

EL PRÓLOGO AL *QUIJOTE* DE 1605 *LA PREFACIÓN QUE VAS LEYENDO:*

Ángel Estévez Molinero
Universidad de Córdoba

The present article analyzes the Prologue to the First Part of *Don Quijote*, highlighting those aspects that Cervantes has previously developed in the novel and that operate, in a preliminary manner, as a mirror on it. In this regard, the Prologue foreshadows elements of unquestionable interest related to the construction, the narrative strategies, the tone and the intention of the text.

El prólogo a la primera parte del *Quijote*, a pesar de los muchos y perspicaces estudios que se le han dedicado¹, no deja de sorprender por su novedosa construcción y por su asombrosa capacidad para abrir caminos de acceso al espacio textual desde ese estadio preliminar que comparte con otros elementos paratextuales. Entre todos ellos, no obstante, como ha indicado Kurt Spang, “para la comprensión e interpretación de la obra literaria los preliminares más directamente referidos al texto son de suma importancia y de mucho más peso que los administrativos y comerciales”². Por ello, privilegiando tales elementos paratextuales –y de manera específica el prólogo– sobre los de inclusión obligatoria, destacaremos aquellos aspectos que facilitan claves de interés para apreciar la construcción novelesca, develar lo que en ella se ha urdido y derivar al sentido entrañado. Por lo mismo, y como consideración previa, parece oportuno recordar que, al ocupar una posición preliminar en la obra, el prólogo establece “el primer contacto entre el autor, el texto y el lector”, en la misma medida que se constituye, como señala Álvarez-Amell, en “una zona textual de posible conflicto en el proceso de fijar la significación literaria, puesto que al expresar aquella del autor, puede conflingir con la del lector”³; de este modo queda abierta la posibilidad, al menos, de suscitar divergencias interpretativas. La cuestión se antoja más

¹ Para evitar reiteraciones enojosas, véase al respecto el inventario bibliográfico que recoge María A. Roca Mussons, en “«Melancólico estáis./ Es que no escribo». Notas sobre el prólogo del *Quijote I*”, en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coord. Pierre Civil, vol. II, Madrid, Castalia, 2004, n. 3, pp. 1215-1217. Cabe añadir a dicha relación el estudio de Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Droz, 1996; aunque centrado en un segmento temporal algo posterior, no ajeno a Cervantes, el de Fernando Copello, “La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)”, *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 353-367; el de Alberto Porqueras Mayo, “Los prólogos de Cervantes”, en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 113-125, y el de Juan Carlos Rodríguez, “Los prólogos a los Quijotes (con el Guzmán y un intermedio ejemplar)”, en *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Barcelona, Mondadori-Debate, 2003, pp. 429-457.

² Kurt Spang, “Hacia una terminología textológica coherente”, en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa, 1989, pp. 319-338 (327).

³ Diana Álvarez-Amell, *El discurso de los prólogos del siglo de Oro: la retórica de la representación*, Maryland Scripta Humanistica, 1999, p. 2.

problemática si consideramos, con Américo Castro, lo que el prólogo tiene de epílogo⁴, presentándose entonces, según advierte Álvarez-Amell, como “la primera lectura del lector, mientras que viene a ser la última palabra del autor”⁵.

La última palabra de Cervantes en esa prefación que el lector va leyendo, al margen incluso de la incidencia que ejerció en su planteamiento la atenta lectura del *Guzmán* y de la entreverada sorna con que devuelve a Lope de Vega los aviesos dardos que éste le había disparado, no podía hacerse de otra forma, considerando lo que el prólogo tiene de epílogo, si quería estar a la altura de la obra-casa conclusa que ofrece al lector para que, como *señor della*, disponga de ella libremente. Queremos decir que el prólogo responde a similares estrategias, estilo, tono e intención que el texto propiamente dicho; que, al ser la última palabra del autor y la primera del lector, se iluminan preliminarmente no pocas claves del espacio novelesco; y que, como resultado del interjuego mantenido, se instituye una frontera permeable entre la zona paratextual y la textual⁶. Dejando a un lado los paratextos de inclusión obligatoria (en este caso: tasa, testimonio de erratas y licencia y privilegio reales) y la dedicatoria (hilvanada al comienzo con fragmentos de Fernando de Herrera y del maestro Medina y cerrada en términos parecidos a los que emplea Mateo Alemán en su dedicatoria de la primera parte del *Guzmán*), la permeabilidad se hace más porosa si retenemos el tono burlesco y la actitud paródica de los poemas que siguen a la prefación; añádase a ello la ironía implicada en la declaración de no querer hacer algo que acaba por hacerse, inoculada asimismo por el virus de la «afectada modestia». Tales ingredientes –parodia, ironía y humor⁷– reafirman prolépticamente algunos de los recursos de mayor calado con que Cervantes urdió el *Quijote*. Reproducimos, por ser tan sintético como esclarecedor, lo que escribe al respecto Mario Socrate:

“Este prólogo está escrito en primera persona con un «yo» que se adelanta como una de las instancias narrativas de la novela; personaje –él también– del libro, con vínculos de parentesco con aquel «yo» que en I, 9, 105 da cuenta del dichoso hallazgo del cartapacio en

⁴ Américo Castro, “Los prólogos al *Quijote*” [1941], en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Ed. Trotta, 2002, pp. 531-559; escribe al respecto A. Castro: “En realidad se trata de epílogos, redactados después de conclusa la obra; y no precisamente porque los prólogos suelen escribirse *a posteriori*, sino porque en este caso su sentido no se revela sino a quien posea noticia muy cabal del libro. Más bien que introducciones, el autor presenta unas deducciones, concebidas en tono personal y en estilo muy alzado” (p. 531).

⁵ Diana Álvarez-Amell, op. cit., p. 6.

⁶ Así, por lo demás, ha sido ampliamente destacado desde que lo apuntara Alberto Porqueras Mayo en *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965; sirva como ejemplo ilustrativo lo que, tomando en su caso la pluma como referencia, indica María A. Roca Mussons, “«Melancólico estás./ Es que no escribo». Notas sobre el prólogo del *Quijote I*”, op. cit. p. 1223: “Pluma itinerante que marca uno de los numerosos casos de permeabilidad entre prólogo y texto, inicia su viaje literario en la oreja de Cervantes, pasa a la mano del lector de los manuscritos, a la del traductor, a la de Cide Hamete, siendo incluso recordada, traslaticiamente, mediante los versos de Ariosto con los que el curioso lector cierra la Primera Parte: *forse altro canterà con miglior plectro*”.

⁷ Octavio Paz, “Ambigüedad de la novela”, en *El arco y la lira*, México, FCE, 1973, p. 227, destaca la importancia del humor, ya apreciable desde el prólogo mismo, en la obra cervantina en los siguientes términos: “En Ariosto todo es irreal. Y como se trata de sentimientos y hechos sublimes, su irrealdad misma los vuelve grotescos. Lo sublime grotesco está cerca del humor, pero no es aún el humor. Ni Homero ni Virgilio lo conocieron. Ariosto parece presentirlo, pero sólo nace con Cervantes. Por obra del humor, Cervantes es el Homero de la sociedad moderna”. Véase asimismo Daniel Eisenberg, *La interpretación cervantina del «Quijote»*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

caracteres arábigo; un «yo» con la misma voz o análogas entonaciones del «segundo autor», el alabado «curioso que tuvo cuidado de hacerlas [aquellas grandezas] traducir (II, 3, 647). Pero lo que ese «yo» ahora escribe es el cuento de un prólogo «renitente», que el autor no quisiera hacer y que, sin embargo, felizmente se hace. El prólogo, pues, es el relato de su constituirse, de su devenir prólogo bajo los ojos mismos del lector⁸.

Por si antes no se ha apreciado, la ironía es ya manifiesta cuando ese «yo», que «se adelanta como una de las instancias narrativas de la novela» y que acaba sobreponiendo el modo narrativo al tono argumentativo con que apela al «desocupado lector», confiesa que “quisiera dárte [la historia de don Quijote] monda y desnuda, sin el ornato del prólogo”⁹; pero, a estas alturas, las líneas escritas son tantas que aproximan su extensión a la de un prólogo convencional; además, en ese trecho del prólogo que, como el libro, es “hijo del entendimiento” (9) y cuyo «padre» acabará revelándose «padastro» (10), Cervantes se somete a “un paulatino proceso de desrealización”, según indica Martín Morán¹⁰, con el consiguiente resquebrajamiento de los principios de autoridad y de autoría; la voz del «yo» narrativo emergente, copartícipe en el juego de la ironía, manifiesta la intención originaria de ofrecer el texto de la historia sin el ornato preliminar del prólogo que, sin embargo, el lector va leyendo al ritmo de su propia conformación; como leerá seguidamente los poemas laudatorios que aquél, en principio, tampoco deseaba incluir; es decir, se va entretejiendo una ficción que en la misma medida se deseja¹¹. No contento con ello, el narrador encarece su esfuerzo como prologuista primero, pues “ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación” (10), e informa sobre las muchas veces que intentó escribirla y las mismas que desistió “por no saber lo que escribiría” (*id.*); el estado de suspensión que sobreviene, con la iconográfica autorrepresentación del escritor en su gabinete, marca la curvatura del proyecto de prólogo frente a lo convencionalmente esperable, reactivando el sistema mediante la parodia¹² y allanando el camino para el tránsito hacia la novedad que propone¹³.

⁸ Mario Socrate, “Prólogo”, en “Lecturas del *Quijote*”, en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, volumen complementario, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 12-14 (12); véase del mismo autor, de forma más pormenorizada, *Prologhi al Don Quijote*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974, así como *Il riso maggiore di Cervantes*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998.

⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., p. 10. Todas las citas se harán por dicha edición, indicando la página (y, cuando proceda, parte y capítulo) entre paréntesis junto al texto.

¹⁰ José Manuel Martín Morán, “Autoridad y autoría en el *Quijote*”, en *Actas del IV Congreso de la AISO*, vol. II, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 1005-1016 (1010).

¹¹ Vale considerar en tal sentido lo que indica Gonzalo Díaz Migoyo en *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor, 1990, p. 154: “Quede claro... que esta «ironía de lo novelesco» no es la ironía del narrador respecto de su relato, y mucho menos la ironía de los personajes o de los sucesos relatados, sino la del novelista al mencionarle irónicamente al lector cierta situación narrativa, al proponérsela como real al mismo tiempo que le indica que no lo es”.

¹² Véase al respecto María A. Roca Mussons, “«Melancólico estáis./ Es que no escribo». Notas sobre el prólogo del *Quijote I*”, op. cit., especialmente pp. 1221-1222; así como Gonzalo Díaz Migoyo, “Antes de leer el *Quijote*: impertinencia prologal y deformación lectora”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. I, ed. Antoni Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 539-543.

¹³ En este sentido, Claudio Guillén, “Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado”, en *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 212-233, invita a recordar “aquel autorretrato de Cervantes, personaje novelesco del ficticio Prólogo a la Primera parte, que es un bosquejo de la *perplejidad* y un anuncio de lo venidero”. (212)

El narrador y segundo prologuista reproduce, en efecto, el último argumento del prologuista primero al «desocupado lector» sobre las dificultades que lo acechan –“Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación *que vas leyendo*” (10, la cursiva es nuestra)– y, tras el autorretrato en pose ensimismada, desplaza la atención hacia el amigo «gracioso y bien entendido» que ha irrumpido inesperadamente. Tres aspectos, entre otros de no menor enjundia, queremos destacar en tan jugoso fragmento: la sustitución del lector por el amigo en cuanto centro de atención del prologuista, el diálogo que genera la nueva situación con la inserción del modo dramático en el marco narrativo y la función determinante del amigo (despejando dudas o confirmando intenciones) en la continuación del prólogo. Concluido el singular coloquio, el narrador da cuenta de los razonamientos hechos por el amigo «gracioso y bien entendido» y, juzgándolos por buenos, manifiesta su intención de continuar con ellos esta *prefación que vas leyendo*, al tiempo que restablece el eje comunicativo con el lector: “Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo, en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha...” (18). Como puede apreciarse, en el proceso de conformación del prólogo es posible distinguir distintas fases: una primera que reproduce en gran medida ese metalenguaje paratextual que le es característico, aunque ya sometido a un claro proceso de estilización¹⁴; sigue una fase narrativa que portica y cierra el modo discursivo dramatizado por el diálogo; esta fase narrativa enmarca globalmente la enunciación del prologuista primero y el diálogo con el discreto amigo, configurando lo que resultativamente acaba siendo el cuento de un prólogo.

Situada la cuestión en este punto, procede retomar los tramos fundamentales que sigue la conformación de dicho prólogo ante la extrañada mirada del lector. Nos hemos referido anteriormente al prologuista primero, entrevisto en su trabajoso afán por hacer la prefación, como responsable del segmento discursivo más próximo a las convenciones pragmáticas de este elemento paratextual, aunque se desmarca sin duda alguna de lo esperable al no querer “irme con la corriente del uso” (10); con el prólogo, junto a su función proléptica con respecto al texto, al que presenta, el emisor persigue orientar su lectura, encauzar favorablemente la reacción del receptor en cuanto consumidor del producto y constituir con las claves ofrecidas una especie de poética literaria. En dos ocasiones apela directamente al lector, calificándolo respectivamente de «desocupado» y «carísimo», y alude a él en otros

¹⁴ La estilización, como es sabido, requiere dos conciencias lingüísticas individualizadas que, en este caso, quedan reflejadas en el modelo de prólogo convencional, con los referentes inmediatos de Lope de Vega y sus prólogos a *La Arcadia* (1598) y a *El peregrino en su patria* (1604) y los de Mateo Alemán a las dos partes del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), ahora estilizados, y la del estilista que revisa a nueva luz tales convenciones. Como dice Mijaíl Bajtin, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, p. 178, “toda estilización auténtica significa una representación artística del estilo lingüístico ajeno, es la imagen artística de un lenguaje ajeno. En ella están presentes, obligatoriamente, las dos conciencias lingüísticas individualizadas: la que representa (la conciencia lingüística del estilista) y la representada, la que se está estilizando (...). Pero tal lenguaje que se está estilizando es mostrado a la luz de la conciencia lingüística contemporánea del estilista”. Y bien que lo sabe Cervantes.

momentos a través de la deixis de segunda persona; recurre para seducirlo al tópico de la afectada modestia y la *captatio benevolentiae*, así como a la *argumentatio*, utilizando entre otros mecanismos de persuasión (conectores y marcadores textuales de probada eficacia) el *exemplum* del padre que tiene “un hijo feo y sin gracia alguna” (9), pero juzga las faltas “por discrepancias y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires” (10). Toda la retórica desplegada se comprende mejor a la luz de la novedad que conlleva ser el libro un “hijo del entendimiento” (9), y se reafirma con la invitación al lector “para decir de la historia todo aquello que te pareciere” (10). El resultado es la reproducción discursiva de aspectos básicos del modelo canonizado y la consiguiente subversión del mismo gracias a la diestra utilización de su propio arsenal de recursos; tan novedosa estrategia se explica de alguna manera porque Cervantes asigna a este prologuista primero un papel similar en su espacio paratextual que el concedido al autor primero en el marco de la novela (sálvese, claro está, la distancia entre las marcas genéricas de los respectivos espacios textuales, que cualquiera puede comprender y medir). En efecto, este prologuista primero explota los procedimientos genuinos de la retórica del prólogo, de la misma manera que el autor primero adecua a las modulaciones de la oralidad las informaciones extraídas de los anales de la Mancha y de la memoria de sus gentes; y, de igual modo que éste se ve obligado a interrumpir la historia por falta de materia, aquél parece agotado en su esfuerzo por hacer la prefación e inmerso en el silencio por no saber ya qué decir. Cada uno, así pues, adapta su discurso a las características técnicas y retóricas del género que formaliza; cada uno acomoda pragmáticamente el tono y el estilo al perfil del lector a quien se dirige; y cada uno conduce el curso de su obra hasta una situación de suspensión¹⁵ en la que, por no saber o no tener ya qué decir, se requiere la intervención de una segunda instancia (narrativa en ambos casos) para relanzar el discurso interrumpido.

En esta situación, tras haber tomado el primer prologuista muchas veces la pluma y haberla dejado otras tantas “por no saber lo que escribiría” (10), el lector parece condenado a no seguir disfrutando de una práctica discursiva que confronta con el modelo prologal canonizado al transgredir las convenciones esperables. Es entonces, ante el silencio del prologuista primero, cuando el narrador y segundo prologuista –autopresentado como personaje en situación ensimismada– encuentra la salida a la continuación de la prefación que el lector va leyendo gracias a la casual e inesperada visita de un amigo, “el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero” (11). El tono persuasivo y argumentativo del primer segmento, característico de las convenciones prologales, es reemplazado por el modo narrativo, al igual que, dentro del eje comunicativo mantenido hasta entonces, se desvía la atención desde el lector hacia el prologuista primero,

¹⁵ Recuérdese al respecto cómo se autorrepresenta el segundo autor al traducirle el morisco la anotación escrita en el margen del manuscrito: “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. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, voviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*” (I, 9, 108). La plástica teatralidad con que el narrador presenta ese estado de suspensión que sobreviene en uno y otro caso (prólogo e historia) sugiere la visualización de la escena descrita; véase, al respecto, José Manuel Martín Morán, “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 27-46, así como Michel Moner, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, pp. 48-49 y 123.

convertido ahora en personaje que se representa en actitud absorta; o mejor, que se autonarra en cuanto personaje bloqueado en su actividad de prologuista, que cuenta seguidamente el encuentro *a deshora* con el amigo y que reproduce inicialmente en estilo indirecto los motivos que originan la suspensión en que ha sido sorprendido. La narración deja paso en este punto, con un giro inesperado del modo narrativo y del estilo indirecto al estilo directo¹⁶, a la dramatización que introduce el diálogo seguidamente entablado; el narrador y segundo prologuista, resuelto en personaje que comienza la interlocución, plantea abiertamente al amigo los problemas en que se debate, a los que éste encuentra con prontitud y *discreción* el remedio adecuado, sugiriendo en clave sostenida de parodia, humor e ironía el modo con que “llenar el vacío de mi temor y reducir a claridad el caos de mi confusión” (13)¹⁷.

Anticipábamos *supra* algunos aspectos que merecen ser destacados en este segmento dialógico. Uno de ellos es la sustitución del lector por el amigo en la atención del segundo prologuista; este desplazamiento conlleva el cambio del modo discursivo y de las marcas retóricas inherentes a dicho cambio. Conviene recordar al respecto que el tal amigo es primeramente caracterizado como “gracioso y bien entendido”¹⁸ y se alaba finalmente, cuando se retoma el modo narrativo, su discreción. Si la noción de ‘gracioso’, además del significado de chistoso y agudo, emparenta al personaje con el donaire de la comedia y esta condición contamina la cualidad de ser “bien entendido”, puede deducirse el componente paródico de la situación creada y la carga irónica y humorística con que se afronta la ruptura del modelo convencional. Y así lo corrobora el proceso del coloquio, donde el prologuista confuso será quien marque las pautas y el amigo experimentado quien resuelva las dudas de aquél y pormenorice abiertamente sus intenciones; o, por mejor decir, quien reafirme lo que el prologuista propone como dudas retóricas y quien desenmascare con sus consejos y argumentos las convenciones de los prólogos al uso, en general, y las prácticas de Lope y de Alemán, particularmente, atento en todo momento a las insinuaciones que hace el interlocutor prologuista en su primera intervención y al estado de vacío y confusión que éste deja entrever. De este modo, el prologuista asume el papel de orientar con sus dudas e insinuaciones el curso del diálogo, delegando en el amigo la función del *magister* que ponía fin a las disputas en los coloquios doctrinales del siglo XVI; este reparto de papeles, en el entramado de la parodia recreada, responde al estado de vacío y caos que parece bloquear al prologuista en su tarea, por lo que la función de zanjar las dudas y las insinuaciones se confía al amigo, que orienta sus respuestas con irónica sutileza y humorística complicidad hacia los objetivos perseguidos por aquél en su pretensión de romper con lo esperable y de que, también así, el prólogo sea “un hijo del entendimiento”.

¹⁶ Este cambio del estilo indirecto al directo ha sido analizado por Ángel Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 332-37.

¹⁷ Viene a cuento recordar el papel de la ironía “como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación”, según advierte Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 13.

¹⁸ El *Diccionario de Autoridades*, ed. fascimil de la Real Academia de la Lengua, 3 vols., Madrid, Gredos, 1969, define el término ‘gracioso’ como «Hermoso, primoroso, perfecto, y que deleita y da gusto a quien lo ve», si bien conviene más esta otra acepción: “Chistoso, agudo, lleno de donaire y gracia”. Por su parte, para ‘entendido’, dice: “Vale también sabio, capaz, docto, versado y experimentado”.

La dramatización del episodio, próximo a la teatralidad del entremés, como Claudio Guillén supo apreciar¹⁹, implica otras derivaciones de indudable importancia. La forma dialógica, en efecto, permite un enfoque más cercano de los hechos así como una mayor inmediatez con respecto a la realidad literaria de que se habla, haciéndose de este modo más perceptible el conflicto que suscita con otros paratextos y más demoledora la ruptura de los moldes consagrados; también en este sentido, el prólogo sintetiza prolepticamente lo que el texto desarrolla de modo más profundo y amplificado²⁰. Además, tras el proceso de desrealización urdido por Cervantes con el resquebrajamiento resultante de los principios de autoridad y de autoría, la aparición del amigo en escena introduce un grado más de distanciamiento que anuncia asimismo, preliminarmente, el perspectivismo textual. Viene a cuento recordar de nuevo lo que el prólogo tiene de epílogo para mejor comprender algunas otras claves en él entrañadas. De igual manera que el prologuista primero vive en el espacio paratextual una situación similar a la del autor primero en el proceso de la novela, una vez trasvasado a la categoría de personaje que se autonarra ensimismado vivirá una situación parecida a la del segundo autor cuando busca afanosamente, como lector, la continuación de la historia interrumpida; y lo mismo que éste encuentra con la ayuda de «el cielo, el caso y la fortuna» (I, 9) los cartapacios con la crónica de Cide Hamete, el prologuista segundo abandonará su estado de «elevamiento» y podrá continuar su tarea gracias a la visita inesperada de un amigo; éste será para el prologuista segundo lo que Cide Hamete para el autor segundo; uno y otro narran la suspensión en que se encuentran, y ambos se sobreponen a ella, escuchando el primero los consejos del amigo y leyendo el segundo la crónica arábiga traducida por el morisco; sólo después de este proceso, la historia será editada, precedida del «prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote» (11).

Dos de los aspectos referidos, implicados en la genial invención del amigo, merecen, aunque sea de un modo sucinto, alguna atención. Si no olvidamos lo que el prólogo tiene de epílogo, debemos inferir que Cervantes reproduce preliminarmente algunas de las estrategias más eficaces con que ha urdido la construcción novelesca y que, siendo este paratexto la última palabra del autor y la primera información para el lector, aquél está facilitando a éste algunas de las claves más sutiles para mejor recorrer el espacio textual. Me refiero, junto a otros procedimientos técnicos ya mencionados (parodia, ironía, humor...), al perspectivismo múltiple y el relativismo subsiguiente, así como al diestro empleo del diálogo (y de la dialogización de lenguajes distintos). En efecto, Cervantes, al estilizar paródicamente el antiguo artificio del manuscrito encontrado y convertir a Cide Hamete en réplica irónica del historiador fingido, no hace otra cosa que distanciarse del objeto, enfocándolo desde los más diversos ángulos; de esta forma enmascara y diversifica hábilmente sus puntos de vista, tanto cuando enjuicia su propia invención o responsabiliza

¹⁹ Según apunta Claudio Guillén, “Cervantes y la dialéctica”, op. cit., p. 224, “Cervantes se reserva siempre el derecho a cambiar de rumbo y a pasar, con fácil desenvoltura, de una andadura puramente narrativa a episodios hasta tal punto dialogados que se nos aparecen como entremeses poco menos que teatrales”.

²⁰ Conviene en tal sentido al prólogo lo que sobre la novela dice Fernando Lázaro Carreter, “La prosa del *Quijote*”, en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 115-129: “Cervantes proclama que su libro es «hijo del entendimiento», es decir, no repetición de lo esperable, de lo consagrado: todo el riesgo es suyo, y de ahí, su derecho a soslayarlo cuando quiera” (117).

de las posibles críticas a terceros (Cide Hamete, en el texto; el amigo, en el prólogo), como al incluirse irónicamente en esa realidad poliédrica ficcionalmente conformada²¹. Indica en este sentido Edward C. Riley:

Cervantes descubrió en la ironía el instrumento más valioso del novelista. Como instrumento puramente crítico es de limitada utilidad, pues las cuestiones planteadas quedan sin respuesta. Pero su misma indecisión tiene una consecuencia importante: abre las puertas a otra clase de crítica, más moderna. La multiplicidad de perspectivas posibles permite una visión de las cosas nueva y compleja, una visión casi circular, desde todos los ángulos, que no señala con precisión la verdad del asunto tratado, pero circunscribe al área de operación. La ironía permite a Cervantes hacer crítica al mismo tiempo que escribe, y presentar puntos de vista con una imparcialidad notable. Su mayor importancia es, sin embargo, de tipo artístico.²²

La importancia artística del recurso, al margen del relativismo que impregna «la verdad del asunto tratado», dejando las cosas sin respuesta, radica en el prodigioso despliegue de procedimientos técnicos y consigue el efecto perspectivista más profundo con la genial lección de Cide Hamete junto a las contradicciones y contrapuntos que el historiador arábigo suscita. Pues bien, ya en el prólogo, sobre los efectos estilizantes de las modalidades paródica, irónica y humorística, Cervantes anticipa las posibilidades que entraña el perspectivismo, particularmente con la invención del amigo «gracioso y bien entendido», a quien el lector acabará emparentando funcionalmente con Cide Hamete: uno y otro emergen en medio de un similar estado de suspensión; uno y otro posibilitan, en sus respectivos espacios, la continuación del prólogo y de la historia; uno y otro, en fin, preliminar y textualmente, llevan a su cota más profunda, por el distanciamiento que se abre, el recurso del perspectivismo múltiple y el relativismo que envuelve a las cuestiones planteadas.

Junto al perspectivismo múltiple, otro procedimiento sistemáticamente utilizado por Cervantes y legado –como tantos aspectos- a la novela posterior, es el diálogo, del que se sirve el alcaláin para individualizar a los personajes, dinamizar la narración, encauzar la polifonía y conducir la dialogización de los distintos lenguajes a lo largo de la novela “hacia el enfrentamiento de ideas, la conciliación y la amistad”, según Claudio Guillén²³; las posibilidades que conlleva su empleo se anuncian ya en el prólogo; junto a otros aspectos antes referidos, conviene destacar que la presencia del interlocutor amigo introduce un grado más de distanciamiento con respecto al narrador-prologuista y al autor real; el desdoblamiento resultante, con el distanciamiento implicado y la ocultación paralela del autor tras su máscara, subraya los efectos de la estilización al implicar dos

²¹ Como oportunamente advierte Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, p. 327, “el antiguo artificio, al ser parodiado por Cervantes, es mucho más que un artificio. Le permite satisfacer una necesidad de su temperamento: la de criticar la propia invención y al mismo tiempo desviar las posibles críticas haciendo recaer la responsabilidad, humorísticamente, en ese «galgo de su autor», el único que debe ser censurado si la historia carece de algo que debiera tener”.

²² Id., pp. 59-60.

²³ Claudio Guillén, “Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado”, op. cit., p. 222; véase también Pablo Jaurralde, “Los diálogos del Quijote: Raíces e interpretación histórica”, *Instituto de Bachillerato «Cervantes». Miscelánea en su cincuentenario 1931-1981*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982, pp. 181-193, y Ángel Estévez, “Paremiás de Sancho, parénesis de don Quijote y algunos entretenidos razonamientos”, en *Paremiás*, 8 (1999), pp. 155-160.

hablantes (los personajes y el autor) y dos intenciones (la directa de los personajes y la refractada del autor) que se relacionan dialógicamente²⁴. Los efectos de esta forma dialógica, preliminar y catafóricamente enmarcada, culminan en el espacio textual. Indica con su habitual perspicacia Claudio Guillén al referir la irrupción de este primer diálogo, aún rudimentario y convencional en sus cortes: “Primera oración hablada que es una pregunta y con la que se inicia el sesgo irónico, indirecto y dramatizado que será tan propio de la novela entera”²⁵; en efecto, insistimos: de la novela entera. El hecho, incluso, de que el extenso parlamento del amigo quede sin respuesta entraña germinalmente la interrogación retórica que abre –y cierra– Claudio Guillén: si Cervantes “no cesa de interrogar su propio mensaje, dialogando con él, o convirtiéndolo en problema, ¿no será porque no quiso proveer al lector de código alguno?”²⁶; también en este sentido puede utilizarse el prólogo como miniatura textual cuyos efectos se proyectan sobre el conjunto de la obra.

Concluido el coloquio, cuenta el narrador y segundo prologuista que tuvo por buenas las razones esgrimidas por el amigo y que quiso con ellas “hacer este prólogo”, ya próximo para entonces a su final. Se retoma en este segmento el modo narrativo y se restablece el eje comunicativo con el lector. Ahora bien, por lo que a éste concierne, más allá de las distintas estrategias pragmáticas que impone la retórica comunicativa, conviene destacar el cambio en la calificación, pues el «desocupado lector» del comienzo, es decir, el lector liberado de las preocupaciones del *negotium*, es ahora apelado como «suave», esto es, susceptible de agradar y deleitar, lo que presupone aquella condición de salida para, sobre ella, fundamentar la disposición al deleite²⁷. No es menos significativa, en relación con dicho cambio, la distinta perspectiva temporal en que se emplazan los dos segmentos del discurso dirigidos explícitamente al lector; en el comienzo, el eje comunicativo instituido impone el tiempo presente para dar así mayor viveza a la relación de copresencia y resaltar la inmediatez de la lectura, reforzada por el tópico de la «afectada modestia» con que se inviste el emisor y por los trazos argumentativos que esgrime para predisponer favorablemente al receptor ante la invención urdida. Al final, ese lector -sobre desocupado, suave-, inserto como pieza del juego en el marco narrativo, es desplazado hacia un horizonte de esperas «en el cual verás» las buenas y amigables razones con que «quise hacer este prólogo». A estas alturas, más allá de la parodia implicada en la invención, es obvia la ironía de querer entretejer una cosa que al tiempo se deseja, pues, burla burlando, el prólogo se ha ido haciendo ante los ojos del lector; por lo tanto, éste *no verá*, sino que *está viendo* cómo la prefación llega a buen término entre la confusión de uno para hacerla y los consejos del otro para que efectivamente se haga.

²⁴ Véase al respecto Mijail Bajtin, op. cit., pp. 141-142.

²⁵ Claudio Guillén, “Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado”, op. cit., p. 224.

²⁶ Id, p. 233.

²⁷ El *Diccionario de autoridades*, op.cit., define ‘desocupado’ como desembarazado “de algún negocio u ocupación” y recoge para ‘suave’, junto a otras acepciones (tranquilo, quieto, manso, dócil, manejable o apacible), el significado “en sentido moral, [de] deleitable, agradable, y fácil”. Vale recordar al respecto lo que indica Javier Blasco en su estudio preliminar a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. XXXVIII: “Los modelos de la literatura nunca podrán tener una operatividad en la vida, entendida como *negotium*. Sólo desde la perspectiva del *otium* –y como juego– la conversación entre vida y literatura halla sentido”.

De aceptar, así pues, las fases de la enunciación discursiva propuestas, debemos contar con un prologuista primero que acomete la redacción del prólogo hasta que se queda en suspenso por *no saber lo que escribiría*; necesariamente hemos de tener en cuenta al amigo que, con sus consejos, facilita la continuación del discurso prologal; e igualmente debemos valorar el papel de ese segundo prologuista que narra sus dificultades en cuanto prologuista primero, que sirve de enlace entre éste y el discreto amigo, que de alguna forma traduce en la clave paródica e irónica que le interesa los razonamientos de éste, que se instituye en responsable último de la emisión y que se convierte finalmente en editor de la obra: de toda la obra (salvo, obviamente, de los preliminares de obligada inclusión), si aceptamos que este segundo prologuista escribe “con la misma voz o análogas entonaciones del «segundo autor»”, según indica M. Socrate²⁸. Considerando al respecto lo que el prólogo tiene de epílogo y no olvidando que “en este caso su sentido no se revela sino a quien posea noticia muy cabal del libro”²⁹, podemos inferir que este elemento paratextual, urdido también en su construcción con las reglas de ese juego novelesco que se ha hecho jugando³⁰, se proyecta como miniatura que ilumina desde su posición preliminar el conjunto de la novela. En efecto, como en su día indicó Helena Percas³¹ y ha reafirmado Javier Blasco, en la enunciación novelesca “habremos de contar con Cide Hamete Benengeli, personaje que, con el título de «Historiador arábigo», parece ser el autor de unos cartapacios manuscritos (...); habremos de contar también con el «morisco aljamiado» que traduce (...) los cartapacios al castellano; contaremos, finalmente, con un «segundo autor», responsable final de la forma última con que leemos las hazañas de don Quijote”³². Así pues, el juego que se ha ido jugando en el espacio novelesco se reproduce, con similares reglas de enunciación, en el prólogo.

Son otros muchos los aspectos implicados en este elemento paratextual que merecerían un tratamiento más pormenorizado. Por ejemplo, algo tan característico de Cervantes como el gusto por las contrucciones binarias y la dualidad de personajes está ya preliminarmente anticipado mediante el desdoblamiento del prologuista (prologuista narrado, prologuista narrador) y, a su vez, del prologuista personaje y el amigo gracioso. Ahora bien, es acaso la idea de que el prólogo se va haciendo ante los ojos del lector uno de los aspectos más novedosos, pues retoma (y, por su disposición preliminar, anticipa) el modo con que se ha ido construyendo el espacio novelesco. En efecto, además de las historias y relatos intercalados, son altamente significativos los momentos en que la fábula se interrumpe con reflexiones de carácter metanarrativo (o, en general, literario); en estos casos, la atención no se centra en las aventuras de don Quijote, sino en la historia y discurso de la *Historia del ingenioso hidalgo*; así ocurre, por ejemplo, al final del capítulo octavo y en la mayor parte

²⁸ Mario Socrate, “Prólogo”, en “Lecturas del *Quijote*”, op. cit., p. 12.

²⁹ Américo Castro, “Los prólogos al *Quijote*”, op. cit., p. 531.

³⁰ Trasvasamos al prólogo el sugerente análisis que realiza sobre la novela Gonzalo Torrente Ballester en *El «Quijote» como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 1984, pp. 11-202, sin olvidar la atractiva lectura que hace de la obra Arturo Serrano Plaja en *Realismo «mágico» en Cervantes*, Madrid, Gredos, 1967.

³¹ Helena Percas, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 69 y ss.

³² Javier Blasco, “La compartida responsabilidad de la «escritura desatada» del *Quijote*”, en *Criticón*, 46 (1989), pp. 41-62 (54); véase del mismo autor *Cervantes, raro inventor*, Universidad de Guanajuato, 1998.

del noveno; de esta manera Cervantes descubre abiertamente su interés, más allá de los hechos que se cuentan, por la forma de contarlos³³. De igual manera procede en el prólogo; es toda una declaración de intenciones al respecto la acción durativa entrañada en la perifrasis que emplea el prologuista al considerar como el mayor trabajo “hacer esta prefación que vas leyendo” (10); cuando casi al final, tras superar las dificultades que va encontrando para su conformación gracias a los consejos del amigo, declara que, sin cuestionar sus razones, “las aprobé por buenas y de ellas misma quise hacer este prólogo, en el cual verás...” (18), la ironía de presentar como real algo que al tiempo se desdice, subraya la noción durativa de que el prólogo se va haciendo en paralelo a su lectura; la voluntad de «querer hacer» (autor) y de que, una vez hecho, «verás» (lector) traduce irónicamente la realidad de lo que «estoy haciendo» y, al tiempo, «estás leyendo». “El prólogo, pues, es el relato de su constituirse, de su devenir prólogo bajo los ojos mismos del lector”, según indica M. Socrate³⁴.

Y una apostilla, a modo de conclusión, con el *Guzmán* en el punto de mira. Dice Márquez Villanueva que “Cervantes ha de ser considerado como el primer relativo admirador y crítico inteligente de aquel nuevo arte de la novela. Su actitud ante la picaresca es compleja, con acercamientos y retrocesos que, a lo largo de sus mejores años, dibujan casi una especie de coquetería hacia la misma”³⁵. Como «relativo admirador y crítico inteligente» de ese nuevo arte de hacer novelas que propone Alemán, Cervantes apreció que el pícaro sólo actúa hablando, es decir, que sólo el salto en analepsis le permite reconstruir su vida, y reconstruirla (o revivirla) tan solo escrituralmente desde «su» punto de vista, definido y mediatizado por el contexto narrativo; de este modo se produce una asincronía entre la vida y la literatura. En Cervantes, por el contrario, la vida se va haciendo al hilo de la narración que libremente la conduce y formaliza; coinciden así el discurso vital y el discurso en el espacio del relato concluso; las derivaciones de ello son de indudable importancia³⁶. Pero, en lo que importa a nuestros propósitos, conviene recordar que este nuevo y moderno arte de hacer novelas está, sobre genialmente desarrollado en el texto, sintéticamente sugerido en el prólogo, donde se diseñan los grandes segmentos que estructuran la historia, se perfilan las estrategias narrativas, se modula el tono y el estilo y se entrelazan al lector las intenciones de Cervantes gracias al prodigioso despliegue de las modalidades paródica, irónica y humorística con que dinamiza el espacio artístico. Por ello, conviene una vez más recordar, con Claudio Guillén, “aquel autorretrato de Cervantes, personaje novelesco del ficticio Prólogo a la Primera parte, que es todo un bosquejo de la *perplejidad* y un anuncio de lo venidero”³⁷.

³³ Véase al respecto Luis Iglesias Feijoo, “Capítulo IX”, en *Lecturas*, op. cit., pp. 36-39 (38).

³⁴ Mario Socrate, “Prólogo”, en *Lecturas*, op. cit, p. 12.

³⁵ Francisco Márquez Villanueva, “La interacción Alemán-Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 154-155.

³⁶ Todo ello está tratado más pormenorizadamente en Ángel Estévez, “Cronotopos andaluces y metapicaresca cervantina”, en *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción* (Actas del Coloquio Internacional «Cervantes en Andalucía»), Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp. 210-223.

³⁷ Claudio Guillén, “Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado”, op. cit., p. 212.

