hasta aquí, de propiedad) al que siempre se sigue, sea para confirmarlo o negarlo (para clausurar). Citar a Garcilaso es participar de la construcción de un hito literario; es, en definitiva, construirse a sí mismo como tal.

1.4. Escritura y muerte

Los textos finales (hasta aquí, clasificados como textos de clausura, de fijación) y la muerte co-ocurren. Esta conjunción del texto y la tumba, de la tierra que sepulta, ya se encontraba presente en el final de la Primera Parte, donde se dice que las noticias sobre don Quijote van a parar a “un antiguo médico que tenía en su poder *una caja de plomo*, que, según él dijo, se había hallado *en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba*” (I, 52, 450 –mis cursivas–).

Esta vinculación suscita la pregunta de por qué, hacia el final, cuando todo ha sido escrito, es necesario morir. La muerte es el máximo gesto de clausura, señalado en la actitud del cura:

pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el bueno, llamado comúnmente don Quijote de la Mancha, había pasado desta presente vida, y muerto

naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, y hiciera inacabables historias de sus hazañas (II, 74, 937)

La escritura es también la encargada de fijar el nombre y la identidad. Clausura no sólo la vida sino también la larga lista de nombres que, a lo largo de las aventuras de don Quijote, se aplicaron al caballero de La Mancha. Los textos de cierre, al mismo tiempo, fijan la identidad social de Alonso Quijano, otro elemento que había sufrido constantes vaivenes a lo largo de las dos partes. A este punto contribuye el epitafio de Sansón Carrasco (II, 74, 937). Aquí, una vez más, la escritura fija la identidad: ya no se habla del caballero sino del “Hidalgo fuerte”. Si recordamos las portadas de 1605 y 1615, este epitafio propone un viaje de regreso desde “el ingenioso caballero” al “ingenioso hidalgo”. Por otro lado, este se opone a los de la Primera Parte, en donde se celebraba jocosamente la calidad de caballero de don Quijote: “el brazo que su fuerza ensancha” (I, 52, 451), “el que a cola dejó los Amadis y en muy poquito a Galaores tuvo” (I, 52, 451), “Aquí yace el caballero / bien molido y malandante a quien llevó Rocinante / por uno y otro sendero” (I, 52, 453).

De este modo, escritura y muerte constituyen el final de 1615. Ambas implican un cierre y nos recuerdan a la iconografía de la Contrarreforma, en donde el libro y la calavera aparecen conjuntamente, “en el seno de una esfera connotada bajo los signos de una temporalidad degradadora [...], su estructura material, la vileza de su composición y su ser efímero, sujeto al desgaste, a la destrucción” (De la Flor, 1999: 176). El libro se une a la calavera y a la clepsidra (esto recuerda a la inclusión del tiempo y de la vida cotidiana en el final de la historia) como símbolo de *vanitas*, para connotar fugacidad y contingencia. Esto se hace visible en la constitución material de uno de los textos que circulan en el final de esta Segunda Parte: en el infierno, al

Quijote de Avellaneda, “a uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas” (II, 70, 916).

Son la muerte y el texto los que se repliegan y clausuran este final en 1615. Así lo expresa la péñola de Cide Hamete, la herramienta escrituraria que plasma a la figura de don Quijote como un *memento mori*:

si acaso llegas a conocerle [al autor del apócrifo], que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva (II, 74, 938)

1.5. Escritura y resurrección

La escritura, a pesar de todo lo hasta aquí analizado, también está ahí para marcar un vínculo con la posteridad. A través de ella, personaje y texto se sujetan a la lógica de morir para nacer otro. A través de la ya señalada co-ocurrencia de muerte y escritura, se logra otro tipo de fijación: el establecimiento de las coordenadas desde donde se quiere ser recordado. El gesto de clausura tiene también su contraparte en una apertura hacia otro destino, el que permite renacer en la memoria, renacer para la posteridad. Eso es lo que indica Cide Hamete a su pluma: “Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos” (II, 74, 937).

Morir y nacer de nuevo pero a otra calidad de vida es a lo que apunta el final de la obra, donde los sucesos de don Quijote trascenderán los límites textuales y serán difundidos por la fama que en otros tiempos se disputó a las más famosas figuras literarias:

Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero (II, 74, 937).

El más allá de la escritura no sólo es la fama, la disputa entre ciudades por ser la patria del caballero. También existe una dimensión más cercana a una existencia intangible descrita en la estancia garcilasiana citada en el capítulo 69. El canto atraviesa las fronteras entre la vida y la muerte, es el que permite ese pasaje y la posibilidad de una existencia posterior distinta a la material. A través de la escritura, se nace a la vida del espíritu. Ésta prolongación a través del texto es lo que distingue a la propia escritura de la del falsario: “Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida, pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino” (II, 70, 916). La versión de Cide Hamete va del parto –cfr. Prólogo de 1605, en donde el libro es “hijo del entendimiento” (I, Prólogo, 7)– a la sepultura y de nuevo al parto. Al *Quijote* de Avellaneda, en cambio, si le corresponde un más allá no es otro sino el infierno, con los diablos disputándosele como parte de un juego sin sentido (*vid.* capítulo 3 de la sección III).

A diferencia de la continuación apócrifa, el epitafio de Sansón Carrasco sentencia la victoria de un nuevo nacimiento, “que la muerte no triunfó/ de su vida con su muerte” (II, 74, 937). Estamos, entonces, frente a dos tipos de muerte: la que deja la creación en el olvido, en lo perimido de la materia, y la que permite volver a la vida, nacer a una nueva y distinta existencia, al espíritu. El mismo epitafio expone esta inversión de la secuencia vida-muerte –“morir cuerdo y vivir loco” (II, 74)–, como un reenvío a la Primera Parte, un repliegue sobre ésta, un recomienzo clausurado (no puede haber más piezas en esta serie), garantizado por el vínculo único y privilegiado entre Cide Hamete y su pluma.

En conclusión, los textos que circulan en el final del *Quijote* de 1615 representan un tipo de escritura inmóvil tanto en su contenido como en su desplazamiento material. Presuponen un público amplio, general, que se amplía a la posteridad. La escritura se propone como una actividad de clausura y de propiedad. La muerte, compañera de esta textualidad de cierre, que tiene sus ejemplos en el epitafio, el testamento y el testimonio de muerte, permite cerrar todas las posibilidades de retomar la historia de don Quijote a manos de otros autores. Sin embargo, la muerte no es el final definitivo para el personaje y su autor. Ésta se vuelve condición necesaria para alcanzar una vida distinta, más amplia, que cruza los límites de la decrepitud, de la geografía y del tiempo, mientras toda escritura enemiga se condena al infierno y a la degradación material sin posibilidad de nacimiento a otra vida. Es gracias a la escritura que el mismo texto se repliega y se reenvía de nuevo al comienzo, a modo de circuito que no permite más participantes que la propia pluma y el autor que la contempla antes de colgarla. Escritura que hace morir y nacer a la vez, que se difunde hasta rincones inusitados: escritura hacia el vacío y, al mismo tiempo, hacia el infinito.

2. “En bronce duros y en eternos mármoles”: el *Quijote*, las tecnologías de la palabra y un programa escritural para la posteridad

Para la tesis que presentamos, ha sido de suma importancia reflexionar sobre la materialidad de la escritura, su producción y difusión. Llegados al final del recorrido, nos parece necesario ampliar la lectura presentada en el capítulo anterior e integrar en un análisis transversal todos aquellos textos y vehículos de la palabra que precisamente plantean un cierre a lo largo de toda la novela: los que, en el interior del *Quijote*, configuran un programa escritural para la posteridad.

En esta oportunidad, el abordaje de la novela cervantina se hará a partir de un aparato crítico que nos permita comprender los valores asociados a la escritura en el siglo XVII, pero fuertemente enraizado en los modos de leer y los cambios en la tecnología de la palabra surgidos con el advenimiento de la era digital, momento que Juan José Mendoza caracteriza como “de renegociación de los sentidos que envolvieron lo literario” (2019a: 221). Autores como Marshall McLuhan, Roger Chartier, Espen Aarseth o Juan José Mendoza, en su búsqueda por comprender esta nueva fase de la cultura en el mundo contemporáneo, también ayudaron a poner en perspectiva toda la historia de la escritura, a comprender cuánto de su pasado pervive hoy en el presente y el modo en que los distintos períodos tecnológicos se solapan.

De esta perspectiva, resulta sumamente productivo recuperar la noción del texto literario como paradigma del encuentro entre la literatura y las tecnologías, “la efectiva cámara de resonancia de muchas épocas e historicidades específicas, cada una con su

propio origen, su propia genealogía, la propia historia de sus transformaciones” (Mendoza, 2019a: 222). Cada obra abre un campo en el que se tematiza y problematiza la relación entre las tradiciones que convergen para darle su existencia (Mendoza, 2015: 374), lo que resulta en una particular forma de representación del pasado y las tradiciones. Así sucede, por ejemplo, con la digitalización de revistas, acervos documentales o museísticos en el presente; así puede rastrearse, también, en el modo en que las obras del pasado dialogan con tradiciones aún más lejanas en tiempo.

El propósito de este capítulo es analizar las formas de representación del pasado a partir del diálogo que entablan las distintas tecnologías del texto dentro del *Quijote* (1605, 1615), configuraciones materiales de lo escrito que el propio hidalgo manchego considera importantes para su gesta caballeresca. Nuestra intención es arrojar luz sobre cómo las tradiciones de la escritura destinada a la trascendencia se imbrican y, en su intersección, proponen una poética del texto para la eternidad.

2.1. Escribir la muerte

Como señala Armando Petrucci, “la introducción y el uso de lo escrito han constituido y constituyen un elemento de gran importancia en la definición de la ‘política de la muerte’ propia de la tradición cultural” de Occidente (2013a: 17). Adentrarse en el estudio sobre escribir para trascender nos dirige necesariamente a observar aquellas formas textuales que se asocian con la recordación y superación del trance de la muerte. Las más evidentes son los epitafios sepulcrales, escritos de una extensa historia que registra cambios siempre asociados a motivos políticos, económicos y sociales.

En el *Quijote*, es llamativa la presencia de escritos fúnebres incluso antes de que los lectores tuviéramos noticia de la muerte del protagonista. Al final de la Primera Parte, cuando se anticipa que don Quijote continuará su derrotero hacia las justas de Zaragoza, los encontramos a propósito de los epitafios escritos por “los académicos de la Argamasilla, lugar de La Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha” (I, 52, 450): las composiciones poéticas dedicadas al hidalgo, a Dulcinea, a Sancho Panza y a Rocinante compuestas por el Monicongo, el Paniaguado, el “caprichoso, discretísimo académico de la Argamasilla”, el Burlador, el Cachidiablo y Tiquitoc.

Estas primeras tumbas parecen indicar una de las principales preocupaciones que motivan la escritura funeraria: la trascendencia. Al respecto, Petrucci señala que

la colocación de escritos sobre depósitos funerarios es, en la gran mayoría de los casos, una práctica de los vivos dirigida a otros vivos, y es una práctica sustancial y profundamente “política”, destinada a celebrar y recordar el poder y la presencia social del grupo, corporativo o familiar, al que pertenecía el difunto, y a confirmar su riqueza, prestigio, duración en el tiempo, fuerza vital, y capacidad de reproducción y de expansión (2013a: 22).

Hacia finales de la Segunda Parte, reaparecen los epitafios, asociados –ahora sí– a la muerte de Alonso Quijano y al cierre de su gesta:

Yace aquí el Hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura,
morir cuerdo y vivir loco. (II, 74, 937)

En el tránsito de 1605 a 1615, las modificaciones atinentes al formato son indicadores de tradiciones escriturales funerarias que han ido cambiando y que, en sus transformaciones, exhiben valores con los que la novela juega.

Si bien las inscripciones funerarias dedicadas a hombres públicos tienen antecedentes clásicos que las dotan de gran prestigio y que se remontan a la Roma imperial, cuyo valor simbólico de modelo es “todavía influyente en la epigrafía de la Europa moderna y contemporánea” (Petrucci, 2013a: 53), los epígrafes funerarios, a partir del siglo XVI, comienzan a proliferar en nuevos soportes que corren parejas con los clásicos monumentos mortuorios, motivados por la forzosa limitación que exhibía el texto epigráfico, que “ya no pareció suficiente por sí sólo para representar la memoria escrita de los difuntos ilustres” (Petrucci, 2013a: 156). Entre estas nuevas manifestaciones escritas de la muerte, los poemas funerarios tienen su momento de eclosión con obras como los *Tumuli* (1502) de Giovanni Gioviano Pontano y, con el tiempo, superan en cantidad y preferencia del público a las versiones epigráficas, dado que “la poesía en papel y libresca parecía dar a los literatos mayores garantías de duración en el tiempo, que las que diera la aparentemente más sólida producción epigráfica” (Petrucci, 2013a: 159).

Sin embargo, la escritura funeraria parece no suscitar el impacto esperado. ¿Por qué anticipar los epitafios en mitad de la obra, es decir, hacia el final de la Primera Parte? ¿Por qué tantos epitafios y tantas tumbas para un solo personaje? Es posible que esta proliferación responda al predominio del gusto por la muerte que Petrucci registra en el siglo XVII, asociado al giro barroco de “una cultura común y difundida en la que, en los aspectos más religiosos, la muerte y los muertos estaban fuertemente presentes, despertaban un gran interés, y constituían con los vivos una relación conscientemente sentida de continuidad y de contigüidad” (Petrucci, 2013a: 168). En este período, se

asiste una verdadera eclosión de sus manifestaciones: “de los testamentos a los productos de las artes figurativas, desde un cierto gusto literario hasta los temas de la predicación, el culto a los santos mártires y las reliquias” (Petrucci, 2013a: 168). En el *Quijote*, todas estas expresiones de lo mortuario se dan cita. Hacia finales de la Segunda Parte, el testamento de Alonso Quijano aparece en la escena de agonía (II, 74). Las reliquias estarán en el centro simbólico de 1615, si tenemos en cuenta que, en la Cueva de Montesinos, don Quijote encuentra el corazón momificado de Durandarte, ocasión que introduce nuevamente la representación funeraria:

en una sala baja, fresquísimas sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos (II, 23, 936)

[...]

por otra sala pasaban una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas todas vestida de luto, con turbantes blancos sobre la cabeza, al modo turquesco. Al cabo y al fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. [...] traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado. Díjome Montesinos como toda aquella gente de la procesión eran sirvientes de Durandarte y de Belerma, que allí con sus dos señores estaban encantados, y que la última, que traía el corazón entre el lienzo y en las manos, era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y cantaban o, por mejor decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo (II, 23, 618).

Los santos mártires serán evocados hacia el final de la gesta, también, y su representación será sumamente relevante para el análisis de los fenómenos textuales que realizamos en este capítulo (*vid. infra*).

Este interés por la muerte se encuentra detrás de la multiplicidad y extensión de los epígrafes funerarios que se registrará en este período:

Respecto del Renacimiento –que adoptó para esto la precisión característica del mundo clásico–, la escritura funeraria expuesta en la Europa barroca había perdido la centralidad: renunció a ella en favor de la colocación y de la disposición variadas en el cuerpo del monumento o del aparato, y sobre todo multiplicó su propia presencia en escritos a veces extensos, a veces breves, en lemas, frases de las Escrituras, sentencias repartidas por todos lados. Semejante presencia móvil de la

escritura [...] respondía a otra tendencia del gusto contemporáneo: la del patetismo y la exhibición dramática de los sentimientos, que los textos expuestos, con función puramente didáctica, tenían que comentar y subrayar para ayudar a suscitar la conmoción y el dolor en el espectador (Petrucci, 2013a: 170).

Este mismo interés promovió también el auge de celebraciones que permitieron crear y difundir este tipo de escritos. Es el caso de las pompas fúnebres, fenómeno barroco de la escritura mortuoria, cuya primera gran manifestación fue en ocasión de la muerte de Carlos V⁷⁵ (Petrucci, 2013a: 171), y que cuenta con varios ejemplos en la novela cervantina: uno de ellos, muy célebre, son las exequias de Grisóstomo, ocasión para pronunciar obras de este tenor (I, 13, 110). Como recuerda Ximena González, “su voluntad postrera es que su literatura sea enterrada con él y [...] es el segundo Augusto de la escena, el caballero Vivaldo, el encargado de eternizar la poesía del joven estudiante a través de su lectura en voz alta de la *Canción desesperada*, que se produce en simultáneo con la preparación de la tumba” (González, 2013: 241). Dichas celebraciones mortuorias eran, en efecto, la ocasión idónea para la compilación y demostración de textos leídos públicamente:⁷⁶

la forma funeraria en la cual la cultura europea de los siglos XVI y XVII inventó y realizó de nuevas maneras la memoria escrita de los difuntos notables no fue tanto la representada por los verdaderos sepulcros, cuanto la de las pompas fúnebres, que muy a menudo se encontraban a gran distancia del lugar de la muerte, de los funerales y de la misma sepultura, y por consiguiente *in absentia* del cadáver del difunto. Se trataba de realizaciones escénico-artísticas grandiosas, pero efímeras, de las que aún queda huella, de formas cada vez más ricas y fastuosas, en las

⁷⁵ Recuérdese que Cervantes dedica un soneto con estrambote al monumento funerario de otro monarca de la casa de los Austrias: “Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla” (1598). Allí se admira la grandeza de su construcción y se enuncia que “[...] es mancilla / que esto no dure un siglo [...]”, para implantar nuevamente la problemática de la memoria y el olvido que atraviesan las inscripciones funerarias: el soldado, luego de admirar la tumba, “miró de soslayo, fuese, y no hubo nada”.

⁷⁶ Muerte y textualidad corren parejas en la poética cervantina. González aborda esta asociación en su análisis sobre las exequias de Grisóstomo y las de Altisidora, paradigmas de una escena en que “el cuerpo se extingue y se agosta para que gane espacio la realización en el plano del artificio. En este pasaje de lo real a lo simbólico, siempre hay algo que muere” (2013: 249). Por su parte, Gerber también releva esta “coordinada mortuoria” que señala “el contraste que se registra entre la señalada ausencia de nacimientos biológicos y la frecuente aparición de cuerpos muertos, funerales y entierros a lo largo de la novela. Y lo más significativo para nosotros es que estas apariciones suelen convocar la presencia de gestaciones textuales” (2018: 79). Sin embargo, creemos que este artificio o textualidad emergente también comporta una cuota de *destruido*, en un gesto de continuidad con el cadáver al que se suele vincular. Un guiño o advertencia de la *vanitas* a la que se deberá rehuir por otras vías significantes (*vid. infra*).

relaciones escritas (e ilustradas) que describían el aspecto y narraban con obsesiva completitud los textos expuestos (aun cuando no lo hicieran con cuidado filológico) (Petrucci, 2013a: 171).

Sin embargo, algo del orden de la escritura funeraria parece no ser suficiente para representar la vida que ha llegado a su fin. Las exequias de Altisidora, otro ejemplo posible del fenómeno antes comentado, parodian la textualidad mortuoria con el canto de “un hermoso mancebo vestido a lo romano” (II, 69, 909) que remeda la voz poética vencedora de la muerte por antonomasia: la de Orfeo, “el cantor de Tracia” (II, 69, 909), recuperado de la *Égloga III* de Garcilaso a la que cita en un contexto burlesco. En el caso de don Quijote, no hay conmemoración fúnebre que aúne públicamente texto y cuerpo muerto. No hay pompa que celebre sus hechos tan afamados. En cuanto a sus epitafios, siempre a destiempo o desplazados de la escena de muerte, su trascendencia se reduce por su proliferación; no hay uno que represente la singularidad de la vida que concluye. Los que escriben los académicos de la Argamasilla pierden efectividad al plasmarse en un pergamino que no pudo conservarlos todos y sólo permitió acceder a una fracción de estas composiciones: “Éstos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase” (I, 52, 454). En el final de la gesta también se sugiere la existencia de “los nuevos epitafios de su sepultura” (II, 74, 937), aunque sólo se da a conocer el que Sansón Carrasco compuso. Finalmente, la localización precisa de la tumba es otro dato que se omite y le resta efectividad a cualquier inscripción funeraria que pudiera acompañarla.⁷⁷

⁷⁷ Los límites de la escritura funeraria también pueden observarse en el soneto referido en la nota anterior, de modo que podemos extender esta hipótesis a otros textos cervantinos. En un capítulo de su tesis doctoral, Julia D’Onofrio analiza cómo “el soneto que nos ocupa realiza una amplia desmitificación que corroe el fundamento mismo del gran túmulo que lo inspira, da por tierra con la riqueza de Sevilla, llega a burlarse hasta del propio rey muerto y no deja tampoco en pie la bravura de los dos fanfarrones cuyas voces nos transmite” (2019: 175) El poema, al poner en primer plano la recepción del objeto simbólico y no su descripción, a la vez que relegando la voz autoral a los márgenes de la composición, le otorga

La asociación entre tumba y escritos siempre está revestida de una inevitable pátina de caducidad, como si el equilibrio necesario entre eternidad y materia pereciera siempre se quebrara el pos del segundo término de esta díada. El cuerpo de Grisóstomo, depositado “en las entrañas del eterno olvido” (I, 13, 110), y sus papeles condenados a la destrucción son el primer ejemplo claro de este vínculo:

Vieron cubierto de flores un cuerpo muerto, vestido como pastor, de edad, al parecer, de treinta años [...] Alrededor dél tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados.

[...]

servió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida, a la cual dio fin una pastora a quien él procuraba eternizar para que viviera en la memoria de las gentes, cual lo pudieran mostrar bien estos papeles que estáis mirando, si él no me hubiera mandado que los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra (I, 13, 110).

Luego, en el final de la Segunda Parte, las palabras de Cide Hamete, en una escena que hemos caracterizado previamente como de post-escritura (capítulo 3 de la sección anterior), sólo conservan el cadáver del personaje creado, ya imposibilitado de una salida posterior ni de mano que escriba una continuación: “que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote [...], haciéndole salir de la fuesa, donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo” (II, 74, 938).

El tránsito de putrefacción figurado en la tumba se asocia con inscripciones funerarias muy extendidas en la Europa de la primera Modernidad, características de la Baja Edad Media y el Renacimiento. En primer lugar, el cuerpo de Alonso Quijano tendido a lo largo evoca los monumentos con difuntos yacentes, nuevas formas de *pietas* funeraria que, según Petrucci, tienen como “característica principal [...] sola e inmutable: la marginación (o hasta a veces la ausencia) de la escritura respecto de la

libertad de interpretación al lector y “pone en práctica, al tiempo que satiriza, ese reclamo a la respuesta única que a menudo parece ser el fin principal del arte barroco (en especial de aquel ligado a la propaganda política y religiosa)” (D’Onofrio, 2019: 180-181). Trasunta a estas operaciones discursivas un autor crítico frente a las prácticas significantes, “una de las grandes diferencias de Cervantes con respecto a las construcciones artísticas de base simbólica surgidas desde lo más preclaro de la ideología dominante” (D’Onofrio, 2019: 182).

figura y la afirmación definitiva del cuerpo con respecto a la letra” (2013a: 107). El poder significativo del cadáver tendido también repercutía en representaciones pictóricas del período, como el *Cristo muerto* de Holbein (1522) en el que “Le visage du martyr porte l’expression d’une douleur sans espoir, le regard vide, le profil acéré, le teint glauque sont ceux d’un homme réellement mort, du Christ abandonné para le Père (‘Père, pourquoi m’as-tu abandonné?’) et sans promesse de Résurrection” (Kristeva, 1987: 122). La soledad del muerto, alejado de su Creador así como de los posibles espectadores, humaniza e ironiza cualquier sentimiento de trascendencia, disparando una contemplación melancólica del final de la vida, confrontando al hombre con él y con el sufrimiento que provoca. Esta nueva sensibilidad, común tanto a la Reforma como al Humanismo cristiano, invita a la contemplación “où le non-sens devient signifiant” (Kristeva, 1987: 149) porque la muerte aparece visible y habitable: “Sans autre intermédiaire, suggestion ou endoctrinement pictural ou théologique que notre propre capacité d’imaginer la mort, nous sommes amenés à nous effondrer dans l’horreur de cette césure qu’est le trépas ou à rêver à un au-delà invisible” (Kristeva, 1987: 125).

Por otro lado, la imagen de la decrepitud corporal entronca con un fenómeno de representación mortuoria que eclosionó en la segunda mitad del siglo XIV y que gozó de amplia difusión hasta el XVIII: la de las tumbas llamadas *transi*, “en las cuales el difunto era representado bajo la forma de un cadáver desnudo en la fase de descomposición, a veces recorrido por repugnantes y grandes gusanos en acto de devorar el rostro, las piernas y el pecho” (Petrucci, 2013a: 133-134).

En la novela cervantina, la evocación de estos códigos de representación de la muerte parece acentuar aún más el sentimiento de pérdida y deterioro material con que la muerte afrenta a todo lo creado. Y, en adición, desplaza la escritura en favor del

poder evocador de la serie icónica. Las imágenes de decrepitud y putrefacción acaban “confrontando cruelmente la escritura glorificadora y confortante de la epigrafía funeraria [de tradición] italiana con la imagen putrefacta del difunto: la representación del hecho se contrapone a la palabra escrita” (Petrucci, 2013a: 134), fenómeno que se observa en el desplazamiento de los epitafios en las tumbas del período (Petrucci, 2013a: 150).

La proliferación y expansión del epitafio, así como apelar a códigos de representación que subrayan la caducidad asociada a la muerte con su consecuente gesto de limitación, parecen señalar que otras formas de escritura son necesarias a la hora de asociar texto y memoria.

2.2. La escritura expuesta

La trascendencia de la obra dentro de la obra, es decir, el valor de eternidad que se refracta en los textos circulantes dentro del *Quijote*, parece apelar a códigos más antiguos y, tal vez por ello, más efectivos en el cometido de dotarse de permanencia por medio de las letras. Todas aquellas limitaciones que subyacen a la escritura funeraria en los pasajes recolectados anteriormente son superadas por el valor arcaico de algunas de sus manifestaciones, que la novela asocia con la tradición clásica:

Esa palma de Ingalaterra [sic] se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la disputó para guardar en ella las obras del poeta Homero (I, 6, 61).⁷⁸

no es justo ni acertado que se cumpla la voluntad de quien lo que ordena va fuera de todo razonable discurso [la última voluntad de Grisóstomo de quemar sus

⁷⁸ El mismo Cervantes emplea la imagen de la escritura guardada para su propia obra en el prólogo a las *Comedias y entremeses* (1615): “Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio” (pp. 11-12).

escritos]. Y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado. (I, 13, 110)

si ellos supieran la costumbre antigua de los griegos, levantarán en aquel lugar y sitio un trofeo (II, 27, 650).

¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que de los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo [...]? (II, 32, 677)

si fuese posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles (II, 59, 851).

El soporte siempre parece reconducir a la representación epigráfica:

Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a la luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro (I, 2, 35).

Éste es, señor, el Caballero de la Triste Figura, si ya le oíste nombrar en algún tiempo, cuyas valerosas hazañas y grandes hechos serán escritas en bronces duros y en eternos mármoles, por más que se canse la envidia y la malicia en ocultarlos (I, 47, 416).

le suceden cosas dignas de estar escritas, no en pergaminos, sino en bronces (II, 1, 474).

Blando cual es, o fuerte, ofrezco el pecho;
entallad o imprimid lo que os dé gusto;
que de guardarlo eternamente juro. (II, 12, 541)

¿[...] para pintarla y grabarla en tablas [a Dulcinea], en mármoles y en bronces [...]? (II, 32, 677)

lo que el señor don Quijote escribe a v.m. merece estar estampado y escrito con letras de oro (II, 51, 798)

la parsimonia y limpieza con que Sancho come se puede escribir y grabar en láminas de bronce, para que quede en memoria eterna de los siglos venideros. (II, 62, 867)

Incluso los académicos de la Argamasilla, cuyos epitafios se encontraron escritos sobre pergaminos antiguos, plantean un tipo de escritura que asocia memoria eterna a otros soportes más duraderos: “la musa más horrenda y más discreta / que

grabó versos en broncea plancha” (I, 52, 451), “y él, aunque queda en mármoles escrito” (I, 52, 452).

A medida que se va construyendo, la novela recoge un amplio muestrario de escrituras expuestas, de textos que tienen otra difusión y constitución material, dotados de mayor posibilidad de conservarse y de permanecer, en tanto constituyen “formas de representar y enunciar el poder social, por un lado, y de establecer específicas políticas de la memoria, por otro” (Castillo Gómez, 2006: 242). La España del Siglo de Oro, en este sentido, recogió la herencia de la epigrafía clásica y exhibió variadas formas de escritos públicos. Con respecto a sus antecedentes, “Entre los más lejanos habría que recordar las formas adoptadas por la publicidad del escrito en la Atenas clásica, en particular la exposición de las leyes en lugares tan emblemáticos como los santuarios, desde donde aquéllas actuaban políticamente e intervenían en las relaciones sociales transformando la vida pública” (Castillo Gómez, 2006: 210). Esta modalidad de lo escrito reconduce nuevamente a la tradición clásica.

La escritura expuesta posee, además, un carácter de solemnidad visual que va más allá de si los destinatarios pueden leerla o no:

las cualidades del signo escrito fueron a menudo de orden simbólico. No ya por el empleo de lenguas minoritarias cuanto porque no se trataba de letras cualesquiera, sino de tipos planificados bajo criterios de estricta solemnidad y diseñados conforme a la norma gráfica más habitual para las manifestaciones del escribir monumental o de aparato. [...] Según esto, sobra con captar el sentido y la apariencia de las formas, es decir, con el significado introducido por la monumentalidad del artificio epigráfico (Castillo Gómez, 2006: 248).

Una buena muestra de este tipo de textos se encuentra en las placas que conmemoran el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, con las que el autor se permite un juego irónico que recupera la asociación entre escritura expuesta y memoria funeraria:

En tanto que el mayordomo decía esto a Sancho, estaba él mirando unas grandes y muchas letras que en la pared frontera de su silla estaban escritas; y como él no sabía leer, preguntó que qué eran aquellas pinturas que en aquella pared estaban. Fuele respondido:

-Señor, allí está escrito y notado el día en que v.s. tomó posesión desta ínsula, y dice el epitafio: Hoy día, a tantos de tal mes y de tal año, tomó la posesión desta ínsula el señor don Sancho Panza, que muchos años la goce (II, 45, 753).

Por otra parte, este tipo de escritos estaban dotados de una particular protección ya que “contemplaron penas para quienes los ignoraran, borrarán, rompieran o quitaran del lugar donde se hubiesen fijado” (Castillo Gómez, 2006: 249). Todas las características de la escritura expuesta apuntan a la construcción de un tipo de texto que busca la permanencia y su recepción omnipotente. Un tipo escritural que textualiza el mundo, con la ciudad como “espacio idóneo para la fijación, exhibición y publicación de los más variados escritos” (Castillo Gómez, 2006: 249), porque inscribe en las superficies transitadas por la comunidad signos que, si no pueden ser leídos, al menos despiertan un sentimiento de sacralización de lo recordado. Pensemos, por ejemplo, en las ciudades que se disputan a Homero, anécdota recuperada por el mismo *Quijote*:

Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. (II, 74, 937).

Frente a las tumbas y los textos, el héroe y las instancias narrativas que construyen su historia se decantan por formas de escritura que están dotadas de un valor eterno y arcaico. La paradoja se hace presente si tenemos en cuenta que el *Quijote* es un producto de la era tipográfica y que se encuentra entre las primeras obras que ejemplificaron el poder de los cambios tecnológicos que la imprenta iba a significar en Occidente. James Iffland nos recuerda, al respecto, que la tipografía es condición de posibilidad de la enfermedad de Alonso Quijano: factores como el acceso a los libros por parte de sectores más modestos como los hidalgos, los nuevos modos de lectura

solitaria y silenciosa, y el disfrute de textos que proponen un escape de la monotonía por medio de la evocación de pasados exóticos (propios de los primeros *best-sellers* de la era Gutenberg) son fenómenos que no podrían haberse dado con anterioridad a la aparición de la imprenta de tipos (Iffland, 1992).

En el cierre del derrotero quijotesco, vuelve a hacerse presente una imagen del escrito que propone un regreso a los orígenes. Las técnicas de impresión que le dieron nacimiento no son suficientes para conservar la propia obra en la memoria de las generaciones por venir. Así como los antiguos celebraban el recuerdo en sus monumentos, don Quijote debe conservarse en mármoles y bronces, en soportes que transmiten una imagen de estabilidad y durabilidad.⁷⁹ Soportes originarios que marcan un movimiento de regreso en el tránsito final, cuando se ha recorrido la mayor distancia; gesto cervantino de circularidad que tiene como elemento central a los textos y que hemos analizado en anteriores capítulos.

Este regreso a los orígenes requiere, entonces, de la opción por materialidades textuales que alejan a la propia obra del impreso y que retornan a instrumentos, soportes y códigos primigenios.

⁷⁹ La aparición de otras formas de la escritura expuesta el *Quijote* conservan, sin embargo, ese mismo carácter de validez indiscutible, cuyo valor de verdad exhibe, indica o señala lo representado sin objeciones posibles. Cfr., por ejemplo, dos formas distintas de carteles en la vía pública: el que señala “sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*” (II, 62, 873) a la entrada de la imprenta en Barcelona y el que se adhiere al cuerpo de don Quijote en el mismo capítulo: “en las espaldas, sin que lo viese, le cosieron un pargamino donde le escribieron con letras grandes: *Éste es don Quijote de la Mancha*. En comenzando el paseo, llevaba el rétulo los ojos de cuantos venían a verle, y como leían: ‘Éste es don Quijote de la Mancha’, admirábase don Quijote de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían” (II, 62, 868).

2.3. Otras textualidades

El gesto de retorno a imágenes originarias del texto se encontraba ya a comienzos del derrotero de don Quijote: en la penitencia en Sierra Morena, aventura que bien podríamos considerar, como lo hizo Celina Sabor de Cortazar, el corazón simbólico o “centro del *Quijote* de 1605” (Sabor de Cortazar, 1987: 36). En un espacio agreste, casi pre-civilizado o dominado por la naturaleza, el poder de la escritura estaba presente también allí. Nuevamente, el texto y la muerte se encontraban asociados en los objetos personales de Cardenio, “un cojín y una maleta asida a él, medio podridos, o podridos del todo, y deshechos” (I, 23, 194); más adelante, se especulará con la identidad del autor de esos escritos al encontrar “muerta y medio comida de perros y picada de grajos, una mula ensillada y enfrenada” (I, 23, 198). Pero los que se permitían recircular, volver a vincular remitentes y destinatarios eran los que portaban la potencia simbólica de las escrituras de origen. Uno de ellos es el “librillo de memoria, ricamente guarnecido” (I, 23, 194) de Cardenio, que fue estudiado por Chartier en su célebre *Inscribir y borrar*. En esa ocasión, el investigador francés logró demostrar que dicho formato escritural tenía un funcionamiento similar al de las *tabulae ceratae*:

En el artículo “Librero” [del *Tesoro* de Covarrubias] se lee “libro de memoria, *pugilare*”, como si existiera una equivalencia posible entre la tableta de cera de los antiguos, designada por la palabra latina “*pugilare*”, y el “libro de memoria”. [...] Borrable, reutilizable, el “librillo de memoria” es el palimpsesto de los contemporáneos. [...] es probable que los pliegos del “librillo” de Cardenio no fueran de papel, o por lo menos no de un papel ordinario que obligara a escribir con pluma y tinta sin posibilidad de borrar (Chartier, 2006: 52).

Este tipo de escrituras es una de las primeras formas materiales del texto y evoca, nuevamente, usos asociados a la cultura clásica:

Desde los tiempos más remotos habían usado los griegos pequeñas *tablillas de madera* con capa de cera o sin ella, sobre las que podían trazarse cortas notas con un estilo de metal (*stylus*), o ser utilizadas por los colegiales para sus ejercicios.

Con frecuencia se unían dos o más de estas tablillas, formando una especie de pequeños cuadernos (llamados *diptycha* cuando eran dos tabletas), y estos librillos de apuntes fueron usados en grandes cantidades por comerciantes o escribas para notas provisionales. De aquí se pasó, cuando el pergamino comenzó a generalizarse, a dar la forma de estos cuadernos a los libros de pergamino, evolución que tuvo lugar durante los primeros tiempos del Imperio romano. Esta forma de libro se conocía por *codex*, y ha permanecido inalterable hasta nuestros días (Dahl, 1982: 33).

La unión oximorónica de un cuaderno que busca registrar la memoria personal plasmada en un soporte que puede borrarse y reutilizarse fácilmente son indicadores de un valor que la novela cervantina le asigna al texto en tanto facilitador de un eco, un espacio de resonancia que se mantiene en movimiento, que difunde su contenido, lo borra y lo renueva. Al librillo de Cardenio se le darán nuevos usos, escribiendo allí la carta a Dulcinea y la libranza de pollinos. Este texto de origen evoca imágenes de una escritura del pasado que no es fijada de una vez y para siempre, como los impresos. Aquél tendrá valor en tanto permita seguir divulgando la voz de quien escribe, en tanto se resignifique como soporte de una memoria que puede perecer pero que le dará espacio a otra.

En Sierra Morena, otra imagen de cariz originario vuelve a resonar: la escritura en la corteza de los árboles. Ese soporte es el elegido por don Quijote para asentar el recuerdo de los sucesos de la penitencia de amor, su hecho más insigne puesto que es para él “una hazaña con que he ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra” (I, 25, 211):

sería bueno, ya que no hay papel, que la escribiésemos [la carta], como hacían los antiguos, en hojas de árboles, o en unas tablillas de cera (I, 25, 216).

así se entretenía, paseándose por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza, y algunos en alabanza de Dulcinea (I, 26, 224).

Anteriormente, este formato ya había aparecido en otro territorio marcado por lo natural, en la historia de Grisóstomo y Marcela:

No está muy lejos de aquí un sitio donde casi hay dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna, una corona grabada en el mismo árbol como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y merece de toda la hermosura humana (I, 12, 102).

El poder evocador de este tipo de textos vuelve a generar asociaciones con los orígenes porque es incluso etimológicamente que los libros remiten a la escritura sobre los árboles: “el material probablemente utilizado antes que ninguno: la *corteza de árbol*; por lo menos las palabras que respectivamente designan ‘libro’ en griego y en latín, *byblos* y *liber*, significaron originalmente corteza” (Dahl, 1982: 23).⁸⁰

La importancia de esta imagen escritural se encarece hacia el final de la obra. En principio, porque luego de la derrota final, se propone como la primera manifestación escrita de la gesta caballeresca: “cuélgense mis armas por trofeo, y al pie dellas o alrededor dellas, grabaremos en los árboles lo que en el trofeo de las armas de Roldán estaba escrito” (II, 66, 894). Ya avanzado el camino de regreso de don Quijote a su aldea, de la que no volverá a partir jamás, escribir sobre la corteza de los árboles vuelve a representar el regreso a los orígenes, la alternativa a las depuestas armas. La vida pastoril, a imitación de los protagonistas ideales y sufrientes de la literatura *à la* Sannazaro, es la última de las opciones que tienta a Alonso Quijano luego de su derrota: “querría ¡oh, Sancho! que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido” (II, 67, 899). Y el programa escritural recupera el texto grabado sobre la naturaleza: “no dejemos árbol, por duro que sea, donde no la retule y grave su nombre

⁸⁰ Julia D’Onofrio recoge otro valor originario tanto para los textos que aparecen en el episodio de Marcela y Grisóstomo como en Sierra Morena: “La palabra escrita, instigadora de su locura [de don Quijote], se le presenta aquí con toda su materialidad (lo cual diferenciamos de los textos relatados o puestos en boca de distintos personajes). Y también son estos los lugares fundamentales de la pregunta por la causa, ¿cuál es la causa de tantos males?” (1997: 189-190).

[el de la amada], como es uso y costumbre de los enamorados pastores” (II, 73, 930). Es una imagen asociada a la literatura pastoril, evocada tanto en la lírica como en la novelas de este género. Baste con mencionar, en este punto, las églogas de Garcilaso de la Vega o *La Diana* de Montemayor, en las que es frecuente la aparición de textos en los bosques.⁸¹

La particular evocación que hace el género pastoril de la tradición clásica, a la cual imita y de la que se nutre en sus profusas referencias mitológicas (Damiani, 1998: 157), vuelve a establecer la conexión entre estos “textos de origen” y la herencia escrita de la Antigüedad, en un camino que se propone –hacia el final– volver a imágenes de un comienzo.

Hacia el cierre de la Segunda Parte, también se presenta otro soporte que tiene valor de inicio y que echa mano de códigos distintos de la escritura pero siempre asociados y complementarios a ésta. La representación visual, icónica de los tapices de los santos mártires irrumpe en el capítulo 58:

fue a quitar la cubierta de la primera imagen, que mostró ser la de San Jorge puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiereza que suele pintarse. Toda la imagen parecía una ascua de oro, como suele decirse.

[...]

Descubrióla el hombre, y pareció ser la de San Martín puesto a caballo, que partía la capa con el pobre.

[...]

Rióse don Quijote y pidió que quitasen otro lienzo, debajo del cual se descubrió la imagen del Patrón de las Españas a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas.

[...]

Luego descubrieron otro lienzo, y pareció que encubría la caída de San Pablo del caballo abajo, con todas las circunstancias que en el retablo de su conversión suelen pintarse. Cuando le vido tan al vivo, que dijeran que Cristo le hablaba y Pablo respondía (II, 58, 837-838).

⁸¹ Como ejemplos, puede citarse el célebre tapiz de Nise en la *Égloga III* de Garcilaso en el que una ninfa “apartada algún tanto, en la corteza / de un álamo unas letras escribía” (vv. 238-239) o el lamento de Diana ante la ausencia de Sireno por “no verte y ver este prado / de árboles tan adornado / y mi nombre en su corteza / por tus manos señalado”, en el canto de Dórida (Montemayor, *La Diana*, cap. 2).

La tela es, finalmente, otra de las superficies más antiguas para la escritura, mencionada ya por Tito Livio a propósito de libros compuestos de rollos de lino (Dahl, 1982: 23). Vuelve a ser llamativo que reaparezca este tipo de representación cada vez más cerca del final, al llegar don Quijote y Sancho al mesón, y que evoque nuevamente el legado clásico, puesto que las pinturas recogen escenas del rapto de Helena y de la historia de Dido y Eneas:

Alojáronse en una sala baja, a quien servían de guadameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped se la llevó a Menelao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacían de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar, sobre una fragata o bergantín, se iba huyendo. (II, 71, 922).

En esa ocasión, Sancho se arriesga a vaticinar que pronto él y su amo serán representados de la misma forma que los héroes grecolatinos: “Yo apostaré –dijo Sancho– que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta, ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas” (II, 71, 923).⁸² Y estas representaciones también subyacen al entramado simbólico con que la novela se piensa a sí misma, si tenemos en cuenta que la Segunda Parte “es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera” (II, Prólogo, 466), que se asume de “el pintor o escritor, que todo es uno” (II, 71, 923) y las numerosas ocasiones en que la escritura de Cide Hamete descansa en una matriz simbólica de corte pictórico: “pinta los pensamientos” (II, 40, 720), “como otras veces lo hemos descrito y pintado” (II, 62, 866), pasando por la comparación que se establece en el interdicto de que “ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete su

⁸² Ya en el capítulo 58, la conexión entre la representación icónica de los santos y las hazañas del hidalgo manchego es establecida por el mismo caballero, lo que abre una vía al deseo de una figuración similar que luego Sancho expresará más adelante, como resultado esperable de toda la gesta. En esa ocasión don Quijote entiende que “Por buen agüero he tenido, hermanos, haber visto lo que he visto, porque estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas; sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano” (II, 58, 838).

primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles” (II, 59, 850). El mensaje para la eternidad parece no pasar por el libro sino por formas que exhiben públicamente las hazañas de los protagonistas, que sobreviven al tiempo y que incluso pueden emplear códigos ya no alfabéticos, sino icónicos de fácil acceso para un público amplio, instrumento cuya comunicación y persuasión supo aprovechar el pensamiento contrarreformista de la España áurea (D’Onofrio, 2019: 48); y originario, también, por la asociación entre dibujo y letra, si se tiene en cuenta que los signos e imágenes creados por los pueblos de la antigüedad –entre los que se cuentan las pinturas rupestres y las primitivas inscripciones en las cortezas de los árboles– constituyen los orígenes de la escritura (Lyons, 2012: 35).

Ya desde el comienzo de la Segunda Parte, el acceso a la memoria eterna parece recaer en una serie gráfica que descansa o bien en las construcciones monumentales de la Antigüedad clásica, o bien en los modos en que la santidad construye sus figuras, con lo que la dicotomía vuelve a recoger los múltiples soportes –distintos del impreso– que se han recuperado hasta ahora. Sancho plantea estas dos vías de persistencia en el tiempo.⁸³

–Los sepulcros de los gentiles fueron por la mayor parte suntuosos templos; las cenizas del cuerpo de Julio César se pusieron sobre una pirámide de piedra de desmesurada grandeza, a quien hoy llaman en Roma la *Aguja de San Pedro*; al emperador Adriano le sirvió de sepultura un castillo tan grande como una buena aldea, a quien llamaron *Moles Hadriani*, que agora es el castillo de Santángel en Roma; la reina Artemisa sepultó a su marido Mausoleo en un sepulcro que se tuvo por una de las siete maravillas del mundo; pero ninguna de estas sepulturas ni otras muchas que tuvieron los gentiles se adornaron con mortajas, ni con otras ofrendas y señales que mostrasen ser santos los que en ellas estaban sepultados.

⁸³ La asociación caballería-santidad se verifica en la escena de muerte de Alonso Quijano, si consideramos –como refiere Philippe Ariès– que los caballeros “estaban advertidos. Uno no moría sin haber tenido tiempo de saber que iba a morir” (2008: 20). El capítulo 74 de la Segunda Parte del *Quijote* nos muestra al protagonista dedicando el tiempo que le queda de vida a organizar su patrimonio y relaciones familiares, plasmadas en su testamento, último texto que aúna muerte y escritura. Las figuras religiosas, como “los monjes piadosos [...] no se conducían de otro modo que los caballeros” (Ariès, 2008: 20). Y el escribano que presencia y da fe de su muerte nos recuerda que “nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote” (II, 74, 936).

[...]

–Pues esta fama, estas gracias, estas prerrogativas, como llaman a esto –respondió Sancho–, tienen los cuerpos y las reliquias de los santos que, con aprobación y licencia de nuestra santa madre Iglesia, tienen lámparas, velas, mortajas, muletas, pinturas, cabelleras, ojos, piernas, con que aumentan la devoción y engrandecen su cristiana fama.

[...]

–Quiero decir –dijo Sancho– que nos demos a ser santos, y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos (II, 8, 517-518).

El arribo a una forma iconográfica de representación recoge la matriz analógica, alegórica y visual de las escrituras expuestas que fuimos recuperando anteriormente, ya que en ellas se propone

una representación articulada en tres niveles: narrativo, analógico y alegórico. El primero se desarrollaba a través de las historias evocadas en las construcciones, según fueran los éxitos bélicos de la monarquía, la ejemplaridad de los santos u otras escenas de contenido religioso. Las analogías se expresaban en las comparaciones establecidas con personajes bíblicos o héroes de la antigüedad con objeto de ensalzar las cualidades del personaje glorificado en la fiesta. El nivel alegórico era el más abundante y comprendía cuantos elementos simbolizaban sus virtudes y beneficios. Con todo ello se componía una suerte de máquinas artísticas, basadas en la síntesis entre arquitectura, literatura, escultura y pintura (Castillo Gómez, 2006: 245).

Todos los textos recogidos apelan a la fuerza evocadora de las imágenes, al impacto visual del mensaje así como al valor simbólico de sus soportes. Estos rasgos son propios de la cultura material del Renacimiento y especialmente del Barroco, en que “la atracción por las imágenes alcanzó su clímax, gracias a la conjunción de unos modelos de conocimiento que provenían de la tradición platónica y una necesidad de certidumbre sobre aquello que los sentidos le ofrecían al hombre, con una notable preeminencia del sentido de la vista, de raigambre aristotélica” (D’Onofrio, 2019: 38).

La recolección de variadas imágenes de escritura funeraria, así como configuraciones materiales asociadas con el legado clásico, construye una “emulsión productiva” (Mendoza, 2012b) entre diversas tradiciones propias del universo textual de

la Europa del siglo XVII. La prensa de tipos, en el *Quijote*, no logra superar la amplitud y diversidad de las distintas formas de escritura expuesta, entendida ésta como

cualquier tipo de escritura concebido para ser utilizado en espacios abiertos o cerrados, para permitir la lectura plural (en grupo, masiva) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta; condición necesaria para que sea efectivo su uso es que la escritura expuesta sea suficientemente grande, y presente el mensaje del cual es portadora de manera (verbal y/o visual) evidente y clara (Petrucci, 2013b: 25).

Cervantes, inmerso en la fase conocida como “cultura letrada”, que abarca los veinticinco siglos previos al advenimiento de cultura industrial en el siglo XIX, desde la referencia de Platón en el *Fedro* al mito egipcio de Theuth, Thamus y el origen de la escritura o la formulación del “concepto” asociado a la mayéutica (Mendoza, 2019b), solapa distintas imágenes de la materialidad escrita que demuestran la pervivencia de valores asociados a tecnologías pre-modernas.⁸⁴ El paradigma tipográfico, “que rigió la modernidad y la edad de la imprenta con sus jerarquías, su linealidad, sus criterios de valoración” (Mendoza, 2019a: 205), parece dispersarse en el *Quijote* con la aparición de formas preexistentes, arcaicas de la textualidad: multiplicidad de epitafios, descentramiento de los códigos. La dinámica contribuye a demostrar cómo, al interior de la cultura letrada, persisten formas que se emulsionan o mixturán (Mendoza, 2019b) y que encuentran su lugar en una obra que ha sido leída durante siglos como “hija de la imprenta”. En el *Quijote*, la cultura letrada, sostenida desde el Humanismo por sus bases librescas, no puede ocultar la fuerza de formas pre-tipográficas de la escritura, fuerzas que bien podrían ser consideradas “residuales”, representantes en apariencia de una

⁸⁴ En esta diagramación de la “Historia de las textualidades”, seguimos a Juan José Mendoza, que establece tres fases relacionadas no lineal sino dialécticamente: la cultura letrada, la cultura industrial y la cibercultura como tres grandes bloques operativos que suponen diversas historicidades en conflicto, un marco teórico “capaz de ceñir las transformaciones de los textos desde la cultura manuscrita a la época de su reproducción digital, pasando por la edad de los impresos, la cultura libresca y la cultura tipográfica. [...] una historia constituida por el estudio de todas las culturas del texto, desde la época manuscrita a la era digital, pasando por la edad de la imprenta –su constitución, su consolidación y la historia de la cultura de masas–” (Mendoza, 2019a: 221-222).

época acabada (Mendoza, 2019b). Los conflictos suscitados entre los diferentes modos que adopta la representación de los textos nos revela cómo las tradiciones escritas, la historia misma de la escritura se va solapando, sobre-representando, invisibilizando algunos elementos y conformando más una “arena de combate” que “una mera adición de acontecimientos” (Mendoza, 2012a: 12).⁸⁵

Una arqueología de la formas de lo escrito permite revelar los conflictos y valores que se suscitan en su yuxtaposición y de los que Cervantes se hace eco para construir su novela. Ante la proliferación sin control de los impresos, con la consecuente “desolación babélica a que un exceso de producción de signos ha

⁸⁵ En este sentido, es interesante considerar cómo internet recoge y vehiculiza manifestaciones textuales del pasado como algunos de sus posibles materiales, lo que permite pensar el modo en que dicha red está sostenida “sobre un enorme zócalo de tradición humanista [...], el enorme caudal de textos procedentes de la cultura letrada que circula oficiando de verdadero zócalo cultural en el inconmensurable edificio que es la Web” (Mendoza, 2016: 4). Póngase, por ejemplo, la digitalización de la *editio princeps* del *Quijote* que la Biblioteca Nacional de España pone a disposición de los cibernautas con el apoyo financiero de Telefónica. La página, titulada “*Quijote interactivo*” (<http://quijote.bne.es/libro.html>), permite consultar el primer impreso tanto de la Primera Parte (1605) como de la Segunda (1615) a partir de la digitalización de los ejemplares pertenecientes al fondo de la institución. La página no sólo facilita el acceso al impreso “como si tuviera el libro en sus manos” (así reza la web del proyecto) y propone acciones asociadas como imprimir o ampliar páginas seleccionadas, compartir fragmentos y obtener sus transcripciones, sino que también presenta contenidos vinculados a la obra que ayudan a contextualizarla: una línea de tiempo con las ediciones que se sucedieron desde 1605, bibliografía complementaria sobre los libros de caballerías y la vida en el siglo XVII y una galería multimedia con imágenes, música y videos relacionados con la novela. La digitalización permite, además, una manipulación del objeto libro que sería imposible en “la vida real”, por los cuidados que requiere un ejemplar de más de cuatrocientos años. Por otra parte, esas funciones aumentadas (zoom, impresión, transcripción, link a materiales complementarios) son disparadoras de la reflexión sobre el modo en que los objetos materiales “transcenden” a nuevas formas de existencia en internet y las operaciones de lectura que posibilitan en su formato virtual. Una de ellas es clave para comprender las modulaciones de la materia escrita en la era digital. Un escaneo con funciones aumentadas e hipervínculos que posibilitan la conexión entre la obra y su contexto histórico y cultural, ¿no plantea un tipo de lectura propio de la literatura ergódica? Como plantea Aarseth, un tipo de texto que recupera la noción de laberinto, cuya lectura no es lineal sino que –a través de los nuevos programas– presenta “colecciones de fragmentos independientes, con bucles repetitivos, referencias cruzadas, y ‘saltos’ discontinuos adelante y atrás de las secciones” (2004: 130). Más allá de los hipervínculos, ¿no era ya el *Quijote* un texto con múltiples posibilidades de lectura, con niveles narrativos (aventuras-episodios-exposiciones metanarrativas) que representaban formas heterogéneas de “entrar” en el texto, con una variedad de personajes y cronotopos que –al día de hoy– sigue suscitando las más variadas lecturas, dependiendo de cuál ser el marco interpretativo que se emplee? El *Quijote*, en su edición digital e interactiva, nos permite pensar con Aarseth las continuidades, cómo los cibertextos son deudores de los libros y hasta qué punto “el formato códice es una de las herramientas de información más potentes y flexibles que se han inventado hasta la fecha y goza de una capacidad de cambio que probablemente aún no se ha agotado” (2004: 127). Podemos concluir, retomando al mismo autor, que “El cibertexto, por tanto, no es una forma de texto ‘nueva’ y ‘revolucionaria’, con unas posibilidades determinadas tan sólo por la invención del ordenador. Ni tampoco es una ruptura radical con la textualidad anticuada, aunque sería fácil hacer que lo pareciera. El cibertexto es una *perspectiva* de todas las formas de textualidad” (Aarseth, 2004: 139).

conducido” (De la Flor, 2004: 187) en el hombre barroco, la opción cervantina es el regreso dicotómico a las formas monumentales o transitorias, propias de tradiciones antiguas que se han mostrado en el imaginario cultural como depositarias de un memoria eterna. En este sentido, el autor alcalaíno recupera y opera con las características más definidas del epitafio barroco, que apelaba a la diversidad tanto de colores como de tipografía y que imitaba frecuentemente superficies como la tela, la madera, la piel, el pergamino y el papel:

en los monumentos funerarios de la época, la escritura fue usada en textos a veces completamente distribuidos: fue desplazada a más lugares del espacio escritorio, a veces incluso fuera del perímetro monumental; se presentó en disposiciones no lineales, sino curvas, movidas e irregulares; adquirió coloraciones vivas, en contraste con fondos también coloreados (oro sobre negro, amarillo sobre rojo); fue colocada sobre superficies de escritura que imitaban elementos de otras naturalezas distintas de aquellas de la piedra o del mármol que en realidad los formaban: terciopelo, paño, piel, madera, pergaminos y papel (Petrucci, 2013a: 174).

En el *Quijote*, no se imita sino que se recurre a esos primeros materiales y se les devuelve su condición de soportes textuales. La obra que debe su existencia a la tecnología promovida por Gutenberg abdica de sus ventajas para redireccionarse hacia los clásicos, en un gesto melancólico que lo convierta, a su vez, también en un clásico.

En la opción por formas pretéritas de la memoria escrita, la novela cervantina tensiona las distinciones que se formulan al interior de la era mecánica con la aparición de los nuevos medios. Como refiere McLuhan, éstos son extensiones del cuerpo y la era mecánica, con su nuevo principio de individualidad, fragmenta, centra y despoja de empatía la experiencia (1996: 40). Los medios se vuelven calientes: aquéllos que McLuhan distingue como distantes y autónomos con respecto al receptor porque, al extender en “alta definición” un único sentido, “no deja[n] que su público lo[s] complete tanto. [...] Así, pues, los medios calientes son bajos en participación” (1996: 43-44). La imprenta ilustra como ningún otro este tipo en los albores de la Modernidad.

Cervantes, a lo largo de su obra y particularmente en el *Quijote*, exhibe los nuevos modos de interacción y conocimiento que la tecnología de la prensa tipográfica introduce en Europa desde mediados del siglo XV. El nuevo medio será generador de nuevas realidades: los libros impresos desatarán la locura de Alonso Quijano y lo arrojarán por los caminos de La Mancha. Sus aspiraciones e ideales se encuentran entre las primeras manifestaciones de lo que ha sido llamado la “Galaxia Gutenberg”: McLuhan (1998) considera a la novela uno de los cuatro mitos masivos de las transformaciones suscitadas por la tecnología de la imprenta en un mundo que, hasta la emergencia de lo electrónico, se mostrará cuantificado, homogéneo, solipsista y cuya orientación interior tenderá hacia fines remotos.

Pero la tensión entre nuevos y viejos medios parece mostrar los límites de los primeros, así como estrategias para evitar convertirse en servomecanismos, riesgo que, según McLuhan, todo usuario de una tecnología afronta; se acaba sirviendo a las extensiones de nosotros mismos como a dioses: “Al abrazar constantemente tecnologías, nos relacionamos con ellas como servomecanismos. Por ello, para poder utilizarlas, debemos servir a esos objetos, a esas extensiones de nosotros mismos, como dioses o religiones menores” (McLuhan, 1996: 66). El carácter divino de la imprenta y su contracara demoníaca eran ya patentes en el pensamiento de quienes supieron sacarle provecho así como de aquellos que vieron el peligro de los nuevos medios. El mismo Lutero la describió como “el acto de gracia divina más alto y más extremo, a través del cual difundir el evangelio” (Finkelstein y McCleery, 2014: 105), pero también se conservan testimonios como la frase veneciana “la pluma es una virgen, la imprenta, una puta” (Finkelstein y McCleery, 2014: 97). El peligro de ser fagocitado por la

máquina⁸⁶ y los engaños a los que ella puede llevar ya han sido abordados en capítulos previos de la presente tesis (capítulo 1 de la sección II). Estos modos de entablar vínculos con la cultura tipográfica miden el tono de las incomodidades generadas entre los autores de los primeros tiempos de la imprenta por las formas de reproducción textual y el refugio que significaba apelar a tecnologías anteriores:

Quand les premières oeuvres furent confiées à la presse, les derniers scribes ne travaillaient pas si mal, et l'on restait avec eux dans l'espace homogène et rassurant de l'écriture manuelle; l'atelier d'imprimerie, microcosme frénétique, concentre les inquiétantes nouveautés de la main technicienne, de la spécialisation, de la machine. Le dépositaire de l'oeuvre (auteur, ou éditeur), pour peu qu'il soit attaché à la lettre, a le sentiment de la livrer à la dispersion et au manque, de se livrer désarmé à quelques doubles pervers de lui-même: le typographe qui commet des fautes, l'impudent correcteur, qui en fabrique.

[...] Un peu ridicule, un peu déplacé, ou du moins qui n'a pas encore trouvé sa place, son statut [el autor en el taller tipográfico]. Les réactions, dès lors, sont individuelles, et prennent les formes les plus diverses. Du refus hautain de se rendre à l'atelier, pour participer en quelque manière à la correction (quitte à glisser une préface fielleuse, qui parle de "*correctorum errata emedare*", etc.), jusqu'à l'occupation quasi militaire, et un peu maniaque (Cerquiglini, 1989: 20-21).

Cervantes recupera formas pretéritas de construir un mensaje escrito para la posteridad que pueden ser consideradas, a pesar de sus múltiples formas y soportes, medios fríos: aquéllos que, según McLuhan, son "altos en participación o compleción por parte del público" (1996: 44):

En la Edad Media, la palabra impresa, con su intensidad especializada, hizo estallar los vínculos entre las cofradías corporativas y los monasterios, y creó pautas de empresa y monopolio sumamente individualistas. Pero la inversión típica se dio cuando los extremos del monopolio trajeron de vuelta las corporaciones, con su dominio impersonal sobre muchas vidas. El calentamiento del medio escritura hasta la intensidad repetible de la imprenta desembocó en el nacionalismo y las

⁸⁶ Este mismo término es aplicable a manifestaciones contemporáneas de lo textual, como el cibertexto, que "emerge como máquina. Máquinas textuales, el texto se vuelve fungible, un huidizo material 'maquinico' que se transforma con el uso" (Mendoza, 2019a: 220). Esa maleabilidad del escrito que, en tiempos de Cervantes, representaba un peligro por la asociación entre lo mecánico y lo infernal (*vid.* sección III, capítulo 3) o por las trampas a las que sus efectos de sentido (*vid.* sección II, capítulo 1), lejos de la mano del autor, podían conducir, resurge en la actualidad como carácter de lo virtual. Por otra parte, Aarseth define al texto como "una máquina, pero no de modo metafórico, sino como un dispositivo mecánico para la producción y consumo de signos verbales" (2004: 143). Y este regreso a la consideración material de la escritura es llamativa en tanto el período que nos ocupa exhibe grandes cambios tecnológicos que, a juzgar por el modo en que son puestos de relieve a lo largo del *Quijote*, no pasaron desapercibidos a los ojos de sus autores más recordados.

guerras de religión del siglo XVI. Los medios pesados y poco moldeables como la piedra suponen sujeción temporal. Empleados para la escritura, de hecho son muy fríos y sirven para unificar las épocas; en cambio, el papel es un medio caliente que, sirve para unificar horizontalmente los espacios, y tanto en los dominios políticos como del ocio (McLuhan, 1996: 44).

La presencia de una comunidad que se presupone como destinataria en las escrituras expuestas; la mano que talla la piedra, la cera o la corteza del árbol, son factores que desarmen el peligro de caer en la mecanización absoluta representada por la imprenta, una tecnología que reduce la presencia del humano y desplaza a los instrumentos de escritura en el proceso de su reproducción (*vid.* sección II). El retorno a viejas imágenes de lo textual es una afrenta a la fragmentación de la era mecánica, un modo de “despertar de nuevo sus memorias tribales” (McLuhan, 1996: 64). En definitiva, una invitación a religar, a la *religio*: dejar de servir a la tecnología como si se le rindiera tributo a lo divino y buscar modos de fecundarla, modificarla. Porque, como señala McLuhan, el embotamiento que producen las extensiones tecnológicas de nosotros mismos sólo puede ser combatido por medio de la invención y la innovación. La hibridación o encuentro de dos medios es un momento de la verdad y de revelación del que surgen nuevas formas: “El paralelismo entre dos medios nos mantiene en las fronteras de formas que nos despiertan de la Narciso-narcosis. El encuentro de varios medios es un momento de libertad y de liberación del trance ordinario y del entumecimiento que imponen a los sentidos” (McLuhan, 1996: 76).

En este punto, las formas híbridas de lo escrito, como la que combina cultura oral y alfabetizada, son propicias para los cambios y las liberaciones: “de todas las uniones híbridas que engendran tremendos cambios y liberaciones de energía, no hay ninguna que supere el encuentro entre una cultura oral y otra alfabetizada. El dar al hombre un ojo por un oído con la alfabetización fonética es, social y políticamente, la

explosión más radical que pueda darse en cualquier estructura social” (McLuhan, 1996: 70).

La novela cervantina se decanta por una invitación a sortear los modos de producción de su propio texto para mixturarlos con medios que reaniman la presencia del otro, de la voz frente al mecanicismo. Y, en esa elección, no hay un simple muestreo de formas de lo escrito, sino una lección sobre el poder de sus usos.

En el *Quijote* se construye, de este modo, una “zona de emulsión”, lugar donde se dan cita la historia y el futuro de las prácticas textuales como “ondulaciones en el espacio-tiempo producidas por esos ‘cuerpos masivos acelerados’” (Mendoza, 2012b: 3). Las formas del pasado aparecen “sampleadas”, una de las tantas manifestaciones de las escrituras contemporáneas como escrituras *past*, que exhiben ya en el *Quijote* uno de sus más claros puntos de anclaje:

Past designa un campo semántico, una red de redes. En algunos escritos fue cita, copia, plagio, centón, marginalia, reescritura, transcripción, corrupción, referencia, deturpación y homenaje. En algunos otros textos funcionó como *papier collé*, *patchwork*, *sostenuto*, intertextualidad, antropofagia, cámara de ecos, resonancia, carnaval, *bouquet*, *point d’orgue*, línea de fuga. En algunas escrituras ha llegado a actuar como *delay*, reverberancia, *remake*, *revival*, *vintage*, *remix*, *loop*, *spam*, *sampler*, *scanner*, *hrönir*, Menard, *bad deed*... (Mendoza, 2012a: 35).

Las referencias a distintos modos de escritura pasados y presentes en tiempos de Cervantes son necesarias para la construcción de una obra que muestra al gran autor alcalaíno como un lector sensible de las imágenes textuales y los valores que se desprenden de ellas.

2.4. Devenir piedra

En ese devenir originario o clásico, se oscila entre la piedra y el soporte perecedero. Entre los materiales más precarios y los que resisten el paso del tiempo. Todos ellos tienen en común ser escrituras de aparato, que pueden o no ser de exposición pública, pero que comparten, según Petrucci, el carácter de “manifestaciones gráficas donde la escritura asume la función intencional de exhibición y de solemnidad, dirigida a transmitir, con una estética particularmente cuidada o desde una posición de evidente notoriedad, no sólo mensajes verbales sino también, y sobre todo, visuales” (2013b: 23). Se trata de una amplia gama de escritos que incluye “inscripciones públicas y funerarias, inscripciones realizadas sobre objetos, estampas, títulos de libros, enseñas de comercios o de fábricas, grafitis” (Petrucci, 2013b: 23). Una vez más, la historia de la cultura letrada se revela compuesta de múltiples historias superpuestas: la de los manuscritos, de la imprenta, de la textualidad, de la tipografía, del arte, de las imágenes... (Mendoza, 2019c: 15). El *Quijote*, como todo texto de la historia literaria, se muestra como portador de una “encrucijada interdiscursiva”, “al tiempo que diferentes momentos de la historia cultural se nos presentan como galvanizadores de discursos procedentes de diversas tradiciones” (Mendoza, 2019a: 215). En apariencia contradictorias pero unidas por el legado grecolatino, ¿estas tecnologías de la palabra no están alejándose sustancialmente del impreso, de la materialidad escritural más difundida de todas? ¿No son, pese a su perseverancia en lo físico, formas que buscan arribar hacia un texto que no requiera, precisamente, de texto?

Avanzando un paso más hacia la vida del espíritu, del texto que comunica sin soporte, la opción por el origen parece llevarnos, en el final del relato, hacia un momento primigenio en que la escritura era sólo apoyatura para recordar y evocar por otros medios, concretamente el habla. En el temor por las nuevas tecnologías, resuenan

ecos de los alegatos en contra de la escritura misma, de las desventajas que representa para el hombre ya desde los planteos fundacionales del pensamiento occidental:

las mismas objeciones comúnmente impugnadas hoy en día contra las computadoras fueron dirigidas por Platón contra la escritura, en el *Fedro* (274-277) y en la *Séptima Carta*. La escritura, según Platón hace decir a Sócrates en el *Fedro*, es inhumana al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado. [...] la escritura destruye la memoria. Los que la utilicen se harán olvidadizos al depender de un recurso exterior por lo que les falta en recursos internos. La escritura debilita el pensamiento.

[...]

A fortiori, la imprenta puede recibir las mismas acusaciones. Aquellos a quienes molestan los recelos de Platón en cuanto a la escritura, se molestarán aún más al saber que la imprenta inspiraba una desconfianza semejante cuando comenzaba a introducirse. Hieronimo Squarciafico, quien de hecho promovió la impresión de los clásicos latinos, también argumentó, en 1477, que ya la “abundancia de libros hace menos estudiosos a los hombres” [...]: destruye la memoria y debilita el pensamiento demasiado trabajo (una vez más, la queja de la computadora de bolsillo), degradando al hombre o la mujer sabios en provecho de la sinopsis de bolsillo (Ong, 2011: 82).

La disputa entre ambos modos de difusión los plantea como caras de una misma moneda porque, como indica Chartier, “El crédito otorgado a lo escrito, para bien o para mal, al igual que sus conquistas en todas las áreas de la experiencia social no pueden separarse de su revés: a saber, una duradera nostalgia por la oralidad perdida” (2012: 44).

Y la opción por demonizar los nuevos medios, así como la ilusión de un texto inmaterial, también son preocupaciones que resuenan aún hoy, en las discusiones de carácter fetichista o casi ergonómicas sobre el carácter del cibertexto que evocan tanto seguidores como detractores de la centralidad del “*hardware* exótico de las flamantes nuevas tecnologías” frente al conocido “*hardware* de la vieja tecnología, de la sensación de ‘mirar y tocar’ que posee un libro, en comparación con las crudas letras de una pantalla de ordenador” (Aarseth, 2004: 137-138).⁸⁷ El recorrido escritural que plantea

⁸⁷ En este sentido, sería interesante preguntarse si no fue la era digital la que le otorgó al *Quijote* la “espiritualización” del texto que Cervantes parecía buscar. La proliferación de ediciones digitales, la

Cervantes en el *Quijote* se ubica en la estela de esa “tensión siempre presente entre, por un lado, la identidad perpetuada, reconocible, desmaterializada de las obras y, por el otro, la movilidad de los textos, una movilidad asegurada por la multiplicidad de sus formas materiales, sobre las páginas de los libros o fuera de ellas” (Chartier, 2012: 58). Su apelación a múltiples formatos, su construcción de un “mosaico” de manifestaciones de lo escrito que superpone temporalidades señala, una vez más, que

la reescritura y los fragmentos han sido siempre grandes protagonistas en la historia de los textos. Y la historia de las tecnologías escritas confirma que, con el paso de los siglos, se ha producido un progresivo crecimiento de la virtualidad sobre el territorio siempre “vacilante” de lo impreso –la propia historia de la imprenta no hace más que corroborarlo (Mendoza, 2019a: 220).

En el *Quijote*, la importancia de esta vuelta al *grado cero* de la escritura, a la espiritualización del texto, radica en que es el paso necesario para vencer al tiempo y descansar en el (no)soporte que representa la consagración definitiva: las voces de la Fama.

tengo de hacer obras que queden escritas en el libro de la Fama por todos los venideros siglos (I, 18, 147).

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos, por escrituras auténticas; sólo la fama ha guardado en las

promoción de maratones de lectura colectiva a través de distintas plataformas que indexan mediante *hashtags* estas propuestas (celebradas, generalmente, a propósito de algún aniversario cervantino) y que señalan nuevos “protocolos de circulación de la hipertextualidad en la era digital, caracterizada por la aparición de nuevas maneras de leer en la cibercultura, diferentes sin lugar a dudas respecto a las tradiciones de la lectura en el mundo occidental” (Mendoza, 2019a: 218); la puesta en valor de archivos y el nombramiento de Ciudades Cervantinas (el ejemplo argentino de la ciudad de Azul es célebre y próximo a nosotros). Recuérdese cómo el presente es el momento de la gran reflexión en torno a los archivos: en palabras de Mendoza, el siglo XXI “ha comenzado teniendo una fuerte noción de archivo – una fuerte noción de pasado–, con diferentes maneras de leer (diferentes maneras de archivar) que se están poniendo permanentemente en juego mediante proyectos de digitalización y puestas en valor de colecciones y fondos documentales” (2019a: 219). Todas ellas pueden considerarse posibles manifestaciones de la expansión del cibertexto, un nuevo orden textual en que diversos materiales mantienen vínculos en un universo amplio que ha sido textualizado por su capacidad de ser logaritmizado *on-line*: “los nuevos corpus y las nuevas textualidades, dispuestos por fragmentos ‘automáticos’, esto es, motivados por ‘recortes de lecturas’ muchas veces no oficiados por ningún ‘sujeto lector’ sino por fenómenos ‘maquínicos’ y eventuales, algorítmicos, suscitados por los propios avatares del *copy-paste*” (Mendoza, 2019a: 218).

memorias de la Mancha, que don Quijote la tercer vez que salió de su casa fue a Zaragoza (I, 52, 450).

Como indica Alicia Parodi, ya “el epitafio de Sansón Carrasco habla de la vida de la fama” (2017: 228). La espiritualización de la gesta quijotesca requiere del soporte, pero evoca la inmaterialidad de un mensaje que lo supera, que se apoya en él: “Don Quijote dejará su cuerpo, pero su espíritu, valiente y enamorado, revivirá en la fosa material del libro de papel, meollo a su vez de la cáscara representada en el libro de Avellaneda” (Parodi, 2017: 230).

La elección de la piedra, soporte de escritura que obsesiona a don Quijote, también es elocuente en tanto fue uno de los primeros materiales sobre los que la humanidad creyó ver expresada a la divinidad:

Se creía con frecuencia que las piedras bastas y naturales eran la morada de espíritus o de dioses, y se utilizaron en las culturas primitivas como lápidas sepulcrales, amojonamientos u objetos de veneración religiosa. Su empleo puede considerarse como una forma primitiva de escultura, un primer intento de investir a la piedra con un poder más expresivo que el que podían darle la casualidad o la naturaleza.

La historia del sueño de Jacob, en el Antiguo Testamento, es un ejemplo típico de cómo, hace millares de años, el hombre creía que en la piedra estaba incorporado un dios vivo o un espíritu divino y cómo la piedra llegó a ser un símbolo. [...] Para Jacob, la piedra era una parte integrante de la revelación. Era la mediadora entre él y Dios (Jaffé, 1984: 232).

La voz que revitaliza las historias antiguas, esa que se espera cantará con mejor plectro –si recuperamos la cita del *Orlando Furioso* que vuelve una y otra vez en el *Quijote* (I, 52, 454; II, 1, 478)– es la que difunde la escritura expuesta clásica y contemporánea, la que será garantía de la máxima difusión a la que un autor pueda aspirar. La misma que, podemos deducir, se encontraba también en la proliferación de epitafios escritos en papel, ya que suponía “el proceso de puesta, en palabras y en libros, de la ‘fama’, que estaba vigente y que encontraba su máxima expresión, no ya en los epígrafes funerarios como había ocurrido durante siglos, sino en el ‘canto’, es decir en

la poesía, latina, griega, o en la lengua nacional que fuese” (Petrucci, 2013a: 159). Ya desde el comienzo, la gesta debe a la voz su razón de ser, si seguimos la conexión semiótica que Nadine Ly encuentra “según la figura llamada etimológica” entre “el canto, palabra o verbo con el encanto” al tiempo que, semánticamente, se construye “todo el campo abarcado por la significación múltiple de los encantadores quijotescos” (Ly, 1992: 642), verdaderos generadores de aventuras y máquinas ficcionales.

Abandonar el “cuerpo de la escritura” para vocalizarse o escribirse en caracteres ya no visibles,⁸⁸ pero eternamente evocados: como los mártires que abandonan la vida terrena y sacrifican su existencia física; como el cuerpo de don Quijote ya sin una pluma que lo reanime; como el cadáver de Grisóstomo y sus escritos, sobrevividos sólo por la voz de Vivaldo que canta la *Canción desesperada*. Como señala Chartier, “En *Don Quijote*, siempre, lo escrito tiene expectativas de eternidad, pero jamás está protegido contra la pérdida y el olvido. Los poemas escritos en la arena o en la corteza de los árboles desaparecen, las páginas de los libros de memoria se borran, los manuscritos se interrumpen” (2012: 34). La opción cervantina hacia el final de su gran obra recae en dotar a su texto de una paradoja fundante: la que destruye sus condiciones materiales pero eterniza su creación. Un deseo casi virgiliano, “esa ebriedad clásica” (Haddad, 1993: 138) de inmolar un texto que se resiste a desaparecer.⁸⁹

⁸⁸ El texto digital, a medio camino entre la materialidad efímera del texto y una espiritualización/virtualización de la letra, ¿será el tipo de escrito al que se busca arribar en el *Quijote*? Las dinámicas textuales propuestas por la novela cervantina resuenan en los cambios sin precedentes que propone la digitalización, si se tiene en cuenta lo que plantea Chartier sobre ésta: “Al romper el antiguo lazo entre los textos y los objetos, entre los discursos y su materialidad, la revolución digital obliga a una radical revisión de los gestos y las nociones que asociamos con lo escrito. A pesar de la inercia del vocabulario que intenta domesticar la novedad denominándola con palabras familiares, los fragmentos de textos que aparecen en la pantalla no son páginas, sino composiciones singulares y efímeras. Y, contrariamente a sus predecesores, rollos o códices, el libro electrónico no se diferencia de las otras producciones de la escritura por la evidencia de su forma material” (2012: 12).

⁸⁹ En este punto, nos permitimos disentir con abordajes como los de Gerber, pues sostiene que “si la singularidad del personaje cervantino viene a cumplirse acabadamente en el hecho de su muerte, también es cierto que la imprenta ha de garantizar, paradójicamente, la fama eterna de don Quijote” (2018: 231). La paradoja, desde nuestra perspectiva, se halla en vivir en la muerte, en depositar la memoria en una

Por eso, es llamativa la opción por apartarse del libro, por su destrucción. Según Haddad, su eliminación siempre supone un acto de maldición (mal-dicción) para las generaciones futuras:

“He mal dicho” enuncia en su acto el sujeto del Libro destruido. Comparemos esta posición con esas escenas que la Biblia gusta curiosamente de repetir al costado de largas genealogías, en apariencia, absurdas: el héroe, ya se llame Abraham, Jacob o Moisés, que bendice a sus sucesores en el lecho de muerte. La figura de Job es ejemplar en relación con este asunto. [...] ¿Qué dicen todos estos héroes bíblicos?: “Sí, yo he bien dicho [bendecido] y más allá de los tropiezos de lo cotidiano, que fueron peripecias, no he actuado más que por amor al Padre, función garante de la verdad. No podría renegar de mi dicho y dejo desde ahora mi enseñanza para vuestro mejor juicio”. Y esta palabra de confirmación se convierte en bendición para la posteridad (Haddad, 1993: 140-141).

En el final de su gesta, don Quijote invierte el derrotero de los héroes bíblicos, como Job. Su final, la abdicación de los libros que le dieron materia a sus salidas se refleja en la advertencia a su sobrina y a Avellaneda:

es mi voluntad que si Antonia Quijana mi sobrina quisiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosa sean libros de caballerías; y en caso que se averiguare que lo sabe y, con todo eso, mi sobrina quisiere casarse con él, y se casare, pierda todo lo que le he mandado (II, 74, 936).

a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió a, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote (II, 74, 938).

materia pretérita que implica el regreso al soporte de la más baja organicidad (piedra). No consideramos que, en 1615, “se enfatiza la concepción de este libro como algo viviente” ni que la Segunda Parte “viene a consagrar el movimiento iniciado en el cruce entre literatura y vida en 1605: otorgar *forma humana* a un proyecto literario” (Gerber, 2018: 232). Al contrario, el regreso a las manifestaciones epigráficas es la vuelta a un origen que problematiza los límites entre vida y muerte: la materia inerte de la piedra se ubica en las antípodas de la vida humana y, en el más bajo de los eslabones de la cadena del ser, triunfan en durabilidad y exhiben grados de vitalidad (Tillyard, 1984: 134-135). Nada de ella nos remite al ingenio de los hombres o al poder de su imaginación. La acción de su mano sobre este material reenvía, en todo caso, a otras existencias (lo divino, una dimensión espiritual recuperada, en nuestra tesis, a partir de la cita de Jaffé) que parece ser el destino último del proyecto cervantino: una suerte de texto inmaterial, virtual e inasible. La paradoja de una “materia espiritual”.

Un final sin descendencia, estéril en todos los niveles posibles de representación, que constituye un gesto antigenealógico basado en la desconfianza en el libro.

El *Quijote* se construye desde las ruinas. Se las fabrica como índice de una postura ética y poética, como el gran gesto melancólico que, hacia el cierre de la narración, advierte sobre la pérdida y la necesidad del recuerdo. Sobre el deseo de devenir piedra para unirse con otra forma posible de manifestarse, de señalarse como obra espiritual más que material. La máquina es para los hombres; la imprenta para el diablo. A ellos, lo perecedero e imperfecto. Para sí, la memoria eterna y la divinidad.

3. El *Quijote* y el Emperador de la China: los derroteros del libro

La dedicatoria a la Segunda Parte del *Quijote* (1615) incluye un pequeño relato, presentado en forma de anécdota (por supuesto que apócrifa):

El que más ha mostrado desearle [a la continuación de la novela] ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un proprio pidiéndome, o por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio. Preguntéle al portador si su majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondióme que ni por pensamiento (II, Dedicatoria, 467).

Esta brevísima historia da pie a la alabanza al dedicatario, don Pedro Fernández Ruiz de Castro y Osorio, séptimo conde de Lemos, quien, a diferencia de la insuficiente oferta que el Emperador chino le hace a Cervantes, demuestra su grandeza y –al menos aparentemente– su generosidad:

- Pues, hermano –le respondí yo–, vos os podéis volver a vuestra China a las diez, o a las veinte, o a las que venís despachado; porque yo no estoy con salud para ponerme en tan largo viaje; además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros, y emperador por emperador y monarca por monarca, en Nápoles tengo al grande conde de Lemos que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta y me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear (II, Dedicatoria, 468).

En este punto, la dedicatoria retorna a su curso preestablecido genéricamente, en tanto se presenta “como cartas del autor al mecenas, que confirman y realizan el contrato previo, tácito o explícito, de intercambio mutuo de servicios” (Martín Morán, 2001: 257).

Más allá del paso fugaz de este preliminar por la anécdota, creemos que el escueto relato esconde otros posibles significados y que puede, también, irradiarlos

hacia el resto de la obra a punto de comenzar. Lo consideraremos, pues, un germen narrativo, ubicado estratégicamente en los umbrales de la novela, con propósitos y funciones específicas en esta Segunda Parte. Las próximas líneas buscarán justificar esta afirmación.

El capítulo final de nuestra tesis espeja el primero, dedicado también a los paratextos cervantinos. No es un gesto inocente ni casual: el final implica volver al inicio, como parece haber explorado Cervantes cada vez que trazó una circularidad en torno a los textos (los propios, los ajenos, los que incluyó en su obra, los que señaló elípticamente...). La escritura siembra un camino de encuentro con lo uno y lo vario, con el yo y el otro, con el vacío y la plenitud, con un movimiento seriado que a un mismo tiempo resulta ser una cadena que se cierra sobre sí misma. Un *ouróboros* textual. Por eso, el cierre de esta tesis requiere explorar la mayor distancia simbólica que ha recorrido la novela, en la pretendida invitación al Oriente, paradójicamente anclada al inicio del final, en la Dedicatoria de la Segunda Parte del *Quijote*.⁹⁰

En estas páginas que presentamos a continuación, la hipotética presencia del objeto libro en China y el prestigio de su autor en tierras tan lejanas serán el disparador para concluir nuestras reflexiones en torno a la materia escrita y su valor en los intercambios políticos y culturales con la alteridad, en un contexto hispánico de marcada cerrazón ideológica.

⁹⁰ La dedicatoria es un espacio significativo para el juego cervantino con los paratextos y su valor en el marco más amplio de la obra, puesto que –como mencionamos previamente en el capítulo 1 de nuestro segundo apartado– la de 1605 está marcada por el presunto plagio a los preliminares de Herrera y Medina en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Díez, 2015). El carácter problemático de esta primera dedicatoria al *Quijote* llevó a la crítica a formular diversas hipótesis que, con mayor o menor éxito, buscaron dispensar a Cervantes de la acusación de copia: se ha atribuido esta pieza textual a otra pluma autorizada por el autor o el editor, y se ha propuesto la existencia de una segunda dedicatoria en base a la impresión de una doble tasa para la Primera Parte, luego del extravío de las aprobaciones, lo que llevó a “la suposición de que la dedicatoria original se perdió y hubo que muñir otra rápidamente” (Díez, 2015: 37). La lectura propuesta por Díez busca zanjar estas discusiones, basadas en “la necesidad de los cervantistas (y de Rico) de exculpar a Cervantes de un plagio que sin duda consideran vergonzoso” (2015: 37) y postula un juego controlado por el autor basado en las interacción de los preliminares y la influencia del prólogo, con las directrices del amigo para componer a partir de material “prestado”. *Vid. supra* (apartado 2, capítulo 1, nota 3).

3.1. El espejo del Otro

Un representante del Emperador chino visita a Cervantes en su propia tierra. ¿Por qué reclamar la presencia del autor y de su creación en los confines del mundo conocido? ¿Y por qué ese destino está representado por China? Un vistazo a los valores que circulaban en la España áurea en torno a esas lejanas tierras permite arrojar luz sobre la opción que realiza Cervantes en este paratexto.

China era, para la monarquía de los Austrias, un límite que deseaba franquearse. La presencia española en Asia está documentada desde el siglo XVI. Planteada en un comienzo como un intento de desplazar a los portugueses en el comercio marítimo de especias con el Extremo Oriente, provenientes de las islas Molucas, en 1571, con la conquista de Manila y la comunidad de comerciantes chinos que operaban allí, el interés de la corona hispana se posa por primera vez en China. Para 1580, el contacto quedaba sellado por la residencia permanente de 5000 mercaderes chinos, los *sangleyes*, en la alcaicería conocida como Parián de Manila (Ollé, 2006), tan extendida que, hacia fines del siglo XVI, la ciudad filipina podría considerarse “a Chinese colonial town” (Headley, 1995: 635). El intercambio con dichos comerciantes le permitió a España el establecimiento de una ruta de comercio y navegación transoceánica que unió los puntos más distantes del mundo conocido hasta entonces: el Galeón de Manila o “la nao de la China”, como la llamaban los comerciantes mexicanos (Alonso Álvarez, 2008: 85), que unía este enclave hispánico con Acapulco.

Ese Otro en la distancia, por la inmensidad de su territorio y el poco conocimiento que brindaba al exterior, se presentaba para el imaginario de los siglos de XVI y XVII como ciudadano de un reino misterioso (Headley, 1995: 632). No faltaron quienes representaron a los chinos como un pueblo de idólatras, sodomitas, ladrones y

piratas (Headley, 1995: 637), en un intento quizás de exaltar la propia identidad. A pesar de ello, el imperio que por entonces detentaba la dinastía Ming materializaba, para los súbditos de la Monarquía católica, un Otro digno con el cual medirse: de las páginas dedicadas por viajeros y religiosos, se desprende el respeto y la admiración por la vastedad de sus dominios y la capacidad de control de éstos, su organización política, sus riquezas, el refinamiento en aspectos tan variados como las formas de vestir, alimentarse, diseñar sus edificios y sus ciudades, así como por el predominio de una cultura letrada (Romano, 2014: 256). Todas estas dotes llamaban profundamente la atención de quienes, con estupor, veían en ese reino oriental un rival. Es sintomático de este pensamiento que, tanto en la Primera como en la Segunda Parte del *Quijote*, la única mención a figuras imperiales existentes y contemporáneas, entre las tantas imaginarias extraídas de o inspiradas en ficciones caballerescas –el Emperador de Trapisonda (I, Pról, 10 y I, 49, 429), “el grande emperador Alifanfarón” (I, 18, 148)– y las de regentes de la antigüedad o el medioevo –Heraclio (I, 48, 423), Adriano (II, 8, 517), Carlomagno (II, 24, 624 y II, 26, 638), Julio César (II, 24, 627)–, sean las de este Emperador de la China y la del “invictísimo Carlos Quinto” (I, 39, 350; también en II, 8, 515).

Entre la admiración y el temor, la relación de la monarquía española con el imperio chino, fue adquiriendo diversas modulaciones:

Durante las últimas décadas del siglo XVI se sucedieron desde Manila las incursiones misionales fallidas hacia la provincia de Guangdong o de Fujian, los intentos de embajada abortados antes de iniciarse y los más o menos insensatos planes de conquista de China, finalmente siempre desestimados.⁹¹ Felipe II llegó a redactar una carta al emperador Wanli, que debía acompañar a todo un ajuar de regalos, en el que se incluían cuadros, espejos y rarezas preciosas, en una magna embajada que nunca llegó a zarpar de Nueva España. La unión dinástica entre Castilla y Portugal en 1580 erigía el espejismo de la *Monarchia universalis*, ante la cual tan solo el Imperio chino desafiaba el impresionante despliegue de los

⁹¹ Ante los reiterados pedidos de conquista de China por parte de misioneros, magistrados y soldados españoles, Felipe II se mantuvo firme en su negativa a una invasión, prefiriendo la amistad a la hostilidad y advirtiendo a quienes dieran “any just cause for indignation against us” (Headley, 1995: 638).

sistemas imperiales ibéricos, que en Manila y Macao tenía sus apéndices extremos (Ollé, 2006).

Las “Indias del Poniente”, denominación que englobaba a las Islas del Sur, la Península malaya, el Pacífico central y las costas de china –que, en mapas españoles como los de Velasco, se consideraban dominio hispánico (Headley, 1995: 632)–, ejercían una fuerte atracción. En un mundo que asiste a su primera globalización, China se coloca en la situación paradójica de ser un horizonte conocido a la vez que un espacio y una historia ignotos, según Antonella Romano:

China era, para el mundo letrado del siglo XVI, una referencia cuyos lazos con los núcleos europeos de la cultura son reconocibles desde que éstos se dotaron de historia. Pero continúa siendo un espacio desconocido,⁹² que la reactivación del comercio mundial alrededor del globo, estimulada por el “descubrimiento” del Nuevo Mundo, hizo que los europeos integrasen en sus zonas de intercambio. A las tradicionales rutas terrestres de Eurasia, forjadas a lo largo de toda la Antigüedad y de la Edad Media, se añaden a partir del siglo XV las rutas marítimas de los dos océanos Pacífico y Atlántico, que generan geopolíticas imperiales distintas, pero en cuyo seno las monarquías ibéricas desempeñan un papel determinante (Romano, 2014: 248).

La única diferencia irreductible entre ambos imperios era la religión. China planteaba el problema de una civilización sin Dios (Romano, 2014: 256) frente al Imperio de los Austrias, que buscaba construir, bajo su mando, un orbe católico, basado en un *setting* epistémico desde el cual se esperaba alcanzar el *dominium totius orbis* (De la Flor, 2015: 10) y “convertirse en ‘señores de todo el mundo’, lo cual implica la realización de una monarquía católica o, mejor, de un entero ‘planeta católico’” (De la Flor, 2015: 13). El lugar que ocupaba China en ese esquema providencial era crucial:

America was only preliminary to the real, and indeed original goal –China. The awe, fascination, and respect exercised by the imposing order of this vast, mysterious land made it the obvious goal of that mighty westward evangelical impulsion. In their advance the friars as well as the Jesuit Fathers, operating within

⁹² La imagen de China difundida en toda Europa, de tintes utópicos e hiperbólicos, que circuló por los medios cultos durante los siglos XVI y XVII se basó en la obra de Juan González de Mendoza, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del Gran Reyno de la China* (1585), que influyó en autores áureos de la talla de Lope de Vega y Luis Barahona de Soto (Ollé, 2006).

the Spanish system, understood their work as collaborative, even in agreement with the imperial interests of Castile (Headley, 1995: 636).

Esta distancia religiosa buscaba saldarse con la presencia de los primeros europeos que pudieron asentarse en Asia: las órdenes religiosas y su innegable aporte “a la conformación intelectual de la alta Edad Moderna, en especial del mundo ibérico y, más en general, en los espacios del catolicismo tridentino” (Romano, 2014: 244). Entre ellas, la más importante fue la Compañía de Jesús, que entabló lazos con la comunidad y ganó su confianza prontamente, al aprender la lengua del Imperio Medio y convertirla en el instrumento de diálogo entre europeos y chinos (Romano, 2014: 259). Fueron los jesuitas, liderados por Mateo Ricci, a los que el Emperador asiático les permitió “adentrarse en territorio chino hasta llegar al corazón mismo del palacio imperial de Pekín, donde serían aceptados como sabios con conocimientos singulares en astronomía, óptica y otros saberes útiles y concretos” (Ollé, 2006).

El instrumento crucial para el encuentro entre civilizaciones fue el texto. Porque es por medio de la escritura que la conexión entre ambas culturas –la oriental y la europea– se establece. Por un lado, debido a la existencia de una burocracia letrada en China, que permitió el desarrollo de modos de intermediación entre ésta y Europa (Romano, 2014: 257) y, por otra parte, gracias a la recolección que los viajeros hicieron de textos de otros en similares empresas o que tuvieron acceso a fuentes chinas (Romano, 2014: 252), profundamente admirados de las bases escritas de dicha cultura – esta admiración llevó a que bibliotecas europeas de la talla de la Vaticana o El Escorial albergaran libros chinos, cuya salida el monarca oriental impide luego (Romano, 2014: 257).⁹³ El contacto entre culturas significó la aparición de las primeras traducciones (la

⁹³ El Escorial no sólo albergó libros chinos sino también códices persas, árabes y turcos, impresos prohibidos y ejemplares raros, adquiridos mediante fuertes inversiones del propio Felipe II así como en capturas de barcos enemigos o botines de guerra (Báez, 2015: 426). La cita con el Otro encuentra un

primera de un libro chino a una lengua europea, la castellana, data de 1592), así como la puesta en marcha de un circuito comercial de libros, negocio muy rentable que, a través de la compra de ejemplares, nos los muestra como una mercancía más entre las que ambos reinos comerciaban en el marco de la Carrera de Indias (Maillard Álvarez, 2013).⁹⁴

En este intercambio textual, la producción escrita de las órdenes religiosas y la compilación de relaciones sobre territorios a evangelizar constituyó “la escrituración de la experiencia misionera como un modo de constitución de conocimiento, una fábrica de saberes sobre el mundo moderno pensado en la diversidad de su expresiones a la que daba pie la diversidad de lo lejano” (Romano, 2014: 246). Dichas congregaciones fueron grandes responsables de “la participación del mundo ibérico en la constitución de China como horizonte de saber” (Romano, 2014: 249) europeo. En ese “gesto misionero de la transcripción del mundo por medio de la escritura” (Romano, 2014: 245), que pone en tensión dos formas opuestas de aprendizaje, el intermediado por los hombres en tanto “libros vivos” y el transmitido por los escritos basados en la experiencia (Romano, 2014: 246-247), los jesuitas fueron particularmente activos. No sólo se preocuparon por el aprendizaje de la lengua china sino también por su complejo sistema de escritura, en lo que se entiende como un intento no sólo de comprender su idioma sino también dicha cultura, de una alteridad irreductible: para estos religiosos no

espacio predilecto en el objeto libresco coleccionado por el poder real, matriz de la identidad hispana y católica.

⁹⁴ El ineludible estudio de Irving A. Leonard sobre listas manuscritas de libros transportadas por un comerciante, preservadas en el Archivo General de la Nación mexicana, permite dimensionar la importancia de los libros como mercancías dentro del circuito comercial con China y Filipinas, en su tránsito hacia el Perú (1949: 227). También demuestra cómo, a pesar de la legislación que prohibía los libros profanos, “some of the best and most representative of Castilian literature found its way into the most distant lands on which the conquistadors unfurled the banner of Spain” (Leonard, 1949: 235). Para el planteo general de la obra de Leonard, este caso es sólo un ejemplo de cómo “however far from the homeland the conquistadors’ swords might take them, and into whatever vicissitudes their destiny might lead them, close upon the heels of these conquerors, even to the very antipodes, followed the creative spirits of Spain, great and small, through the medium of those silent disseminators of ideas –printed books” (Leonard, 1949: 240).

se trató “solamente de testimoniar la extrañeza de un sistema de escritura que no estaría fundado sobre el alfabeto, sino de aprovecharlo” (Romano, 2014: 258).

Es en este punto donde el imperio de las antípodas y el *Quijote* se cruzan. En la novela, y en el plan más amplio de la obra cervantina, los textos siempre son piezas fundamentales que tienden lazos con la alteridad, ya sea con un otro externo o minorías que forman parte de la propia sociedad. Hemos analizado previamente este fenómeno en la relación entre el texto y la mujer, centrándonos en el personaje de Dulcinea (sección III, capítulo 1), y en el uso de la materia escrita por parte de los disidentes religiosos, tanto en el episodio de la conversión de Zoraida (sección III, capítulo 2) como en los ecos hispanoárabes diseminados a lo largo de todo el *Quijote* (sección III, capítulo 4). Este fenómeno propio de la escritura se observa más allá de que ésta se presente habitualmente como una herramienta central del poder monárquico, “instrumento predilecto de la supuesta racionalización administrativa, fundamento básico sobre el que se hace descansar” (Bouza Álvarez, 1997: 75) que, en el caso de China, se materializó en una gran producción de documentos enviados a España en que las autoridades civiles y religiosas argumentaban, con razones económicas, culturales y religiosas, a favor de la ocupación de China, ya sea invadiéndola o simplemente por medio de la presencia europea (Romano, 2014: 254). En este sentido, supera también su empleo tradicional como instrumento de evangelización, vital para el poder eclesiástico: el dominio de la lengua suponía el reto de la paridad posible, “responder a una demanda intelectual, en vista, en último término, de hacer una propuesta espiritual” (Romano, 2014: 261).

En el caso particular de la dedicatoria de 1615, el uso de la escritura también es reclamado por aquél marcado como diferente: el emisario chino emprende un largo viaje para llevar una carta que reclama la presencia del libro y su autor. Allende los mares, se prueba la existencia de lectores competentes y distinguidos, que valoran la

novela y exigen su continuación. Una nueva paradoja: detrás del libro, que es un objeto sagrado y de control social, está la disidencia, el Otro, el diferente. “Detrás de la cruz está el diablo” (II, 33, 686), decía Sancho. Ampliando continuamente las fronteras, Cervantes parece apuntar siempre a

la posibilidad de otra lectura de su obra, de una lectura radicalmente descentrada y trasplantada (en virtud de un viaje ficticio y otro potencial), de una lectura desde el lugar del Otro, en el mundo nuevamente ampliado, fabulosamente histórico, que compartiera Cervantes con sus lectores y contemporáneos (Gaylord, 1998: 239).

En la dedicatoria al *Quijote*, entonces, el vínculo entre los imperios chino y español tiene su piedra de toque en los textos, en dos tipos en particular. En primer lugar, la carta, de frecuente aparición a lo largo de toda la Segunda Parte y fundamental para el ejercicio del poder real, dispara la fábula de la visita. El contacto del monarca con memoriales, cartas, billetes, pliegos y despachos era conocido a todos sus súbditos en tiempos de los Austrias, con Felipe II como un asiduo lector y productor de documentos; para los historiadores, “el sistema de trabajo del rey fue una consecuencia de la inmensidad del imperio que gobernaba y un instrumento para vencer las enormes distancias que separaban sus distintas partes del corazón de la monarquía” (Bouza Álvarez, 1997: 79). Es por medio de un tipo de escritos fuertemente asociado a las actividades gubernamentales del “rey de los papeles”, rasgo que “fue parte esencial de la imagen que de este soberano tuvieron sus propios contemporáneos” (Bouza Álvarez, 1997: 77), que se construye un otro espejado, un emperador de los confines que es también aficionado a los textos, ávido lector y, tal vez, presunto coleccionista de libros (o, al menos, alguien que conoce lo suficiente de ellos como para despreciar al apócrifo y anhelar la aparición de la Segunda Parte cervantina). La escritura anuda lo uno y lo vario, el origen y el destino, y muestra cuánto de esa diversidad puede ser también semejanza.

Pero el lugar preponderante en la comunicación escrita planteada por esta pieza preliminar lo tiene el mismo *Quijote* en tanto objeto libresco. La voz autoral se presenta, entonces, como aquella que puede vincular ambos imperios por medio de un texto, el propio, lo que le otorgaría la posición privilegiada del intercesor, del embajador de toda una cultura, no requerido sino *suplicado* por el monarca al otro lado del mar.⁹⁵ Como refiere Grilli, “Cervantes coloca su libro como peculiar (y singular) afirmación de todo un mundo y toda una cultura” (2011: 213). Frente a cualquier intento de invasión, el *Quijote* y –si se pudiera– su autor serían en esa tierra-otra una presencia no hostil, solicitada, que logra allí lo que la espada no pudo. Y, aún más, los vínculos se invierten: no son los españoles los que aprenderán la lengua china sino los chinos quienes construirán una escuela de español para aprender el castellano, con el *Quijote* como la piedra fundamental de ese proyecto.⁹⁶ Si incluso nos aventuráramos a leer aquello no desarrollado en el relato, los blancos textuales tan propiamente cervantinos, sería posible observar que la mediación implicaría la transposición de sistemas de escritura, última frontera cultural que el autor se dispone a franquear, una verdadera preocupación para los misioneros jesuitas a la hora de aprender la lengua y un desafío mayúsculo a los saberes que Europa tenía en materia gramatical hasta ese momento (Romano, 2014: 255).

El lugar de preeminencia que el Cervantes paratextual se arroga para sí va más allá del anecdótico pedido de su presencia en un espacio recóndito, al que llegó por su

⁹⁵ Vínculo difícil de imaginar, dado el protocolo que debía mediar en las relaciones con el emperador chino, uno de los grandes obstáculos que se les presentaba a los españoles. Las estrictas normas restringen la interacción a embajadas tributarias “con unos pueblos a los que consideran siempre en cierta manera vasallos” (Ollé, 2008: 94). Nada más lejano a los españoles del Siglo de Oro que imaginarlos rindiendo vasallaje a otros imperios.

⁹⁶ Proyecto que recién se concreta tres siglos después, en 1953, cuando la enseñanza del español es elevada a especialidad independiente en Pekín, lo que permite introducir el texto original del *Quijote* en las aulas (Xiaopei, 1991: 322). Con respecto a la tradición literaria, el *corpus* español fue desconocido en China hasta el siglo XX en que comienza a traducirse y difundirse a instancias del Movimiento del 4 de Mayo de 1919. La novela cervantina tuvo su primera versión parcial, traducida del inglés, recién en 1922 y su primera versión íntegra en 1959 (Zhenjiang, 2006).

prestigio. El autor saca provecho, en este punto, de su éxito editorial en un contexto que pronto vio en “la difusión de la obra de Miguel de Cervantes una de las grandes afirmaciones de fuerza y unidad cultural del Imperio” (Grilli, 2011: 213). “Fábula magistral que señala al *Quijote* como la obra por excelencia de la lengua castellana” (Stoopen de Morfin, 1998: 312), en esta dedicatoria, es la virtud de su texto y de la mente que lo engendró, la que cumple un rol fundamental en el proyecto de aunar imperios y trazar puentes entre la propia cultura y el Otro más radical. El *Quijote* y la persona de su autor se revelan, así, piezas vitales para el proyecto imperial:⁹⁷

Cervantes, el que quiso ir a las Indias y no pudo, el que limita a su protagonista a un ámbito peninsular, imagina a su gran obra, ‘compañera del Imperio’ con la lengua española, como lo quería el gramático Nebrija. Su pluma prologal parece correr ‘sin empacho alguno’ por el ‘largo y espacioso campo’ de un espacio imaginado-real que es ya definitivamente *global* (Gaylord, 1998: 237).

De este modo, el vínculo entre imperios, la unión entre rivales y el acercamiento a la alteridad tienen su piedra de toque en un texto, en este caso, el propio, que ocupa el lugar del escrito diplomático y, muy sutil y arriesgadamente, el del libro sagrado, que es en última instancia el que se intenta transmitir y en torno al que girará un hipotético proceso de evangelización por parte de la monarquía católica en tierras lejanas. Téngase en cuenta que, a pesar de que el lejano Oriente vio circular a comerciantes, diplomáticos, militares y viajeros, los únicos occidentales que penetraron el corazón de China fueron, como hemos mencionado más arriba, los misioneros, situación que, en la dedicatoria cervantina, pone al autor en pie de igualdad con un evangelizador, alguien solicitado para difundir la palabra, con la consecuente superposición entre texto sacro y

⁹⁷ Esta consciencia de sí como autor de valía es una de las constantes del estilo cervantino. José Manuel Martín Morán sostiene al respecto que “en las dedicatorias y en los prólogos a sus obras, Cervantes parece evolucionar desde una posición deudora de un planteamiento clásico, en lo referente a su relación con la obra y su canal de difusión, a una posición innovadora que abandona la idea de la fama por medio de la opinión y del mecenas como protector social del autor, y se afirma en sus responsabilidades personales para con el arte en general y el texto en particular, sin olvidar el canal de emisión, con un criterio muy cercano a lo que modernamente llamaríamos ‘conciencia de autor’” (Martín Morán, 2001: 258).

profano. Curiosamente, los primeros europeos en China fueron los jesuitas,⁹⁸ interesados sobremedida en el sistema de escritura oriental, así como en la recolección de textos que los religiosos confeccionaron describiendo aquella otra civilización. El libro propio, el de este Cervantes que dedica su obra al poderoso, ocupa ese lugar de la escritura misionera e invierte, como ha sido mencionado antes, la lógica exterior-interior de la China: no es la preocupación de un agente externo por conocer la escritura del otro sino éste quien busca aproximarse al visitante, fundar un conocimiento de él basado en un libro. Si China se encontraba inserta en medio de “las inflexiones geopolíticas de la cuestión de la evangelización [...], en el centro de atención del catolicismo cuando la competencia entre monarquías y papado, entre Lisboa, Madrid y Roma, se exacerban” (Romano, 2014: 261), Cervantes pone término a esa disputa con su texto e invierte el vínculo, pues es a él a quien le piden enseñar el español. La relación no del todo clara, pero siempre productiva para los críticos,⁹⁹ entre Cervantes y los jesuitas, aquella “bendita gente que para repúblicas del mundo no los hay tan prudentes en todo él” (*Coloquio de los perros*, 672), frase con la que el alcaíno califica a los miembros de la Compañía de Jesús, nuevamente se da cita, de forma velada, en estas líneas.¹⁰⁰

⁹⁸ Romano refiere que “la producción misionera sobre China estuvo casi exclusivamente monopolizada por la orden ignaciana y se impone como fuente sobre el Imperio Medio, incluidos también sus oponentes y detractores” (2014: 254), desde la fecha –significativa para la producción cervantina– de 1615 hasta el Iluminismo.

⁹⁹ La relación de Cervantes con la orden ignaciana ha sido abordada en numerosos estudios que discurren, en cuanto a su biografía, sobre la posible educación jesuita del autor en colegios de Córdoba y Sevilla e incluso la posibilidad de que el capellán de la cárcel sevillana en la que estuvo recluido fuera religioso de la Compañía de Jesús y hasta compañero de estudios. También se ha abordado la problemática desde el análisis de voces e ideas jesuitas en los textos cervantinos, así como la crítica velada o el elogio sincero del autor a la orden religiosa, especialmente detrás del episodio del mercader en el *Coloquio de los perros*. Cfr. la edición de Maurice Molho de *El casamiento engañoso y coloquio de los perros* (París, Aubier, 1970), Marcel Bataillon, *Erasmus y España* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956), Francisco Rodríguez Marín, “Cervantes estudió en Sevilla” (en *Estudios Cervantinos*, Madrid, 1947), Jean Canavaggio, *Cervantes, en busca del perfil perdido* (Madrid, 1992). Vid. José Martínez-Escalera (1999), que recupera y discute muchos de los estudios arriba mencionados.

¹⁰⁰ El vínculo entre Cervantes y los jesuitas puede revestir aun mayor importancia si se atiende a que, como indica Grilli, en esta Segunda Parte, el tema de la obra cambia: “ya no se trata del ‘servicio de la república’ (I, 1), sino de renovarla a partir de hondas reflexiones acerca de la razón de estado y los modos

Sin embargo, este rol protagónico no está exento de notas amargas. En la respuesta del emisario del Emperador chino, con su negativa a solventar el viaje del autor, resuena la indiferencia del poder que, aquí o allí, parece ser siempre la misma. Nos recuerda el desprecio de las respuestas que Cervantes recibió en 1590, también de un representante de su propio monarca, cuando al pedido de pasarse a Indias, se le respondió lapidariamente “busque por acá en que se le haga merced” (Canavaggio, 1987: 137); lo que no impidió –por supuesto– que sus libros sí logran realizar dicho viaje, en muchos casos ni bien salidos de la imprenta (Maillard Álvarez, 2013). La solución ofrecida es, en realidad, el motivo que engrandece al dedicatario, el punto culminante de este texto que, como toda dedicatoria, busca ensalzarlo: “en Nápoles tengo al grande conde de Lemos que [...] me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear” (II, Dedicatoria, 468). A pesar de ello, en este preliminar, que por regla general “exhibe una relación entre el autor y el mecenas, que le sirve al primero como mecanismo de validación social de la obra: un representante del poder, cuando menos del poder económico, reconoce el talento del autor y el valor de su obra” (Martín Morán, 2001: 258), el elogio del benefactor no está exento de cierta ironía, puesto que se ha aclarado previamente que la vida del autor sufre de carencias – “estoy muy sin dineros” (II, Dedicatoria, 468)– y, finalmente, no es lo mismo que el mecenas sea un conde que un emperador, en tanto se aclara que “emperador por emperador y monarca por monarca” (II, Dedicatoria, 468). Recordemos que, como plantea Martín Morán, “en el sistema del mecenazgo la poesía ya no es palabra robada a los dioses y el poeta un vate, poseído por el furor divino, sino una fuente de subsistencia” (2001: 259). Y, por los elogios ambiguos de Cervantes, el conde de Lemos “debió de ayudar efectivamente al escritor, aunque no le sacó de la pobreza en la que

de gobierno” (2011: 218). En la España del Siglo de Oro, estos términos están innegablemente relacionados con doctrinas políticas como el prudencialismo y el tacitismo, que la Compañía de Jesús ayudó a difundir (Cavillac, 2010: 114-118).

vivió y murió” (Paz Gago, 1993: 767). El planteo lleva al extremo opuesto de la lógica dedicatorial:

Dada su amistad con el Virrey de Nápoles, el escritor redacta, con tono desenfadado y sincero, lo que Martínez Torrejón no duda en llamar una antidedicatoria (1985: 193) en la que, bajo una forma ficcional bien estudiada, pide el sustento material que tanto debía de necesitar, a través de la historieta del Emperador de China, de acuerdo con su tendencia a ficcionalizar incluso los elementos paratextuales más convencionalizados (Paz Gago, 1993: 767).

El regente chino reproducirá la misma lógica de carestía si se tienen en cuenta los verdaderos intereses del Imperio Medio, los que harían imposible cualquier ofrecimiento al alcaláino, dado que “prácticamente lo único que en realidad interesaba a inicios del siglo XVII al emperador de la China Ming y a sus súbditos era la plata novohispana, que anualmente llegaba a Filipinas en el galeón desde Acapulco” (Ollé, 2006). El circuito del metálico y la ambición del imperio asiático por él convirtieron a China en “la gran aspiradora de plata del planeta” (2008: 86). El gesto hiperbólico que podría leerse en el modo en que el propio libro se pone a la altura del metal precioso, la mercancía requerida por excelencia, impacta contra la más dura restricción impuesta por los chinos en el contexto que a Cervantes le tocó vivir. Las derivas de los acontecimientos históricos instalan la melancolía de un destino frustrado.¹⁰¹

La embajada de un imperio al cruce del Pacífico, que se hace eco de las carencias en materia económica y de reconocimiento que un autor puede sufrir en su propia sociedad, expone la faceta más cruda del servicio a los grandes de España, por medio de “la vivencia cervantina del mundo de las letras, no precisamente pródigo a la hora de

¹⁰¹ Según John M. Headley, para comienzos del siglo XVII, con las crecientes incursiones de ingleses y holandeses, sumadas a las endeble estructuras coloniales, Manila y las posesiones del Pacífico español se reducen considerablemente. Los únicos que permanecen con fervor en sus actividades son los predicadores, “standing like a lone spiritual sentinel of Spain to give light to the New World, five thousand leagues away” (1995: 646). China se convertía, de este modo, en un destino inalcanzable para la monarquía de los Austrias, tanto como lo era para Cervantes en esta anécdota ficticia. Es significativo que, por las mismas fechas en que se editaba la Segunda Parte del *Quijote*, uno de los pioneros de la sinología española, Diego de Pantoja, “partía de Pekín rumbo al sur, fracasada ya definitivamente la política de adaptación que promovían los jesuitas” (González Puy, 2012).

reconocerle sus méritos” (Martín Morán, 2001: 270). Una simple anécdota, un germen de ficción, potencia el uso de la dedicatoria porque, “a partir de los términos del contrato firmado por Cervantes con su mecenas, o mejor, a partir de los cambios en esos términos, podemos deducir la concepción cervantina de las instituciones literarias del período y su papel de escritor” (Martín Morán, 2001: 257). Instituciones que, no debemos olvidar, se inscriben en el marco más amplio de una sociedad rígidamente estamental, que marca en el sujeto sus condiciones de existencia, sus posibilidades y también sus amargas limitaciones.

De este modo, incluso en el plano del deseo, la voz a cargo de esta dedicatoria sufre el modo en que todos los imperios, más allá o más acá de la travesía exploratoria, premian a sus súbditos: con la indiferencia y la carestía, el desconocimiento del justo valor de sus grandes ingenios (fenómeno, este último, que perseguirá al autor hasta el fin de sus días, si se tiene en cuenta el prólogo del *Persiles*).¹⁰² El derrotero del libro cervantino, entre España y China, muestra cómo lo uno y lo vario, origen y destino se asemejan. Esta situación se trasluce aun conviniendo, con Martín Morán, que “quien aquí habla está convencido de la excelsitud del texto que publica –de otro modo, no se hubiera atrevido a darlo a la estampa– y sabe que no debe nada al mecenas, si no es en el aspecto económico” (2001: 264). Más allá de la fina ironía cervantina “capaz de reírse [...] de su propia hambre de celebridad” (Gaylord, 1998: 237), la dedicatoria se vuelve peligrosamente ambigua, enaltecendo a la vez que disparando contra un miembro de la nobleza, esta vez el conde de Lemos y virrey de Nápoles. A través de

¹⁰² En dicho prólogo, ante las resonantes alabanzas de un estudiante que lo reconoce durante un viaje a Toledo, el autor responde: “Ése es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho” (112). No faltan quienes interpretan irónicamente esta asunción por parte de la voz prologal, apuntando a la inmerecida celebridad de Cervantes como autor “de burlas” para sus primeros lectores.

una oferta imaginaria refleja la ingratitud del estamento nobiliario, ese que domina el mundo en todos los imperios existentes.¹⁰³

3.2. Una oda a la materialidad

La mención a China en el contexto de la dedicatoria cumple, tal vez, otra función en el interior de la obra. Con el libro como pieza fundamental, la remisión al imperio más lejano conocido opera como un guiño –nada inocente– a la materialidad del escrito mismo.

Más allá de la versión oficial e indiscutida que le atribuye la invención a Johannes Gutenberg (versión que llegó a nuestros días consolidada por la filosofía del Romanticismo¹⁰⁴), China fue donde apareció por primera vez el libro impreso. Según Lyons, “el tipo móvil ya se había usado en el Este asiático, mucho antes de la invención de Gutenberg” (2012: 67),¹⁰⁵ ya en el siglo II a.C. (Dahl, 1982: 90), y era sólo una de las técnicas posibles a emplear, junto con la xilografía y el estampado (Colla, 2010: 217-218). Allí, el arte tipográfico se había desarrollado siglos antes de su aparición en

¹⁰³ En torno a la figura del autor barroco, observable en las dedicatorias cervantinas, Martín Morán sostiene que éste “no necesitaría el vínculo con el benefactor; los nuevos fenómenos de difusión de la cultura –la imprenta, el teatro de masas [que, agregamos, aparece en este paratexto: “Enviando a v. excelencia los días pasados mis comedias” (II, Dedicatoria, 467)]– constituyen un canal alternativo de acceso al público, sin el trámite del soporte económico y social del gran señor. [...] Pero la iniciativa privada, el nuevo canal, aún necesitaba el aval del poder, por un lado, y, por el otro, la labor literaria aún debía ser reconocida socialmente para que comenzara a ser rentable” (2001: 259-260). Cervantes se revela, de este modo, como un autor propio de un sistema en transición, con el posicionamiento melancólico que esta situación conlleva.

¹⁰⁴ Para la mitología del siglo XIX, la imprenta apareció como el factor que permitió a Europa “llevar su influencia civilizadora al mundo primitivo (es decir, no europeo), evangelizar al nativo y educar al ignorante” (Lyons, 2012: 67).

¹⁰⁵ Sin embargo, se considera que la imprenta tuvo éxito en Europa, en donde ha sido señalada como un agente de cambio central para el desarrollo del pensamiento moderno ya desde estudios señeros como los de Elizabeth Eisenstein (1979), y no en Asia. Una de las posibles explicaciones estriba en factores tecnológicos. En China, a pesar de haberse desarrollado los tipos metálicos individuales, se prefirió continuar con la impresión por medio de planchas de madera, de las que se obtenía una página completa, por la dificultad de dominar los miles de caracteres que componen el alfabeto chino (Lyons, 2012: 67). Tampoco se cree que haya “apenas base para suponer que haya existido conexión alguna entre la impresión en madera (llamada impresión xilográfica) china y la europea” (Dahl, 1982: 91) ni entre los respectivos modos de impresión por tipos móviles, aunque, como hemos mencionado más arriba, la familiaridad de la técnica que supieron demostrar los chinos permitió el trabajo conjunto entre éstos y los españoles en los talleres gráficos de las colonias asiáticas.

Europa: los chinos aducen que un tal Bi Sheng fue quien primero desarrolló los tipos móviles a partir de la arcilla, entre 1041 y 1048; Wang Zheng consignaba en su obra de 1313, *Tratado de agricultura*, la existencia de piezas similares de estaño (Báez, 2015: 180). Los libros más antiguos documentados pertenecen a esta civilización oriental: uno de ellos, *El Sutra de Diamante* (868 d.C.), “aparecido 500 años antes de que Johannes Gutenberg presentara los tipos móviles de metal. Esto lo convierte en uno de los primeros libros impresos de que se tenga registro con una fecha identificable” (Basbanes, 2014: 24). Invención digna de un imperio que, durante el Siglo de Oro, fue visto como un modelo de producción y trabajo (Méchoulan, 1981: 87) y a la que también se debe, siglos más tarde, la primera forma de familiaridad con China, puesto que los escritos misioneros sobre ella fueron reelaborados en los grandes centros urbanos de la imprenta europea (Romano, 2014: 252). La imprenta aunó, también, esfuerzos occidentales y orientales en las empresas editoriales: en la Filipinas colonial, el método de impresión europeo convivió con el chino en los talleres pertenecientes a órdenes religiosas, donde nativos y españoles trabajaron en conjunto para producir obras eclesiásticas o indígenas (Maillard Álvarez, 2013).

El gesto de crear una historia en que se reclama la presencia del *Quijote*, gran éxito posibilitado por el “milagro de la imprenta”, justamente allí donde la humanidad vio surgir la imprenta de tipos indica cuánto la propia obra representa en tanto pináculo de la tradición impresa. Nueva estrategia de autopromoción, los mismos creadores del invento que hizo posible su difusión, reclaman el *Quijote*, cerrando la larga cadena de manifestaciones materiales de lo escrito: desde su nacimiento hasta el más excelso de sus ejemplares, solicitado allí donde sólo es posible que llegara gracias a la imprenta, es decir, el invento que ellos mismos impulsaron. En la anécdota imaginaria, la propia obra

tiene el honor de ser reclamada por una nación que desarrolló “una cultura escrita, sin parangón en el mundo durante al menos quinientos años” (Colla, 2010: 208).

Se trata de un juego con el libro –y, en general, con la materia textual– en el que éste siempre conjuga dos movimientos: uno de propagación, de avance, de proyección de un destino; frente a otro que reclama el regreso a un origen, un retorno, una figura de circularidad. La construcción, en consecuencia, de una paradoja que ya hemos estudiado en el capítulo 2 de la segunda sección, con relación a la primera salida de don Quijote. En este caso, el viaje hipotético del *Quijote* a la China es, a la vez, origen y destino. Más allá del gesto hiperbólico de llevar la propia obra a las antípodas –movimiento que también hemos abordado previamente (capítulo 3 de la sección II)–, el libro viaja hacia el destino más recóndito y, al mismo tiempo, regresa a un origen, al de su propio formato y la técnica que lo possibilitó. La mirada cervantina siempre se posa sobre un horizonte que parece inabordable y que tiene mucho de punto de partida. Y, en el caso del paratexto estudiado, parece respaldado por la idea de una tradición a la que remontarse y de la que convertirse en una figura final, definitiva:

El *Quijote* vio la luz a principios del siglo XVII, mientras *El romance de los Tres Reinos*, novela muy conocida en el ámbito chino [la primera novela china], salió a la luz a fines del siglo XIV, lo que significa una distancia de alrededor de 200 años. Así es que China fue un país avanzado [...] y a Cervantes le urgía enterarse de la repercusión producida en China por la publicación de su obra, “el monumento más alto de la espiritualidad española”, pese a diversas versiones aparecidas en Europa. Por lo tanto, las palabras de Cervantes en la Dedicatoria de la Segunda Parte de su novela no son fantasías peregrinas sino una gran idea de porvenir, dotada de fundamento histórico (Xioapei, 1991: 320).

El regreso al libro en tanto objeto, en su dimensión material, no sólo se da por su retorno al origen de la imprenta, sino también porque ese viaje es asimismo una vuelta a la cultura que vio nacer el papel, hacia el año 105 d.C., de la mano de un legendario

cortesano del emperador Ho Ti de nombre Cai Lun.¹⁰⁶ Atribución de un invento que, más tarde, será sustentada por vestigios arqueológicos hallados a lo largo de la Ruta de la Seda que lo suponen incluso varios siglos anterior (Basbanes, 2014: 23), probablemente del II o III a.C. (Dahl, 1982: 41). Con él nació el soporte del texto en la modernidad, aquél avance técnico aliado de la impresión, sin el cual ésta no habría sido posible (Basbanes, 2014: 20). Uno de los múltiples factores que favoreció la difusión de la imprenta en Europa fue la multiplicación de los molinos de papel, cuya aparición se registró primero en la Italia y Francia del siglo XIV y que suministró un soporte más apropiado y menos costoso que el pergamino para los productos tipográficos (Colla, 2010: 208). De modo que,

En unos años, la imprenta de caracteres móviles transformó esa materia modesta en un actor esencial de una revolución que signaría la entrada de Occidente en los tiempos modernos. La invención de Gutenberg, hacia 1450, selló para los cuatro siglos siguientes, la alianza absoluta del papel y del libro; de simple sucedáneo del pergamino, el papel pasó a ser, objetiva y simbólicamente, el médium universal de la grafósfera occidental (De Biasi, *apud* Colla, 2010: 217).

Es que, como refiere Basbanes, “el papel ofreció un medio de transmisión cultural flexible, conveniente, barato, muy portátil, fácil de fabricar una vez que se entendían los rudimentos, y apropiado para otros cientos de usos, de entre los cuales la escritura fue sólo el de mayor alcance” (2014: 22). En la novela cervantina, el papel no es sólo materia prima para el texto; va más allá de sus obvias funciones para darse cita en momentos clave de la gesta quijotesca: para suplir la falta de celada de encaje “de cartones hizo un modo de media celada” (I, 1, 31), además de “la visera de papelón” (I,

¹⁰⁶ Según cuenta la leyenda divulgada por el erudito Fan Heh (398-445) (Báez, 2015: 175), que fija la invención en el año 105 d.C., el eunuco Cai Lun o Ts'ai Lun, alto funcionario de Estado, presentó un informe con su técnica de fermentación de fibras vegetales y trapos que permitieron la confección del papel, aunque se cree que el proceso ya se había descubierto y que él sólo introdujo las modificaciones que lo perfeccionaron (Colla, 2010: 209).

2, 37).¹⁰⁷ Nacida de los libros, la del hidalgo manchego es, incluso literalmente, una gesta de papel.

La imagen de la embajada china, con todo lo que esta cultura milenaria representaba a los ojos europeos, se convierte así en una oda a los materiales que le dan a la propia obra su condición de existencia. Una suerte de *translatio imperii* de la materialidad escrita, de la técnica de los libros, movimiento de Oriente a Occidente que el autor está dispuesto a recuperar para avanzar y a la vez retroceder, y que le otorga un lugar de preminencia. Por medio de las condiciones materiales del libro, se regresa a su origen, origen que a la vez se halla en el más lejano de los destinos, ése que cifra dos tecnologías utilizadas “en China desde tiempos remotos y [que] habían alcanzado una vasta difusión en todo el Extremo Oriente mucho antes de que el Occidente europeo las adoptara” (Colla, 2010: 208). Se trata de un movimiento de máxima apertura para regresar, replegarse en sus cimientos. En el umbral de la Segunda Parte, este derrotero trazado ya en la dedicatoria anticipa la dinámica general del *Quijote* de 1615, que también alcanzará su máxima apertura para cerrarse sobre sí mismo, y con una nota que distingue las condiciones materiales de su producción en boca de la pluma que, antes de colgarse para siempre, le habla al texto que ayudó a crear (II, 74, 937-938).

3.3. Un libro y un adversario

La remisión a China aglutina, de este modo, dos significados: el del libro como contacto entre culturas y como herramienta de propagación de un imperio frente a un Otro, una alteridad irreductible; y un retorno en el más lejano de los destinos, abrevando

¹⁰⁷ El uso del papel para fabricar ropa y hasta armaduras fue de uso frecuente en la cultura asiática: ya desde el siglo VIII, “se confeccionaban con papel sombreros, trajes, pantalones, sábanas, mosquiteros, cortinas y otros muchos enseres domésticos, así como pantallas, baldosas e incluso armaduras” (Tsuen-Hsuei Tsien, 1972: 7).

en la materialidad de lo escrito. Alteridad y derroteros materiales del libro. Es ineludible descubrir, detrás de estos dos temas mayores para la Segunda Parte, el perfil misterioso que los pone en movimiento: una vez más, el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda.

¿De qué modo esta elíptica anécdota sobre China puede estar señalando al autor del apócrifo? Desde las primeras líneas de la dedicatoria, la presencia amenazante del falsario se hace patente y es su verdadero punto de partida: “es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe [la continuación de la novela], para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote” (II, Dedicatoria, 467). La presencia usurpadora contribuye, también, a la unidad de las piezas preliminares, en tanto la dedicatoria y el prólogo “adelantan al lector el impacto que tiene en ella la publicación del intruso rival, al tiempo que son piezas que participan ya de la naturaleza narrativa y fictiva de la obra” (Stoopen de Morfin, 1998: 306). Pese a que el tordesillesco autor juega un rol que marca a fuego el cuerpo del texto y su plan narrativo, ya en esta pieza preliminar logra inmiscuirse, en un movimiento que caracteriza los preliminares cervantinos, en los que el autor transgrede continuamente la frontera entre texto y paratexto, “dando lugar a continuas interferencias entre texto narrativo y aparato protocolario” (Paz Gago, 1993: 761).¹⁰⁸ La historia inserta a continuación demuestra cómo, incluso frente al más lejano de los oponentes, hay un reconocimiento mutuo:

La carta supuestamente enviada por el emperador de la China a Cervantes, quien firma la dedicatoria, es un extraordinario subterfugio por medio del cual el autor hace que en su misiva, el soberano declare las excelencias de la obra cervantina frente “al otro don Quijote, que con nombre de segunda parte se ha disfrazado y corrido por el orbe” (Dedicatoria, *ibidem*, p. 38). El emperador sería el más

¹⁰⁸ Otro paratexto anterior también hacía uso de sus líneas para enfrentar a Avellaneda y difuminaba su lábil frontera con el texto en la obra cervantina. Se trata de la dedicatoria de las *Comedias y entremeses* al conde de Lemos (1615), en la que “Cervantes adelanta que va a desenmascarar en su continuación de la historia de don Quijote la ilegitimidad del apócrifo, recién publicado” (Stoopen de Morfin, 1998: 305).

sobresaliente de los incontables lectores de su historia caballeresca (Stoopen de Morfin, 1998: 311).

La apuesta por el Emperador de China es el reconocimiento del rival, el que más dista, el de las antípodas: un Otro radical, en apariencia irreconciliable pero que, finalmente, puede admitir y admirar la propia grandeza (a la vez que, se ha visto ya, también España admite con fascinación la que inspira ese otro distante y distinto). ¿Qué será de Avellaneda, entonces, si hasta el que se presenta como el más diferente de los adversarios es capaz de admirar y actuar, aunque con vaivenes, con respeto y nobleza?

A través de estas operaciones con los límites entre el autor y distintos niveles de alteridad, con un libro como piedra basal, Cervantes “descabala el código [de la dedicatoria] y termina por crear un propio” (Martín Morán, 2001: 261). Ese amplio pórtico que representan las piezas paratextuales tiene, en la dedicatoria que hemos analizado, una pieza central en la que “Cervantes hace uso de la ironía y la ambigüedad que caracterizan todas sus producciones” (Paz Gago, 1993: 761). En ese “desmantelamiento de la maquinaria dedicatoria”, como lo califica Martín Morán, acción que “prescinde de uno de los dos resortes fundamentales: el de [...] las acciones del mecenas” (2001: 264), permítasenos agregar que a este resultado no se arriba sin cierta desilusión frente al reconocimiento insuficiente de quienes se enfrentan a su obra. Y el problema es aún más acuciante en esta Segunda Parte. Ya desde este preliminar se plantea el problema del umbral de la relación entre el “yo” y un otro, central en el *Quijote* del 1615, una obra acosada por el falsario, elemento estructural a la vez que presencia encubierta y descalificada por la ficción literaria (Stoopen de Morfin, 1998: 312). Ese constante autor antagónico al que se lo acusará numerosas veces de actuar deshonestamente y también de haber viajado por medio de “otro don Quijote, que con nombre de segunda parte se ha disfrazado y corrido por el orbe” (II, Dedicatoria, 467). Un rival que, comparado con este primero, cifrado en el imperio chino –que es,

escandalosamente, un civilizado sin Dios a la vez que un desarrollador de medios para la reproducción textual recibidos como el maná de la Modernidad—, no está a la altura ni siquiera de ese estatuto. En una España cerrada, monológica, que aún puede reconocer la sofisticación de un oponente (en este caso, una cultura completamente distinta), la figura del falsario que, escudado en un seudónimo, lanza improperios y se adueña de la propia obra, expone la faceta más dolorosa de un problema central para el *corpus* cervantina: el de si es posible el diálogo con el otro.

V. CONCLUSIONES

Esta última sección recoge las conclusiones, que ya fueron presentadas parcialmente al final de cada capítulo. Con la intención de no ser reiterativos, sistematizaremos los resultados, articulados según las secciones que estructuraron esta tesis.

El primero de los grandes apartados que propusimos al comienzo tuvo como propósito, precisamente, el estudio de los comienzos, de los inicios cervantinos en su relación con las imágenes del texto que se construyen en el *Quijote*. La configuración de imágenes originarias revela el problema de los puntos de partida, tanto para la confección –pieza a pieza– de la novela como para el inicio de la gesta que don Quijote emprende por los caminos de La Mancha.

El conflicto que enfrenta el autor, manifiesto tanto en la voz prologal afligida por la tarea de dar forma final a su escrito como en el amigo que lo aconseja en la empresa de llevar la novela a su versión impresa, es el de asumir la producción de piezas preliminares que son ya textos originarios porque constituyen la puerta de entrada a la obra. Abordamos estas dificultades en el capítulo titulado “La máquina mal fundada’...”, en el que observamos cómo el prólogo, los sonetos y demás escritos de carácter burocrático que constituyen los paratextos necesarios se articulan como máquinas, como una organización instrumentada concienzudamente para la creación de efectos. La primera imagen del texto –específicamente, en su vertiente impresa y en su formato libro– es la de aquél que, como máquina, traza estrategias frente a sus lectores. Máquina, engaña, adorna. Construye a un autor que, con (falsa) erudición, cita autores que lo enmarcarán en una tradición (desviada por la ironía del error en la citación), que lo mostrarán en una tarea simple, naturalmente asumida –sabemos que el problema reside en que prologar y dotar de paratextos a la propia obra significa todo lo contrario–. El libro impreso queda atrapado en las trampas de la misma tecnología que le da forma.

Una máquina percibida como fría técnica, asociada con el dinero y el rédito, con la construcción de figuras de autores que no son ni eruditas ni honestas en su trabajo intelectual (robar tablas o listas de obras citadas es sólo una de las múltiples posibilidades exploradas en el prólogo a la Primera Parte del *Quijote*).

En esta primera imagen del texto, la del libro impreso como máquina, el problema se encuentra en su carácter laberíntico. Ya desde el comienzo, es necesario sortear las trampas del formato signado por los requerimientos del taller tipográfico y las autoridades que permiten su circulación en el período en el que la obra cervantina ve la luz. Una vez sorteado el peligro, el autor se enfrenta a otro: el riesgo de disolución de su propia voz en el maremágnum de citas y de errores que la prensa reproduce, propios de la lógica continente-contenido que la tecnología iniciada con Gutenberg impondrá por primera vez en la historia de la escritura: cómo y con qué llenar páginas, cómo completar el blanco de la hoja a partir de la articulación pieza a pieza, pliego a pliego, de un texto.

La exigencia de la máquina textual despersionaliza y autoclausura la voluntad de escribir y publicar. La primera paradoja a la que asistimos, ya desde el prólogo del *Quijote* de 1605, es que derribar la máquina requiere de la construcción de otra: ésa es la trampa final. Entre padres y padrastros, el escándalo reside en producir, en el origen, una repetición, el regurgite de textos previos, formatos burocráticos, paratextos reglamentarios. Lo uno y lo vario asumen su dicotómica relación y asoma, en ella, un problema que será central en la novela cervantina: la interacción de lo uno y lo vario, un origen que conjuga vacío y repetición. La imprenta, su lógica mecanicista, nos enfrenta a una prótesis: cubrir lo inexistente con la pátina del peso de la tradición escrita que lo precedió.

Este origen problemático se extiende a la existencia misma de Alonso Quijano como don Quijote y al despuntar de su vocación caballeresca. El capítulo titulado “‘La razón de la sinrazón’: naturaleza y función de los libros de caballerías...” exploró las consecuencias de esta lógica de contrarios y trampas del impreso en la primera salida (I, 1-5), nuevamente una instancia fundacional u originaria en que los libros juegan un papel central. En este caso, buscamos avanzar más allá de las constantes en la tradición crítica del cervantismo sobre la relación entre libros de caballerías y enajenación lectora para entender qué hace de este tipo de novelas el punto de partida textual y qué aportes del libro –en su imagen simbólica– se extienden al gesto de la partida, como origen de la gesta. Fue por ello que condujimos nuestro análisis a la naturaleza antitética de las novelas de caballerías: en el vacío de la existencia manchega, los libros de don Quijote –libros impresos, por su descripción y su adscripción a un género específico que dio origen a la primera ola de *best-sellers* de la industria tipográfica española– son una prótesis que abarrota la nada cotidiana de un hidalgo con un ornato poderoso, basado en figuras como la antítesis, la hipérbole y la repetición.

La lógica de contrarios, la naturaleza paradójica del libro como máquina que aquejaba al autor prologal, aquí entrapa al protagonista con figuras reversibles que se conectan, a su vez, con las dicotomías que atraviesan la vida de don Quijote: la literatura y la vida, el pensamiento y la acción, la vida contemplativa y la vida activa, la pasión y la acción, lo sacro y lo profano, la historia y la ficción. El *horror vacui* de la existencia cotidiana encuentra una prótesis en los libros de caballería, monstruosos volúmenes que todo lo engullen con su ornato, su recargamiento. Más allá de la alienación que los nuevos medios textuales generan en las mentes de los primeros lectores de la era tipográfica –fenómeno observado por muchos teóricos de la comunicación y la historia de los medios, así como de cervantistas que siguen esa línea

de análisis–, es un género puntual el que ubicamos en los orígenes que, por sus características antes mencionadas, dota a Alonso Quijano de plan de acción perfecto para su primera salida como don Quijote. El vacío en el origen, el problema del continente y el contenido que ya acuciaba el movimiento antitético del inicio mismo de la obra (los paratextos estudiados en el capítulo 1 de esta sección) plantea, para el personaje, el problema de la experiencia y su completitud. Los vacíos, silencios y elipsis de la lógica textual que enfrentan las criaturas que habitan sus libros también lo aquejarán a él a lo largo del camino: desde el escudo blanco propio de los caballeros noveles a los libros de cuentas en los que será consignado como deudor porque los protagonistas de sus lecturas no llevan dinero, hasta la mismísima falta de un retrato que supla el vacío representacional que los mercaderes toledanos vienen a denunciar.

El estudio de la primera salida, desde nuestra perspectiva de análisis, profundiza en el movimiento dicotómico entre vacío y completitud que ya se denunciaba en el prólogo. Refuerza la naturaleza paradójica del libro y el problema de existir en los límites: cómo ser parte de una serie, una cadena, un sintagma –si se quiere– de la larga tradición de caballeros que la imprenta difunde en sus primeras novelas de consumo masivo, al tiempo que se parte de la nada, de un origen carente de todo lo necesario para asumir dicha identidad. Un paradigma fantasma.

Finalmente, en el capítulo “De enigmas y vacíos...”, exploramos las implicancias a nivel macro, en la estructura construida por las dos partes del *Quijote*, para comprender qué se debate en la imagen de libro como máquina que suple vacíos. La confrontación con la construcción simbólica de otras tipologías textuales como la del manuscrito contribuyó a entender la trama de sentidos que se establece en ellos, en tanto escritos que plantean un vínculo más íntimo con el autor, metaforizado en imágenes concéntricas, espacios cerrados e interiores que aúnan texto y autor y que reponen una

escena fundacional. Casi un útero, en estas constantes simbólicas se juega la metáfora del libro como hijo, en contraposición al libro como máquina.

En la Primera Parte, la primacía del manuscrito se propone como solución a este origen fantasma que los libros impresos exhiben ya en su lógica constitutiva de productos en serie. Allí donde aparezca un texto quirografario, se buscará constantemente la presencia del autor. Éste podrá permanecer como un enigma, pero su reconocimiento se mostrará siempre necesario, al punto de detener la acción: recordemos al narrador trabando vínculos comerciales y culturales con los vendedores del Alcaná a fin de hallar la continuación, momento en que también se revela quién es su autor; o la penitencia en Sierra Morena, que tiene mucho de disquisición textual en tanto que se busca reconectar a Cardenio con sus escritos, huellas de su presencia por el paisaje despoblado en que su autoría será asimismo una señal de vida humana.

Es en el recorrido entre escritura manuscrita y escritura impresa donde el *Quijote* expone la transición entre las dos formas de producción textual y las imágenes del texto que se construyen en torno a ellas. Porque, en la Segunda Parte, predominará el texto impreso y con él la construcción maquínica que ya habíamos analizado en los capítulos previos. En la continuación de 1615 será vital el propósito de recuperar ese vínculo íntimo entre autor y escrito que exhibían los manuscritos. La imprenta de tipos, con su lógica de partes y articulaciones, ha hecho proliferar las manos que manipulan el texto – en el taller, en la incipiente industria editorial, en las dependencias reales responsables de su aprobación– y la presencia de “intrusos” nos somete a un cambio radical: ya no es un enigma el que vincula texto a autor, sino un vacío, la desaparición de la instancia autoral o su velamiento.

El *Quijote* exhibe dramáticamente ese pasaje porque el intruso tiene nombre e interviene a traición en la propia obra: Avellaneda. El anonimato, el borramiento que propició la imprenta ha permitido acoger al propio rival entre los pliegues del impreso. Se hace necesario revertir el vacío, la reproducción serializada que oculta al autor fantasmal, retornando a la escena íntima de la propia creación: Cide Hamete se volverá más presente, su pluma instalará nuevamente a la mano del creador originario, el texto – apelando a metáforas biológicas– volverá a ser hijo.

La segunda sección de la tesis se centró en la construcción de los personajes y su relación con las imágenes del texto que subyacen a ellos. Esta operación nos permitió explorar las derivas particulares que cristalizan en el perfil de los caracteres cervantinos, célebres por su complejidad. Es por ello que intentamos aportar nuevas particularidades al perfil de estas construcciones ficcionales, surgidas de una amalgama de constantes culturales que es necesario reponer para alcanzar lo mejor posible el horizonte lector original del *Quijote*. En este punto, se revela ineludible un abordaje de los personajes que sopesa la importancia de las imágenes del libro y la escritura con las que entablan diversos vínculos.

Un primer acercamiento consistió en analizar el personaje de Dulcinea y, a través de ella, la relación entre el mundo de la escritura y las mujeres en el Siglo de Oro. Es que tanto Aldonza Lorenzo como su versión transmutada en dama se traman en base a una estructura simbólica que se nutre de actividades lecto-escritoras: la redacción de billetes, la lectura, el bordado. Es la figura de la amada la que trabará con éxito la asociación ya etimológica entre texto y tejido. En este gesto de asociación entre mujer y escrito, hemos visto una construcción que la eleva, teniendo en cuenta que el Siglo de

Oro es un período de marcado analfabetismo entre la población femenina de España. Cervantes apuesta, entonces, a una “dama significativa”.

Sin embargo, el movimiento paradójico que asociaba el texto con el vacío, con una nada significativa, nutrirá también este vínculo entre letra y mujeres. Toda actividad significativa de este tenor también anida la convivencia de opuestos: bordar, leer, tejer es una mera actividad recreativa; en el caso puntual del texto, Sancho imaginará a Dulcinea alejada de la escritura, sumergida en tareas poco contemplativas.

En cuanto a los escritos asociados con destinatarias femeninas, las cartas a Dulcinea y a la sobrina de don Quijote también exhibirán esta naturaleza dúplice: o bien enaltecen a la mujer o la limitan. La “alta y soberana señora” del Toboso bien puede denunciar continentes inapropiados para tanto contenido (cfr. los poemas acrósticos que se planean en su nombre), al tiempo que también es sobajada, así como la sobrina que recibe una carta de su tío con meras instrucciones y órdenes.

Todas estas modulaciones nos enfrentan nuevamente al vacío que rodea a las figuras femeninas, inquietante puesto que Dulcinea es el origen de la gesta de don Quijote. Nuevamente la escritura y la nada vuelven a asociarse, y una nada reside en el origen: la entrada al Toboso nos muestra una población oscura, silenciosa, perfecta para presentar a una dama fantasmal. El reaseguro de su existencia se encontraría en un texto –la lista de vecinos que toda localidad guardaba en la parroquia local–, pero el hidalgo manchego y su escudero no irán a consultarlo. En un contexto en que la existencia pasa por la adscripción a un escrito burocrático, material de particular relevancia para la organización del vasto imperio español, la nota ausente que asocia a Dulcinea con el texto nos muestra la irrepresentabilidad en el origen de todas las acciones caballerescas. Otra prótesis también ilegible e inaccesible es necesaria para combatir el vacío de

origen: el retrato interior que don Quijote construirá en su corazón, superficie de escritura incognoscible para el hombre barroco. Los signos erráticos, la escritura de lo ausente y fantasmal vuelven a ser una cualidad de lo escrito, esta vez comunicada a la figura de la dama.

Nuevas formas del vacío y la escritura se asociarán en el personaje del Capitán Cautivo, cuyo análisis planteamos en el capítulo “El Capitán Cautivo y la escritura negada”. Ruy Pérez se niega a escribir y, cuando transmite su historia personal, apela a un estilo despojado de todo detalle. Su identidad se construye sobre esta falta: negándose a escribir, rompe vínculos con su propio pasado y se mantiene en un estado de esclavitud del que la pluma podría redimirlo. La creación verbal se postula como un modelo de trascendencia al que no busca acceder y que esquivo incluso a sus afamados compañeros de aventuras mediterráneas, como el “tal de Saavedra”, tan elíptico en su propia novela.

Si Dulcinea y la sobrina no son alcanzadas completamente por el poder de la máquina escrituraria –o, al menos, lo único que les puede ofrecer es un vacío que tiñe sus identidades– otro personaje femenino introducirá la siguiente imagen del texto que recorrerá el *Quijote*: Zoraida plantea, con sus misivas, un modelo textual que se reubica en el centro de la historia, que reinstala las figuras del destinatario y el remitente (el Capitán Cautivo encuentra su lugar entre las letras de sus cartas); un modelo que incluso supera la barrera idiomática entre el soldado y su futura esposa. La imagen religiosa del texto relega los usos profanos de la escritura y presupone un regreso a los orígenes. Es la piedra de toque de una conversión, de un retorno a la identidad primera que el infiel (Zoraida, pero también el renegado) ha perdido. La mano que escribe, la blanca mano que destaca en esta historia intercalada, es símbolo de poder, de creación y de voluntad autoral.

La escritura divina y la profana plantearán una disputa: escribir o negarse a hacerlo, quebrar o reinventar vínculos para religarse a una comunidad de origen a partir de un texto. La escritura es, de este modo, una vía de ascesis: el Capitán niega su propio yo, se destruye y sólo se recobra cuando ayuda –con textos y acciones– a restituir a Zoraida en el seno de la familia cristiana.

La escritura profana quedará representada, al final del episodio, por don Quijote y su combate contra los odres de vino, que nos reconduce a la narrativa caballeresca. El gesto cervantino dúplice, incómodo entre dos principios antitéticos, dejará nuevamente al lector enfrentado a la pregunta: ¿la austeridad de quienes no usan de la escritura para sí es correcta? Distintas figuras que desfilan por la historia del Capitán Cautivo constituyen modelos de liberalidad que parecen señalar paradójicamente a través de una parábola –es decir, de un texto sacro– que es necesario un equilibrio, una mediación entre contrarios. Si la escritura es un talento, un recurso para salvar la propia vida, ¿por qué no ejercitarla? Ésa es la lección escurridiza a la que nos enfrenta el relato de Ruy Pérez, si colocamos al texto y sus imágenes en el centro de consideración.

El tercer capítulo de este apartado, “Avellaneda y los continuadores condenados”, se dedica a profundizar en una imagen cuyo movimiento es –una vez más– doble, antitético: la de la escritura divina (ya perfilada en la historia del Capitán Cautivo) y su doble invertido, la escritura infernal. El vínculo entre texto y mundo diabólico extiende sus redes a la primera de las imágenes textuales abordada: la del libro como máquina que produce engaños a través de sus efectos. Los libros, ya desde el inicio de la gesta quijotesca, son máquinas y dogmatizadores de una secta peligrosa que confunde a sus lectores: el capítulo 6 de la Primera Parte, con su célebre escrutinio, plantea en esos términos el poder de los impresos. Las constantes culturales del período, entre las que podemos contar el impacto de las nuevas tecnologías del texto y el

desarrollo de la demonología moderna, nos permitieron reforzar este vínculo entre escritura y mundo diabólico: los postulados demonológicos explican con claridad que el engaño por medio de la ficción y la fantasía, tal como lo plantean los personajes que condenan los libros de caballerías, es un mecanismo propio de los demonios. A su vez, la invención de Gutenberg era atribuida a magia y artes oscuras porque uno de los socios históricos del inventor fue confundido con el legendario Fausto: la similitud entre su nombre, Fust, y el del sabio que pactó con el Diablo propició esta confusión extendida, pero también el carácter aparentemente prodigioso de los escritos que vendía en ferias, textos que, en apariencia, eran manuscritos pero que se reproducían con una facilidad insólita, “diabólica” si tenemos en cuenta el aceleramiento de los tiempos que implicó la nueva tecnología de la imprenta. Es que los talleres tipográficos, con el ritmo febril de la estampación, provocaban sospechas de ilicitud. El rédito económico y la avaricia completan el cuadro *non-sancto*.

La imagen infernal del texto recorre el *Quijote* y se profundiza y refuerza particularmente en la Segunda Parte por un personaje que la tracciona y que se construye a partir de ella: Alonso Fernández de Avellaneda. Enemigo literario al tiempo que habitante de la diégesis, el autor del apócrifo es el vértice entre la máquina y el infierno, dos de las caras simbólicas de la escritura, particularmente del libro impreso. Llegar al corazón de la producción tipográfica, en la imprenta de Barcelona, presupondrá visitar una ciudad plagada de engaños y de burlas, de carteles escritos a las espaldas de don Quijote, cabezas encantadas que vuelven a exhibir el carácter diabólico de los artefactos o la avaricia de otras maquinarias en boga, como las galeras que el caballero y su escudero visitan.

En este contexto, no es otro el destino de Avellaneda sino el de verse representado en los infiernos. Allí, los diablos juegan con su libro. La borra y el viento

que componen sus volúmenes evocan el cuerpo etéreo que la demonología atribuía a las entidades infernales. El texto a los pies y no en las manos remite a gestos heréticos de inversión propios del *sabbat* y las celebraciones de las brujas. El carácter mismo que Avellaneda, ese sujeto llamado por un seudónimo vacío, recibe al trasladar su obra al inframundo se relaciona con la visión tópica de los demonios, entidades creadas para nombrar el mal innominado. Es, además, un “autor moderno”, esto es, sin tradición, del mismo modo que *moderno* era un término que la doctrina demonológica asociaba con los herejes, con los que no tienen respaldo de una tradición. Las imágenes que subyacen a la caracterización del falsario en los infiernos justifica el uso de la violencia contra el que es identificado con el mal por antonomasia, al tiempo que el juicio moral y estético que recibe por parte de los demonios alcanza grados hiperbólicos.

La estrategia cervantina de asociar la imagen infernal del libro con su adversario tiene su contraparte en atribuirse a sí mismo un carácter divino. Y, en este punto, retorna el movimiento doble, antitético, que adquiere distintas formas a lo largo de esta tesis. Cervantes y su escritura son modelos del que se desprenden copias imperfectas como la de Avellaneda: el principio de la divinidad frente a sus criaturas, imperfectas por ser múltiples, frente al Uno, en este caso autor “único y solo”. Retorna, de este modo, una constante simbólica que se hallaba en la imagen del texto como máquina porque abordamos nuevamente el enfrentamiento entre la unidad y la serie (el manuscrito vs. la imprenta).

Entre lo único y lo mutable, lo perfecto y lo imperfecto, el origen y la serie, el problema que comienza a atisbar en el estudio de estos personajes, a lo largo de esta sección de la tesis, es la construcción de un Otro. Aquel distinto, que puede ser la dama, el converso o incluso el epígono literario. El alarmante al mismo tiempo que bienvenido rostro de la alteridad, de otras subjetividades, parece emanar de estos personajes

cervantinos, condenados a la vez que ensalzados por sus semejanzas y diferencias. El texto, a un tiempo uno y muchos para el *homo typographicus*, comparte con ellos y les confiere esa naturaleza doble, paradójica, escindida en esencia.

Esta presencia del Otro, tan reñida como buscada, cierra esta segunda sección de la tesis con el estudio sobre Cide Hamete Benengeli. En “Sobre mercaderes toledanos y plumas guardadas...”, el narrador-autor-personaje del sabio mahomético nos permite adentrarnos en esta cualidad dúplice que los textos confieren a todo lo que colaboran a construir. Se hizo necesario aproximarnos a Cide desde una visión intercultural, porque sostenemos que en el nacimiento de la Modernidad se halla también la primera formulación de esta corriente filosófica, en tanto el contexto histórico del período se ha conformado de sucesivas expulsiones y avasallamientos de la alteridad.

Concretamente, detrás de Cide Hamete se encuentran los múltiples rostros de la comunidad hispano-árabe, ambivalente (otra vez, la paradoja) en tanto estaba condenada por los prejuicios de la ideología imperial y sus productos culturales, observados desde una lógica de conquista. Sin embargo, al mismo tiempo, portan imágenes del esplendor de un pasado mítico como el de las Tres Españas, la ciudad imperial de Toledo, la centralidad de la palabra oral y escrita entre los pueblos unidos por el Islam. En este último punto, el aporte árabe a la dimensión simbólica del escrito es crucial: la comunidad oral en torno a los textos repone la importancia del cuerpo, y sabemos lo crucial que es frente al texto como máquina, nuestra primera imagen textual. Además, la caligrafía propia de los árabes obstaculiza su reproducción tipográfica y, por ello, es indisociable de la mano que escribe. Parte de estos elementos significantes resuena en el autor del prólogo y en las imágenes de la pluma que abren y cierran el *Quijote*.

En este debate sobre la existencia del Otro, de los vínculos necesarios a la vez que conflictivos con la alteridad, los árabes aportan un elemento conciliador: la figura del traductor, cifrada en el morisco aljamiado que se hará cargo de leer en castellano la continuación del *Quijote*. Un gesto intercultural concilia los opuestos al tiempo que revela lo inefable, un cierto vacío que vuelve a poblar las páginas: no todo es traducible, el original no puede ser comunicado en otra lengua de punta a punta.

Si en el traductor se establecen los puntos de contacto entre dos principios antagónicos, si su existencia misma está atravesada por el comercio significativo entre dos textos y dos lenguas, Cide Hamete Benengeli hiperbolizará esta naturaleza doble. En él se cruzarán, por su condición de historiador, la historia y la ficción, a las cuales suturará; la desacreditación por su credo y el ensalzamiento de su figura de sabio; un estilo profuso en detalles y la escasez de datos. Cide construirá y deconstruirá las categorías centrales de la cultura hispánica en su ejercicio escritor. Criticará veladamente, una estrategia intercultural propia de su existencia liminar, de su herencia de culturas antagónicas. Progresivamente asumirá su voz propia, erigida a partir de las dos tradiciones en pugna, al punto que será el responsable de clausurar definitivamente la obra cervantina.

En el último capítulo de la Segunda Parte, Cide Hamete será el centro de una estrategia de reconocimiento, concepto caro a la filosofía intercultural. La innegable existencia de una pluralidad enriquece la obra y las identidades, y la asunción de la tarea autoral por parte del que reclama la pluma original devuelve la escritura a su comunidad de origen, al tiempo que se asume plenamente como un “otro yo”, alguien que puede hacerse cargo de la tarea más íntima: escribir.

Es el historiador arábigo el que repone la pluma y la mano que la utiliza, retornando al origen, a una escena primigenia que, nuevamente de modo paradójico, aparece en el final de la obra. Conocedor de una lengua originaria, previa a la contradicción con el Otro, puesto que el árabe se consideraba la lengua más antigua y – por eso– la llave de acceso a la propia historia del Imperio, a sus bases.

Cide cierra la obra para confrontar con otro autor, Avellaneda. Pero tanto uno como el otro parecen traducir una moraleja cervantina: es necesario abrazar al Otro para fundar la propia identidad. Esos principios nuevamente antitéticos anudan origen y destino, unidad y alteridad, incluso lo herético (diabólico) y lo divino, la pluma y la máquina.

La sección final de la tesis completa una suerte de tríptico: a las imágenes de los orígenes y sus proyecciones en los personajes cervantinos, se suceden las imágenes del cierre, del final o la clausura. Para ello, exploramos las estrategias que, en el *Quijote*, recuperan las modulaciones simbólicas de los textos encargados de clausurar –en distintos grados– la obra.

En “Últimas líneas...”, exploramos las distintas manifestaciones de la materia escrita en la Segunda Parte y el modo en que se distribuyen de cara al final de la obra. La presencia de cartas, testamentos y epitafios se dirimen entre la circulación pública y la privada; vuelven a exponer –en el caso de la escritura epistolar, por ejemplo– el pasaje de la oralidad a la escritura, tránsito que será sumamente relevante para la clausura final. Es que las escrituras en estas últimas líneas del *Quijote* tienden a entablar una dinámica que tensiona la fijeza de su contenido y su localización (propios del escrito) con una libertad de circulación y recreación que podemos vincular con la

oralidad. La circulación pública o privada también los circunscribe a determinados lectores, restringe posibles destinatarios y temáticas: en este sentido, el mundo de lo privado tenderá a la cotidianidad. La escritura se especializará: el personaje del escriba que asiste a la escena de muerte de Alonso Quijano está allí para probar que la escritura es una tecnología que tiende a fines específicos.

De la mano de esta construcción específica, “profesional” si se quiere, nos encontramos con la cuestión de la propiedad de los escritos, fundamental en la continuación de 1615 porque –lo hemos analizado ya– la presencia de Avellaneda y el universo de los epígonos es ineludible. Por *propiedad*, entendemos tanto ‘lo que es propio escribir’ como ‘aquello que se tiene derecho a escribir (quién puede o no hacerlo)’. El gesto cervantino de matar la propia creación, previo regreso a la cordura, juegan con estas dos dimensiones de la propiedad textual: traban, cierran y clausuran la obra. Al tiempo que la co-ocurrencia de la escritura y la muerte, así como la recurrencia a Garcilaso, citado a propósito del mito órfico (Orfeo como voz que canta más allá de la muerte y el olvido) recuperan un sentido de lo propio en una clausura que repara previamente en la construcción de un canon en que pueda incluirse apelando a la obra del poeta castellano por excelencia.

En estas últimas líneas, la escritura plantea el problema de la pervivencia en la memoria, la resurrección: cómo establecer un tipo de recordación que, a un tiempo, evite prolongaciones apócrifas y sortee los motivos de la *vanitas* que tanto obsesionan al hombre barroco (el libro es parte de estas representaciones de la caducidad). La prolongación de la letra en la Fama, un nacimiento al espíritu que es vocal, inmaterial; un nuevo parto que es retorno al comienzo, al escritor del prólogo con la pluma suspendida y al mismo instrumento pero esta vez utilizado por Cide Hamete una última

vez en el capítulo 74. La circularidad de las imágenes, nuevamente, parece sugerirnos esta dinámica paradójica entre el escrito (la materia) y la voz (el alma).

Este atisbo de regreso a la oralidad como un origen del texto se analiza por extenso en el siguiente capítulo de este apartado final de nuestra tesis. “En bronce duros y en eternos mármoles...” recoge las escrituras específicamente asociadas a la muerte tanto en el *Quijote* de 1605 como en el de 1615: epitafios, poemas funerarios, testamentos, así como manifestaciones textuales asociadas con lo mortuorio, tales como las reliquias, las historias de mártires y las procesiones. La multiplicidad de estos tipos textuales (muchos epitafios para una sola muerte) y su carácter de incompleto (textos deteriorados, con letras carcomidas por el tiempo) nos anuncian que la asociación tumba-escrito está revestida de caducidad, que hay una limitación en sus funciones que, podríamos asumir, deriva en sutil parodia en el texto cervantino.

La aparición de imágenes que evocan la *pietas* y los cadáveres *transi* señalan no sólo que Cervantes conoce las tradiciones de la inscripción funeraria de su tiempo sino que también problematiza el vínculo entre imagen y palabra en estos textos para la memoria. La evocación icónica inserta en estas manifestaciones visuales desplaza y supera a la letra, señala su insuficiencia. Sin embargo, el hecho de que recurra obsesivamente a la escritura expuesta, a la que asocia en numerosas ocasiones con la tradición clásica, indica, por otra parte, que el soporte epigráfico es –pese a sus limitaciones– el que se requiere para elaborar un texto efectivo si se quiere trascender. Nuevamente, el juego paradójico entre caducidad y eternidad se cifra en la piedra, que es –a su vez– otra forma de regresar al origen.

El recorrido signado por esta voluntad de un retorno al punto inicial se manifiesta en una variada carta de soportes de lo escrito que exhiben un cariz originario:

los librillos de memoria de Cardenio que evocan las *tabulae ceratae* de los antiguos, la escritura en la corteza de los árboles (una de las primeras superficies escritas y asociada etimológicamente con el libro), los tapices que retornan a los primeros códigos de representación icónica y a las telas como área de representación primitiva. Las escrituras pre-tipográficas son depositarias de una cualidad eternizante. La voluntad persistente de don Quijote de verse retratado en mármoles o en bronces, y de rubricar árboles por donde quiera que pase; la consciencia de Sancho de que pronto se verán representados en tapices, son indicios de una tensión entre viejos y nuevos medios. La novela, en el recorrido propuesto por sus dos partes, construye una emulsión productiva, concepto que las humanidades digitales acuñan para presentar la interacción que a lo largo de la historia de los medios se observa entre formas residuales de escritura y nuevas tecnologías. Cervantes se muestra, en este punto, como un autor sensible a las imágenes textuales y a los valores de su tiempo: devenir piedra permitirá espiritualizar la obra. Retrotraerse a la materia primigenia, al primer soporte de escritura, se propone como solución paradójica en un mundo de impresos, papeles volantes que proliferan serializados en un avance que tiene mucho de caduco.

El cierre de nuestra tesis se tiñe de la circularidad tan propiamente cervantina que hemos observado a lo largo de estas páginas. Porque el capítulo final, “Don Quijote y el Emperador de la China”, revisa la cualidad de clausura que ya podemos observar en la Dedicatoria –es decir, en los preliminares, los inicios– del *Quijote* de 1615. Nuestra imagen de cierre es el propio libro, un ejemplar que ha llegado imaginariamente hasta los confines del mundo conocido.

Al ser reclamado por el monarca chino, el libro vuelve a exhibir ese doble motivo de la alteridad tan temida y admirada que ha adquirido, previamente, imágenes de lo apócrifo, lo diverso, lo minoritario y hasta lo infernal. Una vez más, el libro es

punto de tensión, herramienta de comunicación entre opuestos: entre Uno y el Otro, entre imperios cuyas tensiones y atracciones unen confines pero que –a través de las dinámicas de poder de sus regentes y sus estamentos dominantes– parecen señalar la semejanza en la diversidad. El autor lucha contra la indiferencia y las escasas dádivas de un sistema nobiliario que reclama el talento de su pluma pero que no lo reconoce materialmente. En la España de los Austrias o en la China imperial, el libro es pieza insustituible a la vez que materia desdeñable. La lógica de la carestía parece gobernar a los súbditos de todo imperio. El gesto melancólico, tan propio del *corpus* cervantino, se universaliza en este elogio ambiguo.

En este punto, Cervantes vuelve a apelar a la mediación cultural, de forma similar a como pudimos observarla en sus abordajes al Alcalá de Toledo y la figura de los árabes españoles. Sólo que es él mismo o la figura de autor que construye en el aparato preliminar quien se asume como una pieza clave del encuentro entre culturas. Junto con su *Quijote*, reclamado en la China, hará en las tierras más extremas lo que la espada no pudo a lo largo de las relaciones entre Oriente y Occidente (al menos, las que se dieron hasta entonces).

Y este comienzo del final será, nuevamente, un cierre que retrocede a un origen. Porque China es el punto de partida de la escritura de tipos móviles y del papel: tecnología y soporte pueden rastrearse a esa cultura cuyas manifestaciones resultaron tan enigmáticas, amenazantes y embriagantes para una España cuyos fabulosos intentos de conquista nunca se llevaron a cabo. El gesto paradójico del más acabado autor de un texto tipográfico (¿de qué otra forma podemos pensar al *Quijote* aun hoy?), cuyo libro es reclamado en los confines que dieron origen a ese modo de producción textual, a esa manifestación de lo escrito, es no sólo una oda a la materialidad sino también una *translatio imperii*: por ella, se hacer heredero de una tradición milenaria, llega a un

destino que es también origen. La máxima distancia es un retorno. El movimiento antitético de una serie, una cadena que se revela siempre como un punto de partida.

Este dominio de lo circular, de terminar como se empezó, nos hizo volver a los preliminares en el final de nuestra tesis. A lo largo de todo nuestro trabajo, la propuesta subyacente, con sus imágenes de la escritura siempre dúplices, fue mostrar las dicotomías que atraviesan el pensamiento y la producción literaria de Cervantes, profundamente enraizadas en los discursos de su tiempo. El problema del vacío y la prótesis, el de la unidad y la variedad, que tanto expone el texto tipográfico con su modo de producción vertiginoso e infernal, nos enfrenta a debates profundos de la cultura del Siglo de Oro.

En la recurrencia obsesiva a estas imágenes que polarizan los textos (máquinas y hombres, productos divinos a la vez que demoníacos), una angustia ontológica corre todo lo representable. La pregunta por el ser en una sociedad que camina hacia la tecnologización, que sacude estructuras milenarias con sus primeras formas masivas de organizar la población, la política, la economía y las relaciones con un mundo conocido en progresiva expansión son signos de esta primera Modernidad. La escritura (el libro impreso, en tanto formato en auge) es la pieza clave que la hizo posible y es por ello que se hace depositario de las inquietudes de un período que fue, al mismo tiempo, ascenso y caída de un imperio.

Detrás de todas estas configuraciones simbólicas, asoma el problema de la materialidad y la espiritualidad. En un mundo que se convierte prontamente en mercancía, que hará del libro un producto de exportación con el que comercian las regiones ahora interconectadas de esta primera aldea global de los siglos XVI y XVII, el valor material del escrito es patente y sus manipulaciones a lo largo del *Quijote* lo

muestran precedero, imperfecto, carcomido, escindido de la voluntad de quienes lo pensaron y dieron a las prensas; víctima, también, de los mismos talleres que le dan forma a partir de sus materiales.

Pero el libro (la escritura, en general) también es espíritu: hay una voz dentro que puja por salir entre las líneas, una voluntad que sobrepasa lo material. La constante búsqueda del autor que le da origen, de aquél que lo compone y que no necesariamente es la mano que lo escribe o lo imprime, también se hace presente en la obra cervantina. Detrás de ese gesto y de todos los que remarcan lo inasible de los textos, creemos ver esta preocupación por superar el principio de lo material, incluso por escapar refugiándose en lo divino. El libro, como todo lo visible, no es sólo el barro con el que se amasa la forma; es también el soplo, el aliento, el espíritu con que se lo dota, que –en el *Quijote*– será Fama, será literalmente la voz que lo mantenga vivo a lo largo de los siglos.

Y, como de voces estamos tratando, es ineludible que con el texto se traben un diálogo. Es parte de su constitución dúplice la de poder objetivarlo y poder apelar a él. En tanto materia y espíritu, la pregunta por su estatuto termina dirigiéndonos a la relación con el Otro. Tal vez sea éste el motivo por el cual toda alteridad para el pensamiento del Siglo de Oro puede refugiarse en las páginas de un escrito, atrayente y amenazante a la vez: las mujeres, los colectivos étnicos y religiosos, el enemigo literario por excelencia, logran –a un tiempo– ocultarse y mostrarse. El contacto con el libro, más aún “en tiempos de Cervantes, cuando la imprenta quiebra por superabundancia de ejemplares el control nobiliario y monástico de los textos” (Vila, en prensa-B: 56) abre espacios caracterizados por la alternativa y la diferencia (en definitiva, por la alteridad) en que los lectores “pueden soñar, contra todos los mandatos y el peso de la realidad imperante, en un mundo distinto, en parámetros de sociabilidad diversos, en alguno que

se desee más fuertemente que aquello que se tiene y, se insiste, le corresponde a cada cual” (Vila, en prensa-B: 56). En su materialidad espiritualizable se dibuja dicotómicamente la figura de la alteridad, de ser un Otro que en ocasiones es desplazado, eliminado y marginado como un objeto, o al que se lo dota de un espíritu, un reconocimiento de su interioridad, un respeto de su dignidad.

La gran lección cervantina, en los albores de una modernidad cuyo ideario aún se extiende hasta nuestros días, es recoger estas preocupaciones y proponer figuras de mediación, conexiones que dialoguen con los extremos. O mostrar que la lógica doble y paradójica hermana los términos. Constituir, además, una tercera vía que reconozca e implique, que no disuelva las contradicciones sino que negocie con ellas para exhibir la complejidad de todo lo que se esconde detrás de los textos.

Finalmente, antes de concluir, se hace necesaria una aclaración. Hemos tenido que seleccionar pasajes, personajes, capítulos del *Quijote*. Sobre algunos hemos vuelto insistentemente porque creemos que, como prismas, reflejan distintos aspectos según qué luz los ilumine. La selección buscó ser ilustrativa de todas las posibles relaciones cuyo general se exhibe a lo largo de la tesis. La posibilidad de que otros capítulos sean analizados a la luz del marco interpretativo que proponemos siempre está abierta. Imaginamos, en dicha empresa, un trabajo ingente que implicaría no sólo una sino varias vidas. Esta observación no es una constatación frustrante, sino una invitación a continuar el trabajo propio y a sumar el de otros que quieran compartirlo. Es sólo un

eslabón de una cadena de construcción del conocimiento que, como serie cervantina que es, tal vez vuelva y se cierre sobre nosotros mismos.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones citadas

- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004) [1605, 1615], *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario a cargo Francisco Rico, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005) [1605], *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*, eds. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Eudeba.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005) [1615], *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha II*, eds. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Eudeba.

2. Otras obras citadas

- Avellaneda, Alonso Fernández de (2005) [1614], *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, Fernando García Salinero (ed.), Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1997) [1617], *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Carlos Romero Muñoz (ed.), Madrid, Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005) [1613], *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005) [1615], *Teatro completo*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Altaya.
- Garcilaso de la Vega (1996), *Poesías castellanas completas*, Elías L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia.
- La sagrada Biblia* (1996), Perfil, Buenos Aires.
- Montemayor, Jorge de (1996) [1559], *La Diana*, Juan Montero (ed.), Barcelona, Crítica.
- Vives, Juan Luis (1947) [1523], *Obra morales. De la mujer cristiana*, Madrid, Aguilar.

3. Instrumentos filológicos

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1986), *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995) [1611], *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia.
- Real Academia Española (1984) [1726-1739], *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos.

4. Sobre metodología de la investigación

- Besse, Juan (2011), “Proceso y diseño en la construcción del objeto de investigación: las costuras de Frankenstein o un entre-dos que no hace dos”, en *Epistemología fronteriza. Puntuaciones sobre teoría, método y técnica en ciencias sociales*, coord. C. Escolar y J. Besse, Buenos Aires, Eudeba, 93-113.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J.D. Wacquant (1995), “Pensar en términos relacionales”, en *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 167-175.

- Escolar, Cora (2000), “Palabras introductorias”, en *Topografías de la investigación. Métodos, espacios y prácticas profesionales*, comp. Cora Escolar, Buenos Aires, Eudeba, 21-28.
- Escolar, Cora (2011a), “Pensar en/con Foucault”, en *Epistemología fronteriza. Puntuaciones sobre teoría, método y técnica en ciencias sociales*, coord. C. Escolar y J. Besse, Buenos Aires, Eudeba, 21-32.
- Escolar, Cora (2011b), “La teoría menor, el tiempo histórico y la práctica simbólica compartida (A propósito de las reflexiones de Cindi Katz, *Hacia una teoría Menor*, y Michel Foucault, *Microfísica del poder*)”, en *Epistemología fronteriza. Puntuaciones sobre teoría, método y técnica en ciencias sociales*, coord. C. Escolar y J. Besse, Buenos Aires, Eudeba, 85-92.
- Escolar, Cora y Juan Besse (2011), “Método: notas para una definición”, en *Epistemología fronteriza. Puntuaciones sobre teoría, método y técnica en ciencias sociales*, coord. C. Escolar y J. Besse, Buenos Aires, Eudeba, 115-124.
- Galtung, Johan (1968), “La matriz de datos”, en *Teoría y métodos de la investigación social*, Buenos Aires, Eudeba, tomo I, 1-33.
- Samaja, Juan (2001), “Matrices de datos: presupuestos básicos del método científico”, en *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Buenos Aires, Eudeba, parte III, 145-199.

5. Marco teórico e histórico

- Aarseth, Espen (2004), “La literatura ergódica”, en Sánchez-Mesa, Domingo (comp.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, 118-145.
- Acosta, Yamandú (2019), “Interculturalidad y transición a la Transmodernidad”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 24, Extra 1, 28-42.
- Alonso, Iciar y Gertrudis Payàs (2008), “Sobre alfaqueques y nahuatlato: nuevas aportaciones a la historia de la interpretación”, en Valero-Garcés, Carmen (ed.) (2008), *Investigación y práctica en traducción e interpretación en los servicios públicos. Desafíos y alianzas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 39-52.
- Alonso Álvarez, Luis (2008), “Martín de Rada en el laberinto asiático”, en *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, n° 15, 77-89.
- Ariès, Philippe (2008), *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Auerbach, Erich (1998), *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- Báez, Fernando (2015), *Los primeros libros de la humanidad. El mundo antes de la imprenta y el libro electrónico*, México, Océano.
- Bajtín, Mijaíl (1994), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Barbier, Frédéric (2005), *Historia del libro*, Madrid, Alianza.
- Basbanes, Nicholas (2014), *De papel. En torno a sus dos mil años de historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bataillon, Marcel (1956), *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Becka, Michelle (2017), “Reconocimiento como base de la interculturalidad – hacia una práctica transformadora”, en Sauerwald, Gregor y Ricardo Salas Astráin (eds.) (2017), *La cuestión del reconocimiento en América Latina. Perspectivas y problemas de la teoría políticosocial de Axel Honneth*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London, LIT, 63-80.

- Bhabha, Homi K. (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Bonilla, Alcira (2016), “Los alcances de la metáfora de la traducción en la Filosofía Intercultural”, en *Actas de las II Jornadas Nacionales de Filosofía*, Buenos Aires, FFyL UBA.
- Bonilla, Alcira (2017), “Lectura intercultural de algunas patologías del reconocimiento en América Latina”, en Sauerwald, Gregor y Ricardo Salas Astraín (eds.), *La cuestión del reconocimiento en América Latina. Perspectivas y problemas de la teoría político-social de Axl Honneth*, Berlín/Münster/Wien/Zürich/London, LIT, 81-92.
- Borin, Françoise (2002), “Arrêt sur image”, en Duby, Georges y Michelle Perrot (coord.), *Histoire des femmes en Occident*, París, Éditions Perrin, vol. III: “XVI^e - XVII^e siècle”, 235-296.
- Boureau, Alain (2003), “Satan hérétique: l’institution judiciaire de la démonologie sous Jean XXII”, *Médiévales*, 44, primavera, 17-46. Disponible en <https://journals.openedition.org/medievales/711#text>
- Bouza Álvarez, Fernando (1997), *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Síntesis.
- Bouza Álvarez, Fernando (2010), *Hétérographies. Formes de l’écrit au siècle d’or espagnol*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Bouza Álvarez, Fernando (2011) [1998], *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.
- Bouza Álvarez, Fernando (2012), “Dásele licencia y privilegio”. *Don Quijote y la aprobación de los libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal.
- Bouza Álvarez, Fernando (2016) [2011], *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- Calvet, Louis-Jean (2007), *Historia de la escritura. De la Mesopotamia hasta nuestros días*, Barcelona, Paidós.
- Calvino, Ítalo (1995), *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.
- Cámara, Alicia (2008), “La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro”, en *Anales de la Historia del Arte*, volumen extraordinario, 121-133.
- Campagne, Fabián Alejandro (2000), “El otro-entre-nosotros. Funcionalidad de la noción de *superstitio* en el modelo hegemónico cristiano (España, siglos XVI y XVII)”, *Bulletin Hispanique*, 102, n° 1, 37-63.
- Campagne, Fabián Alejandro (2011), “Demonology at a Crossroads: The Visions of Ermine de Reims and the Image of the Devil on the Eve of the Great European Witch-Hunt”, *Church History*, 80, 467-497.
- Cardaillac, Louis (1992), “El enfrentamiento entre moriscos y cristianos”, *Chronica Nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, número 20, 27-37.
- Castillo Gómez, Antonio (comp.) (1999), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa.
- Castillo Gómez, Antonio (2004), *Historia mínima del libro y la lectura*, Madrid, Sietemares.
- Castillo Gómez, Antonio (2005a), “Cultura escrita y espacio público en el Siglo de Oro”, en *Cuadernos del Minotauro*, 1, 34-50.
- Castillo Gómez, Antonio (2005b), “‘El mejor retrato de cada uno’. La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII”, en *Hispania*, LXV/3, número 221, 847-876.
- Castillo Gómez, Antonio (2006), *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal.

- Castillo Gómez, Antonio (2014), “Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo XIII, 141-168.
- Cavillac, Michel (2010), “La conversión política del galeote ‘reformado’”, en *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez, 111-124.
- Cerquiglioni, Bernard (1989), *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Certeau, Michel de (1999), *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Chartier, Roger (1996) [1992], *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa.
- Chartier, Roger (2000), *El juego de las reglas: lecturas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Roger (2005), *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México, Universidad Iberoamericana.
- Chartier, Roger (2006) [2005], *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Chartier, Roger (2012), *Escuchar a los muertos con los ojos*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Clair, Colin (2014), *Historia de la imprenta en Europa*, Ollero y Ramos Editores, Madrid.
- Clark, Stuart (1999), *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, New York, Oxford University Press.
- Colla, Fernando (2010), *Escribas, monjes, filólogos y ordenadores... La preservación de la memoria escrita en Occidente*, Córdoba, Alción Editora.
- Curtius, Ernst (1984), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Dahl, Svend (1982), *Historia del libro*, Madrid, Alianza.
- Damiani, Bruno (1998), “El contexto mitológico de la *Diana*”, en Whicker, Jules (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, Birmingham, The University of Birmingham, vol. 2, 157-161.
- Davies, Owen (2009), *Grimoires. A History of Magic Books*, Oxford, Oxford University Press.
- De la Flor, Fernando R. (1999), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- De la Flor, Fernando R. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- De la Flor, Fernando R. (2004), *Biblioclasmo. Una historia perversa de la literatura*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- De la Flor, Fernando R. (2009), *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada Editores.
- De la Flor, Fernando R. (2012), *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal.
- De la Flor, Fernando R. (2015), “En las fronteras del ‘planeta católico’. Representaciones barrocas del estado de guerra permanente en la totalidad imperial hispana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 37, nº 106, 9-51.

- Defourneaux, Marcelin (1976), *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires, Hachette.
- Delpech, François (1990), “Les marques de naissance: physiognomie, signature magique et charisme souverain”, en Redondo, Augustin (ed.), *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 27-49.
- Derrida, Jacques (1997), *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Manantial.
- Eco, Umberto (1999), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (2008), *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona, Lumen.
- Eisenstein, Elizabeth (1979), *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, New York, Cambridge University Press.
- Eisenstein, Elizabeth (2011), *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Elliott, Dyan (1999), *Fallen Bodies. Pollution, Sexuality and Demonology in the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Escapa, Pablo Andrés, Elena Delgado, Arantxa Domingo Malvadi, José Luis Rodríguez Montederramo (2000), “El original de imprenta”, en Rico, Francisco (ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 29-46.
- Escolar Sobrino, Hipólito (2004), *Manual de historia del libro*, Madrid, Gredos.
- Ferrater Mora, José (1964), *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Fevre, Lucien y Martin, Henri-Jean (1958), *L'Apparition du livre*, París, Editions Albin-Michel.
- Finkelstein, David y Alistair McCleery (2014), *Una introducción a la historia del libro*, Buenos Aires, Paidós.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2009), *Tareas y propuestas de la Filosofía Intercultural*. Aachen, Wissenschaftsverlag Mainz in Aachen.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2011), *La filosofía intercultural y la dinámica del reconocimiento*, Temuco, Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Foucault, Michel (2008) [1966], *Las palabras y las cosas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- García-Arenal, Mercedes (2011), “De judíos y moros a ‘cristianos nuevos’”, en Amelang, James S., *Historias paralelas. Judeoconversos y moriscos en la España moderna*, Madrid, Akal, 5-21.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gil-Bardají, Anna (2006), “La traducción del árabe en España: panorámica histórica”, en *Quaderns. Revista de Traducció*, número 23, 69-78.
- Glaser, Edward (1966), “Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 3, 393-410.
- Gombrich, E.H. (1986), *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Gombrich, E.H. (1987), “Imagen y código: alcance y límites del convencionalismo en la representación pictórica”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Alianza, 261-279.

- Gómez-Centurión Jiménez, Carlos María (1989), “La familia, la mujer y el niño”, en Alcalá-Zamora, José (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy.
- González Puy, Inmaculada (2012), “El español en China”, en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2012*, Instituto Cervantes. [Disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_12/gonzalez/p01.htm]
- Graña Cid, María del Mar (1999), “Palabra escrita y experiencia femenina en el siglo XVI”, en Castillo Gómez, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 211-242.
- Grimson, Alejandro (2011), *Los límites de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Groh, Dieter (1987), “The Temptation of Conspiracy Theory, or: Why Do Bad Things Happen to Good People? Part I: Preliminary Draft of a Theory of Conspiracy Theories”, en Graumann, Carl F. y Serge Moscovici (eds.), *Changing Conceptions of Conspiracy*, New York, Springer Verlag, 1-37.
- Gunn, Joshua (2004), “The Rhetoric of Exorcism: George W. Bush and the Return of Political Demonology”, *Western Journal of Communication*, 68 (1), 1-23.
- Haddad, Gérard (1993), *Los biblioclastas. El mesías y el auto de fe*, Buenos Aires, Ariel.
- Headley, John M. (1995), “Spain's Asian Presence, 1565-1590: Structures and Aspirations”, en *The Hispanic American Historical Review*, vol. 75, N° 4, 623-646.
- Hirschler, Konrad (2012), *The Written Word in the Medieval Arabic Lands. A Social and Cultural History of Reading Practices*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Jaffé, Aniela (1984), “El simbolismo en las artes visuales”, en Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 229-278.
- Jurado, A. (1999), *La imprenta: orígenes y evolución*, Madrid, C & G Comunicación Gráfica.
- Kristeva, Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París, Gallimard.
- Leonard, Irving A. (1949), *Books of the Brave*, Cambridge, Harvard University Press.
- Lucía Megías, José Manuel. (2008). “Los libros de caballerías y la imprenta”, en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías. Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009*, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 95-120.
- Lyons, Martyn (2012), *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Editoras del Calderón.
- Maillard Álvarez, Natalia (2013), “El libro entre el Atlántico y el Pacífico en la época de Cervantes”, en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, Instituto Cervantes, 255-276. [Disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_13/maillard/p01.htm]
- Marquilhas, Rita (1999), “Orientación mágica del texto escrito”, en Castillo, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 111-128.
- Marsá, María (2001), *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Barcelona, Ediciones del Laberinto.
- Mäyrä, Frans Ilkka (1999), *Demonic Text and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*, Tampere, Tampere University Press.
- McLuhan, Marshall (1996), *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós.

- McLuhan, Marshall (1998), *La Galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Méchoulan, Henry (1981), *El honor de Dios. Indios, judíos y moriscos en el Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vergara.
- Mendoza, Juan José (2012a), *Escrituras Past_ . Tradiciones y futurismos del siglo 21*, SigueLeyendo.
- Mendoza, Juan José (2012b), “La emulsión: Una teoría”, en *Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- Mendoza, Juan José (2015), “De lo vertical a lo disperso. Apuntes para una historia de la perspectiva”, en Cantamutto, Lucía et al. (eds.), *Actas de las I Jornadas de Humanidades Digitales*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 368-376.
- Mendoza, Juan José (2016), “Humanidades Aumentadas. Por una historia de las prácticas cruzadas”, en *Luthor*, 28 (mayo), 1-10. Disponible en <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article147>
- Mendoza, Juan José (2019a), “Avatares de los textos en la época de la reproductibilidad digital. (Ensayo para una historia de las textualidades)”, en *Bibliographica*, 2, 1, primer semestre, 197-224.
- Mendoza, Juan José (2019b), “«Cultura Letrada», «Cultura Industrial» y «Cibercultura»”, s/d.
- Mendoza, Juan José (2019c), “Maneras de leer en la era digital”, s/d.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1962), *Orígenes de la novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 1.
- Moll, Jaime (1982), “El libro en el Siglo de Oro”, en *Edad de Oro*, I, pp. 43-54.
- Ollé, Manel (2006), “De Marco Polo a Miguel de Cervantes: China y España en la era moderna”, en *China en España. España en China*, Centro Virtual Cervantes. [Disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/china/era_moderna.htm]
- Ollé, Manel (2008), “300 años de relaciones (y percepciones) entre España y China”, en *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, n° 15, 91-99.
- Ong, Walter (2011), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Osés, Boris (1985), “Antigua náutica española: siglos XVI y XVII”, *Revista de Marina*, C, 102, n° 764.
- Ostorero, Martine (1999), “Commentaire”, en Ostorero, Martine, Agostino Paravicini Bagliari y Kathrin Utz Tremp (eds.), *L’imaginaire du sabbat. Edition critique des textes les plus anciens (1430 c. -1440 c.)*, Lausanne, Université de Lausanne, 302-337.
- Panikkar, Raimon (2004), “Conferencia inaugural. Tres grandes interpelaciones de la interculturalidad”, en Fornet-Betancourt, Raúl (ed.), *Interculturality, Gender and Education*, Frankfurt/London, Iko, 27-44.
- Petrucci, Armando (2013a), *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, Buenos Aires, Ampersand.
- Petrucci, Armando (2013b), *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand.
- Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2009), *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós.

- Rivers, Elías (1974), “La paradoja pastoril del arte natural”, en *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 287-308.
- Rodríguez Mediano, Fernando (2009), “Al-Ándalus y la lengua árabe en la España de los siglos de oro”, en Marín, Manuela (dir.), *Al-Andalus/España. Historiografías en contraste: Siglos XVII-XXI*, Madrid, Casa de Velázquez. Disponible en <<https://books.openedition.org/cvz/1369>>
- Romano, Antonella (2014), “(D)escribir la China en la experiencia misionera de la segunda mitad del siglo XVI: el laboratorio ibérico”, en *Cuadernos de historia moderna*, anejo XIII, 243-262.
- Said, Edward (2004), *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Salas Astraín, Ricardo (2012), “Reconocimiento, traducción y conflictividad. Las siempre conflictivas y nunca acabadas relaciones con los otros”, en Payàs, Gertrudis y José Manuel Zavala (eds.), *La mediación lingüístico-cultural en tiempos de guerra: miradas desde España y América*, Temuco, Ediciones Universidad Católica de Temuco, 123-138.
- Salas Astraín, Ricardo (2014), “Debates teórico-metodológicos acerca de reconocimiento e interculturalidad”, *F@ro*, volumen 2, nº 20, II semestre, 55-65.
- Santa Cruz, María Isabel (1994), “Filosofía y feminismo en Sor Juana Inés de la Cruz”, en Amorós, Celia (comp.), *Actas del seminario permanente “Filosofía e Ilustración”*, Madrid, Universidad Complutense, 275-289.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009), “El fin de los descubrimientos imperiales”, en *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, México, Siglo XXI / CLACSO, 213-224.
- Sarmati, Elisabetta (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un’ analisi testuale*, Pisa, Giardini.
- Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Sieber, Harry (1985), “The Romance of Chivalry in Spain. From Rodríguez de Montalvo to Cervantes”, en *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (eds.), Hanover, University Press of New England, 203-219.
- Shklovski, Victor (1978) [1917], “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), México, Siglo XXI Editores, 55-70.
- Stephens, Walter (2002), *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Suarez-Nani, Tiziana (2002), *Les anges et la philosophie. Subjectivité et fonction cosmologique des substances séparées à la fin du XIII^e siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Thomas, Henry (1952), *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Thomas, Nigel J.T. (2017), “Mental Imagery”, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, Stanford, Metaphysics Research Lab.
- Tillyard, E.M.W. (1984), *La cosmovisión isabelina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzvetan (2009), *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Tsuen-Hsuei Tsien (1972), “China inventora del papel, la imprenta y los tipos móviles”, en *El Correo de la UNESCO. El arte del libro*, año XXV, nº12, 4-11.

- Viñao Frago, Antonio (1999), “Alfabetización y primeras letras (siglos XVI-XVII)”, en Castillo Gómez, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 39-84.
- Zhenjiang, Zhao, “La literatura española en China”, en *China en España. España en China*, Centro Virtual Cervantes. [Disponible en <http://cvc.cervantes.es/obref/china/zhenjiang.htm>]

6. Estudios cervantinos

- Allen, John Jay (1976), “Autobiografía y ficción: el relato del capitán cautivo (DQ, I, 39-41)”, en *Anales Cervantinos*, XV, 149-155.
- Allen, John Jay (1979), *Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville, University of Florida Press, 2 vols.
- Amorós, Andrés (1979), “Los poemas del *Quijote*”, en *Resurgimiento*, 0, 53-61.
- Astrana Marín, Luis (1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 7 vols.
- Atlee, A.F. Michael (1976), “Concepto y ser metafórico de Dulcinea”, en *Anales cervantinos*, vol. 15, 223-236.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975), *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel.
- Ayala, Francisco (1960), “Experiencia viva y creación poética. Un problema del *Quijote*”, en *Experiencia e invención. Ensayos sobre el escritor y su mundo*, Madrid, Taurus, 79-103.
- Ayala, Francisco (1965), “Nota sobre la novelística cervantina”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 36-45.
- Bautista, Álvaro (2006), “Llanto por Cide Hamete Benengeli”, en *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 15/2/2006. Disponible en https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_06/15022006_01.htm
- Blecua, José Manuel (1947), “La poesía lírica de Cervantes”, en *Miguel de C. Saavedra: Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento (1547-1947)*, Madrid, Ínsula, 151-187.
- Bustamante, Francisco (2006), “Vislumbres de liberalismo y mercado en el prólogo a la primera parte del *Quijote* y otros paratextos cervantinos”, en Basso, Eleonora y Alicia Torres (eds.), *Actas de las Jornadas Cervantinas. A cuatrocientos años de la publicación del ‘Quijote’*, Montevideo, Universidad de la República, pp. 105-118.
- Caimi, Cecilia (2011), “Configuraciones del mal en el retablo de maese Pedro”, en *Don Quijote en Azul. Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Editorial Azul, 59-73.
- Canavaggio, Jean (1981), “Le “vrai” visage d’Agi Morato”, en *Les Langues Néolatines (Hommage à Louis Urrutia)*, CCXXXIX, 23-38.
- Canavaggio, Jean (1987), *Cervantes*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Espasa-Calpe.
- Canga Sosa, Manuel (2008), “La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del *Quijote*”, en Dotras Bravo, Alexia (coord.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 215-224.
- Canga Sosa, Manuel (2014), “‘Soberana y alta señora’: lectura y comentario de una extraña carta de amor”, en Martínez Mata, Emilio y María Fernández Ferreiro (coords.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso*

- Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 368-377.
- Castro, Américo (1980), *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Castro, Américo (1987), *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica.
- Chevalier, Maxime (1989), “Alonso Quijano, homme du livre”, en *Hidalgos et hidalguía dans l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, J.-G. Gorges (dir.), CNRS, París, 95-104.
- Chevalier, Maxime (1991), “Cervantes y Gutenberg”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LXXI, 87-99.
- Cole, Bennett (1984), “Cervantes y el cautiverio en *Don Quijote*”, en *The USF Language Quarterly (University of South Florida)*, XXIII, 3-4 y 47.
- Colombí-Monguió, Alicia de (1983), “Los ‘ojos de perlas’ de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 389-402.
- D’Onofrio, Julia (1997), “‘*En altos ricos y en profundas peñas*’. La escritura en lugares ásperos: Grisóstomo, Cardenio y don Quijote”, en Nállim, Carlos (comp.), *Cervantes, Góngora y Quevedo (II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español)*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 189-199.
- D’Onofrio, Julia (2010), “Arquitectura simbólica y coordenadas emblemáticas en el final del *Quijote*”, en Civil, Pierre y Françoise Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid, Iberoamericana, vol. 2 [CD-ROM].
- D’Onofrio, Julia (2019), *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, Eudeba.
- Diego, Gerardo (1984), *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar.
- Díez, J. Ignacio (2015), “La dedicatoria de Cervantes ‘Al duque de Béjar’”, *Criticón*, 124, 29-51.
- Disanti, Marisa Susana (2006), “La función del peritexto en el prólogo del *Quijote* de 1605”, en Parodi, Alicia, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 351-354.
- Domínguez-Navarro, David (2011), “El mundo de la frontera: cambio de religión y choque cultural de los personajes moriscos del *Quijote*”, en Strosetzki, Christoph (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 284-291.
- Eisenberg, Daniel (1974), “Díganlo Portugal, Barcelona y Valencia: una nota sobre la popularidad del *Quijote*”, en *Hispanófila*, LII, 71-72.
- Eisenberg, Daniel (1989), “Cervantes and the Libros de Caballerías”, en *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 17 (nº extra), 249-256.
- El Saffar, Ruth (1974), *Novel to Romance. A Study of Cervantes’s “Novelas ejemplares”*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- El Saffar, Ruth (1975), *Distance and Control in “Don Quixote”. A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- El Saffar, Ruth (1987), “La función del narrador ficticio en *Don Quijote*”, en *El “Quijote” de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 288-299.
- El Saffar, Ruth (1989), “Voces marginales y la visión del ser cervantino”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 98-99, 59-62.

- Espina, Concha (1930), *Mujeres del Quijote*, Madrid, Renacimiento.
- Fernández Mosquera, Santiago (1986), “Los autores ficticios del *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, 24, 47-65.
- Fernández S.J., Jaime (2008), *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*, 2 vol. y CD-ROM, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Forcione, Alban K. (1970), *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton, Princeton University Press.
- Flores, Robert M. (1982), “The Role of Cide Hamete in *Don Quixote*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 3-14.
- Gaos, Vicente (ed.) (1981), Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, Madrid, Castalia.
- García, Marisa (2006), “Agüeros, profecías y ciencias adivinatorias en la Segunda Parte del *Quijote*”, en Parodi, Alicia, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 381-387.
- García Gual, Carlos (1978), “Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI”, en *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores-Dirección General de Relaciones Culturales, 13-38.
- Gaylord, Mary M. (1998), “El Siglo de Oro y las Españas: propuesta de una nueva lectura americana del *Quijote*”, en *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, The University of Birmingham-Doelphin Books, tomo 2, 237-242.
- Gerber, Clea (2013), “De inicios y finales en el *Quijote*”, en D’Onofrio, Julia y Clea Gerber (eds.), *Don Quijote en Azul 5. Actas selectas de las V Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2012*, Azul, Editorial Azul, pp. 75-82.
- Gerber, Clea (2014), “Partos de la imaginación: autores y textos en el *Quijote* de 1605”, en Martínez Mata, Emilio y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asturias, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 388-397.
- Gerber, Clea (2018), *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, Alcalá, Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones.
- Gerhardt, Mia (1955), *Don Quichotte, la vie et les livres*, Ámsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- Gilman, Stephen (1970), “Los inquisidores literarios de Cervantes”, en Magis, Carlos H. (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 3-24.
- González, Ximena (2013), “Textos salvados, textos enterrados, textos interrumpidos y textos condenados. Los cuerpos muertos y las poéticas del infierno en el *Quijote*”, Vila, Juan Diego (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 237-258.
- González López, Emilio (1972), “Cervantes, maestro de la novela histórica contemporánea: la historia del cautivo”, en *Homenaje a Casaldueño. Crítica y poesía*, Rizel Pincus Siegle y Gonzalo Sobejano (coords.), Madrid, Gredos, 179-187.
- Grilli, Giuseppe (2011), “El *Quijote* de 1615”, en Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 211-224.

- Hahn, Jürgen (1979), “*El capitán cautivo: The Soldier’s Truth and Literary Precept in Don Quijote, Part I*”, en *Journal of Hispanic Philology*, III, 269-303.
- Haley, George (1980), “El narrador en *Don Quijote: el Retablo de maese Pedro*”, en *El Quijote de Cervantes*, George Haley (ed.), Madrid, Taurus, 269-287.
- Herrero, Javier (1982), “La metáfora del libro en Cervantes”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, II, pp. 579-584.
- Iffland, James (1992), “Don Quijote dentro de la ‘Galaxia Gutenberg’ (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)”, en Vilanova Andreu, Antonio (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, vol. 1, 623-634.
- Immerwahr, Raymond L. (1958), “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quixote, Part One*”, en *Comparative Literature*, X, 121-135.
- Janin, Érica (2006), “El don de la locura: paternidad, identidad y nombre en el *Quijote*. Glosas al prólogo de 1605”, en Parodi, Alicia, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 433-439.
- Johnson, Carroll B. (1982), “Organic Unity in Unlikely Places: *Don Quijote*, I, 39-41”, en *Cervantes*, II (2), 133-154.
- Johnson, Carroll B. (2007), “Phantom Pre-texts and Fictional Authors: Sidi Hamid Benengeli, *Don Quijote* and the Metafictional Conventions of Chivalric Romances”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, número 27-1, Spring 2007, 179-199.
- Kallendorf, Hilaire (2005), “La Inquisición, ¿Por qué deshace la cabeza encantada?”, en Chul Park (ed.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*, Seúl, Universidad de Estudios Extranjeros, 173-186.
- Koppenfels, Martin (2006), “Terminar - Abjurar. El último capítulo del *Don Quijote*”, *Criticón*, 96, 69-85.
- Lamberti, Mariapia (2011), “Dulcinea o el ideal”, en Strosetzki, Christoph (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 421-432.
- Lewis de Galanes, Adriana (ed.) (1972), Miguel de Cervantes, *Poesía*, Zaragoza, Ebro.
- Lloréns, Vicente (1967), *Literatura, historia, política*, Madrid, Revista de Occidente.
- López-Baralt, Luce (2002), “El cálamo supremo (Al-Qalam Al-Ala) de Cide Hamete Benengeli”, *Sharq al-Andalus*, 16-17, 175-186.
- López-Baralt, Luce (2008), “El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿fue un musulmán de Al-Ándalus o un morisco del siglo XVII”, en Fine, Ruth y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de diciembre de 2005)*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 339-360.
- López Navia, Santiago (1990), “Sabio, autor e historiador. Categorías atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 211-222.
- López Navia, Santiago (1996), *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.

- Lucía Megías, José Manuel (1988), “Don Quijote de la Mancha y el caballero medieval”, en *Actas del I Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 193-203.
- Lucía Megías, José Manuel (2004), *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial Ediciones.
- Lucía Megías, José Manuel (2006), “Don Quijote: el mejor libro de caballerías jamás escrito”, *Edad de Oro*, XXV, 359-370.
- Ly, Nadine (1992), “Literalidad cervantina: encantadores y encantamientos en el Quijote”, en Vilanova Andreu, Antonio (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, vol. 1, 641-652.
- Mancing, Howard (1982), *The Chivalric World of “Don Quijote”*, Columbia, University of Missouri Publications.
- Marín Pina, María Carmen (1993), “Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 265-274.
- Marín Pina, María Carmen (1998), “Lectura del capítulo II”, en Cervantes Saavedra, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap02/nota_cap_02.htm.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975), *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus.
- Márquez Villanueva, Francisco (2005), “Don Quijote: cara y cruz de caballero andante”, en Chul Park (coord.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*, Seúl, Universidad de Hankuk, 15-30.
- Martin, Adrienne Laskier (1990), “Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del Quijote”, en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 349-356.
- Martín Morán, José Manuel (1990), *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Turín, Dell’Orso.
- Martín Morán, José Manuel (1993), “Los descuidos de Cervantes en la venta de Palomeque”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 403-430.
- Martín Morán, José Manuel (1997), “Don Quijote en la encrucijada: oralidad/escritura”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45 [2], 337-368.
- Martín Morán, José Manuel (2001), “Paratextos en contexto. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 257-271.
- Martínez-Escalera, José (1999), “Cervantes y los jesuitas”, en *Anales cervantinos*, vol. 35, 295-307.
- Meregalli, Franco (1972), “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, en *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*, eds. Rizel Pincus Siegle y Gonzalo Sobejano (coord.), Madrid, Gredos, 395-409.
- Millán, José Antonio (1997), “Cervantes, sastre”, en *INTI: Revista de Literatura hispánica*, nº 45, 11-17.
- Molho, Maurice (1989), “Instancias narradoras en *Don Quijote*”, en *Modern Language Notes*, CIV, 273-285.

- Moner, Michel (1986), *Deux thèmes majeures (l'amour-les Armes et les Lettres)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- Moner, Michel (1989), "La problemática del libro en el *Quijote*", en *Anthropos*, XCVIII-XCIX, 90-93.
- Motta Salas, Julián (1990), "Pasajes de la vida de Miguel de Cervantes: Lepanto y Argel", en *Apuntes cervantinos hispanoamericanos*, Manuel Alcalá y Carlos Montemayor (eds.), México, Edicupes, vol. I, 93-152.
- Murillo, Luis Andrés (1981), «El Ur-*Quijote*, nueva hipótesis», en *Cervantes*, I (1-2), 43-50.
- Murillo, Luis Andrés (1988), *A Critical Introduction to "Don Quixote"*, Nueva York, Peter Lang.
- Parodi, Alicia (1991), "El episodio del Cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría", en *Actas II del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 433-441.
- Parodi, Alicia (2008), "Dulcinea, tierra de leche y miel", en Fine, Ruth y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de diciembre de 2005)*, Madrid, Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert, 97-117.
- Parodi, Alicia (2017), *Seminario sobre el Quijote*, Buenos Aires, Eudeba.
- Parr, James A. (1992), "*Don Quijote*: meditación del marco", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (ed.), Barcelona PPU, 661-669.
- Paz Gago, José María (1993), "Texto y paratexto en el *Quijote*", en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, 761-768.
- Paz Gago, José María (1995), *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Peña, Manuel, "El Donoso y grande escrutinio o las caras de la censura", *Hispania*, LXV/3, 221 (2005), 939-956.
- Percas de Ponseti, Helena (1975), *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid.
- Porqueras-Mayo, Alberto (1981), "En torno a los prólogos de Cervantes", en Criado de Val, Manuel (ed.), *Cervantes: su obra y su mundo*, Edelsa, Madrid, 75-84.
- Redondo, Augustin (1997), *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.
- Resina, Joan Ramón (1989), "Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el *Quijote*", en *MLN*, Vol. 104, No. 2, Hispanic Issue, 286-303.
- Rico, Francisco (2005), *El texto del "Quijote". Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino.
- Riley, Edward C. (1956), "Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*", en *Anales Cervantinos*, V, 209-230.
- Riley, Edward C. (1966a), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Riley, Edward C. (1966b), "Who's Who in *Don Quixote*? Or an Approach to the Problem of Identity", en *Modern Language Notes*, LXXXI, 113-130.
- Riley, Edward C. (1989), "Cervantes lector y creador", en *Crítica Hispánica*, XI, 81-93.
- Riley, Edward C. (1998), "Cervantes: teoría literaria", en Cervantes Saavedra, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica.
- Disponible en
<http://cvc.cervantes.es/literatura/clásicos/quijote/introducción/prologo/riley.htm>.

- Riquer, Martín de (1969a), *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat Editores.
- Riquer, Martín de (1969b), “El *Quijote* y los libros”, en *Papeles de Son Armadans*, XIV, 9-24.
- Riquer, Martín de (1973), “Cervantes y la caballerescas”, en *Suma Cervantina*, Juan Bautista Avallé-Arce y E.C. Riley (eds.), Londres, Tamesis, 273-292.
- Romero, José Julio Martín (2015), “El *Quijote* entre los libros de caballerías”, en *Historias fingidas*, 3, 107-121.
- Roubaud, Sylvia (1998), “Los libros de caballerías”, en Cervantes Saavedra, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica. Disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/roubaud.htm>.
- Roubaud-Bénichou, Sylvia (2000), *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion.
- Ruffinatto, Aldo (1983), *La galassia “Quijote”. In margine ai mondi possibili dell’Ingegnoso idalgo*, Turín, Giappichelli.
- Ruta, María Caterina (1983), “Zoraida: Los signos del silencio en un personaje cervantino”, en *Anales Cervantinos*, XXI, 119-133.
- Ruta, María Caterina (1984), “Sistema compositivo y mensaje en la novela del Capitán cautivo”, en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, 190-197.
- Ruta, María Caterina (1995), “Los retratos femeninos en la Segunda Parte del *Quijote*”, en Grilli, Giuseppe (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Società Intercontinentale Gallo, 497-511.
- Sabor de Cortazar, Celina (1987), “Para una relectura del ‘Quijote’”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 25-60.
- Sales Dasí, Emilio José (2007), “El motivo de las andas: de nuevo sobre los libros de caballerías y el *Quijote*”, en *Criticón*, 99, 105-124.
- Sola, Emilio, y Peña, José Francisco de la (1995), *Cervantes y la Berbería*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Spitzer, Leo (1955), “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 161-225.
- Stoopen de Morfin, María (1998), “El prólogo y la dedicatoria del *Quijote* de 1615: la autoría enmascarada y la lectura cómplice”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 305-312.
- Tubau-Bensussan, Mathilde (1968), “Sur la chronologie de *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel* et *El cautivo*, de Cervantes”, en *Études Ibériques*, Travaux de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l’Université de Rennes, 29-32.
- Vila, Juan Diego (1994), “La poética del retrato: don Quijote y los mercaderes toledanos”, en *Anales cervantinos*, 32, 157-168.
- Vila, Juan Diego (2004), “Tráfico de higos, regalados garzones y contracultura: en torno a los silencios y mentiras del Capitán Cautivo”, en Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 2, 1833-1864.
- Vila, Juan Diego (2012), “Discurso matrimonial e ironía mítica: Teresa y la duquesa frente a frente”, en *eHumanista/Cervantes*, 1, 419-436.

- Vila, Juan Diego (en prensa-A), “‘esperando la noche’: Estética mesiánica y vértigo fantasmático en el encuentro de don Álvaro Tarfe y don Quijote”, en *Actas del XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Jerusalén, 7-12 de julio de 2019*, AIH.
- Vila, Juan Diego (en prensa-B), *Furores impresos. La saga de las primeras lecturas del ‘Quijote’*, Madrid, Sial/Pigmalión.
- Weber, Alison (1991), “Padres e hijas: una lectura intertextual de la historia del cautivo”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, José María Casasayas (ed.), Barcelona, Anthropos, 425-431.
- Xiaopei, Liu (1991), “Cervantes en China”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantista*, Barcelona, Anthropos, 319-325.
- Zavala, Iris M. (1989), “Cervantes y la palabra cercada”, en *Anthropos. Boletín de información y documentación*, N° 100, 39-42.
- Zmantar, Françoise (1980), “Miguel de Cervantes y sus fantasmas de Argel”, en *Quimera*, II, 31-37.
- Zmantar, Françoise (1984), “Qui es-tu Azan, Azan, où est-tu?”, en *Le personnage en question. Actes du IV Colloque du SEL.*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 165-174.