

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía IV
(Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento)



**PRÓLOGO Y ESCRITURA: APORTACIONES PARA UN
PENSAMIENTO DE LA ESCRITURA A TRAVÉS DE LOS
PRÓLOGOS A LA “CELESTINA, LAZARILLO DE
TORMES Y DON QUIJOTE”**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Emilio Pedro Velasco Bartolomé

Bajo la dirección del Doctor:

Julián Santos Guerrero

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2777-8

PRÓLOGO Y ESCRITURA

APORTACIONES PARA UN PENSAMIENTO DE LA
ESCRITURA A TRAVÉS DE LOS PRÓLOGOS A *LA CELESTINA*,
LAZARILLO DE TORMES Y DON QUIJOTE

Emilio Velasco

Director: Julián Santos Guerrero

UCM 2005

Muchas personas han alentado este texto. De entre ellas me gustaría dedicarlo expresamente a tres: a mis padres, cuya fe y estímulo no ha dejado de estar a mi lado desde hace muchos años; a Julián Santos, que consiguió que el hábito y el entretenimiento de escribir se convirtieran en esta infección que ha hecho de un don una condena; y a Laura, sin cuyo amor nada crece.

Pues Vuesa merced escribe se le escriba.
(Prólogo a *Lazarillo de Tormes*)

“El arte de la tesis [...] es a todas luces un arte *a posteriori*, un arte de prólogo y epílogo”.
(Stephen Gilman, *La Celestina. Arte y estructura*).

“Casi sobre todas las cosas : siempre había esa ligera restricción, tácita, que le obligaba –dulce obligación- a recurrir, a menudo y como debido a un ritual que le hacía sonreír, a esas formas de decir, casi, quizás, apenas, de momento, a menos que, y tantas otras, signos sin significación que, como muy bien sabía (¿sabíalo?), le otorgaban algo muy preciado, la posibilidad de repetirse –pero no, no sabía lo que le acaecía por medio de ellos-, «quizás» el derecho de franquear el límite sin saberlo, «quizás» el retroceder angustiado, perezoso, ante la afirmación decisiva de la que le protegían a fin de que aún estuviese allí para no oírla”.

(Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*)

ÍNDICE GENERAL

1. Prólogo de prólogos p. 1
2. Introducción. Sin pasar del prólogo p. 4
2.1. Objetivos de la investigación p. 6
2.2. Metodología. Una escucha atenta p. 9
2.2.1. La pregunta por el prólogo p. 9
2.2.2. La historia y la determinación del objeto p. 11
2.2.3. Literatura, géneros y escritura p. 12
2.2.4. Origen y ejemplaridad p. 14
2.3. Estructura y desenvolvimiento de la investigación p. 18
2.3.1. Primer capítulo p. 19
2.3.2. Segundo capítulo p. 23
2.3.3. Tercer capítulo p. 30
I. Prólogo e Historia. Las coordenadas del prólogo	
1.1. Significación y coordenada del prólogo p. 37
1. Coordenada y posición. Exterioridad y vector ontológico p. 41
2. El prólogo como discriminador genérico p. 50
3. Signo y prólogo p. 60
a. Idea significativa de una <i>gramática del texto</i> p. 68
b. Idea significativa de una <i>lingüística del texto</i> y de su totalización en una <i>ciencia del texto</i> p. 81
1.1.4. La cita, la corrección y la interpretación como posibles estrategias textuales ante la fisura ontosignificativa p. 100
1. Tiempo y prólogo p. 117
1. Breve historia del prólogo hasta el Renacimiento p. 133
2. Espacio y prólogo p. 154
1. El prólogo en el Siglo de Oro <i>español</i> p. 169
1.4. <i>Presentación y repetición. Paradojas de un pensamiento ontológico</i>	

y dialéctico de la escritura.	p. 195
Intermedio I. <i>Pierre Menard (autor del Quijote), prescindió, sin embargo, del prólogo a la segunda parte</i>	p. 215
II. Prólogo y retórica. El prólogo y el lugar común del signo	p.222
2.1. Necesidad retórica del prólogo. Hacia una definición retórica de la escritura	p.226
2.1.1. Idea común del prólogo e indagación por principios	p.230
2.1.2. Significación, comunicación y retórica en el prólogo	p.242
2.2. Idea de retórica en los prólogos propuestos a estudio.	p.250
2.2.1. Idea de retórica en el prólogo a <i>La Celestina</i>
p.251		
a. «Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos». Retórica y crítica
p.270		
b. La mayoría de edad y la posibilidad de (a)firmar en nombre propio. Retórica y creación
p.285		
2.2.2. Idea de retórica en el prólogo a <i>Lazarillo de Tormes</i>
p.306		
a. Lazarillo y Lázaro. El nombre propio de la Retórica
p.311		
b. Retórica y nombre propio. <i>Yo por bien tengo</i>	p.327
c. Prosopopeya y prólogo: la homonimia sujeto-objeto
p.339		
2.2.3. Idea de retórica en los prólogos a <i>Don Quijote</i>
p.351		
a. Imaginación e historia en la tradición significativa y comunicativa de <i>Don Quijote</i>	p.361
b. Imaginación y retórica en la ascendencia <i>poética</i>		

de <i>Don Quijote</i>	p.371
2.3. El término (del) prólogo	p.407
2.3.1. Del término al prólogo	p.420
2.3.2. Sinonimia y definición del prólogo	p.434
2.4. El lugar común del prólogo.	p.447
2.4.1. Historia y poesía. Aproximaciones narrativas a la verosimilitud	p.450
2. La probabilidad. Segunda aproximación a la verosimilitud. <i>To os epi to polu</i>	p.461
2.4.3. Verosimilitud y prólogo	p.474
Intermedio II. «Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles». <i>Las anticipaciones tardías</i>	p.486

III. Conclusiones. Prólogo y literatura. Necesidad del prólogo y necesidad de la escritura.

3.1. Apertura y llamada. La obra hacia el prólogo	p.498
3.1.1. Ser y parecer. El acontecimiento y el lugar del prólogo	p.502
3.2. Allí donde cabe un prólogo. Acabamiento e inacabamiento en el Renacimiento.	p.519
3.2.1. Una exigencia de la escritura en <i>La Celestina</i> . El tejido, el prólogo y la escritura	p.524
3.2.2. Una exigencia de la escritura en <i>Lazarillo de Tormes</i> . La edad de Lázaro	p.537
3.2.3. Una exigencia de la escritura en <i>El Quijote</i> . Materialidad y escritura	p.548
3.2.3.1. El espacio material de la lectura. La habitación amurada	p.550
3.2.3.2. El tiempo material de la escritura	p.556
3.3. Conclusiones generales	
p.570		

4. Bibliografía.

5.1. Bibliografía general citada o consultada. p. 585
a. Bibliografía general p. 585
b. Bibliografía acerca del prólogo p. 589
c. Bibliografía sobre el Siglo de Oro p. 591
2. Bibliografía sobre <i>La Celestina</i> p. 597
a. Bibliografía sobre los preliminares de <i>La Celestina</i> p. 597
b. Bibliografía sobre <i>La Celestina</i> p. 599
3. Bibliografía sobre <i>Lazarillo de Tormes</i> p. 606
a. Bibliografía sobre el prólogo a <i>Lazarillo de Tormes</i> p. 606
b. Bibliografía sobre <i>Lazarillo de Tormes</i> p. 607
4. Bibliografía sobre <i>Don Quijote</i> p. 611
a. Bibliografía sobre los prólogos a <i>Don Quijote</i> p. 611
b. Bibliografía sobre <i>Don Quijote</i> p. 612

Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género. Otros ejemplos hay –recordemos el memorable estudio que Wordsworth prefijó a la segunda edición de sus *Lyrical Ballads*- que enuncian y razonan una estética. El prefacio conmovido y lacónico de los ensayos de Montaigne no es la página menos admirable de su libro

admirable. El de muchas obras que el tiempo no ha querido olvidar es parte inseparable del texto. En *Las mil y una noches* la fábula inicial del rey que hace decapitar a su reina cada mañana no es menos prodigiosa que las que siguen; el desfile de los peregrinos que narrarán, en su cabalgata piadosa, los heterogéneos *Cuentos de Canterbury*, ha sido juzgado por muchos el relato más vívido del volumen. En los tablados isabelinos el prólogo era el actor que proclamaba el tema del drama. No sé si es lícito mencionar las invocaciones rituales de la epopeya; el *Arma virumque cano*, que Camoens repitió con tanta felicidad:

As armas e os barões assignalados...

El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica.

(Borges, Jorge Luis., *Prólogos con un prólogo de prólogos*)

Advertido por Jorge Luis Borges de que la expresión que da título a este prólogo puede interpretarse al modo de un superlativo latino y derivar en una sobreestimación del texto mismo, me veo en la obligación de advertir que 'prólogo de prólogos' no es una expresión al modo del bíblico 'cantar de los cantares'. No obstante, ésta no es la única cautela que es preciso adoptar a la hora de escribir un 'prólogo de prólogos' pues en la expresión se encierra también el insensato juego de una circularidad abismática con la que resulta inelegante iniciar un texto.

1. Prólogo de prólogos

En efecto, un prólogo de prólogos apunta a un final circular, a un horizonte exclusivamente prologal que puede desanimar al lector puesto que anuncia una suerte de espacio umbralicio que no se traspasará, como en una reunión que ya llena el local donde se desarrolla y que nos obliga a escuchar oblicuamente desde la puerta, bajo el quicio, apenas entreviendo el rebote de las palabras en el rostro de un admirado oyente; o, aún mejor, como en la niebla que es el tenaz umbral sin visión, sin lleno, un umbral donde, *por su materialidad misma* el sonido no rebota sino que impregna, empapa, en una escucha que no es nunca direccional y que desorienta no sólo a quien escucha las palabras sin poder palpar la fuente sino incluso a quien las pronuncia.

¡Ven!, dicen el prólogo y la niebla, y caminar hacia donde se cree que se escucha esa voz es atormentarse con la posibilidad de un abismo al frente, con la imposible certeza de estar dando *un paso (no) más allá*. ¡Ven, ven! dicen el prólogo y la niebla, y hablar es entregar la palabra a esa región donde nada se distingue, donde la propia materialidad del ambiente constituye el único referente de la escucha.

Pero no quiero empezar este texto hablando de él, desearía, por el contrario, hablar de otro texto con el que toda la tesis, lo quiera o no, dialoga. Dialoga desde que se inicia hasta que termina, dialoga para situarse ella misma en la historia de los estudios sobre el prólogo pero también y, sobre todo, para situarse en la historia misma de esta institución. Me refiero, desde luego, a la tesis doctoral que Alberto Porqueras Mayo leyó aquí mismo, en la Facultad de Filosofía y Letras en el curso 1953-1954 con el título *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro*

español y que fue publicada al año siguiente por el CSIC.

La tesis, de un rigor y de una fiabilidad esquisitas aborda el estudio del prólogo en el Siglo de Oro. Para dar el paso a ese estudio, sin embargo, Alberto Porqueras Mayo se ve en la necesidad de legitimar su objeto de estudio, asunto que resuelve demostrando que el prólogo constituye un género literario y que, a mi juicio, constituye el verdadero tema y el verdadero valor del estudio.

Es preciso hacerse a la idea de que para los estudios literarios de ese momento, la propuesta de que un tramo estrictamente ancilar y como ocioso se tildara de género literario no podía ser menos que escandalosa. Estudios vendrían vindicando la rúbrica genérica para manifestaciones literarias como la novela rosa, la novela de quiosco o la novela de vaqueros, el paso primero se dio, no obstante, con el prólogo.

Hoy en día, sin embargo, la propia idea genérica ha sido puesta en cuestión desde diversos puntos de vista señalando para ello su carácter ciertamente arbitrario y casi incontrolable, su apego a las estructuras de mercado o a la distribución de las personas según su edad o su clase social. Ajena a todo ello, se argumenta, la literatura es leída sin atender a esas delimitaciones propias del campo editorial –mercantil– o institucional –universitario– al que verdaderamente responden los géneros, la división genérica de la escritura.

Con anterioridad al estudio de Alberto Porqueras contamos con análisis –muy pocos– de prólogos concretos y con un estudio general, llevado a cabo por George E. Mc. Spadden en la universidad de Stanford cuya metodología y conclusiones no alcanzan el mínimo rigor exigido para la materia literaria y han sido denostadas por casi todos los investigadores. Se trata de un cuadro de estadísticas –dice Porqueras Mayo que inexactas pero ni siquiera merece la pena comprobarlas exhaustivamente– de las que se pretende extraer una conclusión vaga y apenas, si cabe, temática.

Durante los años 60 no hay ningún libro dedicado al prólogo. Ya a finales de la década aparece un breve estudio introductorio a una recopilación de prólogos que lleva a cabo Joseph L. Laurenti, cuyas apreciaciones siguen sin presentar un panorama suficientemente fuerte como para poner en cuestión el estudio de Alberto

Porqueras. Obviadas que remiten al carácter autobiográfico o ideológico del prólogo aparecen en la introducción de Laurenti cuya edición y selección de prólogos también es cuestionable.

Acontece entonces una aportación fundamental para el estudio del prólogo; se trata del texto que inaugura el libro de J. Derrida *La dissemination* (1972). El texto, titulado *Hors livre* precisamente para señalar el carácter problemático del tramo prologal, su difícil concatenación con el libro y con la obra, desarrolla, mediante una lectura del prólogo a la *Fenomenología del espíritu* y a la *Ciencia de la lógica* de Hegel, la posibilidad de una lectura propia del prólogo que, sin embargo, no encierre al prólogo en una perspectiva genérica, significativa o comunicativa. De paso, el texto de Derrida pone en circulación a través del prólogo la lógica diseminada del signo, rompiendo así con una cierta tendencia estructuralista muy en boga por aquel tiempo. Sin embargo, el texto de Derrida no se refiere a los prólogos literarios y, mucho menos, a los prólogos de los que nosotros nos ocupamos. El erial de la bibliografía acerca del prólogo se extenderá, salvo la brillante excepción de Derrida, hasta finales de los años 80, cuando dos textos casi simultáneos vengán a aportar el último soplo verdaderamente relevante de inspiración a este campo de investigación. Aparece, primeramente, en Francia un libro de Gerard Genette titulado *Seuils* donde al prólogo apenas se dedican unas decenas de páginas pero que constituye una importante aportación narratológica al estudio de todo el paratexto de una obra. Corre el año 1987 y no habrá que esperar mucho para que Diana Álvarez Amell lea su tesis doctoral en la Universidad de Minnessota. Dicha tesis, titulada *The discourses of the prologues of the Golden Age Spanish novel*, versa sobre el prólogo de *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote*, a los que se dedica desde una perspectiva hermenéutica analizándolos en un eje que, amén de escaso de referencias, se sitúa en el monolito de la comunicación y distribuye toda la pólvora de su aportación entre el autor y el lector. Constituye, de hecho, la aportación de la hermenéutica al prólogo en lengua castellana.

Desde entonces hasta hoy, ninguna obra de peso y extensión se ha dedicado a nuestro asunto a pesar de que, como intentaremos mostrar, el prólogo puede llegar a

constituir la verdadera piedra de toque de la investigación concerniente no sólo al Siglo de oro, sino a la literatura misma en la medida en que la hace declinar hacia la noción de escritura. Esta investigación que ahora iniciamos tendrá que asumir por lo tanto una doble exigencia: aportar una perspectiva del prólogo según su tiempo – el tiempo del prólogo y el tiempo de la propia investigación – y dirimir cuál es la virtud del prólogo como tramo textual capaz de aunar las diferentes perspectivas que sobre la literatura y la escritura se han ido produciendo a lo largo de este tiempo.

Hace algún tiempo, más del que yo quisiera si hubiera estado en mi mano, esta investigación estuvo a punto de llamarse *Sin pasar del prólogo*. Rechacé ese título porque su enunciación no me parecía adecuada al marco institucional y académico en que el texto tenía que presentarse y opté por un título mucho más informativo aunque, ciertamente, de más infeliz poesía. El sentido del título borrado era, no obstante, perfectamente explicativo de las andanzas de este texto porque contenía una doble lectura que ahora pretendo explicitar.

2. Introducción. *Sin pasar del prólogo*

En efecto, por un lado, ese *sin pasar* nos exigía una dedicación al prólogo y llamaba nuestra atención precisamente sobre el hecho de que durante muchísimo tiempo el prólogo hubiera sido un tramo textual apenas observado con detenimiento y rigor. Si se hablaba de él era para alabarlo en unas breves líneas o para anticipar algún aforismo que lo dignificaba pero que paradójicamente se olvidaba de escrutar toda la profundidad y capacidad de plantear problemas que el prólogo tenía. Se miraba al prólogo de las obras a las que vamos a dedicarnos como un elemento significativo, interesante, acaso clarificador que, no obstante, perdía todo su brillo si podíamos adentrarnos en la obra donde todas las alusiones y movimientos inscritos en él se revelaban más extendidas y profundizadas. Se pensaba en el prólogo, en consecuencia, como un texto más que se analizaba con las herramientas de las que nos servíamos para mirar a la literatura en general. Ese *sin pasar del prólogo* aludía, entonces, en primer lugar, a una exigencia a la que no podíamos sustraernos, cuyo tiempo, creo, había llegado, y de la que eran testigos otras investigaciones precedentes — ya señaladas — que abrían un camino por el que había que transitar.

No obstante, ese *sin pasar* que abanderaba el título olvidado señalaba un aspecto ulterior no menos significativo, pues aludía a la imposibilidad de pasar del prólogo, de superarlo para adentrarnos en el cuerpo propio de la obra donde todo sentido tendría su verdadera amplitud e importancia. El análisis del prólogo — y esta será una de las aportaciones de la tesis al pensamiento de la escritura — mostrará que no puede ser superado, que no se puede ir más allá de él porque él impone una puesta en abismo de todas las estrategias textuales, puesta en abismo que, como mostraremos, deja ver una fisura esencial que no puede ser domeñada puesto que todo intento de imponerse

a ella es ya una profundización de la misma. El prólogo supone una suerte de interrupción de cualquier imposición y desentrañamiento del sentido como unidad clausurada y, en esa medida, interrumpe cualquier superación pero también cualquier intento de construir un discurso cerrado y pleno de sentido que hable sobre él. El prólogo, en efecto, aúna necesariamente en sí mismo esos dos discursos, pues si es discurso de la literatura, a la vez, tiene que manifestarse sobre ella y de algún modo decirla. Al suspender, a la vez, el discurso literario y el discurso crítico, pues él no es ni lo uno ni lo otro, pero lo uno y lo otro, a la vez, el prólogo obliga a pensar simultáneamente el discurso del comentario y el discurso específicamente literario, es decir, por señalarlo aún con palabras no muy afinadas, el discurso de la literatura y el de la filosofía o el pensamiento.

La consecuencia de esto es de dos órdenes: en primer lugar, al no poder pasar del prólogo, al no poder superarlo, nos encontramos en la obligación de atenernos siempre a un discurso que participa, a la vez, de la literatura y de la filosofía, hecho que evita la necesidad de articular un conjunto de nociones, siempre *ad hoc*, que permitieran el análisis de lo que de un discurso hay en el otro, y viceversa. Frente a esa construcción teórica e impositiva que pretende leer filosofía y literatura desde una perspectiva que privilegia un ámbito sobre el otro y que atribuye a cada uno una especificidad cerrada y antagónica del otro, el prólogo nos entrega sin remedio a una experiencia del contacto entre ambas, de tal modo que al no poder salir de él estamos concernidos a vivir esa experiencia. Se trata de un contacto que no puede confundirse con una simple conjunción, como si el prólogo reuniera en su lugar lo literario y lo filosófico que anidarían fuera de él en textos reconocidos por su género y carentes de ambigüedad. El prólogo conduce precisamente a una experiencia porque no se trata de una reunión de elementos identificados, sino más bien de la experiencia de la reunión como contacto entre límites; la escritura sería, por tanto, para el prólogo, un trabajo con los límites más allá de las nociones clásicas de literatura y filosofía, de creación y reflexión. La labor que nos queda en este terreno es dejarnos llevar hacia esas estrategias del borde ya puestas en escena por el prólogo y que trazan la vecindad, siempre suspensa, de una escritura que desborda la cuestión del género.

La segunda consecuencia anunciada de este hecho es que, al avecindar filosofía

y literatura, el prólogo nos retrotrae hacia una tensión escritural inscrita en el trabajo filosófico desde sus orígenes, donde literatura y filosofía participaban naturalmente una de la otra sin que la aparición del método y de las grandes construcciones sistemáticas hubieran alejado dos discursos que, en esencia, pertenecen al mismo orbe de experiencia del que se pone a escribir.

De este modo, el prólogo tiene la doble virtud de aunar y poner en suspenso dos discursos que sólo la convención y un exceso de purismo han conseguido mantener aparentemente separados durante demasiado tiempo.

Sin pasar del prólogo expresa, en consecuencia, toda la amplitud y la exigencia de la que esta investigación se compromete a hacerse cargo.

2.1 Objetivos de la investigación.

Auspiciada pero también exigida por el objeto de su trabajo, esta investigación tiene que asumir un objetivo principal cuya enunciación no será de difícil dilucidación: se trata de *interrogar los prólogos de tres obras principales del Siglo de Oro español para extraer de ellos tanto una lectura particular de la especificidad de cada uno (pues cada novela posee una capacidad representativa en el tramo del Siglo de Oro al que pertenece), como una lectura general del objeto textual prólogo; de ese trabajo, y no de modo anecdótico, la investigación debe poder alcanzar las condiciones para preguntarse qué es escritura en el Siglo de Oro y de qué modo la aparición de la noción de escritura obliga a cuestionarse profundamente la idea de una historia al uso de la literatura e, incluso, la idea misma de literatura.*

El objetivo principal determina, en primer lugar, una indagación profunda sobre qué sea el prólogo como objeto textual y su relación con la escritura. La investigación, en consecuencia, debe abordar la especificidad del prólogo como objeto, movimiento en el que debe apuntar al prólogo como un tramo textual con determinaciones propias. Para alcanzar dicho objetivo, la investigación ha de mostrar, en primer lugar, que el prólogo es un objeto textual determinable al que es necesario atender desde una estrategia circunscrita a su *término*. Este hecho supondrá la elaboración de una red de

nociones cuya máxima dificultad no será su establecimiento sino diferenciarla de la red de nociones con la que comúnmente nos referimos a la literatura. La tarea impuesta entonces por este primer objetivo deriva necesariamente hacia la discusión y puesta en cuestión de algunas nociones clave en nuestro pensamiento de la literatura; género será una de ellas, pero también texto y signo, por señalar algunas de las más importantes. En el extremo, la discusión debe alcanzar a la noción misma de literatura que la investigación pone en cuestión y analiza desde la perspectiva que impone la más adecuada noción de escritura.

Sin embargo, esta investigación no sólo se refiere al prólogo como objeto textual, sino a unos prólogos muy concretos pertenecientes a una época muy concreta, es decir, a los prólogos del Siglo de Oro. El segundo objetivo derivado del objetivo principal de la tesis es precisamente clarificar los movimientos propios del Siglo de Oro y caracterizarlos. Por exceder el límite y el tema de la investigación, pero también, por qué negarlo, porque me parece baldío, la investigación no considera uno de sus objetivos clarificar qué se entiende comúnmente por Siglo de Oro. El hecho es que, lo que sobre todo se da en España, gracias a la recuperación de modelos y valores estéticos de las civilizaciones griega y romana –verdadero eje de sentido del Renacimiento–, es un pensamiento de la repetición y de la copia, de la herencia, pensamiento que el prólogo pone radicalmente en escena. El prólogo se muestra entonces como uno de los lugares donde pueden experimentarse con más virulencia los movimientos propios de lo que denominamos Siglo de Oro.

Esta preocupación por la escritura –que proviene a la vez de la recuperación de los modelos clásicos y de la pérdida de algunos modelos medievales– conduce a los autores a leer y consultar a Aristóteles, verdadero eje de sentido del período al que nos referimos. No se podrá, en consecuencia, indagar el prólogo y la construcción reflexiva y problemática que en él se hace de la actividad de escribir sin mirar hacia el estagirita y fundamentalmente hacia el paso que de *Retórica* a *Poética* se produce en los prólogos de las novelas que sometemos a estudio. De este modo, se convierte en un objetivo primordial de la investigación proponer alguna interpretación de conjunto sobre el período que, puedo anticiparlo, se caracterizará –precisamente en el paso de

Retórica a Poética— por ser capaz de ponerse en abismo a través de sus propias coordenadas. La reflexión sobre la escritura que se da en el prólogo nos proporcionará la clave para entender esa puesta en abismo, ese juego de espejos que supone el Siglo de Oro, es decir, el modo en que el Renacimiento tuvo lugar en España.

Si la investigación se centra en un período concreto de la cultura española, aún se centra más concretamente en tres novelas. *Lazarillo de Tormes*, *La Celestina* y *Don Quijote*. Se eligieron estas tres novelas en primer lugar porque constituyen el eje clásico para describir el Siglo de Oro español y, en segundo lugar, porque sus prólogos han sido los más comentados —aunque ya sabemos que muy poco y con menor fortuna— de todos los del Siglo de Oro. De este modo, las novelas permiten aunar dos empeños de la investigación; dar cuenta del Siglo de Oro, pero también discutir con las voces autorizadas y pertinentes sobre la materia, es decir, desbrozar y resituar la bibliografía más representativa de cada obra.

Estos tres objetivos parciales indican la voluntad de la tesis de aquilatar su objeto de estudio, ya de una manera estratégica que opera por nociones y por la acotación de un campo específico de estudio, ya de una manera histórica y literaria al dedicarse tanto al período histórico en que se producen los tres prólogos, como a las novelas concretas de donde se extraen. Sin embargo, vista a través de estos tres objetivos, se echa de menos en la indagación la posibilidad de extraer conclusiones más generales.

En efecto, el cuarto y último objetivo derivado del objetivo principal es precisamente preguntarse por la posibilidad de *hacer una aportación para un pensamiento de la escritura*. Este paso se da en primer lugar porque resulta exigido por el movimiento general de la investigación; en efecto, como hemos señalado, el prólogo actúa como elemento de puesta en cuestión de diversas teorías literarias —perspectiva genérica y canónica de la literatura, teoría del sentido y del significado del texto, perspectiva de la herencia y la intertextualidad, entre otras—; en esta medida el prólogo exige que a su través se elabore una suerte de teoría general que, como tendremos ocasión de comprobar no se aviene a ninguna de las existentes no sólo porque disienta de ellas respecto a la terminología o la idea que de la literatura puede extraerse de ellas, sino porque la teoría que puede extraerse del trabajo sobre el prólogo consiste más bien en una puesta en cuestión radical de las tradicionales

premisas que configuran la idea misma de literatura. El estudio del prólogo pone en cuestión la idea que manejamos de literatura y nos obliga a pensarla siempre en su límite. Literatura no es esto o aquello sino el límite de su propia (im)posibilidad. De hecho, este límite, evidenciado por la capacidad que tienen las obras que componen lo que ingenuamente llamamos literatura de hacer saltar los ejes mediante los que ésta pretende confirmarse, abre el campo hacia la noción de escritura, noción no sólo más amplia sino radicalmente distinta en la medida en que ella es el juego mismo de los límites (según la expresión de Philippe Sollers) y su cuestionamiento sin descanso. El prólogo, que en efecto supone un trabajo del borde y del exceso, guarda una relación muy relevante con la idea de escritura y disemina y hace perderse la idea, a la vez mercantil e institucional, histórica y corporativa, de la literatura. Por ello, la investigación se propone también como objetivo precisamente alumbrar una suerte de *mapa de movimientos* capaces de explicar la exigencia de la escritura y sobre todo de dar cuenta de ella.

Los objetivos que se propone la investigación determinan en parte, como acabo de señalar, la metodología que es necesario aplicar en ella. Cada uno de ellos, pero también su reunión discreta y global exigirán una perspectiva, un modo de abordar cada tramo de la indagación.

2.2. Metodología. Una escucha atenta.

El primer objetivo –la clarificación del prólogo como objeto textual– impondrá a la investigación la necesidad de elaborarse sobre nociones ya dadas, discutir con la trama conceptual disponible para elucidar qué puede significar y qué implicaciones puede suponer no sólo la determinación del prólogo como objeto –ya veremos que tal determinación es imposible precisamente porque el prólogo cuestiona radicalmente la idea de un objeto textual– sino la pregunta sobre el prólogo como objeto.

Corresponde al cuidado metodológico no sólo vigilar si las conclusiones alcanzadas son pertinentes y legítimas sino qué preguntas pueden hacerse al prólogo que éste pueda responder.

2.2.1. La pregunta por el prólogo

Aunque se presente al hilo de este primer cuidado metodológico, se trata de una atención que es preciso extender a cualquier aspecto de la tesis; en efecto, no es cuestión tanto de dirigir las preguntas cotidianas para extraer respuestas novedosas, como de permitir que el prólogo se pregunte a sí mismo, vigilar su movimiento y ser hospitalario a su complejidad, a sus desestabilizadoras estrategias constitutivas para poder llegar a hacer una pregunta pertinente. Una pregunta, si lo es, abre un campo de incertidumbre sobre la necesidad de su constitución, es decir, exige una respuesta pero no es capaz de dictarla en su movimiento interrogativo; la pregunta, si lo es, deja abierta una exigencia que es exigencia de interrupción.

No obstante, la propia naturaleza interrumpida del lenguaje de la pregunta impide pensar en un movimiento de género a especie según el cual, dada la naturaleza general de la pregunta, fuera preciso construir preguntas *adecuadas* a esa naturaleza. Es preciso, por el contrario, tener en cuenta otro aspecto a que obliga esta disposición de los materiales y de la posición de la pregunta a lo largo de la investigación. En efecto, el movimiento general de cada una de las investigaciones parciales que componen la globalidad de la tesis es el siguiente: primero se plantea, afirmándola, la estrategia con la que queremos bregar; se expone y se enuncia con todo el cuidado posible, intentando calar su mayor interés teórico; después se escrutan sus principios y sus consecuencias enfrentándolos no con la noción que deseamos oponer a ella, sino, por un lado, con el movimiento propio de dicha estrategia, con lo que debería ser posible exigirle, y, por el otro, con la materialidad del prólogo, bien como objeto textual, bien como texto concreto; de ese encuentro surge la posición parcial de la tesis, posición que se obtiene coligiéndola del prólogo y no directamente de la idea primeramente expuesta. Se obtiene así un efecto que, soy consciente, puede desorientar al lector pues el cuidado con que se sostienen las tesis de otros puede inducir a pensar que las hacemos nuestras con todas las

consecuencias, ha de esperarse, sin embargo, a que las tesis presentadas se enfrenten, en primer lugar con ellas mismas, con lo que exigen y con lo que se exigen, y, en segundo lugar, con el objeto del que tienen que dar cuenta, es decir, con el prólogo, para poder observar entonces cuáles son sus limitaciones –expresadas al modo de preguntas– y, finalmente, cuál es la propuesta que expresamos como conclusión y, a la vez, como pregunta. De este modo, por esa dualidad de la conclusión y la pregunta, todas las conclusiones adoptadas actúan como resortes, como palancas, como caídas de agua de los sucesivos desarrollos de la tesis, de tal modo que la tesis va retomando y, en definitiva, desplazando sus conclusiones y adoptándolas como elementos sobre los que alcanza su ulterior desarrollo. Este movimiento, que huye tanto de un cierto mecanicismo, como de un cierto constructivismo impide que la tesis se clausure de un modo definitivo y exige que, me reitero en ello, el cuidado metodológico impuesto determine en cierto modo no sólo la estructura de la indagación sino en cierto modo la manera en que se dirige hacia sus conclusiones.

Es un procedimiento quizá retórico pero que, puesto que impide enfrentar ideas con ideas sin que medie la materialidad del objeto estudiado y sin que medie, lo que es más importante, la radicalidad y la exigencia de la pregunta, evita un tratamiento que a mi juicio resulta inapropiado; además, no otro es el movimiento del prólogo que no puede empezar a hablar hasta que no ha sido plenamente hospitalario con la obra a la que se refiere, hasta que no ha permitido que la obra diga todo lo que tiene que decir y hasta que no ha dejado que lo repita, convirtiéndose de este modo en un ventero veraz y en un conversador que siempre pide y exige una palabra más.

Se reúnen así dos exigencias metodológicas: la hospitalidad con la exigencia de otras perspectivas teóricas y la imposibilidad de alcanzar una respuesta definitiva.

Lo que el segundo objetivo – pensar el Siglo de Oro – impone desde el punto de vista metodológico es que la historia ha de ser escrita antes que leída; escrita, sin embargo, sólo como consecuencia de la interrupción de su lectura, sólo tras ella, como se escribe

un prólogo sólo después de que la obra esté hecha. Esto no significa exclusivamente que la indagación sobre la historia tenga que reducirse a un simple comentario, dándola por verdadera y como cerrada. Antes al contrario, dedicarse al estudio de la historia ha de pasar en primer lugar por una profunda indagación de la escritura, de la posibilidad de su carácter representativo y mimético. No me refiero a la posibilidad de que la historia sea mentira, de que lo que leemos en los libros sean invenciones, exageraciones de los vencedores a quienes queda la nada grata tarea de redactar la crónica, sino, precisamente, de que el paso por la escritura y el cuestionamiento radical que de su carácter representativo lleva a cabo el prólogo, obligan a preguntarse por la posibilidad de la historia misma.

2.2.2. La historia y la determinación del objeto.

No se trata de que la escritura —entendida aquí, ahora, como técnica sobre los sonidos que proferimos, que a su vez son distancia convencional de lo que pensamos, que a su vez impone una distancia casi insalvable con lo que ha sucedido— ponga radicalmente en cuestión —precisamente por esa distancia— la veracidad de lo narrado, sino de que al pensar la historia hay que pensar la escritura, su radical abismamiento y exigencia que el prólogo deja ver. El Siglo de Oro, pensado a través de sus crónicas es un campo más o menos fidedigno de lo que sucedió, pensado, un paso más allá, desde sus manifestaciones literarias, sugiere dudas, tal y como han mostrado numerosos especialistas; pensado, finalmente, desde el prólogo, suscita no sólo un cuestionamiento radical de la verdad o de la falsedad de sus manifestaciones, sino un cuestionamiento abismático de sus condiciones de posibilidad, es decir, del espacio y del tiempo, de modo que la idea de la historia misma queda puesta en cuestión y conducida hacia un pensamiento del prólogo. Pensar el prólogo exige pensar el tiempo y el espacio y, en esa medida, obliga a fijarse en las propias condiciones de posibilidad del acontecimiento histórico ahora puesto —sin distancia o con una infinita— junto a su escritura, movimiento de ida y vuelta, eterno retorno de lo mismo que hay que pensar para poder pensar la historia. Esa intercesión de la nueva forma temporal es la que conduce a través del prólogo a tener que pensar una noción de escritura más allá de la técnica de escribir, una noción de escritura que es

exigencia de abismamiento y diseminación.

Esto no significa que el prólogo se convierta en el baluarte de la verdadera historia y como en el punto crucial desde donde ésta podría leerse y enunciarse en la medida en que el prólogo reúne lo histórico y lo literario. En efecto, la historia también alumbra al prólogo, y en concreto en el Siglo de Oro donde el prólogo – gracias a la proliferación de los libros y de los lectores – halla el momento de su culminación, de tal modo que la historia no queda como uno de los productos del prólogo, sino también como uno de sus motivos.

El prólogo y el Siglo de Oro, la noción de escritura que de su relación emerge, obligan a pensar la historia y la literatura juntas y, en esa medida, también la relación que guardan entre sí.

El tercer objetivo –la reflexión sobre el prólogo a las tres novelas concretas que proponemos a estudio– obliga a pensar el texto concreto, la materialidad de esa escritura que se nos presenta y que no es ya noción general como puedan serlo la historia o el prólogo. Se trata ahora de leer, de dedicarse a desentrañar tres textos muy concretos a los que, desde luego, no son ajenas ni las determinaciones de la indagación histórica ni las obligaciones del pensamiento general del prólogo ni, mucho menos, un pensamiento de la literatura y de su relación tanto con la historia como con el prólogo. En su concreta materialidad los textos promueven no sólo la relación de la literatura y el pensamiento sino, además, la relación entre dos épocas.

2.2.3 Literatura, géneros y escritura

Hablamos, por lo tanto, de tres obras que son, según su modo, inaugurales de un tipo de literatura. La reflexión metodológica debe dar cuenta, por lo tanto, de dos aspectos principales; en primer lugar debe responder del modo en que se analizan los textos concretos, es decir, del modo de aproximarse a ellos, del modo en que deben ser citados y esclarecidos, relacionados entre sí y con otros textos, desentrañados para que todos esos movimientos sean acordes con las exigencias que impone el prólogo.

En segundo lugar, hemos de responder de la virtualidad de los textos presentados como representantes de la literatura del momento y de la literatura en general.

Respecto al primer asunto, es preciso preguntarse por el modo en que debemos acercarnos a ellos. Ya desde el principio de la indagación descubriremos que el prólogo no consiente una aproximación a los textos según la sospecha de un sentido oculto en ellos que tendríamos que hacer presente, pero tampoco una aproximación como estrategias de representación del mundo o del yo del autor. Cualquier estrategia de mediación, y todas las apuntadas lo son, queda desvirtuada al poner el prólogo en cuestión la concepción de la distancia necesaria para plantearse esas mediaciones. Pensado desde el prólogo cualquier texto debe asumir la imposibilidad de erigirse como representante de estados extraescriturales que lo determinarían y conducirían toda la reflexión hacia las virtualidades del lenguaje.

En efecto, pensado el texto desde su sentido o significado, toda la potencialidad del mismo descansa en la potencialidad del lenguaje para representar, desviando así la esfera de reflexión hacia un posicionamiento general sobre la idea del signo. Una indagación sobre el prólogo ha de cuidar, por tanto, la exacta relación que existe entre el lenguaje y la literatura evitando los trasvases más cómodos entre aquél y ésta. Del mismo modo que la literatura, el texto, no pueden interpretarse como un signo global —al que simplemente se trasladarían las potencialidades del significante y del significado para inmiscuir su elucidación en una esfera de atención al lenguaje—, tampoco puede pensarse en el lenguaje como en una discreción de lo literario, como si el lenguaje fuera la literatura hecha palabra, fonema.

El prólogo, su indagación en este terreno, habrá de mostrar que es necesario poner ambas esferas en relación no para alcanzar conclusiones más o menos benevolentes y tranquilizadoras de nuestro movimiento investigador, sino para mostrar que la pregunta radical de cada una de ellas en la otra conduce a una intempestiva puesta en cuestión de las determinaciones clásicas del sistema. Allí donde el lenguaje dice *representar*, el prólogo muestra que su contacto con la escritura impide esa concepción que lo vanagloria; allí donde la literatura dice *expresar*, el prólogo muestra que su expresión está profundamente anonadada por el

pensamiento del lenguaje del que cree servirse. El prólogo reúne, en consecuencia, al lenguaje y a la literatura y los obliga a pensarse en un espacio refractario a sus momentáneas victorias, donde lenguaje y literatura ejercen cada uno sobre el otro una determinación de puesta en abismo. Ese espacio en el que hay que pensar prólogo, lenguaje y literatura puede ser denominado, como muestra la investigación, *escritura*, noción que muestra su carácter diseminativo al ser puesta en referencia a las nociones clásicas.

Pero la escritura no es una categoría general; la escritura es, sobre todo, esta escritura, pues sobre ella no cabe el tratado general, no el discurso sistemático. De este modo, citaremos los textos no como meras comprobaciones de lo que estemos diciendo, sino más bien como inercias, como empujones de ese movimiento de nuestra escritura que conduce y se deja conducir por la indagación.

La idea de escritura, frente a la idea de literatura, obliga a considerar bajo esta estrategia de trabajo no sólo los tres prólogos, como si ellos fueran el único objeto textual de la indagación, sino a cualquier texto que comparezca. En el modo de leer los textos, de analizarlos y citarlos, la investigación muestra que literatura y filosofía se rozan, se ponen una frente a otra como en un espejo deformado del que no fuera posible calcular el grado de su desviación. Literatura y filosofía se encuentran y se ponen en cuestión precisamente por estar sometidos a la exigencia y a la experiencia de la escritura que aflora en la indagación del prólogo.

Pero los textos que indagaremos no son exclusivamente significativos o expresivos, la determinación de su carácter escritural ha de ser capaz de incorporar algunos aspectos insoslayables de su naturaleza; es decir, se trata de textos donde habita un movimiento cultural, una cierta ejemplaridad literaria admitida durante siglos y, finalmente, un cierto origen de lo literario tal y como lo conoce la edad moderna. La investigación en su aspecto metodológico se pregunta precisamente por el modo en que debe encajar ese movimiento de origen y de ejemplaridad.

2.2.4. Origen y ejemplaridad.

Sobre el asunto del origen el propio prólogo proporciona la clave pues a su posición dentro del libro concierne esa pregunta. ¿Qué es el prólogo sino un texto origen –por su posición– respecto a la obra que prologa? Estudiar el carácter original del prólogo respecto a la obra permitirá en el eje temporal y de sentido acercarse a esa posición original de los textos analizados. En primer lugar, consideraremos la posibilidad de que el prólogo sea un origen del sentido de la obra; dicha idea resulta absurda en la medida en que no cabe prólogo sino de aquellas obras que ya posean una suerte de línea de sentido propia a lo largo de la cual se construyan; sin embargo, pensar en la dirección opuesta, es decir, pensar en la obra como origen del prólogo resulta absurdo en la medida en que el sentido de la obra ha de ser inconcluso para que el prólogo pueda tener lugar.

Se establece, entonces, una doble dirección del origen que impide pensarlo como origen único y determinado cuando de textos hablamos; en efecto, prólogo es origen de la obra y ésta de aquél. De este modo, y extrapolando convenientemente lo concluido para el prólogo podemos analizar la relación de los textos que sometemos a estudio con las obras sucesivas que alcanzan hasta nuestros días y que constituyen –si cabe hablar en estos términos– el género novela tal y como lo conocemos, como una relación de contigüidad y no una relación de causa a efecto o una relación original. El origen, si lo hay, es ya siempre doble, de aquí a allí y de allí a aquí, convirtiéndose más bien en un movimiento por el que hay que dejarse empujar y al que no es ajena la idea del eterno retorno de lo mismo.

¿Podría sustituirse entonces ese movimiento de originalidad y como precedencia explicativa por el movimiento más literario de la ejemplaridad? Es decir, ¿cabe hablar de esa relación de contigüidad como de una relación de copia del texto posterior hacia el texto precedente? Interrogación metodológica que, precisamente, apunta a una realidad plenamente textual, haciendo sospechar que es la traslación de concepciones ajenas a la literatura –la idea de la causa y el efecto, del germen y de lo vegetal– lo que enloquece la idea del origen que, sin embargo, vista desde el menos impositivo paradigma del ejemplo, hace pensar en la posibilidad de explicar la

ascendencia de aquellos textos sobre las manifestaciones posteriores.

Un ejemplo, por otra parte, el primer ejemplo si hemos de apurar la argumentación, constituye ya por sí mismo una clase, un género, de tal modo que los textos subsiguientes encuentran acomodo en una realidad creada. La posición del ejemplo, de nuestros textos por lo tanto, no es, sin embargo, evidente. Nos enfrentamos a dos paradojas metodológicas que es preciso clarificar. En primer lugar hemos de notar que el ejemplo actúa desde un doble paradigma; en efecto, es, a la vez, criterio de clasificación y elemento generativo. Así, tomamos el ejemplo como el elemento que permite clasificar a un conjunto de textos ya presentes o aún por venir. Por comparación con él, otros textos deben poder situarse en un conjunto reconocible. Sin embargo, en la medida en que el ejemplo sirve para clasificar ha de mantenerse, en cierto modo, al margen del resto de textos que por comparación con él se sitúan.

Es precisamente esa posición disímil que ocupa el ejemplo respecto al resto de elementos de su clase, la que hace que, no obstante, como sabemos, el ejemplo actúe como elemento generador de los demás elementos de la clase cuando nos referimos a objetos artísticos. En la medida en que es generador y a la vez sirve como piedra de toque de la clasificación, hemos de considerar que la clase no es tal —un conjunto heterogéneo reunido por algunos de sus rasgos— sino más bien una línea de recreaciones, de copias más o menos fidedignas de ese ejemplo que se sitúa al margen de ella como productor. Un padre no es el representante de la clase de sus hijos pues ocupa una posición de preeminencia generadora que le impide sumirse en la clase como un elemento más.

No obstante, esa repetición sucinta que puede observarse conduce también a la puesta en cuestión del puro carácter generativo puesto que no se trata de una generación natural, sino de un extraño modo de reproducción que no sólo desmiente ese carácter protonatural del ejemplo, sino que también introduce un vector de inmanencia en la escritura que la aleja de la representación de la realidad al introducir la idea de una *mimesis* del propio libro, es decir, la *imitatio*.

Generación y clasificación se subvierten así y se entremezclan en la medida en que el texto pretende posicionarse como ejemplo de una clase. Podríamos suponer, en

efecto, que esto no afecta gravemente a la investigación pues ella se ocupa de tres textos concretos que son ejemplares y que, por lo tanto, puede prescindir sin trágico menoscabo de esas obras derivadas y de la explicación de la literatura posterior. El hecho es que los textos a los que nos referimos son ejemplares por sí mismos y en esa medida pueden ser indagados sin referencias a otros; podemos suponer, por comodidad metodológica que ningún texto se genera de ellos y que, en consecuencia la ejemplaridad pertenece a su término. Dos dificultades surgen ante esta hipótesis: la primera es que la presencia del prólogo impide ya la idea de que el texto no hubiera actuado como elemento generador ejemplar. En efecto, el prólogo siempre proviene de un texto anterior al que toma como referencia; cualquier libro se convierte en ejemplar y generador por poseer un prólogo. En este sentido, pensar la ejemplaridad exclusiva y como inmanente de nuestras obras nos obligaría a incluir el prólogo en el movimiento de la ejemplaridad general, hecho que no puede contrastarse históricamente.

El problema de su ejemplaridad, no obstante, puede retrotraerse; en efecto, pensamos en el texto como ejemplo y, en esa medida, como elemento perteneciente a una clasificación; sin esa idea, por consiguiente, el texto queda aislado en sí mismo y sin sentido y, sobre todo, pierde el sentido de su carácter ejemplar. No es necesario, sin embargo, suponer que de él no se generarán sucesivos textos porque su enunciación como ejemplar ya lo sitúa al margen de la clasificación; él, ejemplo clarificador, no puede pertenecer a la clase a la que representa puesto que su exclusividad lo desmiente. Se trata entonces de una inmanencia estática y sin fruto de lectura, aislamiento del texto canónico, soledad de la obra maestra que siempre es más reverenciada que leída.

Como puede observarse, ninguno de los dos movimientos sugeridos como posibles estrategias de lectura puede dar satisfacción de la realidad textual ni tampoco de la posición del prólogo que siempre parece mediar como elemento imprescindible pero que pone en abismo todas las estrategias de reapropiación. Ni origen, ni causa, ni ejemplo, o más bien todo eso puesto en abismo, la lectura de las tres obras apuntadas debe conducirse por una escucha atenta que no puede reducirse

a estructuras de poder donde quedarían inmovilizadas todas las potencialidades que el texto contiene y que desbordan el ámbito del sentido y de la significación para señalar una región donde las más establecidas nociones literarias son también puestas en cuestión.

Otras aclaraciones metodológicas de orden práctico son necesarias.

En primer lugar cabe señalar el modo en que se citan las tres obras principales que empelaremos a lo largo de la investigación. Las tres se citan –para evitar una prolijidad de notas al pie que prolongarían sin sentido excesivamente el texto– al final del fragmento citado, refiriendo la obra de la que provienen y el número de página a continuación; por ejemplo, *Lazarillo de Tormes*, 22. La ficha bibliográfica de donde se extrae la cita se refiere en la primera cita del libro que aparece en la investigación. En el caso de *Don Quijote* dos precisiones son necesarias: en primer lugar diré que se cita en ese modo abreviado –*Don Quijote*– y no por su verdadero título –*Historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*– para evitar una extensión que no es imprescindible; en segundo lugar, para diferenciar el prólogo de la primera parte del prólogo de la segunda, se interpone entre el título y el número de página la fecha de su edición, es decir, 1605 cuando nos referimos al prólogo de la primera parte y 1615 cuando aludimos al prólogo a la segunda parte.

En cuanto a *La Celestina*, su historia textual impone algunas apreciaciones de mayor calado. En efecto, aquí se trata de una decisión nuestra que tiene sus consecuencias sobre la historia textual de la obra. Hemos decidido considerar que la obra tenía dos tramos prologales y no sólo uno porque en la primera edición de la obra que constaba de tramo prologal –no la primera edición de 1499 sino la edición de 1500–, cuando sólo era la Comedia, la *Carta del auctor a un su amigo* cumplía esa función. Como se verá el criterio no es arbitrario, pues sin el paso de la Comedia a la Tragicomedia no puede entenderse la profundidad del trabajo prologal en Fernando de Rojas. De este modo, cuando nos refiramos al prólogo a la Comedia, escribiremos: *La Celestina*, El auctor a un su amigo; y cuando nos refiramos al prólogo, incorporado a la Tragicomedia: *La Celestina*, Prólogo; acompañados ambos del número de página

correspondiente como quedó dicho, quedando así perfectamente delimitados los dos textos prologales.

Finalmente, cabe indicar que nos hemos dedicado únicamente a los textos señalados comúnmente como prologales y no de los textos preliminares que acompañan en forma de versos tanto a *La Celestina* como a *Don Quijote*, pues como se verá la determinación del objeto prólogo es suficientemente fuerte como para no suscitar dudas acerca de su diferencia con otros textos preliminares.

Estas precauciones y exigencias metodológicas imponen a la indagación una estructura que ha de servir para dejarles su verdadero lugar, dejar, por otra parte, que emerjan en el momento preciso sin que ninguna enunciación se haga presente antes de que sea requerida. De este modo la indagación pierde conscientemente el carácter deductivo que podría esperarse de un posicionamiento de tesis y se entrega a un movimiento de lectura que aunque comienza por lo más general se compromete a poner en cuestión esa generalidad misma para arrancar de ella una exigencia que ha de aumentar párrafo a párrafo y que ha de culminar en el hallazgo de la *exigencia de escritura*. La generalidad es, por tanto, un cuestionamiento antes que una toma de postura, una geografía de la interrupción antes que un canto a la continuidad de lo total; hacia el final de la indagación, cuando sea preciso auparse de nuevo hacia un modo de la generalidad, podremos comprobar que, como por otra parte ya hemos indicado, la generalidad es aquí siempre un movimiento inscrito en la escritura, dependiente de su materialidad de la que no puede emanciparse para construir nociones o sistemas ajenos al texto concreto de donde emergen porque la escritura, si lo es, es esa resistencia de lo material al sentido, a la sistematicidad, a la globalidad y la generalidad.

2.3. Estructura y desenvolvimiento de la investigación

La investigación consta de dos capítulos y de un tercero que actúa al modo de conclusión; cuando se lea se comprobará que la parte final de este tercer capítulo, convenientemente titulada, es una conclusión propiamente dicha; la mayor parte del tercer capítulo, sin embargo, no resume ni hace inferencias definitivas de lo anteriormente estudiado. Si, en cualquier caso, he considerado este tercer capítulo parte de la conclusión es porque se ocupa específicamente de las obras y no estrictamente de los prólogos; el motivo es doble: por un lado, el más obvio, una indagación de este tipo no es completa si no refiere a las obras de cuyo prólogo hablamos; desde el punto de vista más evidente un prólogo es un texto adscrito a una obra sin la que queda cojo, mermado de sentido, por lo que una revisión de las obras es imprescindible en este nivel de lectura; sin embargo, ese no es el único motivo; en efecto, considero ese capítulo parte de las conclusiones en la medida en que el estudio del prólogo desemboca en la enunciación del *término (del) prólogo*, enunciación polisémica de la que se deriva la necesidad de contar con la obra para poder hacer avanzar el sistema de comprensión del prólogo. Es decir, el prólogo exige a la obra sin cuyo escrutinio no es posible dar por concluida la indagación. Un prólogo no termina en sí mismo, requiere de la obra que prologa para poder ser comprendido con suficiente profundidad. Es en esta medida en la que es necesario ese tercer capítulo que además debe comprenderse como una conclusión de la investigación.

El primer capítulo se plantea como objetivo la descripción significativa y material del prólogo que, desde el primer momento, se presenta como un tramo textual dotado de cierta propiedad significativa, pues constituye una suerte de suplemento significativo y presentativo de la obra. De hecho, las virtudes más materiales del prólogo (su emplazamiento dentro de la obra -previo a ésta-, su emplazamiento en el proceso de escritura -posterior a la escritura pero previo a la lectura-, y su brevedad por comparación con la obra a la que prologa) que comparte con el resto de los preliminares, se derivan de su carácter significativo pues su lugar y su extensión están subordinadas a una cierta tarea: suplementar el significado de la obra y completarla, en definitiva, ponerla en escena.

2.3.1. Primer capítulo

Esta *necesidad significativa* del prólogo se desdobra hacia la propia obra y se multiplica significativamente puesto que, en efecto, *necesidad* puede significar, a la vez, *exigencia* y *carencia* y éstas pueden serlo tanto del prólogo como, no lo olvidemos, de la obra. Esta estructura (cuádruple) dota al prólogo de una cierta exigencia que tiene como primera consecuencia desmentir la idea de que el prólogo es simplemente dependiente de la obra a la que se subordinaría completamente; en efecto, el prólogo, puesto que tiene una necesidad (exigencia) significativa, señala también el emplazamiento dentro del libro de la obra a la que complementa.

Quizá esta exigencia significativa podría hacer pensar en el prólogo como en un tramo textual siempre construido según sentido, según razón y motivo. Una perspectiva histórica del prólogo desmiente esta idea pues, como sabemos, el prólogo se convierte rápidamente en un texto topologizado, lleno de figuras y giros históricamente compartidos que no tienen ninguna finalidad significativa. Es esta necesidad (carencia) significativa la que hace del prólogo un tramo textual exterior a la obra, conservando así, aunque por el motivo contrario, la posición que tenía cuando se consideraba su necesidad (exigencia) significativa. En consecuencia, tanto si es necesario para la obra –porque completa su sentido– como si no lo es –porque la obra es autosuficiente para completarlo–, el prólogo se declara asociado a ese emplazamiento que deviene entonces una *posición*, exterior a la obra, necesariamente.

Esa exterioridad muestra, en primer lugar, el carácter inasumible que el prólogo tiene siempre para la obra. Su exterioridad radical, que convierte su simple coordenada en una posición legítima, instaura en cierto modo una indagación no coyuntural, una indagación, por decirlo así, de carácter ontológico.

En segundo lugar, puede deducirse que precisamente por su exterioridad el prólogo no dice el significado de la obra, pues de este modo se reintegraría en ella perdiendo su carácter de exterioridad y convirtiéndose en un metadiscurso de la obra. El prólogo no sólo es exterior a la obra sino también a su sentido. El trabajo del prólogo media entre la obra como significante y el significado de la misma aunque el prólogo no es ninguno de los dos elementos. En efecto, el prólogo actúa como una *extraña suerte* de condición de posibilidad para que se dé el significado de la obra, pero el prólogo no es el significado de la obra, no es la consecuencia objetivada de la

obra.

¿Cómo se puede definir entonces esa posición que ocupa el prólogo?, ¿cómo atender a ese posicionamiento que tiene que ser necesariamente histórico (coordinado) y significativo?

Una primera precaución se impone, sin embargo, al empeño de interpretar significativamente la posición del prólogo. En efecto, al ser texto él mismo, el prólogo no puede mediar entre el significado y el significante de un modo definitivo, pues él mismo está sujeto a la operación que pretende desarrollar. Esa no es, sin embargo, la objeción más relevante contra la reducción significativa del prólogo. La objeción más profunda se cumple cuando a través del prólogo se ponen en circulación –en cuestión por lo tanto– las nociones de espacio, tiempo y subjetividad encaradas como elementos de condición de posibilidad del significado y, en consecuencia, de la escritura y de la lectura.

En cuanto a la categoría de espacio, la tesis se pregunta si el prólogo puede determinarse como un espacio cerrado y propio. Sin embargo, él es espacio de mediación que no persevera sino que tiende a borrarse –un prólogo si lo es tiene que borrarse ante el acontecimiento de la obra–, de tal modo que tampoco permite la configuración de este *a priori* desde el que pudiera darse el salto a la configuración de un momento reconocible de interpretación. El prólogo actúa como elemento de reenvío constante de los múltiples sentidos de la obra de tal modo que no es posible establecer ninguna espacialidad, ni propia ni metaforizada, que actúe como elemento estable desde donde poder constituir siquiera un significado coyuntural. La espacialidad del prólogo es precisamente un ahondamiento de la fisura, del nexo –que sólo es posible a través del prólogo pero que él reorienta siempre hacia una *condición de (im)posibilidad esencial*– que se establece entre las diferentes realidades que parecen tener lugar en él: significante y significado, necesidad e historia, sujeto y objeto, y otras.

Frente a la idea del espacio, diseminada por el movimiento del prólogo, la investigación se pregunta si quizá la categoría de tiempo puede ayudarnos a entender cuál es la posición del prólogo. En efecto, decimos del prólogo que se sitúa, en el proceso creativo, después de la escritura y antes de la lectura; quizá esa exterioridad

observada desde el punto de vista de lo temporal pueda ayudar a situar la virtud significativa del prólogo. Sin embargo, el prólogo establece una estructura temporal que desestabiliza todo el sistema puesto que él se instaura en una suerte de presente permanente. Ese presente permanente es, en los prólogos, el momento crucial en que el autor se refiere a su propia escritura y, en ocasiones, a la lectura. Sirve como ejemplo resumido la enunciación de Cervantes: «*Esta prefación que vas leyendo*» que instaura un presente irrealizativo donde la temporalidad basada en el tránsito del pasado al futuro a través del presente se engolfa al instaurar el prólogo un presente – necesario paso entre la escritura ya pasada de la obra y el porvenir de la lectura – del que no es posible salir porque es lectura y escritura, a la vez.

De este modo, al desestructurar y como sacar de quicio el espacio y el tiempo, coordenadas de la investigación exigidas por el carácter inherentemente histórico del prólogo, la investigación se ve obligada a afirmar que el prólogo es un lugar que ya no es ni significativo ni comunicativo, ni material ni ideal, un lugar que ya no da lugar, que no deja que se inscriba ninguna subjetividad y que media desde la obra a la obra, en un tiempo insensato que sólo promueve una iteración de la obra. Inserto en esa repetición, el prólogo se diluye y se muestra igual de relevante que el resto de la obra, igual de significativo, deshace así el prólogo esa dualidad entre él y la obra que sólo había previamente invertido. Esta similitud no es, sin embargo, un modo de restañar la fisura que el prólogo deja ver, sino el modo en que esa fisura se repite, cada vez, en el paso del prólogo a la obra y viceversa, de tal manera que en su repetición se ahonda y cada vez se hace más problemática.

No es posible deshacer ese entuerto, estamos condenados a repetirlo y a situarnos en un espacio indecidible que el prólogo muestra y promueve. Esa posición indecidible pone en suspenso por lo tanto, ya una indagación ontológica del prólogo – puesto que quedan subvertidas y desactivadas las estrategias del tiempo y del espacio como trascendentales –, pero también una elucidación dialéctica con la que había coqueteado este primer capítulo en sus inicios al señalar una cierta oposición de prólogo y obra, una cierta disputa que pasaba por un momento en que los roles y la importancia se invertían.

El prólogo muestra, por el contrario, que es precisa una perspectiva *literaria* de sí mismo para poder dar cuenta de él. Quizá la polisemia del término *literaria*, *literatura* desorienta plausiblemente el camino que debe tomar esta investigación, pero también ayuda a no clausurar ese espacio que, sin embargo, ha mostrado una necesidad que no puede reducirse a la necesidad de un estudio ontológico o de un estudio dialéctico.

En su trabajo, el prólogo ha mostrado que no se trata de la denuncia de sistemas ontológicos *sensu stricto* que se han desplazado hacia el terreno literario, sino, lo que es mucho más grave, que algunos sistemas específicamente diseñados para el análisis de lo literario durante el siglo XX no son sino transposiciones de sistemas ontológicos o de metodologías dialécticas. Así, el prólogo, su estudio e indagación, muestra la necesidad de una perspectiva puramente literaria que, por mor de la historia y del contexto en que se escriben los textos de que nos ocupamos, ha de empezar a indagarse en torno al arte Retórica, verdadero eje de la comprensión de lo literario durante el Siglo de Oro.

Abandonamos así, en consecuencia, un estudio estrictamente objetual y significativo del prólogo para adentrarnos en una perspectiva en la que lo literario pueda emerger con toda su virulencia.

El capítulo II hereda (y acepta) en consecuencia el reto de llevar a cabo una lectura literaria sin dar por concluida, no obstante, su indagación sobre el prólogo como objeto textual, sino atendiendo a las imposibilidades que su análisis denuncia cuando se emplean determinadas estrategias de elucidación, fundamentalmente una perspectiva ontológica o una perspectiva dialéctica. El tránsito, por lo tanto, entre el primer y el segundo capítulo es un tránsito desde lo lingüístico hacia lo literario, también un paso de Retórica a Poética (de *Retórica* a *Poética* también), un paso de ampliación, de extensión y, en cierto modo de diseminación, que no es un paso de superación sino un paso de ahondamiento.

2.3.2. Segundo capítulo

Este tránsito se da, a pesar del carácter programático y de fundamentación que parece recorrer el empeño, sobre la base de la materialidad de los textos sometidos a análisis y, por lo tanto, desde su posicionamiento histórico y literario para hallar en ellos la conmoción del surgimiento *en los textos mismos* de las estrategias de la escritura.

Este propósito, que es en cierto modo metodológico y que empeña el desarrollo de la investigación obliga, en consecuencia, a leer con detenimiento cada uno de los prólogos y, a la vez, a considerar los grandes ejes de sentido de la época, intentando evitar los trasvases ilegítimos de un ámbito a otro. La noción de escritura, ya aparecida en el primer capítulo obliga a dos cuestiones que no podemos soslayar: en primer lugar, es necesario comprender la imposibilidad de retornar a un origen donde todo cobraría de nuevo sentido, empeño que se traduce en retrotraer la obra al marco de sentido originario del tratado, de Retórica o de Poética según la tendencia, pero también en materializar reiteradamente el marco general para que se encarne en la obra y cobre allí, en su aplicación, el verdadero sentido primario. En segundo lugar, la noción de escritura obliga a que el propio marco se disemine y amplíe sin descanso sus límites — ampliación que no siempre es expansiva y que puede proceder mediante invaginaciones — de tal modo que pensar en un marco base del que todos se derivarían o al que se subsumirían, también resulta imposible.

El capítulo II recorre por tanto los prólogos a las tres novelas escrutándolos en su necesidad textual e histórica para mostrar que no es posible la comprensión de cada uno de ellos y de su interconexión sin atender a la relación que se establece entre Retórica y Poética.

Acercarse a *La Celestina*, a su prólogo, es preguntarse por la Retórica en dos dimensiones fundamentales; por un lado, significa preguntarse por la Retórica como técnica de análisis y creación de las obras literarias, por el otro, significa preguntarse por la herencia de la Edad Media que supone esta disciplina y, por consiguiente,

preguntarse por la realidad y pertinencia de hablar de un cambio de época. La retórica deja de ser, en efecto, simple argucia del prólogo que mira a la vez a la obra a la que se subordina y a su propia disposición discursiva, y aparece eminentemente en el prólogo de la Comedia como una justificación del libro mismo. Dicha justificación, que ya no puede fundamentarse en la materia de que trata el libro, tampoco se inclina hacia una justificación ética, ni hacia una justificación *calística*, sino hacia una justificación de la propia escritura del libro legitimada por ser continuación de una obra anterior de gran valía retórica, de tal modo que la evaluación se desarrolla dentro de una bien constituida inmanencia literaria.

Preliminares de La Celestina

Sin embargo, el papel de la Retórica no se circunscribe a la evaluación; rápidamente el autor la declara método de creación, es decir potencia creadora y configuradora de la obra. Este trabajo creativo de la Retórica, como sucedía con el trabajo crítico, se circunscribe a un ámbito lingüístico y literario y, lo que es más importante, afecta tanto al prólogo como a la propia obra.

La pregunta se hace perentoria, ¿cómo conjuntar prólogo y creatividad?, ¿cómo prólogo y literatura? La actividad crítica es plausible en el prólogo, pero, ¿no es contrario al prólogo el ámbito creativo? El dilema se resuelve al notar que la creación es, en la perspectiva de la retórica, una herencia, herencia del antiguo autor al ampliar Rojas el primer acto y construir la Comedia, herencia de Rojas sobre sí mismo al ampliar la Comedia para llegar a la Tragicomedia tal y como la conocemos. Escribir es para Rojas leer. El sistema retórico de *La Celestina* consiste, por lo tanto, en imponer una ejemplaridad del texto sobre el texto. Se produce entonces un tránsito entre textos, una invaginación del texto sobre sí mismo que no puede resolverse de una vez por todas y que pone profundamente en cuestión la pertinencia de seguir hablando de literatura. De este modo, el prólogo, al poner en cuestión todas las determinaciones propias de la literatura –determinaciones genéricas, de significado, de sentido, de autoría, etc.– abre la mirada hacia el ámbito de la escritura donde, como sabemos, espacio, tiempo y subjetividad están reconfiguradas según una exigencia propia.

Se trata, en efecto, de un sistema abierto de la repetición, de una cierta iteración que no puede reducirse a la categoría ontológica de la copia. Pero *La Celestina* no sólo

planteaba un problema literario, sino también histórico. Pues bien, las aperturas de lo literario hacia la escritura suponen también la imposibilidad de clausurar la referencia histórica, de determinar con rotunda claridad el paso desde la Edad Media hasta el Renacimiento, paso que encarna por su apertura inclausurable, *La Celestina*.

En *Lazarillo de Tormes*, por su parte, encontramos la retórica como sistema de evaluación y de crítica, pero no de creación, como si el autor se sintiera ya, avanzado el Renacimiento, con la libertad de crear según el modo de su intención y empeño, según la representación realista que comúnmente se le atribuye, prescindiendo casi por completo de la estrategia de reconocimiento retórico, alejado por tanto, en principio, de la repetición y de la copia, de la herencia.

Lazarillo de Tormes

No obstante, se puede constatar que la ausencia de retórica sólo afecta parcialmente a la obra, puesto que, por un lado, el prólogo se pliega de modo evidente a un trabajo retórico de la *lexis* y, por el otro, en la obra misma existe un modo de retórica argumentativa, contraria a la retórica embellecida y lingüística del prólogo pero que no sirve para diferenciarlos puesto que el prólogo culmina el modo retórico argumentativo de la obra. Esta conexión del modo retórico de la obra y del prólogo evidencia que el propósito de la obra no es sólo la presentación de la realidad, sino la presentación del libro mismo y de su autor, cuyo nombre comparten. Subjetividad y obra obligan a pensar, en consecuencia, la retórica bajo el modo de la autobiografía. De este modo, puede decirse que, antes que estar desplazada en el entramado de la obra, la Retórica es su núcleo en la medida en que constituye la firma de un yo que oscila entre la representación de la realidad y lo literario fabuloso, narrativo.

Dos movimientos puramente retóricos afectan entonces a la constitución de la obra: por un lado, un efecto de homonimia entre personaje, autor y libro que deslegitima cualquier empeño de someter la Retórica a los dictámenes de la voluntad de un sujeto *en su nombre* y, por otro lado, un efecto de homonimia valorativa que

deshace cualquier diferencia entre moralidad y narración, deshaciendo así los límites de un supuesto ámbito puramente literario. La subjetividad, ni se niega ni se borra; se pone en circulación puesto que todos los procesos de que se servía para su constitución se encuentran dinamizados por ese efecto retórico y valorativo que termina poniendo también en circulación los procesos semánticos y que, en consecuencia, parece impedir al yo acceder a cualquier estrategia que le permitiera reconstruirse y a la obra a cualquier movimiento de constatación de la realidad o de su sentido.

Sin embargo, la homonimia es, aún, un proceso de afección lingüística muy circunscrito. El verdadero proceso retórico que emerge en la autobiografía cuando se ha limpiado el campo de cuestiones sobre la representación y la evaluación es la prosopopeya, es decir, el salto, la fisura entre dos realidades inconciliables: lo vivo y lo muerto. La prosopopeya muestra que todo el lenguaje es figurado, que todo el lenguaje es tropo y que, en consecuencia, no es posible circunscribir la Retórica a efectos concretos, pues de ella, ahondándose, transformándose en retórica de la retórica y estableciendo entonces un punto de fuga ya inabordable (que acontece en este prólogo precisamente en torno a la fisura ya declarada entre objeto y sujeto), dimana un poder de diseminación que desplaza nuestra idea común de lo literario hacia la noción de escritura, única capaz de asumir las potencialidades diseminadoras de esta realidad que el prólogo deja ver.

Ni posibilidad de establecer un marco puramente intraliterario, ni posibilidad de establecer un marco referencial o de sentido trascendental, ¿cuál es el lugar en que deja el prólogo a la literatura?, ¿cómo se abrirá de una vez por todas el ámbito siempre apuntado de la escritura?

Si en los análisis anteriores hallábamos un enraízamiento en Retórica de lo literario, operación que abría el lenguaje y la narración respectivamente gracias a mecanismos de repetición y abismamiento propios de la escritura, ahora, la tesis observa que en *Don Quijote*, el enraízamiento remite significativamente a la otra ciencia de lo literario

presente en el Siglo de Oro, la Poética, hecho que permite la configuración de una idea de lo literario más allá de la herencia y de la representación, a saber, en el eje de la imaginación. El reto resulta del intento de conjuntar Retórica y Poética, propósito para el que el prólogo de *Don Quijote* parece muy apropiado.

Don Quijote

Descartadas convenientemente la reducción de una ciencia a la otra, es necesario plantearse la posibilidad de un horizonte de sentido que, contenido en el prólogo, sirva como soporte de ambas. En primer lugar, la tesis ensaya un vector subjetivo que descarta inmediatamente, pues, como sabemos, la Retórica se resiste a ser dominada por un sujeto cuya intención la precediera. Ahora se da un paso más, pues la Retórica misma introduce al sujeto dentro de la invención, al autor mismo desdoblado en autores que carecen de una identidad que no sea ya literaria, y, finalmente, al personaje como obra y a la obra, por lo tanto, como personaje. En segundo lugar, la tesis intenta un vector comunitario. ¿Puede el prólogo instaurar un horizonte de lectura y recepción de la obra en cuya constitución pueda hallarse el respaldo para aunar Retórica y Poética, recepción y creación, tradición y novedad? El prólogo muestra que la comunidad de recepción es una comunidad de resonancia que no puede agotarse en sí misma por la simple vía de la recepción pero tampoco del significado, una comunidad que deja aflorar la Poética y que actúa como elemento de resonancia de todo el entramado textual ahora ya ineludible. No hay un origen de la crítica, la comunidad crítica no encuentra su sustento en una primera comunidad crítica, en un primer método, en unas normas originales. La comunidad deja ver, en consecuencia, el encuentro de ambas ciencias que apuntan, más bien, al desvelamiento de una exigencia insoslayable, exigencia de la escritura que es preciso considerar y a la que el prólogo de *Don Quijote* otorga su verdadera dimensión, puesto que la instaura en un espacio de lenguaje que ya no es discurso sino nombre. *El prólogo queda, en consecuencia, observado desde la perspectiva del nombre, pero de un nombre que no es ni nombre común ni nombre propio, sino que apunta a la retorización y poetización de todo nombre, del lenguaje y no exclusivamente de la literatura, puesto que el nombre es siempre el sobrenombre, operación de suplementación y suplencia, a la vez, que abre un agujero en el propio lenguaje como significación y comunicación.* El prólogo debe

ser observado desde el nombre, desde su propio nombre que él mismo abre puesto que lo designa no como prólogo, sino como *término (del) prólogo*, designación en la que se dan lugar la idea del nombre, del *término* por tanto, pero también la idea del límite y la idea del lugar.

Esa vuelta al nombre, al inicio de la indagación, supone el final de un círculo, el extremo de una repetición que debe seguir profundizándose, porque, por ejemplo, podríamos considerar que Retórica y Poética se reúnen en el nombre precisamente en los nombres extraños, en aquellos que se desvían de la norma común. El trabajo del prólogo, que impide la autoconstitución y la inmanencia del lenguaje, y por lo tanto, la idea de un *lenguaje normal* ligado a la escritura impiden esa consideración que ahora resulta ingenua. La idea de la reunión de Retórica y Poética debe darse en la globalidad de la obra, en una suerte de eje de necesidad que la recorra porque las diferentes abismaciones del prólogo y su remitencia pertinaz a la escritura así lo requieren. Pero, ¿cómo dar el paso desde el nombre, desde el término hasta el discurso, hasta la obra?

El prólogo nunca es discurso; es, más bien, el lugar donde se impide la reunión significativa de elementos porque el prólogo no es el sentido sino el espaciamento errabundo de todos los sistemas. En el límite de ese espaciamento el *término (del) prólogo* convierte cada término en *término (del) lenguaje*, es decir, espacia el lenguaje de sí mismo y lo convierte en un sistema de articulaciones abisales, ahondadas según la *exigencia de la escritura*. Este sempiterno desplazamiento hacia la escritura donde todo se disemina y se ahonda según una exigencia, obliga a pensar la reunión de ambas ciencias según una noción que señale precisamente ese carácter de ley de la escritura. La noción que comparten ambas obras y cuya relevancia será central durante el Siglo de Oro es, precisamente, la noción de verosimilitud. Se tratará, por lo tanto, de leer la *verosimilitud* precisamente como posible nexo escritural de la literatura y de lo común.

La verosimilitud no se fragua, en primer lugar, fuera del ámbito de lo literario y, por tanto, no es la simple transposición de las condiciones de posibilidad del acontecimiento real al espacio literario; al negar esta posible lectura de la

verosimilitud se vindica el espacio literario cuyos límites intenta establecer el prólogo; por otra parte, la verosimilitud no es la simple probabilidad; el paso siempre dado por el prólogo hacia una exigencia de la escritura impide esta debilitación de sus condiciones. Finalmente, la verosimilitud no es lo que se atiene a un contenido común. En efecto, ese común no existe sino cuando se plasma en la obra literaria, de tal modo que resultan indistinguibles el acontecimiento y su condición de posibilidad. La verosimilitud como exigencia aspira a una cota de necesidad mayor que el entinema. La idea de lo común, de la comunidad, se sitúa, por tanto, como límite de la circularidad que parecen ejercer al señalar su necesidad tanto la escritura, como el *termino (del) prólogo*, como, finalmente la verosimilitud. Comunidad y común exigen un pensamiento aún más radical de las nociones, buscar la posición de este elemento que no permite la clausura, que saca de quicio al sistema completo de lo literario. Que la comunidad participe de la necesidad del *término (del) prólogo* significa, sobre todo, que ella misma debe ahondarse; en efecto, que ella no constituya un afuera totalmente exterior al *término (del) prólogo* significa necesariamente que ella misma no puede clausurarse, que, de algún modo, ella resuena necesariamente con la necesidad de la escritura, con el deslizamiento del *término (del) prólogo*.

La comunidad, el lugar común, muestra entonces que constituye un límite del prólogo precisamente al condenarlo a un lugar común que, si bien sólo se alcanza al postular la necesidad de la escritura, ahonda esa misma necesidad y vuelve la obra hacia un exterior irreducible del que ella no puede sustraerse. El prólogo es, como indicaban todos los indicios históricos, una pieza de comunidad, de fluencia entre lectores, límite que le impide autorreconocerse y convertirse en objeto de su propio empeño. El prólogo, entonces, no puede constituirse en el lugar de la retórica, en el discurso que la enuncia y la hace a su vez discurso, forma del discurso porque esa presencia de la comunidad y de la necesidad que ella lleva aparejada no puede darse sin la globalidad de la reunión entre Retórica y Poética.

Este posicionamiento ante el lugar común, que señala el término del *término (del) prólogo* como un límite siempre abierto, dependiente tanto de la obra ante la que el prólogo se sitúa como de la idea misma de la escritura, abre necesariamente al

prólogo en sí mismo. Esta apertura, que es exigencia de la verosimilitud y, en consecuencia, de la escritura no permite, sin embargo, pensar en el prólogo como en el lugar donde se enuncia y se presenta la exigencia de la escritura; no lo permite, en efecto, porque la consecuencia más relevante de esa necesaria apertura consiste en constatar que el prólogo necesita de la obra a la que prologa, y que, por tanto, no puede instituirse como realidad cuya esencial apertura lo identificara. Un prólogo, si lo es, es una realidad exigida por la obra.

Aceptar el reto dejado por la tesis en su análisis del prólogo, es aceptar una doble imposición: en primer lugar se trata de aceptar esa radicación de lo literario, de lo significativo a la escritura cuyo movimiento consiste en una exigencia de apertura que toma como bandera de su ley la verosimilitud; en segundo lugar, se trata de aceptar todo lo que el prólogo exige al pensamiento de lo literario, es decir, aceptar la necesidad de ir hasta el fondo de cualquier pensamiento sin interrumpir definitivamente un camino que la escritura como ley determina y exige. Esa doble apertura radical es, según establece la tesis, la apertura de *(lo) por-venir*. Espectativa circunscrita a una materialidad, imposibilidad de determinar la verdadera dirección de esa apertura que es exigencia y que, por tanto, no puede darse sin la verosimilitud y, en consecuencia, sin el acontecimiento de la Poética. *(Lo) por-venir* es, por tanto, la apertura del prólogo, apertura que le desencadena pero que no le pertenece, que no le toca porque *(lo) por-venir* está siempre por venir. Exigencia de la escritura y de la verosimilitud que el prólogo no enuncia, que escuchamos nítidamente en el prólogo porque allí resuena, retumba, palabra que no cesa.

2.3.3. Tercer capítulo

El prólogo, por tanto, deja ver la necesidad de esa llamada que se le hace desde la obra y siempre desde un porvenir radical. Repetición como apertura, encuentro de lo otro como exigencia y como llamada, este es el modo en que la obra encuentra el acontecimiento de la llamada que ella dirige al prólogo, que el prólogo le dirige. En ese

doble movimiento se encuentra la necesidad de la escritura, que es crítica y creativa a la vez, que es literatura y reflexión a la vez; el pensamiento del prólogo, si lo es, tiene la tarea de pensar en ese entredós, la labor de pensar ese límite siempre por venir en la materialidad concreta de su acontecimiento; a saber, pensar la apertura radical que acontece en cada obra y cuya escucha podemos experimentar en el eco del prólogo.

Así, en *La Celestina* la llamada se produce en el pensamiento del tejido. Celestina, que hila, es la dueña de la palabra que ella teje del mismo modo que el hilo donde guardará el conjuro; vehículo material de la palabra que da cauce a la pasión amorosa. Tejido de la palabra pero no tejido del sentido sino duración pura (hablar para que el tiempo pase), materia pura del idioma (pues la palabra del conjuro siempre se dice en otra lengua) y desplazamiento siempre doble pues hay, a la vez, un deslizamiento de la palabra hacia el hilado donde se oculta Plutón y un desplazamiento de la palabra desde la casa de Celestina hacia la casa de Melibea recorriendo la ciudad.

Celestina es, por tanto, quien, en el tejido, da lugar al límite del lenguaje, límite material en el que todo se resuelve precisamente en un inacabamiento que es repetición y deseo, como, por otra parte, corresponde a dos enamorados. El papel — el tejido — no es lugar hasta que la escritura no acontece en él, aunque precisamente lo que la escritura hace es desapropiarlo de su porte de lugar pues lo que ella le aporta no es ni la escritura como significado ni la escritura como simple materia, sino el límite en que el lenguaje se pone en juego, entre la materia y el significado, el límite de espaciamiento en que el sujeto de la llamada y aquel que la escucha se desapropian, límite que sólo puede concebirse en un espaciamiento continuo al que responde el amor de la pareja, apertura del tejido corporal, desgarramiento en forma de herida que Melibea no siente como una herida propia, sino como el lugar abierto en ella misma que la desapropia y le impide ser el lugar donde la acción tuvo su efecto.

La apertura y llamada de la obra hacia el prólogo (como se llaman dos enamorados, como Celestina llama a la palabra) se instituye entonces no como una apertura definida y localizable, sino como una escisión, una dilación que necesita resonar, estableciéndose así una relación de simetría especular entre la obra y el prólogo que no permite dirimir cuál de ellos ejecuta la primera llamada, la llamada

original y como causante de todo el entramado.

Si en la indagación de *La Celestina* se trataba de una elucidación del espacio y la palabra, en el caso de *Lazarillo de Tormes* toda la indagación se centra en la atención a la estructura temporal, pues la edad es la condición de posibilidad esencial de esa narración y, por su estructura retórica argumentativa, también la posibilidad y la necesidad del prólogo. Sin embargo, la edad no parece un criterio firme y constante.

La tesis se pregunta entonces si hay un acontecimiento que recorre toda la obra: lo hay, se trata de la escritura que siempre media en las manifestaciones que Lázaro hace sobre la relación de la edad y la verdad. La escritura le es exigida a Lázaro desde el prólogo pues para dar cuenta del caso pues *vuesa merced escribe se le escriba*. La escritura, medio sobre el medio, distancia de la distancia antes que producir un espacio cerrado del acontecimiento lo obliga a vagar sin un sentido teleológicamente determinado ni un lugar propio donde tener lugar. Lo que espacia los capítulos y lo que espacia su sentido inmediato es por lo tanto la escritura, ese extravío que es la primera condena de Lázaro. Un rodeo que no consiste en guardar un secreto sino precisamente en propagarlo, en decirlo todo precisamente en el intento de superar la escisión de la escritura –impuesta por vuesa merced– mediante escritura –la que se le ha exigido a Lázaro–, movimiento insensato donde parece que cabe un prólogo.

Prólogo y novela aparecen entonces auspiciados por un mismo elemento que afecta nítidamente al caso: la escritura como exigencia de decirlo todo y como distancia que no se aviene de ningún modo con la distancia del disimulo y la representación que parecía el modo más natural de leer la relación de Lázaro. Cada hecho, cada capítulo, es un recomienzo constante, un volver a ser de Lázaro, una distancia inmensurable que se pone en juego a través de la estrategia de la repetición, es decir, de la escritura. Movimiento que, de hecho, impide tanto la narración de la vida (pues en la repetición como condena no hay origen familiar, pero tampoco edad y por lo tanto se pierde la perspectiva autobiográfica que prima la vida del adulto que narra sobre la del niño narrado), como la narración del caso, pues el caso mismo es una repetición.

Por su parte, *Don Quijote*, así lo habíamos supuesto al analizar su prólogo, supone la culminación y la diseminación, a la vez y por medio del acontecimiento del

prólogo, de la literatura misma, la condena de esa noción ingenua, a la vez legitimadora de la historia y de la crítica, a la noción de escritura. Sin embargo, esa doble meta —que es ya un recomienzo— no se alcanza propiamente en el prólogo, como si él por sí mismo tuviera la capacidad de conjuntar ambos movimientos, sino en la reunión del prólogo y de la obra, en la llamada respectiva que se realizan. Ese juego doble es, en *Don Quijote*, el juego de la lectura y de la escritura, juego en el que se situaba cualquier prólogo.

Así, la tesis comienza su indagación constatando que en la obra de Cervantes lectura y escritura actúan como condiciones de posibilidad recíprocas —no hay lectura sin escritura pero tampoco escritura sin lectura— y, a la vez, como condiciones de imposibilidad pues sólo en la suspensión de cada una puede emerger la otra que, sin embargo no se alza plenamente, sino que constituye igualmente una interrupción. Consideremos en primer lugar la habitación de lectura de Don Quijote, amurada tras el escrutinio y posterior quema de los libros que contenía, la tesis se pregunta, ¿qué sentido tiene tapiar la habitación si ya no contiene libros, si los libros que podía contener (los que no han sido quemados) son libros apropiados según el sentido? El universo que articulaba el eje del sentido y del sinsentido se desvanece precisamente al ser suplementado por el espacio material de la lectura que representa la habitación. Ese ámbito era también el ámbito del juicio que queda así desorientado y como sumido en la fábula donde no logrará componerse definitivamente; juicio perdido del hidalgo y juicio perdido para los que pretenden juzgarlo, puestos a jugar ahora en un *término* que no puede ser establecido definitivamente. El prólogo, que es lectura, parece quedar así desorientado también, falto de juicio. Momento entonces de la escritura, de la creación. Don Quijote tiene ocasión de crear cuando sube de la Cueva de Montesinos, único espacio que recorre sin compañía y que, sin embargo, no sabe contar, prometiendo un cuento por venir que resolverá todas las dudas. Frente al tiempo de la narración emerge entonces, por boca de uno de sus acompañantes, el tiempo de la escritura, el tiempo que se tarda en escribir; tiempo que es a la vez presente y tiempo por venir porque es tiempo de la imaginación; frente a la acusación de Sancho de que no hubo tiempo material de que sucedieran tantas cosas como narra el caballero, emerge la defensa del primo, igual de poco tiempo hubo para

imaginarlo, para imaginar esa historia por venir que el caballero promete.

Como el prólogo, la narración se refiere al tiempo material de la escritura, al tiempo de escribirlo, no es una reflexión sobre el tiempo. ¿Qué tiempo es ese sino el presente desquiciado que el prólogo dejaba ver y que, además, conjuntaba la lectura y la escritura arrostrando una suspensión esencial de ambas?

En ese tiempo material no sólo cabe más de una escritura, cabe también más de un autor: Cide Hamete que comenta el pasaje, Sancho y el primo que ya lo han comentado, el traductor no dejará de tener algo que decir, el propio prologuista. Se trata, por lo tanto, de una narración que circula de unos a otros como narración y sin atender apenas a lo narrado. Sin embargo, lo que abre el espacio al prólogo no es la voz de Cide Hamete, ni la voz de don Quijote hecho autor, ni la de Sancho, ni la del traductor, sino la idea de que la novela es más de un autor siempre, autores que, a su vez, no pueden dejar de ser lectores comentándose unos a otros en una cadena en la que el prólogo, con su voz propia, sólo es un eslabón más, un engarce más de ese movimiento que ya no pertenece a la representación ni al movimiento del simple comentario, sino a la materialidad de la escritura que se toma como objeto allí donde, por otra parte, la escritura y la lectura están suspensas. Distancia nula e infinita entre cada una de esas voces que resuenan de unas a otras y entre las que se cuele la de Don Quijote, voz de un libro siempre por venir — «Y bien sé que dirán de mí...» — que se inserta, como el prólogo, en la novela que ya conocemos, la abre, la deja ser a una realidad en la que ya no cuentan los testigos, en la que ya no hay desviación de la realidad como referente, en la que no juega más lo objetivo que lo subjetivo, puro movimiento de la escritura — que es materialidad de la escritura y de la lectura, pero también suspensión de ambas, materialidad y suspensión, por otra parte del tiempo y del espacio — movimiento de la escritura, decía, que pone en tela juicio la narración misma y que deja ver que la escritura es siempre por venir, siempre a la búsqueda de su final donde cree encontrar el *término (del) prólogo* que la condena a repetirse, a ser, tal y como anunciaba el prólogo y cuya sentencia queríamos eludir, un prólogo de prólogos.

Abre de este modo la tesis todos los retos que se proponía a la máxima extensión de sus posibilidades, radicando todo el entramado clásico de nociones – literatura, crítica, historia – en una noción, la escritura, que antes que sustituirlas o suplementarlas de nuevos sentidos las ahonda y deja ver el lugar donde deben negociar consigo mismas – aportación que la tesis haría a una metodología (si aún puede llamarse así) del pensamiento – y con la materialidad de su objeto. De este modo, el reto que asume el texto que sigue es proporcionar una apertura justificada del objeto prólogo y de los textos concretos que para ello se han elegido a la amplitud de sus acontecimientos que, si son verdaderamente acontecimientos, si tienen algo que aportar, no podrán provenir de una simple extensión de sus posibilidades, sino que habrán de rozar, de algún modo, lo imposible, adentrándose en una experiencia de lectura que, sin embargo, no podrá culminar, que, si ha de avencidarse convenientemente con el prólogo, deberá recomenzar, volver a empezar, abrirse una vez más radicalmente pues, si el reto del título y del proyecto de la investigación ha sido bien entendido, no alcanzará nunca la detención que proporciona el final.

Pero quizá esto ya es precipitado tratándose, como ahora se trata, del comienzo.

Capítulo I

Prólogo e historia. Las coordenadas del prólogo

« ¿Pero puede leerse un libro de filosofía pura si no se comienza por los cimientos y si no se sigue el orden jurídico de su escritura? ¿Qué es entonces leer filosofía, y deberíamos solamente leerla? Por cierto, el orden jurídico sostenido por los cimientos no coincide con el orden del hecho: por ejemplo, Kant escribió su introducción después del libro, lo que constituye su esfuerzo más poderoso por reunir todo el sistema de su filosofía, fundar en derecho todo su discurso, articular la crítica sobre la filosofía. La introducción sigue, el fundamento viene después de haber prevenido. Pero incluso, si sólo fuera adquirido en derecho, en la metafísica en sentido kantiano, hay que comenzar por el fundamento, la crítica no es la metafísica; está, *primero, en busca* del fundamento (en consecuencia, este llega, de hecho, *después*), suspendida como una grúa o una draga por encima del foso, escarbando, excavando, limpiando, despejando un terreno firme. En qué orden leer una crítica. El orden de hecho o el orden de derecho. El *ordo inveniendi* o el *ordo exponendi*. Todas esas cuestiones difieren, se subordinan unas a otras y, sea cual fuere su amplitud interminable, son válidas en general para todo texto crítico». (Jacques Derrida, *La verdad en pintura*).

Quizá no resulte ocioso detenerse durante un instante e intentar pensar qué sea un prólogo; caracterizarlo, para comenzar por algún sitio, a la medida de lo posible; acotar a través de ese ejercicio la amplitud de la oscilación que el prólogo parece contener; detener sin emboscar ni disfrazar aquello que el prólogo sea y que nos ha de permitir indagarlo por sí mismo, al margen de metaforizaciones o desplazamientos que lo amplían y lo sitúan entre dos límites de oscilación demasiado alejados, cerca del equívoco en cualquier caso, de la homonimia en el extremo del procedimiento de confusión.

1.1. Significación y coordenada del prólogo.

Decir *prólogo* para dejar de querer decirlo. Decirlo y callar. Quizá proporcionar una definición que clausure esa deriva del sentido que el prólogo parece exhalar, hacer ver, *poner ante los ojos*, dejar entender.

Diremos, pues, para comenzar brevemente, que un prólogo debe poseer al menos dos características: en primer lugar precede a la obra que prologa por su posición en el producto editorial, es decir, en el espacio del libro y, en segundo lugar, es posterior a la redacción de la obra pero anterior a su lectura pública de la que forma parte. Ambas notas, de carácter espacial y temporal respectivamente, si bien son imprescindibles para que un texto pueda ser considerado prólogo no son, sin embargo, suficientes, puesto que dichas características, que aluden a la *coordenada* más estricta del prólogo, son comunes a todos los textos preliminares: índice, dedicatoria, introducción, etc. Una tercera característica -también necesaria pero insuficiente- relaciona el prólogo con el texto prologado según la cantidad; en efecto, un prólogo siempre es de extensión inferior a la obra que prologa.

El prólogo, en consecuencia, subordina su coordenada -temporal y espacial- y su extensión a la coordenada y extensión de la obra prologada que, de este modo, se instituye como una suerte de centro existencial fenomenológico en el que el prólogo se mira para situarse; un centro con respecto al cual el prólogo parece guardar un sentido.

Con el fin de precisar más nítidamente qué sea un prólogo, a todas esas características -físicas, de carácter objetual, existencial, que pueden atribuirse a todo

el catálogo de los preliminares- añadiremos, ya desde una perspectiva lingüística y *significativa*, que el prólogo es un preliminar *exigido significativamente* por el propio texto prologado que lo requiere para significar, para completarse, también para presentarse ante el lector que recibe a través del prólogo siquiera un esbozado mapa del sentido del texto que se dispone a leer.

Esta característica de corte lingüístico-significativo se da en el prólogo, en consecuencia, no tanto por ser él mismo una realidad lingüística -un fragmento de escritura- como por depender y hallar su condición de posibilidad en el carácter lingüístico (equivoco) de una realidad autónoma -la obra prologada- de la que depende. De este modo, si el prólogo se subordinaba desde el punto de vista existencial -como objeto textual- a la obra prologada, la perspectiva lingüística no modifica este rango asumiendo también la subordinación significativa del prólogo respecto a la obra prologada.

De la relación de dependencia significativa que el prólogo establece con la obra prologada no sólo se deducen, sin embargo, consecuencias de orden lingüístico-literario sino que, dichas características lingüísticas subordinan, definen y exigen las características objetuales y existenciales antes mencionadas, a saber, *coordinada* y extensión del prólogo. En efecto, es la necesidad de la obra de significar a través del prólogo la que instituye esta red de relaciones, de subordinaciones según el análisis objetual apuntado hasta el momento.

En conclusión, lo existencial, lo objetual del prólogo se subordina a su tenor significativo y éste, a su vez, se subordina al hecho significativo fundamental en todo este proceso, la obra prologada. El esquema de relaciones, sin embargo, no puede clausurarse de esta manera clásica, es decir, asumiendo sin más la subordinación del prólogo a la obra prologada como si todo terminara en esa realidad monumental de la obra que, sin embargo, precisamente por requerir un prólogo deja ver su carácter incompleto.

En efecto, del mismo modo que se establece una relación de dependencia -subordinación- tanto existencial como significativa del prólogo respecto del texto prologado que asumiríamos sin ninguna resistencia; también, a la vez, y a causa de la necesidad que la obra tiene de prólogo, a causa de esa carencia de la obra a la que el

prólogo responde necesariamente, se instaura una relación de dependencia –tanto existencial como significativa- de la obra respecto al prólogo, puesto que en éste se deposita necesariamente parte del proceso significativo y de comprensión de la obra.

El prólogo suplementa a la obra –no diremos que la subordina- pues le otorga un sentido que ella misma no ha sido capaz de darse o de hacer expreso; sólo desde la idea de carencia significativa de la obra tiene sentido la necesidad del prólogo que, de este modo, no invierte meramente la relación de subordinación significativa y existencial que le ligaba a la obra prologada, sino que exige que ambas direcciones se sostengan simultáneamente, pues aunque resulta de esta argumentación que en el prólogo reside la explicitación del significado de la obra, él mismo carece de realidad si no es en la proximidad de la obra que prologa.

Definiremos conceptualmente esta relación recíproca que mantienen el prólogo y la obra, en consecuencia, como una relación de *necesidad significativa* en la doble acepción –doble dirección- de la expresión; a saber, por un lado se trata de una *necesidad significativa de la obra* –entendida ahora *necesidad* como carencia, como falta de la que habrá que dirimir si es anecdótica o sustancial, pero en cualquier caso intrínseca a la obra-, y, por el otro, se trata de una *necesidad significativa del prólogo* –necesidad entendida ahora como una *exigencia de prólogo* que se deriva de la *necesidad de la obra* y que no permite al prólogo referirse a cualquier asunto sino a aquello que está llamado a completar y reponer, es decir, a aquello determinado por la *necesidad significativa de la obra*.

Nótese que aún en este punto del desarrollo dos posibilidades se abren claramente a nuestra argumentación: en primer lugar, que el prólogo sea el desvelador de *el sentido* de la obra, de este modo, el prólogo deja ver la verdad de la obra entendida desde el punto de vista significativo; esta apertura a la verdad significativa es, desde luego, la condición de posibilidad de metas comunicativas más altas, es decir, aquellos objetivos morales, educativos, etc., que la obra puede contener. Esta perspectiva, ajena a las modernas corrientes de interpretación de lo textual, pertenece al modelo del libro único, de la intención única, por lo que constituirá la perspectiva sacrificada de este estudio. El desarrollo del mismo mostrará la impertinencia de dicha lectura –pues la idea de la verdad única del texto es ella

misma una lectura posible de lo literario. Consideraremos, en consecuencia, la segunda posibilidad.

Por otra parte, puede concebirse que el prólogo, texto entre textos, sólo alumbra uno de los posibles sentidos de la obra, de modo que sin decir *la verdad* o *el sentido* del texto, es decir, sin ser interpretación única, no es interpretación cualquiera, puesto que depende de los caminos abiertos en la obra. De hecho, la idea de la perspectiva del sentido único, se invierte al aparecer el prólogo pues hace de él el depositario del verdadero sentido. En efecto, al culminar el prólogo el sentido de la obra, éste, frente a aquélla, se convierte en lo fundamental, en el verdadero centro fenomenológico de lo significativo. Es preciso, por lo tanto, para salir de ese absurdo, considerar la posibilidad de una múltiple interpretación y lectura que se circunscribe al campo de lo posible definido por la obra.

No es posible, por lo tanto, detenerse en ese punto, como si el prólogo fuera ahora lo verdaderamente significativo, como si a él le fuera concedida la capacidad de cierre de la obra; como si, por otra parte, la obra fuera una simple ociosidad azarosa a la que es preciso dar un sentido completo porque carece siquiera de una dirección a la que apunta. El prólogo no puede ser culminación estricta de la obra excepto si ésta tiene ya un camino de culminación, es decir, excepto si la obra ya contiene una cierta lógica interna -una cierta necesidad propia por la que se conduce aunque de manera fragmentaria, irresoluta- a la que el prólogo puede acogerse para completar, para decir lo que falta; la condición del prólogo es, en consecuencia, una cierta *necesidad significativa* de la obra aunque esta necesidad no esté culminada por la obra misma, *necesidad significativa* que debe leerse ahora como una *exigencia de la obra*; pero además, desde esta perspectiva de culminación, el prólogo se muestra ocioso en la medida en que la lógica incompleta de la obra puede ser colmada por cualquier lector suficientemente competente pues el prólogo se escribe, no lo olvidemos, tras la lectura de la obra; de este modo, el prólogo no es más que una lectura de tantas que cierra, si acaso, *un sentido* de la obra y muestra así una *necesidad significativa* pues desde el punto de vista hermenéutico no posee autoridad para clausurar la obra, debiendo esperar, necesariamente a otras lecturas; acontece entonces en el prólogo una *necesidad significativa* que ahora debe leerse como una *carencia* de significación del

prólogo (imposibilidad teórica, precisamente, de esa peligrosa inversión a la que apuntábamos anteriormente).

Cuatro significados para una sola expresión: *necesidad significativa*, que, precisamente a causa de esa multivocidad exige la posición del prólogo. En el tránsito de la *necesidad* a la *necesidad* se requiere un prólogo; siempre, no obstante, situado en su coordenada, siempre atendiendo a su situación existencial que toma como centro, como referencia estable a la obra prologada y su *necesidad*.

El prólogo, efectivamente, se sitúa siempre *al margen* del cuerpo de la obra prologada para dar cuenta de esa doble necesidad, del carácter ya siempre duplicado de la necesidad; es decir, el prólogo extrae sus características espacio-temporales –su necesaria coordenada así como su extensión– de una *necesidad significativa* que, por lo tanto, define y *exige* ese estar *al margen* que el prólogo asume como *necesidad*. Ya no se trata simplemente, por lo tanto, de que el prólogo asuma su situación precedente como respuesta a la exigencia que la obra deposita en él, sino que la obra, también subordinada al prólogo en el esquema clarificador que proporciona el análisis de la *necesidad*, se sitúa con posterioridad al prólogo.

Prólogo y obra se sitúan, se dotan de posición recíprocamente y toman al otro como límite, como cerca de su objetualidad que no pueden defender según una necesidad interna, sino según la relevancia de lo que los limita; pura coordenada. La literatura, entrevista desde la perspectiva significativa del prólogo, muestra que prólogo y obra se necesitan y que precisamente esa *necesidad significativa* define su posición en el conjunto del libro entendido bien como producto editorial, bien como producto significativo.

Se desmiente así, a mi juicio, la perspectiva clásica, el pensamiento cotidiano de que el prólogo se encuentra exclusivamente subordinado a la obra prologada sin tener en cuenta el sentido de la dirección opuesta que acontece *a la vez*, necesariamente.

No obstante, y a pesar de ese carácter de necesidad implícito en la consideración del prólogo que venimos apuntando y que parece señalar a cada obra concreta que se prologa, el prólogo devino tradición prontamente permitiendo así la topologización de su lugar discursivo y su consiguiente introducción como pieza anecdótica, ya no exigida imprescindiblemente por esa *necesidad significativa* de cada obra *singular*.

1.1.1. Coordinada y posición.

Exterioridad y vector ontológico.

Pieza de recreación y entretenimiento, el prólogo a algunas obras resulta un texto *histórico* que nada tiene que ver con la intrínseca *necesidad* de las obras prologadas sino que se manifiesta como copia y repetición de un tramo textual que se emplea ya no para completar el sentido, sino para promocionar el libro o para situarlo en el contexto de su época, a saber, para ubicarlo respecto a otros libros sobre el mismo asunto o respecto a otros autores u otras escuelas. El prólogo, cuando es un texto histórico exigido por una cierta tradición de los lugares, no apunta exclusivamente a la obra prologada, sino a la generalidad del sistema textual de su tiempo; ya no guarda su posición, su lugar respecto a la obra, sino que lo busca fuera de su libro. *Lugares que dan lugar a lugares*; a saber, lugares retóricos y de tradición textual que otorgan un lugar al objeto libro en el contexto de su tiempo y de su geografía, de su época, de su lengua quizá.

En efecto, no todos los prólogos que encontramos en los libros son exigidos por éstos. Hay libros que, antes al contrario, son capaces de decir su verdad sin necesidad del prólogo que, de este modo, cuando aparece, se muestra de carácter ocioso y casi anecdótico, sin apenas referirse a la obra que prologa sino al objeto en el que se incluye, es decir, al libro, al que presenta en el conjunto de su tiempo y en la comunidad de lectores y escritores. El prólogo vendría a ser en este caso, al no responder a una *necesidad significativa*, una pieza anecdótica, circunstancial, histórica, que guarda su coordenada por simple convencionalidad de género. Aquí no se produce ninguna de las direcciones de sentido exigidas por la *necesidad significativa* de la obra, sino que se trata más bien de una tradición genérico-textual.

La historia, una historia del discurso como tiempo y lugar, se hace cargo del prólogo y le confiere, no obstante y de manera ciertamente sorprendente, aunque

ahora por simple inercia de la copia y la repetición, la misma coordinada, la misma posición que le atribuía la *necesidad significativa*, quizá porque ésta ha debido de ser la causa del origen de la posición del prólogo. Si el prólogo, en estos casos, se muestra pieza meramente histórica, su propia coordinada dentro del libro confirma este carácter al mantener su lugar conforme a la tradición.

Una obra de filosofía, por poner el ejemplo más concreto, nunca debería necesitar un prólogo pues ella debe contener no sólo aquello que dice sino su plena justificación textual a través de su desarrollo; ningún texto debería completarla si ella ha culminado su trabajo, si ha dado cuenta de su *necesidad*, si ha alcanzado el conocimiento y la expresión del mismo.

Cualquier prólogo a una obra filosófica sería, por lo tanto, un texto anecdótico y ocioso. Así lo afirma Hegel en el *Prólogo a la Fenomenología del espíritu*:

“Parece que, en una obra filosófica, no sólo resulta superfluo, sino que es, incluso, en razón a la naturaleza misma de la cosa, inadecuado y contraproducente el anteponer, a manera de prólogo y siguiendo la costumbre establecida, una explicación acerca de la finalidad que el autor se propone en ella y acerca de sus motivos y de las relaciones que entiende que su estudio guarda con otros anteriores o coetáneos en torno al mismo tema. En efecto, lo que sería oportuno decir en un prólogo acerca de la filosofía –algo así como una *indicación* histórica con respecto a la tendencia y al punto de vista, al contenido general y a los resultados, un conjunto de afirmaciones y aseveraciones sueltas y dispersas acerca de la verdad- no puede ser valedero en cuanto al modo y la manera en que la verdad filosófica debe exponerse. Además, por existir la filosofía, esencialmente, en el elemento de lo universal, que lleva dentro de sí lo particular, suscita más que otra ciencia cualquiera la apariencia de que en el fin o en los resultados últimos se expresa la cosa misma, e incluso se expresa en su esencia perfecta, frente a lo cual el desarrollo parece representar, propiamente, lo no esencial”.

Si, por lo tanto, se prologa una obra filosófica es, o bien por mor de una tradición más o menos asentada en ciertas instituciones académicas, o bien por mor de, asimismo, una cierta práctica editorial, o bien, finalmente, porque la obra no alcanza sus objetivos de sentido y en esa medida resulta no ser estrictamente filosófica sino quizá un ensayo de opinión o una simple reflexión emocionada sobre un tema discutible o, finalmente, una mera *conversación* transcrita sobre un tema

pretendidamente filosófico. Una obra filosófica no necesita un prólogo; sólo las obras equívocas deberían ir precedidas de un prólogo.

La necesidad del prólogo permite dividir, en consecuencia, las obras escritas en: por un lado, aquellas que tienen una *carencia significativa* interna -*necesidad significativa*-, y que por tanto exigen un prólogo que las complete y, por el otro, aquellas que tienen una *exigencia significativa* interna -*necesidad significativa*-, es decir, desde la perspectiva hegeliana una exigencia de continuidad y sentido que ellas mismas parecen culminar -pues son capaces de asumir su exterioridad como uno de los momentos de la verdad- y hacer presente para el lector por lo que, consecuentemente, no precisan de un prólogo exterior a ellas y anecdótico para su movimiento.

En la *necesidad* habita un prólogo y el doble sentido de la palabra que insisto en usar no es baladí pues el prólogo siempre se relaciona doblemente con la *necesidad* y en ese doble tránsito encuentra la posibilidad de una perspectiva más profunda, significativa, sí, pero también *ontológica* puesto que su coordenada se transforma en *posición* al ser exigida de hecho por el carácter doble de esta necesidad -por ese doble tránsito- pues en un caso completa el sentido de una obra como texto -por lo que debe de ser exterior a ella, coordenada que deviene posición por la *necesidad*- y, en el otro, puesto que la obra es ya completa por sí misma, ha de ser exterior a ella si no quiere perturbar el sentido de ésta.

Al margen de la coyunturalidad de la obra, el prólogo se sitúa en una posición, la guarda, ocupa su lugar. Parece que, de esta manera, no resulta apropiado referirse exclusivamente a un nivel objetual -existencial veníamos diciendo- de la obra para señalar el carácter ontológico de la posición del prólogo o de su extensión, en la medida en que su posición sólo se exige necesariamente desde el punto de vista de la significación, ya sea respecto a la carencia de significación, ya sea respecto a la plenitud de la significación.

Se trataría entonces de dar el paso hacia un nivel ontológico; de un tránsito desde lo simplemente existencial -la coordenada, la situación- hasta lo ontológico -la posición- a través de la intrusión imprescindible de lo significativo, de lo lingüístico, y esto tanto si la obra exige el prólogo como si le resulta prescindible, puesto que en

ambos casos la posición exterior del prólogo no se somete a los dictados de la coyuntura y revela así su carácter esencial; si es prólogo es exterior al discurso de la obra, guarda su posición.

Por el momento diremos –siguiendo a Hegel pero insistiendo en esa perspectiva ontológica- que el prólogo es propio de las obras que no son capaces de presentarse a sí mismas, que no son capaces de cerrar su sentido, su significado y que, de esta manera, necesitan rellenar ese hueco para evitar –ilusoriamente según Hegel- la diseminación del sentido, para ayudar a la comprensión del texto o a su situación en el conjunto de problemas de su tiempo.

Un escritor escribe un libro y, al releerlo, descubre en él algunas fisuras, vacíos, equivocidades, ambivalencias que desea subsanar; para ello y para que el lector no las acuse e impidan su lectura, para que, digámoslo así, *el libro llegue a ser lo que es*, el escritor escribe un prólogo, advirtiendo por ejemplo de la necesidad de contar su historia por completo –desde el principio- en vez de dar cuenta meramente de su situación actual que es lo que la narración persigue y por lo que, además, se justifica; explicando, por lo tanto, las causas de la narración que se sigue y su finalidad:

“Paresciome no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe”. [*Lazarillo de Tormes*, 10-11].

Esta indicación, en efecto, sólo es posible tras haber escrito la obra y saber que ésta comienza con el nacimiento de Lazarillo y termina en el momento actual, es decir, en el momento en que se está escribiendo el prólogo; esta indicación, como se deduce de lo que dice, es necesario hacerla antes de que se inicie la lectura para que aquellos que accedieren a leer la obra sepan qué finalidad persigue esa historia que no se justifica por sí misma, puesto que es historia de un hombre tan común de acuerdo con su procedencia social que no puede pretender estar justificada siquiera como simple entretenimiento.

De este modo, la equivocidad del lenguaje, la imposibilidad de la historia de clausurar su sentido, dotan al prólogo de una coordenada necesaria, de una *posición*. La propia realidad significativa de la novela exige, por la equivocidad o por la falta de

una finalidad expresa o culminada, la presencia de un prólogo que gracias a la posición que ocupa en el texto –después de la escritura y antes de la relectura- la suplemente y diga, por ejemplo, que la novela es una carta dirigida a *Vuestra Merced* para justificar la conveniencia –o ignorancia- de las relaciones de la propia esposa con el Arcipreste de San Salvador, o simplemente para justificar que la obra que se va a leer tiene un principio y un fin dados.

Sin embargo, tal y como señalábamos anteriormente, la perspectiva ontológica no sólo es exigida desde el punto de vista de una suplementación del sentido, sino que también es posible reconocerla en la exterioridad al sentido, en la simple ociosidad de la descripción operada por el prólogo; en efecto, tanto en el caso de la necesidad de una suplementación como en el caso de una clausura del sentido en la obra prologada, se dota el prólogo ya no exclusivamente de coordenada –es decir, de una situación respecto al objeto obra- sino de *posición*, es decir, de un lugar ontológicamente determinado por la realidad textual de la obra prologada.

El propio prólogo de *Lazarillo de Tormes* señala que la historia será *tomada del principio* de modo que el prólogo debe encontrarse antes del principio y, además, sin relación de causa respecto a la obra que prologa pues ésta posee su propio principio; el prólogo se encuentra simplemente al margen de ésta, *exterior*, situado allí –antes de la obra- en una posición de carácter ontológico –ya no una simple coordenada- que la realidad textual le otorga por la *necesidad* de su carácter significativo.

No obstante, esta idea de la precedencia del prólogo como *posición* exigida *ontológicamente* es asunto que debe examinarse con cierto detenimiento puesto que una de las perspectivas teóricas que con prontitud acude a aquel que está empeñado en escribir sobre el prólogo es la perspectiva de una indagación acerca de la noción de origen. Quizá la afirmación del carácter precedente del prólogo adjetivado con la idea de *ontológicamente exigido* pueda hacer pensar en una precedencia original, germinativa, en una cierta línea genética que va del prólogo a la obra o viceversa y que desleiría la idea de separación –exterioridad radical- del prólogo respecto a la obra que venimos apuntando.

Prólogo *suen a principio*, a *origen*, a germen, pero no lo es; dicha perspectiva teórica, si bien es enormemente fructífera en otros terrenos literarios e incluso

lingüísticos no es adecuada para el prólogo puesto que éste instituye su posición sin pretensión de origen, sin voluntad de germen, vindicando por otra parte –y quizá ahí radique también su carácter de necesidad ontológica- que la fisura que lo separa del cuerpo de la obra prologada es una fisura en la que se puede instaurar una destrucción del prólogo, una cierta incomunicación de éste respecto a la obra, una borradura cuando se empieza a leer la obra.

El prólogo no es la obra, está fuera de ella y no se prolonga genéticamente, hereditariamente hacia ella. Un prólogo exige borrarse ante la obra, desaparecer como desaparece el presentador ante la realidad que presenta y a la que se somete.

El prólogo asume su posición textual por una necesidad puramente significativa y literaria en la que lo ontológico es precisamente el carácter inamovible de su lugar motivado significativamente. Su posición es, al vindicar la fisura, la interrupción como una necesidad, una negación de la voluntad de origen y, por el contrario, una afirmación de la voluntad de independencia, de cierta borradura del prólogo ante la obra que tendremos ocasión de señalar. Lázaro lo muestra con clarividencia al escribir y situar discursivamente el prólogo; «*paresciome no tomalle por el medio, sino del principio*», la obra establece un *principio* al que el prólogo tiene necesidad de acogerse para situarse, para conocer su afuera que no puede traspasar porque el prólogo siempre es exterior.

Sobre aquella hipótesis de precedencia germinal que contempla la posibilidad de un procedimiento original del prólogo respecto a la obra y que es la misma, si bien se observa, que la que intenta sostener la precedencia del discurso crítico frente al discurso literario en determinadas obras, contamos con la refutación irónica expresada por Antonio Caballero en su novela *Sin remedio* y que aclara la idea de esta imposibilidad genética en el ámbito literario:

“Lo cegó la evidencia: si de un poema es posible exprimir la crítica, de la crítica es igualmente posible condensar el poema.

Le pareció, en un primer momento, sencillísimo.

Escribir prólogos –diciendo, de pasada, que un poema no necesita prólogos. Prólogo a la primera, a la segunda, a la tercera edición. Prólogo del autor. Prólogo del editor. Prólogo del traductor. Presentación. Preámbulo. Nota preliminar. Y luego epílogos, apéndices, posfacios aclaratorios, sugerencias de interpretación, glosas eruditas sobre los puntos oscuros, o confusos, o inclusive

faltantes, del poema. Sí. Ese era el camino”.

Lázaro sabe, como Antonio Caballero, que la perspectiva de precedencia germinal del prólogo por referencia a la obra prologada es absurda y por eso no duda en señalar que no sólo el prólogo no precede ontológicamente a la obra, sino que la ontologización de la posición del prólogo es consecuencia de la existencia de un verdadero principio, el *principio* de la obra que determina la esterilidad del prólogo y de su posición, ahora distanciada ontológicamente, situada por necesidad a esa distancia de la obra, fijada como indicación de un paso que no es posible dar y que apunta a la obra y al prólogo como verdaderas realidades –a pesar de su recíproca incompletitud- y ya no tanto al prólogo como realidad exclusivamente dependiente de la obra.

Si algo hace el prólogo, por otra parte, es precisamente culminar la obra, nunca precederla en una ascendencia susceptible de pesquisa familiar. El paso del prólogo a la obra es el *paso (no) más allá*.

Por su parte, el paso de la obra al prólogo, tránsito que supone una culminación sólo si la obra lo precisa, es precisamente aquel acontecimiento en el que cuando el prólogo es ocioso, su posición historiada y tradicional hace oscilar la verdadera interpretación del texto, por lo que situar un prólogo en una obra que no lo precisa es asumir el riesgo de creer el lector que allí culmina dicha obra, precisamente en otro lugar, en su exterior, en el lugar multiplicable y prescindible del prólogo porque como bien sostiene Hegel en el párrafo citado con anterioridad:

“Además, por existir la filosofía, esencialmente, en el elemento de lo universal, que lleva dentro de sí lo particular, suscita más que otra ciencia cualquiera la apariencia de que en el fin o en los resultados últimos se expresa la cosa misma, e incluso se expresa en su esencia perfecta, frente a lo cual el desarrollo parece representar, propiamente, lo no esencial”.

Una obra necesaria no puede culminar precisamente en el tramo histórico, en otro lugar desligado de la obra y sin embargo, Hegel, que considera su libro terminado y autosuficiente, escribe un prólogo contra el uso del prólogo para ejemplificar el movimiento necesario de su propio libro; movido quizá por la tradición, por un cierto

peso de la historia, lo sitúa en la misma coordenada pero, precisamente porque la obra no posee una *carencia significativa* considera que no puede otorgar al prólogo una perspectiva ontológica y lo relega al simple estudio histórico y anecdótico, a una simple coordenada que no pretende implicar una *posición*. Sin embargo, el prólogo, para ser histórico en la perspectiva anunciada por Hegel, es decir, para no tener nada que ver con la obra que prologa, debe mantenerse firme en su *coordenada*, depender de la *necesidad significativa* de la obra que, precisamente por considerarse completa lo relega a esa posición; exterior, firme.

De este modo el prólogo se ontologiza para guardar su puesto y abandona el carácter de mera coordenada para exigir su *posición*. Fuera de la obra puesto que ella es ya, según Hegel, completa; el prólogo deja ver entonces la necesidad de su situación, lo inamovible de su carácter que la obra quiere mantener para que no se pueda deducir que el prólogo la culmina. La propia obra, entonces, tanto si precisa del prólogo como si le resulta ocioso, simplemente histórico, dota de una posición al prólogo que, en consecuencia, obtiene su *posición* de la *necesidad significativa* de la obra, de la equivocidad misma de la expresión.

Ocioso, histórico por tanto, o necesario, exigido por la obra, el prólogo posee una *posición*, pues ésta reviste un carácter ontológico inapelable.

1.1.2. El prólogo como discriminador genérico

Quizá quepa pensar, por otra parte y *a causa de los ejemplos mencionados anteriormente*, que se trata de un problema genérico, es decir, que las obras literarias se caracterizarían precisamente por carecer de la capacidad de presentarse a sí mismas, de la misma manera que las obras filosóficas tendrían la virtud –si verdaderamente lo son– de autopresentarse según su género. De este modo, el apartado anterior, habiéndonos aproximado a la topología del prólogo según el amplio campo de la escritura, habría obviado, sin embargo, la perspectiva genérica, aproximando la

literatura y la filosofía por el mero hecho de que ambas suelen ir precedidas de prólogos.

Las obras del primer género no podrían desarrollar esa necesidad propia -estarían constituidas por una suerte de fisura de carácter ontológico-significativo y no circunstancial- y asumirían su carácter equívoco precisamente como una de sus marcas definitorias, es decir, serían literarias precisamente por ser equívocas y, en consecuencia, precisarían siempre de un prólogo. Las obras filosóficas, por el contrario, apelarían a la férrea disposición de sus términos -a su compacidad, a su cohesión, a su unidad- y a la necesidad de sus enunciados -a su coherencia- para, precisamente, desembarazarse del prólogo o relegarlo, como era el caso de Hegel, a un tramo meramente histórico del discurso, anecdótico, ocioso, cuya coordenada, no obstante, no puede evitar adquirir el carácter de posición.

La obra literaria, abocada al prólogo por su carácter *innecesario*, lo recibe como un suplemento cuya posición es esencial dentro del esquema significativo y editorial pero cuyo discurso es tan histórico como el de la obra prologada, pues el prólogo no puede erigirse como discurso *filosófico* capaz de clausurar el sentido según se deduce del esquema genérico sobre el que trabajamos. En efecto, el prólogo suple aquello que la obra no ha podido decir, aquella finalidad que no ha alcanzado y además la sitúa en el contexto de su tiempo, la pone, en consecuencia, en la historia. La obra literaria, en consecuencia, buscaría a través del prólogo la ubicación de sí misma respecto del receptor puesto que, por ser equívocos sus enunciados y relativamente contingentes -desde luego no es universal- su disposición requiere de una constante actualización, de una constante presentación; por su parte, la obra filosófica en la medida en que aspira mediante su prosa a una verdad universal puede prescindir del aditamento, ornamental en su caso, del prólogo: una obra filosófica se autopresenta.

Historicidad y universalidad se confrontarían precisamente ante la decisión de la *necesidad significativa* de un prólogo para una obra dada.

El prólogo se manifiesta así de un carácter radicalmente histórico puesto que es exigido por la historicidad de lo narrado y, además, él mismo es un texto de carácter histórico puesto que da lugar en la Historia al relato y lo presenta en sus coordenadas

de espacio y tiempo. El prólogo, por su historicidad, se define como un texto multiplicable, prologable él mismo, eslabón de una cadena diseminada de producción en la que caben diversos prólogos para un libro pues el carácter histórico del mismo hace que pierda también su sentido con el paso del tiempo. Histórico, prologable él mismo, ajeno en su carácter a la obra que prologa, el prólogo permite dirimir lo histórico y lo universal en su propio espacio de acontecimiento a través de la *necesidad significativa*.

Necesidad en la doble acepción ya apuntada: carencia y exigencia. En ese hueco parece instalarse el prólogo también al abordarlo desde la perspectiva genérica.

Nótese, además, que el problema que la presencia y necesidad del prólogo plantea respecto al género de la obra y que parece dividir el espectro literario en obras que *se asemejan* a lo literario y obras que *son* filosóficas es el mismo que, sobre la base de la distinción entre historia y filosofía, entre universal e histórico, se plantea de manera recurrente a partir del siglo XVIII en torno a las diferencias entre el discurso literario y el discurso filosófico a través de la cuestión de la figuralidad del lenguaje; es decir, el prólogo remite, al considerarse central en la discusión genérica, al mismo problema que el llamado uso estilístico del lenguaje y su presencia legítima o normalizada en el seno de las obras filosóficas. Porque, en efecto, el grado de figuralidad del lenguaje habría servido para establecer una nítida distinción genérica. Así lo señala, por ejemplo, haciendo memoria y denunciando un cierto presente, Paul de Man en su libro *La ideología estética*:

“Parece que la filosofía o bien tiene que renunciar a su constitutiva pretensión de rigor con el fin de llegar a un acuerdo con la figuralidad de su lenguaje, o bien tiene que liberarse completamente a sí misma de la figuralidad. Y si esta segunda posibilidad se considera imposible, la filosofía puede por lo menos aprender a controlar la figuración manteniéndola, por decirlo de alguna manera, *en su lugar*, delimitando los límites de su influencia y, consiguientemente, restringiendo el daño epistemológico que pueda causar”.

Ante las dos alternativas explicitadas por Paul de Man: la exclusión de toda figuralidad o, si esto no fuera posible por ser el lenguaje estrictamente figurativo, el control y la delimitación de la figuralidad, el prólogo sólo encuentra su posibilidad en

el segundo caso pues él, en cierto modo, depende de esa figuralidad, de esa equívocidad que acontece en la escritura. Sin figuralidad, diríamos, no hay necesidad de prólogo. Esa figuralidad, no obstante, no puede entenderse simplemente como la formación con el lenguaje –a través de construcciones perifrásticas- de enunciados de sentido desviado. En efecto, una figuralidad reside en el lenguaje también en la consideración de las palabras que pueden significar desviadamente por el contexto en que se emplean, o según el sentido en que se escriben.

Nótese, en cualquier caso, la expresión con que se refiere Paul de Man a ese control de la figuralidad del lenguaje pues, en efecto, se refiere a esa operación como un *mantener en su lugar*, de modo que la figuralidad tendría que poseer necesariamente, como el prólogo, para existir, su lugar, a distancia de la obra –ahora en el caso de la figuralidad una extraña distancia interna- donde desarrollar sus potencialidades que siempre amenazan con desvirtuar el carácter cerrado de la obra y suplantarse la verdad que pretende afirmarse.

El prólogo sería, pues, no sólo un modo paralelo de plantear la misma discusión genérico-textual, sino ciertamente un efecto de esa figuralidad del lenguaje puesto que, a causa de la equívocidad y la connotación insertas en el lenguaje figurativo, el prólogo tendría sentido precisamente como rectificación *a posteriori* / *a priori* de los efectos de esa figuralidad.

El prólogo entronca, así, con una cierta ociosidad interna de la obra, con un cierto adorno que tradicionalmente atribuimos a las obras de corte literario, a las obras que en el Renacimiento, quizá no sin acierto, se llamaron de entretenimiento. Figuralidad que, además –casi necesariamente nos atreveríamos a decir-, se topologiza históricamente, se repite al instituirse como red de lugares que hacen de esa figuralidad una realidad plenamente histórica, profundamente coyuntural.

El prólogo y la figuralidad del lenguaje operan de modo paralelo, uno como condición de posibilidad del otro aunque ambos ocupan *lugares* bien delimitados –la figuralidad es interna al cuerpo de la obra y el prólogo es necesariamente externo a la misma, aunque los dos tienen que ser externos a la obra como discurso-; lugares que no pueden conectarse puesto que media entre ellos una distancia impuesta. Como una suerte de archipiélago el texto va desplegando su exterioridad con un carácter de

necesidad que *da lugar* (quizá para, como señalaba Paul de Man, *mantener en su lugar*).

La filosofía, por el contrario, carece –si lo es– de este carácter ornamental y de su implicación de sedimentación histórica; su empeño es, precisamente, obliterar lo histórico –ya sea soslayándolo, ya reasumiéndolo como parte de su proceso hacia la verdad– para alzarse al ámbito de lo universal, al reino de lo que trasciende espacio y tiempo como coordenadas. A ella no corresponde la forma predeterminada que se asienta como tradición con el paso del tiempo, pues el peso de la tradición nada debe poder en la búsqueda de la verdad.

En efecto, ya señalamos que el prólogo, como la literatura misma, puede no sólo aparecer, sino repetirse aunque la obra no lo consienta ni lo precise; el lugar del prólogo y su tiempo son multiplicables; en eso muestra el prólogo su carácter histórico pero, a la vez, el carácter ontológicamente necesario de su *posición*.

El prólogo, como un soneto, una silva o una novela, tiene una forma conforme a la que se construye; por otra parte, la figuralidad del lenguaje, posee formas que ejercen su autoridad a través de una topologización histórica fundamental. Prólogo y figuración pertenecen a lo histórico, a lo ocioso, a la simple forma que no trasciende hacia lo que es y que se conforma con su esquema heredado y asentado en la tradición.

La filosofía, por el contrario, al depender de su objeto y a causa de la voluntad de universalidad y de la necesidad interna que implica su discurso, no posee una forma asentada que permita emboscar un discurso vano bajo una forma que se reconociera como filosófica de antemano; la filosofía no puede ser suplantada por una forma ni por un estilo de lenguaje; ningún sistema de posiciones, de lugares, permite reconocer a la obra filosófica pues ésta no puede dejarse configurar en la historia, no puede ser exterior a aquello que dice, a su ser mismo como obra, a la aquilatación de un objeto o de un conocimiento o de una ley.

Ausentarse de ese objeto en la reflexión, caer en una topologización institucionalizada es, en consecuencia, renunciar a la filosofía y dejarse llevar por inercias coyunturales o institucionales, históricas:

«La poesía tiene una forma; la novela tiene una forma; la investigación, aquella donde se pone en juego el movimiento de cualquier investigación, parece ignorar que carece de forma, lo que es peor, rechaza preguntarse sobre aquello que debe a la tradición. «Pensar» equivale aquí a hablar sin saber en qué lengua hablamos ni de qué retórica nos servimos, sin presentir siquiera la significación que la forma de ese lenguaje y de esa retórica sustituye a aquello sobre lo que el «pensamiento» querría decidir. Sucede que utilizamos palabras sabias, conceptos forjados con vistas a un saber especial, y esto es legítimo. Pero la manera en que se desarrolla aquello que se pone en cuestión en la investigación sigue siendo, en general, la de una exposición. La disertación escolar y universitaria es el modelo».

Como muestra el texto de Maurice Blanchot en la decisión sobre la forma no se pone únicamente en juego una distinción genérica –entre filosofía y literatura-, sino la realización misma de la tarea filosófica porque si la filosofía no reflexiona sobre la forma que adopta –que es también uno de los modos cifrados por Paul de Man para hacer frente al peligro de la figuralidad del lenguaje-, si no se pregunta concretamente acerca de *qué lengua hablamos o de qué retórica nos servimos*, entonces, se entrega a la tradición y asume acríticamente, desprevenidamente incluso, un carácter histórico, una coordenada espacio-temporal porque, en efecto, el prólogo o la figuralidad del lenguaje, aún asumidos bajo la férula filosófica que denuncia su carácter histórico, amenazan con suplir a la verdad y autopresentarse como lo que verdaderamente es, como si pretendieran trascender su espacio y su tiempo para suplir a la obra y caracterizarla por encima de su pretensión de verdad. Blanchot alerta acerca de los peligros insertos, casi inevitables, que hay en aquello sobre lo que Hegel tiene la confianza de triunfar, es decir, sobre un deslizamiento que sólo se pretende impedido por la adscripción de una *posición* que siempre es ontológicamente exigida en el proceso significativo.

Blanchot desea insistir en el carácter trágicamente retórico e idiomático de la filosofía y, en consecuencia, en la imposibilidad de ésta de alcanzar una universalidad como la que apuntábamos al hilo de Hegel, una autoproducción que la retoricidad y el prólogo, al ser exterioridades espurias, hacen deslizar. No obstante, Blanchot, desde el punto de vista contrario a Hegel, aún afronta la cuestión en los mismos términos: a saber, según la figuralidad y la tradición, aquí expresada tal y como venimos

haciendo según la idea de la red de lugares heredados de una retórica. Si Blanchot rechaza esa institucionalización de la forma filosófica es porque considera que encubre el movimiento abisal del pensamiento, no porque desvíe la autoproducción de la verdad tal y como proponía Hegel.

La filosofía precisaría de un prólogo precisamente cuando no reflexiona sobre su forma, cuando no se da la forma propia de la indagación, forma que no puede topologizarse, que no puede prescribirse porque acontece en la particular necesidad de cada tratado; si la filosofía hereda una forma o bien reflexiona sobre su proceder al margen del objeto de su indagación, se convierte en tradición, se sitúa en una posición exterior a la verdad que enuncia; como el prólogo, como el lenguaje figurativo, situados a una distancia turbadora de la verdad, que es su único objeto discursivo.

De este modo, el prólogo tomaría el relevo de la reflexión sobre la forma del discurso y terminaría por ejecutar la labor que la filosofía debería acometer primeramente, al dejar ver que por su posición –posterior a la redacción de la obra- es la pieza que hace culminar la obra y que contiene la verdad pues el pensamiento como proceso que conduce a una conclusión hace que la coordenada del prólogo devenga posición y que culmine el sentido de la obra, dejando que la obra cuente como un prólogo discursivo a la conclusión, es decir, invirtiendo peligrosamente la relevancia de los cuerpos textuales.

El prólogo se sitúa al margen pero deja entrever una continuidad con la obra pues él, por otra parte, constituye una suerte de instancia de funcionamiento paralela al método; en efecto, el prólogo, como el método, están al margen de la verdad, son caminos que conducen a ella pero que no dependen estrictamente de ella. Método y prólogo actúan como una suerte de precedencia a la verdad, una precedencia que no es la verdad misma pero que actúa como condición de posibilidad de ésta.

El paso que se opera en la inversión de los términos habrá sido capaz de marcar el desarrollo de una época, haber dejado pensar en el método como la verdad misma, en el prólogo como la verdad misma de la filosofía. No quiero deslizarme yo mismo hacia esa inversión de los términos puesto que la cuádruple vía de la *necesidad significativa* requiere más simultaneidad que inversión de términos; en cualquier caso

el prólogo vindica y se extiende por las vías que posibilita precisamente su posición exterior, su marginalidad ostentosa que desde cualquier perspectiva se muestra como *posición*.

En efecto, el método, la forma, es *exterior* a la verdad y en esa medida tiene más que ver con el prólogo –con la historia, con la tradición– que con la filosofía, pero, como muestra Derrida, si la filosofía reflexiona sobre su forma y se dota de un método, entonces el prólogo resulta de una ociosidad doble pues sería lo que viene después del método que también opera como una suerte de prefacio a la verdad.

“Si el camino de la ciencia es ya la ciencia, el método ya no es una reflexión preliminar y exterior; es la producción y la estructura del todo de la ciencia tal como se expone a sí mismo en la lógica. A partir de ahí, o bien el prefacio pertenece ya a esa exposición del todo, lo empeña y se empeña en él, y no tiene ninguna especificidad, ningún lugar textual propio, forma parte del discurso filosófico; o bien escapa a ello de alguna manera y no es nada: forma textual de vacancia, conjunto de signos vacíos y muertos, *caídos*, como la relación matemática, fuera del concepto vivo. Ya no es más que un *ensayo* maquinal y hueco, sin vinculación interna con el contenido que pretende anunciar”.

El prólogo no *tiene*, en consecuencia, una forma; *es*, en su carácter radicalmente histórico, una forma; prólogo es metáfora de forma, desplazamiento imparabile de la forma y de la precedencia, expresión de una voluntad de culminación que puede perderse en el propio deambular de la forma, en la resolutividad estéril de lo que puede saberse de antemano.

Un prólogo, analizado desde su posición ontológica por relación al discurso que prologa, es forma, es lugar de lugares, topologizado y siempre exterior, ajeno, porque ese lugar, en efecto, se instituye a través de una fisura que se desplaza, una fisura que lo constituye y que ignora la obra que prologa, como si la distancia a que la obra lo coloca deviniera necesidad para el prólogo que ya ni siquiera en lo literario se plegaría a su carácter de complementación, que se dejaría llevar por la forma –por el, digámoslo metafóricamente, método– sin reflexionar sobre ella, ya no sólo situado en su exterior –forma de forma– sino constituido por su exterior en un alejamiento que se

desplaza, en una fisura que recorre la obra desde la posición del prólogo.

No extrañará en esta frenética imbricación de forma, método, reflexión y prólogo que el prólogo de *La Celestina* haya sido analizado como simple forma, como un desarrollo de la sentencia de Heráclito al modo de una *lectio* académica, al modo, por tanto de una reflexión cuyo método sería la pura forma de su desarrollo y cuya estructura puede rastrearse en la forma del sermón cotidianamente establecida en la época.

“La deuda adquirida por la *oratio* respecto del sermón eclesiástico fue grande desde el comienzo. El mejor ejemplo de este fenómeno nos lo brinda Petrarca, cuyo discurso con motivo de su coronación con laurel del año 1341, tuvo como *thema* unos versos de Virgilio (su pasión por el autor queda también de manifiesto en las cerca de ciento veinte veces que lo cita en sus epístolas); es el mismo método, no lo olvidemos, seguido en textos literarios españoles de distinta época: en el *Libro del buen amor* de Juan Ruíz, con un *thema* bíblico inserto en su sermón paródico inicial; en el *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana, en que la máxima del sabio griego *omnia mea bona mecum porto* recibe esa denominación, «*thema*», por parte de Don Íñigo; dentro del prólogo de Fernando de Rojas a *La Celestina*, que incorpora una cita del Filósofo que desarrolla a la manera de una *lectio* académica, cuya estructura es idéntica”.

Un paso más allá. Llama poderosamente la atención que ninguno de los estudios que he tenido ocasión de consultar aluda a esa forma en relación con la obra. Asumido su carácter exterior a la obra misma, se emplea la evidenciación de la forma como un modo de acercarse a la vida de Fernando de Rojas, a la sociedad del momento, a las instituciones académicas, etc., pero nunca a la obra.

Prólogo es forma, exterioridad a lo que verdaderamente se dice y, en consecuencia carece de relevancia si prologa a una obra literaria o a una obra filosófica; prólogo en ambos casos es historia, es forma y repetición, memoria de sí mismo, es distancia impuesta respecto a la obra que él mismo parece alejar y acercar a su antojo, sin proporcionar ninguna evidencia de su relación, sin que la precedencia pueda tomarse a antojo como germinación o como simple anticipación, sin que nada garantice que el prólogo completa el sentido y no sólo se abandona a su forma, al regodeo de su estructura.

De hecho, quizá empeñados en analizar esa distancia desde los extremos de su capacidad separadora o desde el extremo de su anulación, no hemos caído en la cuenta de que el prólogo actúa como una suerte de mediador, de elemento que se desliza y relaciona parejas de opuestos. Así parece si contamos con que el prólogo ha servido por el momento en nuestro desarrollo de elemento en disputa entre lo histórico y lo universal, lo denotativo y lo figurativo, la literatura y la filosofía, la obra y su exterioridad, el principio y el final de la obra, la obra y el tiempo, la obra y el espacio, lo *a priori* y lo *a posteriori* en la obra filosófica y, finalmente, la obra y el propio prólogo observados desde la perspectiva de una genérica textual.

El prólogo encuentra, pues, su condición de posibilidad en el dualismo estructurante de todo el sistema lingüístico y conceptual, desde la concepción de los tramos genérico-textuales hasta la propia concepción del signo por lo que requiere ser interpretado desde el punto de vista de todo un sistema de dualidades que él recorre, parece representar y, en el límite poner en cuestión porque, bien mirado, el prólogo parece un *indecidable textual*.

Según se deduce del análisis realizado con anterioridad, el prólogo es un discurso de naturaleza eminentemente *significativa* no sólo porque él mismo necesite ser lenguaje escrito y, en la medida de lo posible comunicativo y significativo, sino porque el entorno de sus relaciones con la obra que prologa es de naturaleza significativa antes que simplemente existencial. Ese vector significativo que se asocia al prólogo permite, de hecho, establecer a través de un proceso casi inmediato una ontologización de la coordenada del prólogo que, precisamente a causa de la vindicación de su posición, de su lugar, establece y asienta una distancia respecto de la obra que prologa que le permite mostrarse esquivo a la naturaleza de la misma; en esa distancia, el prólogo puede, de hecho, contemplar la lógica de la obra como un objeto precisamente al vindicar su posición externa; en esa distancia, en consecuencia, se asienta también una cierta posibilidad de crítica sobre la obra, una cierta, sobre todo, capacidad de lectura, de comunicación, de significación tanto del prólogo como de la obra.

1.1.3 Signo y prólogo

En efecto, si bien por un lado la posición –la exterioridad- del prólogo es exigida por la obra, por otra parte, él mismo se constituye mediante una *necesidad significativa* inserta en el proceso de constitución de la obra como entidad textual significativa, lo cual le permite desvelarse, asimismo, como un tramo textual que dota de posición a la obra. En una distancia recíproca se sitúan tanto el prólogo como la obra.

Esta inserción en el proceso significativo, gracias a la duplicidad –doble a su vez- de la *necesidad significativa*, mostraba en el prólogo ya no el carácter de relación exclusiva con un término sino, fundamentalmente, la relación del prólogo con los dos extremos de una serie de parejas constituyentes de la escritura y del pensamiento. De la relevancia de esta duplicidad de términos se deducía casi inmediatamente que el carácter fundamental del prólogo era precisamente su aspecto mediador y no tanto su relación con uno u otro término de la pareja, de la oposición en algunos casos. El hecho de que el prólogo tienda a ser definido por comparación con otros elementos –figuralidad del lenguaje, opinión, conversación, método, etc.- sólo insiste en este carácter mediador y traslaticio del mismo cuya definición, según parece, habrá de alcanzarse en una suerte de desplazamiento controlado a lo largo de los lugares del discurso, de las parejas del razonamiento.

En efecto, el prólogo es eminentemente una suerte de elemento intermediario, de mediación, que aparece inserto en aquellas dualidades de más urgente clarificación dentro del terreno de la escritura; ya sea en el ámbito del género textual, ya en el de la forma del discurso, ya en la propia consolidación de un discurso como instrumento de conocimiento.

No obstante su relevancia en el proceso significativo, el prólogo trascendía este terreno de dualidades significativas y se aupaba –a través precisamente de la configuración dual de estas estructuras- a un ámbito de reflexión aún más profundo al inmiscuirse en la posibilidad de distinguir lo histórico de lo universal, lo que es verdaderamente de lo que sólo es apariencia o aquello que constituye un principio básico del pensamiento –un *a priori*- de aquello que no puede otorgar más que contenido engañosamente novedoso–un *a posteriori*- que no puede alcanzar el rango de los principios.

De su carácter textual y meramente signico el prólogo se alzaba –por un movimiento analógico, metafórico, por un deslizamiento correlativo- a una consideración de carácter fundamental, a un terreno donde se dirimían cuestiones de profundísima raigambre cultural y ya no exclusivamente simples cuestiones de modalidad textual.

En cualquiera de estos ámbitos, el prólogo ostenta, por consiguiente, un papel de mediación que proviene de la ontologización de su posición *textual* exigida por la *necesidad significativa* propia del sistema textual –es decir, del prólogo y del texto prologado que no pueden dirimirse según este punto. La naturaleza radicalmente dual del prólogo y su manifestación radicalmente mediadora se desprendían, en consecuencia, del terreno de lo significativo, del signo mismo para ser más precisos, de donde se derivaban con posterioridad el resto de cuestiones.

El papel fundamental de mediación, el más primario, aquél por el que se reconoce al prólogo eminentemente y que ya señalamos con anterioridad para su primera definición, es la posición intermedia que el prólogo ocupa entre la escritura de la obra y su lectura pública, puesto que el papel primero del prólogo consiste en *proporcionar las condiciones de posibilidad de un significado* –de un sentido quizá- *que pueda ser atribuido a la obra tomada como significante*. El prólogo mediaría, por tanto, en la constitución de un *signo literario* que aún se analizaría según la estructura clásica –y dual- del signo lingüístico, es decir, a través de la pareja de términos: *significante* y *significado*.

Obviamente, la premisa básica para que aquella distancia entre *significante* y *significado* pudiera ser concebida desde una perspectiva clásica, la presuposición básica de la que partía incluso el entramado de la dualidad del signo, era la idea de una inadecuación entre la intención expresiva del autor y el resultado significativo de la obra, inadecuación que sólo podría ser considerada por relación a la obra analizada como producto. En efecto, si la obra no podía alcanzar ese objetivo significativo que el autor se había propuesto de antemano, se insertaba un prólogo que estableciera, insisto, las *condiciones de posibilidad* del significado.

Caben en este sentido dos interpretaciones posibles: una primera lectura, quizá la más coyuntural, la más trivial, señalaría la incapacidad del autor de dar forma al

significante para alcanzar su significado; biográfica y ciertamente coyuntural, esta explicación no se adentra en terrenos más sustanciales sino que permanece en una suerte de *anecdótica* de la obra literaria donde se asientan explicaciones de corte psicológico, biográfico o histórico. Una segunda lectura, por el contrario, señalaría precisamente una dualidad esencial del lenguaje, una fisura profundísima en el lenguaje que se establecería entre significante y significado y que ninguna estrategia podría anular; una fisura, si se me permite la expresión, *hemorrágica de su propia distancia, de su propio vacío*. El lenguaje es equívoco ya siempre de antemano, con precedencia a su manifestación escrita; significante y significado están, entonces, necesariamente, atravesados por una fisura que los constituye en la estructura misma del signo. Dicha fisura no se puede clausurar y afecta, eminentemente, a la capacidad significativa del lenguaje.

Como puede observarse, desde cualquiera de las dos perspectivas y, a pesar de la diferencia de carácter entre ambas, lo esencial en la constitución del signo lingüístico es una fisura y, por lo tanto, al establecer un prólogo como remedio, dicho prólogo actuaría como mediador entre ambos, como, por lo tanto, condición de posibilidad del significado, como medio para enjugar esa fisura que impide la significación y, un paso más allá la comunicación.

Resulta fundamental, según creo, insistir en esta diferencia que ahora cobra una relevancia inusitada. En efecto, *el prólogo no es el significado de la obra ni lo contiene*, sino que, más bien, el prólogo es la *condición de posibilidad* del significado, puesto que el significado de la obra acontece por virtud del prólogo, por virtud de lo que él aporta como mediador y legitimador entre el momento de la escritura –íntima y casi encerrada- y el momento de la lectura pública, entre la obra considerada como significante y el significado propio de ésta, entre, en fin, la obra considerada como proyecto y la obra considerada como producto, es decir, también entre la inmaterialidad de la idea y el peso del objeto.

Así lo señala Jacques Derrida en el prólogo –o, para ser más precisos, en el *Fuera de libro-* de *La diseminación*. Allí, y conforme a la idea anteriormente planteada acerca de la necesidad que el texto parece tener de un prólogo para su interpretación, Derrida señala la analogía existente entre la estructura clásica del signo y la que

acontece en la obra literaria y que se desvela, precisamente, por el papel que algunos autores clásicos conceden al prólogo.

“El espacio liminar resulta, pues, abierto por una inadecuación entre la forma y el contenido del discurso o por una inconmensurabilidad del significante respecto del significado”.

Derrida señalará, mediante algunas circunvoluciones precisas para dar cuenta de los prólogos hegelianos, que el prólogo concierne tanto al terreno formal *-entre la forma y el contenido-* como al ámbito de lo significativo *-una inconmensurabilidad del significante respecto del significado-*, en los que aparece siempre como elemento mediador. En todos los casos *-ya nos referimos a la pareja intimidad-proyecto (escritura) / publicidad-producto (lectura)-* el prólogo se establece como mediación, como, por decirlo con precisión, *entredós*, que *haría posible* la significación misma, la transmisión del contenido y que no actuaría por tanto como conciliador de ambos sino como posibilitador de su función conjunta. El espacio liminar *-en el que se hallaría el prólogo-* se abre gracias a esa inadecuación, precisamente a causa de esa distancia que media entre la forma y el contenido, entre el significante y el significado de un texto, entre la intimidad y la publicidad del proceso de escritura. El prólogo, no obstante, no aspira a sustituir al texto, a su significado, heredando en su voz aquello no dicho por la obra prologada; a lo que el prólogo aspira es a ser la condición de posibilidad de ese significado.

Antes que clausurar la distancia entre obra y sentido, entre significante y significado, por tanto, el espacio liminar recorre esa distancia, la marca en cada tránsito sin borrarla, borrándose él mismo para evitar ser lugar donde se deposite el proceso significativo, mediando sin presentarse puesto que un prólogo, si lo es, se borra siempre sin resto, asociándose no obstante a una vuelta, a una repetición que lo hará volver y que, en consecuencia, hace de él un porvenir en su propio acontecimiento, juego de la borradura y del eterno retorno. El prólogo se borra *-prometiendo volver-* sabedor de que su presencia entorpece y enturbia la obra cuando ésta ha comenzado; el espacio liminar, por tanto, disuade de anular esa distancia y la vindica como, a la vez, su propia condición de posibilidad. Entre la obra

y su sentido una distancia; entre dos realidades objetuales una medida en la que cabe un espacio liminar, en la que se refugia un prólogo que no ocupa ningún sitio pues sólo media y desaparece, desaparece mediando.

No obstante, esta idea de tránsito y de mediación que parece afectar únicamente al prólogo requiere, para poder ser articulada, una caracterización concreta de la obra y de su significado, de modo que ambos se constituyan como realidades, no solamente distintas -pues sin diferencia no habría distancia ni mediación-, sino objetivadas, objetuales también, cerradas y definidas por relación a otras realidades circundantes con las que no pueden confundirse. En efecto, allí donde un prólogo termina se marcan la existencia de una obra y la de su significado; sin la existencia de éstos dos elementos constituidos como objetos, el propio prólogo no podría existir.

Entre dos realidades, un prólogo.

Si, como señalamos con anterioridad, el prólogo, al adquirir frente a la simple coordinada una posición gracias a la intervención de un vector significativo, dotaba de posición a la obra, ahora, desvelada su función mediadora, el prólogo señala simultáneamente la posición del significado de la obra y no tanto su propia posición en relación con la obra, exigiendo por tanto de ambos un cierto carácter objetual inexcusable, escindiéndolos en definitiva como entidades diferenciadas aunque dependientes, relacionadas por su medio. El prólogo, por tanto, no parece formar parte como extremo de ninguna oposición, o pareja de términos, aunque determina el modo de la objetualidad de los dos extremos.

En efecto, a pesar de la necesidad que apuntamos de que tanto la obra como su sentido se constituyan en realidades objetivas -cercadas por límites precisos que se instituyen por relación a otras realidades adyacentes- es preciso hacer notar que la propia presencia del prólogo como vector significativo y como condición de posibilidad de esa objetivación, hace que, un paso más allá, el carácter objetual de ambas realidades sólo pueda ser concebido *por analogía*; ellas mismas, para poder ser consideradas objetos, son desplazadas hacia un esquema puramente significativo -significante y significado- al que no se corresponden sino mediante, a la vez, un desplazamiento conceptual no exento de polémica y en el que es condición

indispensable la objetualidad. Desplazamiento que, por tanto, aún y hace recaer la atención en esa simultaneidad teórica de lo objetivo, de lo cercado, y de la significación que parece no poder definirse con tanta precisión como se desearía.

En efecto, para significar es preciso que la obra pueda ser desplazada hacia un esquema significativo que la destituye en cierta medida de su carácter objetual -la crítica literaria no es bibliofilia, el significado no reside estrictamente en el objeto ni puede ser estrictamente objetivo-, sin embargo, la obra no puede permanecer ahí, en la pura significación sin objeto, sin soporte que la dote de espacio y tiempo, en el mero fluido de los significados encadenados, -en efecto, el propio prólogo lo exige porque sin objeto no hay prólogo que es un producto editorial, que pertenece a la obra como objeto y la requiere como objeto- de modo que es preciso que tanto la obra como su significado puedan ser analizados como objetos, es decir, puedan ser clausurados, mostrados inequívocamente; para que, a la vez, este análisis sea posible, es necesario que ambos -obra y sentido- estén transidos de un imprescindible vector significativo que, de nuevo, impide su clausura como objeto pues dicho vector exige una nueva mediación tal y como muestra con claridad la lógica suplementaria del prólogo.

En efecto, la comparación, el trabajo analógico entre signo y obra, entre prólogo y signo requiere previamente la idea de la objetualidad de la obra, la posibilidad asimismo de trabajar con ella como si de un signo se tratara, como si de una entidad autónoma nos ocupáramos, capaz de cierta clausura, de cierto movimiento espaciado que se dotara sucesivamente de coordenada; capaz, a la vez, de contener la fisura por donde cabe la significación que siempre es distancia y que el prólogo no permite ocultar.

Sólo a través de esta doble condición, y a pesar de que las nociones de significante y significado fueron establecidas por Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* para el estudio y clarificación del signo lingüístico y de que, según se deduce de los ejemplos propuestos por el autor suizo, este signo quedaba circunscrito exclusivamente a las palabras, es posible considerar un texto desde el punto de vista de la presencia o no de un prólogo, a saber, desde el punto de vista de la mediación necesaria entre el significante-objeto y el significado-objeto y, un paso más allá, desde el punto de vista de la mediación necesaria entre el significante y el objeto y entre el

significado y el objeto.

Así, no son ajenas a nuestro tiempo aquellas teorías que, en efecto, consideran el texto como un signo mediante la simple ampliación de la perspectiva saussiriana aunque constituyéndola en una suerte de dinámica de objetos: objeto-significante, objeto-significado, objeto-texto, objeto-sentido.

En efecto, por analogía con la estructura del signo y con carácter ciertamente pertinente si se contempla la aportación que esta perspectiva teórica supone desde el punto de vista de la semántica, de la asunción de una complejidad casi innumerable del significado, algunos autores –Teun A. Van Dijk eminentemente y en el ámbito hispánico Enrique Bernárdez o, desde una perspectiva complementaria, Manuel Casado Velarde- consideran que el texto puede ser considerado como un signo que produciría, al completarse, su significado. La realidad que señala el texto es ciertamente más compleja que la que designa una simple palabra, pero la estructura operativa es la misma. La materialidad objetivada del texto constituiría el significante y aquello a lo que se refiere, ya sean objetos, conceptos o signos constituiría el significado, es decir, el objeto del texto así como su objetivo.

Para mostrar la recurrencia de la perspectiva objetivista en el estudio del texto, analizaré dos perspectivas teóricas ejemplares en el análisis del texto como una unidad significativa, como objeto que, no obstante, sólo se constituye como tal a través de desplazamientos, de deslizamientos que la teoría se empeña en circunscribir.

En primer lugar, me propongo considerar la perspectiva teórica denominada *gramática del texto*, según la cual el texto es uno de los niveles de estructuración de un idioma determinado. De este modo, la palabra constituiría un primer nivel de estructuración del idioma al que seguirían según un orden creciente de complejidad estructural y semántica, la frase, la oración y finalmente el texto para cuyo análisis, además de las nociones gramaticales al uso, sería preciso añadir las categorías de *coherencia* y *cohesión*.

a. Idea significativa de una *gramática*

del texto.

Cada uno de los sucesivos niveles de estructuración del idioma contiene tanto por extensión como por estructuración analítica gramatical a los niveles inferiores. De este modo el nivel de estructuración del texto contiene los niveles de estructuración de oraciones y frases, los cuales, a su vez, contienen el nivel léxico de las palabras; no obstante esta continuidad analítica, *coherencia* y *cohesión* son fenómenos que sólo pueden observarse en el nivel textual. Desde el punto de vista del análisis, por lo tanto, al salto eminentemente cuantitativo que se produce entre el objeto lingüístico frase y el objeto texto, se asocia también un salto cualitativo que, de este modo, trasciende la férrea gramaticalidad -morfológica, sintáctica y semántica- aunque sin contravenir el trasunto idiomático del análisis.

Las nociones de coherencia y cohesión, por tanto, exceden la idea de un análisis gramatical oracional y son exclusivas del análisis textual. De este modo, se dota al análisis del texto de nociones propias que deben dar cuenta de la doble faceta de su objeto, a saber, de su carácter estructural según las funciones lingüísticas que en él se presentan -*cohesión*- y de su carácter semántico -*coherencia*-, el cual se ocupa de su significado en sentido estricto, de aquello que el texto dice en el contexto en que lo dice; la *coherencia*, no obstante, se constituye siempre en función de la cohesión que es su condición de posibilidad, pues el texto debe estar cohesionado para alcanzar su significado.

Manuel Casado Velarde, acaso el representante más sólido de una gramática del texto en castellano, define ambas nociones como:

Coherencia: conexión *razonable* de las partes en un todo desde el punto de vista de los usos lingüísticos comunes y del conocimiento del mundo.

Cohesión: conjunto de funciones lingüísticas que indican relaciones entre los elementos de un texto.

Ambas nociones, que tendremos ocasión de analizar en profundidad posteriormente, conforman un nivel de constitución propio del texto que, no obstante, se pretende en continuidad con el nivel gramatical de análisis del lenguaje.

La perspectiva teórica fundamental, como se deduce de los dos postulados básicos enunciados hasta el momento, está conformada de una manera dual, puesto que el

texto, si bien al situarse en continuidad con elementos que son susceptibles de análisis gramatical puede ser analizado y clarificado desde una metodología gramatical e idiomática, por otro lado, precisa del complemento analítico de las categorías de *coherencia* y *cohesión*; dichas nociones, en efecto, lo diferencian rotundamente de otros niveles en los que el significado constituye una realidad menos compleja a causa de la menor complejidad estructural del significante y, de alguna manera, rompen esa continuidad gramatical prevista y exigida por la gramática del texto. A través de la *cohesión* y de la *coherencia* el texto deviene objeto emancipado en el sistema lingüístico *a través de la especificidad de sus categorías analíticas*.

Se incide, así, en la continuidad y diferencia simultáneas del texto con respecto al resto de los niveles de estructuración del idioma, es decir, la propia noción de texto se juega en el análisis de una distancia que ha de permitir la continuidad y la diferencia. Continuidad en tanto que el texto sólo es manifestación lingüística gramaticalizada aunque algo más compleja que los niveles más básicos del lenguaje, y, a la vez, diferencia en la medida en que, en efecto, para legitimar un análisis propio, se sobreentiende que el texto ha de *constituirse en objeto, en objetivo, en límite significativo* del idioma, el cual, a partir del rango del texto sólo podrá dirimirse mediante características materiales, cuantitativas -libro, folleto, esquila, etc.- y no mediante propiedades estructurales o significativas que quedan circunscritas al límite máximo de la noción de texto donde parecen culminar.

El texto tiene, por lo tanto, que ser objetivo, tiene que poseer una delimitación que lo aísle para constituirlo como objeto significativo al margen de otros textos, al margen de otras manifestaciones lingüísticas, al margen también, pues no puede olvidarse el vector geográfico e idiomático implícito en una gramática del texto, de otras lenguas; para todo ello se requiere una unidad interna, una *necesidad significativa* y estructural que puede ser descrita -según la gramática del texto- mediante el estudio de los fenómenos de *coherencia* y *cohesión*, fenómenos que pertenecen al ámbito textual pero que han de determinarse según la propia lengua, según el propio idioma. Estructura e idioma parecen, en consecuencia, elementos capaces de constituir al texto como objeto de estudio, como objetivo del idioma.

Para incidir en la importancia de la perspectiva estructural -gramatical- de un

texto, diferencia Casado Velarde, paralelamente a la diferencia entre cohesión y coherencia, las *funciones textuales* de las *funciones idiomáticas*. Las primeras, que denotan el *sentido* de un texto, apelan al «contenido propio de un texto o de una parte de un texto», es decir, no aluden al significado en sentido estricto, sino a la forma del texto, a una cierta intención genérica del mismo; por ejemplo, aquello que subyace a escribir una carta, hacer una petición o dar una orden. La función idiomática, por su parte, diferencia al texto de otros textos por la manifestación gramatical concreta de ese sentido entrevisto en la función textual. La función idiomática, o *significado* en sentido estricto, es «el contenido proporcionado por las unidades idiomáticas de una lengua histórica determinada».

Frente a la idea generalizable de la carta, por ejemplo, la función idiomática impone la necesidad de diferenciar entre *estimado*, *querido* o *apreciado* para el encabezado según el uso idiomático regulado de la lengua española, la necesidad asimismo de terminar el encabezamiento con dos puntos a los que sigue mayúscula contraviniendo por convención del género epistolar la regla ortográfica al uso; un paso más allá, la función idiomática se preocupa por el contenido, por lo dicho en la carta cuyo significado deviene objeto analizable dentro de los límites históricos de la lengua en que ha sido escrita.

El conocimiento de un texto basado exclusivamente en la cohesión o en las funciones textuales resulta, en consecuencia, incompleto, porque dicho conocimiento requiere de la vertiente significativa inserta en la coherencia y en las funciones idiomáticas para constituirse como tal. Es decir, la propia gramática del texto, de cuyo objeto quizá cabría esperar un análisis más estructural, aquel que proporciona la cohesión, apela necesariamente a una vertiente significativa, a *un significado que constituye el texto como objeto*, como si el salto desde la frase al texto hubiera, en cierta medida, enturbiado la perspectiva gramatical estructuradora y hubiera exigido una vertiente semántica y casi pragmática demasiado coyuntural, una salida del texto al mundo porque la coherencia implica el *conocimiento del mundo*. El significado del texto hace del texto y de él mismo dos objetos relacionados e identificados en su relación recíproca. Se produce, en consecuencia, una identificación del texto, de este texto concreto al que se atribuyen este (o estos) significados que él mismo soporta y

transporta.

Frente a la idea de una conformación estructural, meramente gramatical del texto que alcanzaría a la forma de su significante, la gramática del texto parece someter su unidad al cumplimiento de la significación, puesto que, según parece, en el fenómeno de la significación se manifiesta eminentemente una *lengua histórica determinada*.

Es decir, es preciso mediar la distancia que existe entre lo formal, aquello que tiene que ver con una estructura apenas cargada de contenido, y lo que pertenece al contenido, es decir a la coherencia, a la función idiomática, al significado de un texto que, según se indica, es capaz de determinarlo como objeto precisamente por su carácter idiomático. Una mediación que, en cualquier caso, sigue recorriendo dos extremos que es preciso objetivar, dos extremos que es preciso circunscribir y relacionar: el texto y su significado que, además, actúan como recíproca condición de posibilidad uno del otro pues, como puede observarse, no hay texto sin significado pero, como resulta obvio, no hay significado sin texto.

El prólogo sería, en este caso, el elemento de mediación significativa para algunos textos, sería aquello que, por proporcionar las condiciones de posibilidad de un significado daría entidad objetiva al texto prologado. No obstante, simultáneamente, el prólogo debería darse entidad objetiva a sí mismo como texto, pues él mismo no podría renunciar a su significado. Dicho significado le es imprescindible para su función pues el prólogo no puede alcanzar a la obra prologada por la cohesión textual sino por la coherencia, un significado que alumbraba a otro. El prólogo requiere una objetivación textual que ya no puede provenir de otro texto -de un prólogo del prólogo- y que, por lo tanto, ha de provenir de su estructuración idiomática, como sucedía en la obra prologada. El prólogo, como texto, precisa desde esta perspectiva estar objetivado; del mismo modo sucede con su significado, objetivados ambos en recíproca condición de posibilidad por una *lengua histórica determinada*.

La condición de posibilidad del significado sería, en cualquier caso, y esto establecería la diferencia específica entre la gramática del texto y otras disciplinas -la lingüística del texto y la ciencia del texto eminentemente-, la propia lengua -no el lenguaje en general- pues de ella dependen la coherencia y las funciones idiomáticas.

La lengua, el idioma, por lo tanto, sería la condición de posibilidad de esa objetivación significativa a la que, llamativamente, haría entroncar con la historia de una manera decisiva tanto en la dimensión espacial –pues un idioma determina un espacio- como en la dimensión temporal –pues un idioma es esencialmente histórico. Tiempo y espacio desde el punto de vista del idioma otorgan objetualidad al texto a través, es preciso recordarlo, de la legitimación de un significado. Dicha objetivación se produce, en consecuencia, desde una perspectiva significativa y no simplemente fenomenológica que, por lo tanto, cuando se presupone -necesariamente al hablar de *objeto*- sólo metafóricamente es objetual y que hace, de este modo, que el vector idiomático se muestre no como aquello que determina completamente un objeto, sino como *una suerte de metáfora significativa del tiempo y del espacio como condiciones de posibilidad del objeto*, una suerte de desplazamiento entre límites indeterminables.

La lengua propia como metáfora significativa del tiempo y del espacio es revelada por la mediación del prólogo puesto que el texto y su significado no son objetos, no son estrictamente determinables por su coordenada sino más bien, a través de una mediación significativa que el prólogo desvela y que se reconoce como posición textual. Es la mediación del prólogo, que hace acontecer el significado, la que permite la objetivación porque –desde la perspectiva de la gramática del texto- permite el paso desde la estructura –puro vuelo en sí misma, simple gramaticalidad sin objeto- hasta el objeto que se constituye en el acontecimiento del significado y que, entonces, hace plenamente objetiva a la estructura misma, dotándola de un peso casi definitivo. Asimismo, el prólogo, al precisar ser texto por sí mismo, desfonda el límite objetivo; en efecto, el prólogo, desde la perspectiva de la objetivación significativa constituye un límite infranqueable puesto que él mismo no es prologado ni explicado. Ante este límite de la objetividad, el prólogo muestra que su constitución como texto depende de la posibilidad de que la lengua en que está escrito se convierta en condición de posibilidad de su significado y de él mismo entrevistados como objetos. Objetos de un carácter especial –literario podríamos decir- en la medida en que la lengua actúa como una suerte de metáfora del tiempo y del espacio, que resultan las verdaderas condiciones de posibilidad del texto y de su significado.

Es decir, tal y como venimos insistiendo, el prólogo dota de posición al texto

prologado y a sí mismo a través de una mediación significativa. El prólogo, en consecuencia, la crítica o interpretación de un texto cualquiera también, señala una zona problemática en la *gramática del texto* puesto que media en una significación que, si quiere ser verdaderamente constituyente, debería sostener sin mediación al texto al que se asocia, debería ser capaz de interiorizarse y producirse -autoproducirse- desde el texto como objeto gramaticalmente, y por lo tanto, idiomáticamente constituido. Por el contrario, el prólogo se muestra como una exterioridad analítica y explicativa no sólo del significado de un texto sino del texto mismo; en el extremo, el prólogo muestra la exterioridad metafórica y desplazada del idioma mismo, de su gramática.

El empeño en una ausencia de mediación no es ajeno, en efecto, a una gramática del texto que se denuncia en este sentido al oponerse, en cualquier caso, a un trabajo sobre el texto según la perspectiva exclusiva de las funciones textuales o de la cohesión, en la medida en que este tipo de análisis no alcanza el significado del texto, la producción de su significado que es la finalidad propia, el objeto, el objetivo del texto.

Así lo afirma Manuel Casado Velarde, el cual, frente a la idea de una constitución multidisciplinar del análisis del texto -y por lo tanto del objeto del texto-, apuesta por una objetividad del mismo a través de la delimitación idiomática, condición de posibilidad de un método de análisis gramatical y de una imposición de la significación textual directa.

“En efecto, una cosa es producir un texto sobre la base del conocimiento de una determinada tradición textual (carta, instancia, brindis, petición de mano) y otra diferente es saber construir un texto sobre la base del conocimiento idiomático, es decir, según las reglas de un idioma histórico”.

Según explicita el texto transcrito, frente a la idea de un desplazamiento, de una traducción, de un paso de la frontera, una gramática del texto se empeña en establecer la independencia del texto respecto de otros textos y también, tal y como señala con cierta vehemencia la cita, a deslindar un texto de otras lenguas, a hacerlo ajeno o indomable a una traducción, a un desplazamiento. Toda esta autonomía, que se deriva de la autonomía del texto escrito en esa lengua -no es ajeno a esta

perspectiva referirse a la *obra cumbre de una lengua*, dando el paso, por tanto, al libro-, depende, no obstante, de la posibilidad de objetivar el significado del texto y su estructura para establecer una nítida diferencia en la constitución del mismo.

Desde la particularidad de un idioma la *gramática del texto* requiere, para poder establecer las condiciones de posibilidad de un significado del texto, la unidad e independencia de éste, su posición en el sistema textual y en el mundo, su regionalidad significativa e histórica. El idioma, de este modo, no se manifiesta exclusiva o principalmente como el soporte histórico de un texto y de un significado que sería exterior al idioma mismo, sino como la condición de posibilidad de que un texto histórico alcance su significado en una suerte de *inmanencia coherente*. En efecto, frente a la idea de un significado más allá del idioma, es decir, de un significado que sea un objeto, un concepto, una noción, lo que se pretende es anular esa exterioridad amenazante del significado y subsumirla a una operación textual de raíz idiomática, a una suerte de autoproducción del significado.

De este modo, como texto, un prólogo guardaría dentro del texto que prologa una posición paradójica puesto que su producción de significado, su mediación resulta ociosa en el contexto de la autoproducción coherente del significado y, además, ha de constituir una realidad textual independiente –si quiere ser texto según la definición apuntada hasta el momento- por lo que su naturaleza quedaría no sólo desvirtuada, sino indefinida dentro de la obra. El prólogo y la obra prologada han de constituir, en efecto, dos realidades textuales perfectamente diferenciadas, cada una dotada de su coherencia y cohesión sobre la base de una lengua común. El significado de ambas debe producirse, en consecuencia, desde las condiciones idiomáticas de su constitución, pero entonces ¿cómo puede un prólogo ser la condición de posibilidad del significado de una obra si ella debe alcanzar su significado a través de su estructuración idiomática?, ¿cabe una suerte de mediación, de suplementación de la función idiomática, de la coherencia?, ¿cómo mediar en un significado que no se constituye como tal sino que más bien apela a un significado constitutivo del texto?, ¿cómo mediar en aquello que, para llegar a ser, ha de exigir su independencia, exhibirla de alguna manera a través de sus funciones idiomáticas?

No obstante, el prólogo, su carácter mediador que tan afín se muestra al problema del tránsito entre el significante y significado, sume (de nuevo) nuestra reflexión en una perplejidad, pues si, como venimos apuntando, únicamente la existencia de un significado permite referirse a un texto constituido como objeto independiente y, en consecuencia, como objeto susceptible de análisis, ¿cómo es posible que, a la vez, sea imprescindible el carácter objetual –es decir, una estructura aún no cuajada, aún no acontecida en el objeto significado- para que pueda darse el significado?, ¿cómo puede pensarse esa simultaneidad en el seno de una imprescindible distancia?, ¿cómo pensar, en cualquier caso, una mediación? El texto habrá de ser capaz de producir su propio significado y, en consecuencia, ser capaz de autoconstituirse a través de él como objeto.

Una suerte de mediación interior constituye al objeto texto, una suerte de autoproducción –que es mediación y no inmediatez- puesto que el significado resulta, en este caso, así como el significante, de una exterioridad amenazante.

En esa mediación entre lo que constituye al objeto texto y lo que propicia el significado se sitúa Manuel Casado que resuelve la cuestión restringiendo el significado del texto a aquellos significados que resultan relevantes para una gramática del texto:

“La gramática del texto, en sentido estricto, se ocupará de aquellas funciones o contenidos idiomáticos orientados hacia la constitución de textos. Importa, por consiguiente, mantener una distinción neta entre tales funciones idiomáticas y las funciones textuales. Dicha distinción resulta manifiesta en la falta de correspondencia entre funciones textuales y categorías de significado gramatical”.

Se da el paso, entonces, desde la unidad del objeto texto a la unidad de la disciplina, unidad que opera como criterio de selección de aquello que resulta o no relevante. Como puede observarse, todo el interés de la gramática del texto bascula, al insistir en el significado como condición de posibilidad de la constitución objetual del texto y, a la vez, en la necesidad de la inmanencia del propio texto, bascula de nuevo, decía, hacia la estructura, hacia la capacidad del texto de dotarse de una estructura,

subordinando de ese modo la idea misma de una significación del texto que sólo se tendría en cuenta mediante la consideración de *aquellos elementos que sostendrían con su significación la unidad y estructura misma del texto*. De la exterioridad del significado, la gramática del texto se ve obligada a recluirse en la solidez de la estructura idiomática que lo compone y, en efecto, a retroceder a un nivel expresamente gramatical, a un nivel signifiante en el que, no obstante, no puede tenerse en cuenta la materialidad –también exterior a esa autoproducción– del signo, del objeto libro.

La posible equivocidad del significado, que amenazaría con diluir la objetivación del mismo y de su estructura idiomática que lo posibilita, obliga al texto a reasumirlo sobre la base de su estructuración, sobre la condición de una unidad que desplaza, por tanto, la significación, de nuevo, a un terreno de objetividad estructural inapelable.

De este modo, en efecto, se evita el carácter de mediación y distancia, se evita la idea acechante de una mediación exterior –de un texto sobre otro tal y como hace el prólogo con la obra prologada– que se subsume a una suerte de mediación interior y, por lo tanto, de un carácter más seguro en el que la idea objetiva y objetual del texto se garantiza al establecer una autoproducción de su significado y la autoconstitución motivada de su signifiante. Frente al carácter significativo del texto, como veníamos apuntando, se instaura su carácter objetual, el carácter objetual de sus elementos constituyentes, signifiante y significado, en un objeto único, dotado de unidad él mismo.

“Por coherencia se entiende la conexión de las partes en un todo. Esta propiedad implica, pues, la unidad”.

Parece, en efecto, que la diferencia que puede existir entre el prólogo y la obra prologada, desde el punto de vista de la constitución de esta autonomía construida sobre las nociones de coherencia y cohesión, sobre la diferencia entre funciones textuales y funciones idiomáticas, es grande. En efecto, según se deduce de ese empeño de independencia textual, pues la relación significativa entre textos queda

relegada a un ámbito de cierta irrelevancia al considerar el significado como un elemento de interioridad estructural de la propia obra, la obra y el prólogo, para ser textos cada uno de ellos, han de construir y sostener su propia coherencia y cohesión; si a esto añadimos que la perspectiva gramatical hasta el momento apuntada no remite a una función significativa del texto, sino que se preocupa más bien por su carácter arquitectónico, por la solidez de su estructura y la adecuación de ésta a su idioma concreto, nos encontramos ya no sólo ante la independencia de prólogo y obra prologada que impide al prólogo clausurar el significado de la obra, sino, un paso más allá, ante la irrelevancia del prólogo como elemento mediador en la medida en que éste no puede constituir como texto a la obra prologada, ni siquiera a través de su significado. Tan sólo a través de una función significativa puede el prólogo interesarse o aproximarse al aspecto textual de la obra que prologa. El texto como signo, al configurarse en la gramática del texto a través de la férrea unidad de todos los elementos que suponen una cierta exterioridad, queda marcado como un signo-objeto, un signo-objetivo, como signo único y total que autoproduce y engulle su exterioridad para asumirla con posterioridad en aras de una objetualidad, de una objetividad aún más férreas.

Lo que sucede, por tanto, es que, como mostraba el análisis operativo del prólogo desde la perspectiva de una gramática del texto, el texto, ahora desde la perspectiva de la cohesión también descansa analíticamente sobre el idioma, de modo que descansa sobre la condición de posibilidad de que el texto y su significado devengan objetos, de que, un paso más allá el texto y su significado devengan un solo objeto, una totalidad para la que el idioma resulta una condición de posibilidad insoslayable.

El texto queda entonces a merced de una coherencia que se constituye a través de un significado autoproducido según el idioma en que se manifiesta y en el que resulta de una importancia insoslayable la cohesión, aquello que pertenece a la significación en su carácter más estructural. La coherencia, de este modo, y como apuntábamos hace ya algunas páginas, requiere de la cohesión para poder ser efectiva, pero la subsume en la medida en que a través de la unidad que proporciona

a la *totalidad* del texto se revela como la verdadera función estructurante. La coherencia, por tanto, estructura un texto para que sea significativo aunque con la condición de que la distancia que se establece entre el texto y su significado debe ser estrictamente interna y casi nula, puesto que el fin último es que el texto se constituya como objeto. De este modo, la coherencia debe recorrerlo autoproduciéndose, alcanzando un grado global de autonomía ella misma como entidad con capacidad de clausura del sentido.

En el límite máximo de este proceso que venimos apuntando, la coherencia puede, en cualquier caso, y precisamente por ser una noción con voluntad de clausura, de aquilatamiento de la distancia que se considera siempre un peligro, puede, decía, pasar por encima de ella misma, borrarse para alcanzar algún efecto significativo concreto;

“Los citados principios pueden suspenderse intencionadamente cuando el hablante juzga que hay razones suficientes para hacerlo, como un procedimiento más para lograr un determinado sentido en su discurso”.

Negar la coherencia, por tanto, se considera un rasgo de coherencia; se trata, en consecuencia, de una noción totalizadora a la que se dota de la capacidad de asumir su propia destrucción y que sostiene el significado precisamente en la objetivación de las condiciones de su producción, con la ilusoria pretensión de clausurar una deriva que, aunque ya no tiene lugar entre texto y significado, unidos ambos en esa totalidad analítica, sigue produciéndose, sin embargo, entre objeto y significado y que es precisa para articular el esquema textual tal y como lo propone una gramática del texto.

En efecto, el significado es la producción del significado y no el significado mismo puesto que el producto puede resultar tanto significativo como asignificativo e incluso antisignificativo, no obstante, es preciso que esas condiciones de posibilidad de producción del significado sean estrictamente interiores al texto, al lenguaje y al signo mismo que, de este modo, se objetivan al margen de la exterioridad ya no del significado sino del producto de cualquier proceso significativo.

La distancia significativa, el paso cautivo y *deseante* que se producía para poder determinar el texto y su significado, distancia revelada como insoslayable por el

prólogo, se ha trasladado ahora, a través precisamente del proceso significativo, al interior del texto, al interior de ese objeto que, a la vez que se constituye como tal se fragmenta por el proceso significativo mismo. Texto y signo coinciden apelando a una autoproducción de ambos que legitima la consideración objetual y objetiva del texto. El prólogo se borra puesto que el signo alcanza por sí mismo su constitución al autoproducir su mediación significativa, al reasumir como significativa, en el extremo de esta consideración, incluso su propia negación. De este modo, en una distancia interna que es capaz de asumir su propia negación un prólogo resulta ocioso e incluso peligroso como exterioridad amenazante y pseudoconstituida, pues, en efecto, el prólogo sigue vindicando su carácter ancilar respecto al texto prologado, su posición, ahora indefinidamente exterior frente a la obra que prologa y a la que constituye como objeto significativo.

El texto, conducido por esa hiperoperación textual de autoproducción del significado precisa engullir al prólogo si es que, en efecto, aún cabe postular en un terreno significativo la diferencia entre un prólogo a una obra, y, pongamos por caso, una obra cualquiera editada junto a aquélla. El prólogo establece, por definición, una suerte de relación significativa con la obra prologada y, en esa medida, es preciso que sea reasumido por ésta, que, ahora dentro de esa hiperoperación textual ha de subsumir al prólogo como una de sus fisuras. Pero, ¿cómo asumir aquello que es ya de por sí un texto?, ¿cómo injertar o simplemente incluir ese otro texto que se posiciona fuera del texto mismo?, ¿no sería el prólogo el lugar de enunciación de esa incoherencia sustentante del propio texto?, a causa del vector significativo irrenunciable para un texto, la coherencia puede totalizarse en torno a sí misma y su función, pero no puede enunciarlo y, en consecuencia, no puede recorrer la mediación entre sí misma y el significado que produce, aunque ese significado sea la negación del significado. Un texto que no es ella ha de alumbrarla en este proceso de automanifestación totalizada que el propio idioma no puede asumir. El prólogo, que conducía al extremo impensable de la coherencia al mostrar que toda objetivación residía en la capacidad del idioma de convertirse en metáfora de tiempo y espacio como condiciones de posibilidad del objeto texto y del objeto significado muestra ahora que la totalización pretendida del significado y del texto en el interior del

idioma, estrategia apuntada precisamente para anular esa distancia entre las condiciones de posibilidad y el objeto pues se convierte en la distancia entre las condiciones de posibilidad y la producción, no puede resultar exitosa porque se trata de una totalización incapaz de darse un límite que la haga reconocible. Este límite, que el prólogo constituye ciertamente, señala la totalidad como aquello que no puede alcanzar el grado de objeto y que permanece siempre en el terreno de la producción, espacio inacotable que no puede considerarse un objeto.

Así, finalmente el prólogo muestra que es imprescindible para la significación plena puesto que un texto no puede asumir su propia negación en la producción significativa si no es a través de una mediación exterior de difícil reasunción. No obstante, esa mediación exterior no tiene por qué ser únicamente el prólogo, muchas obras carecen de él y son significativas además de, indudablemente, ser textos.

Así lo recoge Enrique Bernárdez ya desde la perspectiva inquisitiva de una lingüística del texto emancipada de la dimensión idiomática de un texto, aunque no ajena a ella.

“Esos textos aparentemente incompletos no lo son en realidad, ya que en la intención comunicativa del hablante figura que el oyente deba entender lo que se le presenta, precisamente, como incompleto. Además, los prólogos a que nos hemos referido hacen patente esa intención, y el texto, en consecuencia, es completo”.

Es decir, puedo negar la coherencia del texto en el propio texto, pero no puedo enunciarla y hacerla así elemento de coherencia, puesto que, en último término el texto a través de su coherencia y de sus funciones idiomáticas se encamina hacia una *dimensión comunicativa* que la gramática del texto auspicia cuando se refiere a las funciones idiomáticas. En efecto, sólo la enunciación de la falta de coherencia me permite entenderla como tal y transformarla en signo de coherencia; es decir, sólo convirtiendo esa negación de la coherencia en un elemento producido, significado, puedo hacer de éste una operación global de producción del sentido.

De este modo, se trata de conseguir que la coherencia -incluso obtenida como su propia negación- devenga producto del texto, objeto del texto que, finalmente, se

convierte en objeto él mismo a través del reconocimiento de ese producto como uno de sus fines. Si el prólogo ya no es imprescindible es porque, como puede comprobarse, la función comunicativa añadida en el texto de Enrique Bernárdez posiciona una entidad externa -receptor, lector, etc.,- que cumple la función de producir el significado y reconocer esa totalidad objetual que constituyen el texto y su significado.

Tal y como ha podido comprobarse, en el apartado anterior nos enfrentábamos, para poder establecer el lugar teórico y pertinente del prólogo dentro de algunas teorías ságnicas del texto, con una realidad idiomática que establecía la distribución de distancias en el seno del entramado textual.

b. Idea significativa de una *lingüística del texto* y de su totalización en una *ciencia del texto*.

Esta realidad idiomática, cuya manifestación más frecuente se atisbaba en el ámbito circunscrito de una lengua, proporcionaba, en consecuencia, las razones y los caminos por los que resultaba legítima la consideración objetual de un texto y de su significado según una determinación que era, a la vez, histórica y significativa. De la misma manera, sin embargo, la perspectiva idiomática también determinaba -en el mismo proceso- una suerte de contradicción significativa al pretender, por sobre otros objetivos menores, totalizar el objeto del texto a través de la autoproducción de su significado; como pudo observarse, una mediación exterior es necesaria cuando se pretende objetivar tanto el texto como su significado, por lo que la idea de una totalización unitaria sin mediación se revelaba más como un deseo que como una posibilidad teórica; la consideración de la posición textual del prólogo exigía, en efecto, dar cuenta del carácter problemático de este hecho y del tránsito desde una consideración semántica del significado hacia una vertiente comunicativa donde el prólogo reencontraba la pertinencia de su función pues, en efecto, esa totalidad

pretendida –que incluía la propia negación de la función que la vertebraba- no podía ser significada sino que debía, como condición de posibilidad de su propia existencia, ser comunicada, proceso en el cual el prólogo reencontraba y exigía, a la vez, la naturaleza de su carácter mediador, su posición que no sólo le constituía sino que además servía como límite de posicionamiento de la totalidad significativa de la obra.

En efecto, la consideración del texto como una totalidad objetivada permitía y, en cierto modo exigía, el tránsito desde un significado gramatical –semántico y próximo a la estructuración y fines de un diccionario- a un significado textual en el que ya se manifestaba –bien en la noción de coherencia, bien en la idea de una función idiomática- un significado ampliado en el que podía descansar una función comunicativa que, como mostraba, ya adentrándose en el terreno de una lingüística del texto, Enrique Bernárdez, exigía una exterioridad que ya no podía ser autoconstituida –una exterioridad de la que podía dar cuenta más bien una enciclopedia que un diccionario, es decir, una realidad más allá de la lengua- y que legitimaba, por tanto, la presencia de un prólogo que mediara entre el objeto texto y el objeto significado. Del mismo modo se ha manifestado Claudio Guillén para aludir a la realidad de la obra literaria, para dar cuenta de la competencia, no exclusivamente lingüística, del análisis del texto:

“Siempre he pensado que la literatura es el desarrollo de un arte del lenguaje cuyo carácter, en virtud precisamente de ese desarrollo, incluye la superación de los límites del lenguaje”.

Aún quedaba sin analizar, en consecuencia, y tras la aportación final, una perspectiva que apuntara al texto sobre la estructura de su función significativa sin atender exclusivamente a la lengua en que se producía. Se trataba, según las palabras de Manuel Casado Velarde, de una perspectiva que considerara eminentemente la cohesión así como las funciones textuales. Alejada del vector histórico y comunitario de una lengua concreta, dicha perspectiva debe conducirnos a un trabajo significativo pero, en principio, escasamente objetual del texto –significante- y de su significado, hacia una idea transitiva del mismo en la que sea posible la presencia fértil del prólogo como, precisamente, elemento mediador entre ambas realidades.

Para una *lingüística del texto* el esquema de significante y significado se aplicará, en consecuencia, de una manera general, es decir, abstraída del contenido idiomático concreto y de su dimensión semántico-gramatical. Así, podremos referirnos a la forma de lenguaje de una carta, de un brindis o de una promesa, destacando de estos distintos actos de lenguaje la importancia de su estructuración significativa y, no tanto, la idea de su manifestación idiomática. La perspectiva analítica del texto se muestra, en este caso, próxima a los modelos lingüísticos de significante y significado aunque intenta prescindir del carácter objetivo de ambos para centrarse exclusivamente en la función constructiva y su relación con la función comunicativa, uno de cuyos segmentos constitutivos es ahora la función significativa que, de este modo, queda subsumida en una estructura mayor que no puede reducirse ni a un vector semántico ni a un vector gramatical. Así lo señala Enrique Bernárdez:

“En el texto aparecen dos tipos de reglas: las propias de su estructuración interna y las reglas del «sistema de la lengua». La aplicación de estas últimas es lo que dará lugar, entre otras cosas, a las frases. (...) Podríamos resumir la cuestión de la diferencia entre texto y frase señalando que el texto es una unidad comunicativa mientras la frase es una unidad del sistema de la lengua”.

Como puede observarse, en efecto, una Lingüística del texto centra su atención en la capacidad comunicativa del lenguaje según la estructura de la que se dota el texto y no según las reglas de la lengua tal y como están determinadas para un idioma concreto. En el nivel gramatical y lingüístico de la frase, el hecho significativo resulta evidente y se atiene a las reglas generales que desembocan en la semántica, es decir, en el estudio gramatical del significado que permite, según hemos venido indicando, la objetivación del significado y del texto mismo. Sin embargo, la cita transcrita señala una realidad superior a la realidad gramatical del significado que resulta de verdadera relevancia para el texto puesto que lo constituye y lo diferencia de las frases, a saber: la capacidad comunicativa. Frente a la idea de un significado puramente gramatical e idiomático que reducía el estudio del texto a una doble objetivación totalizada –aunque distinguía con una clara intención teórica, como vimos, las frases del texto- se presenta ahora la idea de un significado ya nucleado por

una función comunicativa estructurada y que, en consecuencia, no precisa de un carácter objetual para realizar su función; un significado que, no obstante, y como sucedía con el significado gramatical aspira a estructurar y dar unidad al texto sobre el que descansa.

A la idea de objeto propia de un significado gramatical se opone, en consecuencia, la idea de estructura como base comunicativa de todo el sistema textual, pues, en efecto, el empeño comunicativo de una Lingüística del texto se asienta en la descripción de estructuras que tengan alguna posibilidad de ser universalizadas. Frente a la idea concretísima e idiomática de un texto, frente a la idea de espacio y tiempo determinadas por una *lengua histórica determinada*, la idea lingüística del mismo señala el cauce de una estructura transportable y aplicable a diferentes textos en diferentes lenguas. Podremos, así, por ejemplo, proporcionar el esquema básico de una noticia o de un relato y considerar que, salvo los errores aceptables por la coyunturalidad de cada noticia o cada texto, el esquema de la estructura se ajusta y puede explicar cualquier noticia o cualquier texto narrativo en cualquier lengua.

Teun A. van Dijk se ha ocupado de estas estructuras que, no obstante su pretendida validez general, ha modificado y corregido frecuentemente a lo largo de su obra. Para nuestro propósito no resulta especialmente relevante el contenido concreto de cada estructura propuesta sino el tránsito teórico que conduce a la estructura hacia su función comunicativa y que, fundamentalmente, avanza desde una tensión estructural semántica hacia una solidez estructural comunicativa, pues en efecto, en un primer nivel de análisis textual nos encontramos con las *macroestructuras*, de carácter eminentemente semántico aunque no expresamente idiomáticas, no exclusivamente gramaticales puesto que sólo se manifiestan en la dimensión del texto:

“En el nivel de descripción al que ahora pasaremos ya no se considerarán ante todo las conexiones entre oraciones aisladas y sus proposiciones, sino las conexiones que se basan en el texto como un todo o por lo menos en unidades textuales mayores. Llamaremos *macroestructuras* a estas estructuras del texto más bien globales. (...) Estas macroestructuras son de naturaleza *semántica*. La

macroestructura de un texto es por ello una representación abstracta de la estructura global del significado de un texto. Mientras que las secuencias deben cumplir las condiciones de la coherencia lineal, los textos no sólo han de cumplir estas condiciones, sino también las de la *coherencia global*".

Como puede observarse, el trasunto estructural se determina primeramente en el terreno semántico a través, no obstante, de una cierta especificidad textual que lo diferencia de un ámbito semántico idiomático, puramente gramatical. La *macroestructura* permite, en consecuencia, diferenciar el texto de la frase según una perspectiva semántica cruzada de globalidad, de amplitud, de totalidad que puede dar cuenta de sí misma, autodescribirse aunque, obviamente sin trascender al nivel objetual del significado, sino en una suerte de inmanencia descriptiva. Esta diferencia resulta, a mi juicio, esencial para distinguir dentro del ámbito semántico el carácter descriptivo de la macroestructura –que, por lo tanto, se convierte en pura operatividad– de la funcionalidad del significado objetivado tal y como lo habíamos descrito desde la gramática. En efecto, frente a la idea de una totalidad objetivada y circunscrita a su capacidad de aglutinar el sentido de un texto, la macroestructura se empeña en una materialidad –no exclusivamente objetiva– que permite la ampliación de la realidad textual sin pretender clausurarla *ni producirla* pero, no obstante, atendiendo a su relativa autonomía en la medida en que todo descansa sobre una estructura propia y, a la vez transportable, que no puede ser mediada porque ella se circunscribe al significado del texto al que re-presenta, al que, si hemos de hacer caso a la terminología del autor, describe; la macroestructura no hace posible el significado, lo dice, lo re-presenta.

Nótese que la macroestructura no es la representación del significado de *este o aquel texto*, sino la representación del modo en que un texto cualquiera significa; es decir, representa de manera abstracta los mecanismos materiales de significación de un texto considerado en su globalidad, de modo que no representa al significado como traduciéndolo a otra lengua, a cualquier lengua, sino trasportándolo a una región comunicativa a la que dota de estructuración y materialidad.

En estas circunstancias explicativas un prólogo no tiene sentido para dar cuenta

del significado pues éste no puede considerarse de una manera objetiva; un paso más allá el prólogo no puede dar cuenta de la macroestructura como base de la significación, pues, por un lado, la macroestructura es una unidad de análisis puramente descriptiva en la medida en que *re-presenta de modo abstracto* la estructura del significado del texto y, como sabemos, un prólogo no re-presenta el significado sino que lo deja acontecer, lo posibilita; y, por el otro lado, en la medida en que la macroestructura no puede señalar un *objeto significado*, sino más bien una estructura de significado en la que no es posible objetivar un producto significado.

La macroestructura es, en consecuencia, una pura mediación sin dirección; ella misma acontece como puro tránsito, como pura estructura sin objetivo.

No obstante esta autonomía del texto obtenida gracias al reconocimiento de las macroestructuras, de la estructura que ellas comportan, es preciso, según señala Teun A. van Dijk que el texto sea capaz de trascender esa virtud puramente significativa para acceder a un terreno comunicativo, a un ámbito de competencia lingüística entre hablantes en el que ya se espera un significado objetivado que se produce y se transmite sobre el soporte de un mensaje. Dicho paso se realiza a través del reconocimiento de las *superestructuras*, es decir, de la vertiente comunicativa, y ya no puramente significativa de la estructura:

“Las superestructuras no sólo permiten reconocer otra estructura más, especial y global, sino que a la vez determinan el *orden* (la *coordinación*) global de las partes del texto. Así resulta que la propia superestructura debe componerse de determinadas *unidades* de una *categoría* determinada que están vinculadas con esas partes del texto previamente ordenadas. La expresión formal sería la siguiente: una superestructura se *plasma* en la estructura del texto. Es decir, que la superestructura es una especie de *esquema* al que el texto se adapta. Como esquema de producción esto significa que el hablante sabe: «Ahora contaré un cuento», mientras que como esquema de interpretación esto significa que el lector sabe no sólo de lo que trata el texto, sino, sobre todo, que el texto es una narración”.

Como cabía esperar se trata de una estructura que engloba a las demás estructuras conformantes de un texto; una estructura que, por lo tanto, pretende asumir la significación total del texto transformándola en comunicación puesto que

pretende dar cuenta tanto de la producción del texto como de la recepción del mismo. Su primera función es, como cabía esperar, determinar el orden de las partes del texto, es decir, moverlo a su significación como condición de posibilidad de la comunicación. En efecto, entre las macroestructuras que, cabe recordar, ya daban cuenta de la *estructura global de significado de un texto*, y la superestructura, no hay una diferencia de dimensión sino de significatividad en la medida en que sólo la superestructura es productiva y no descriptiva, es decir, en la medida en que sólo la superestructura permite decir y escuchar, ejercer acciones comunicativas a través del doble movimiento de la ordenación y la representación; cada parte de un texto se ordena y se corresponde con una parte de la superestructura que a su vez lo representa como globalidad comunicativa.

El significado del texto residiría entonces en la posibilidad de que el receptor reconociera dicha estructura puesto que, sólo en ese momento, el mensaje comunicado alcanzaría toda su significación, todo el peso de su intención comunicativa objetivándose como mensaje comunicado sobre la condición de posibilidad de significar. Producir un texto es, entonces, ser capaz de plasmar el esquema de producción del texto en el texto mismo para que pueda ser reconocido por el destinatario. La superestructura, que es esquema de producción del texto, y por lo tanto necesariamente anterior a él ha de conseguir plasmarse, grabarse en él para poder ser reconocida, es decir, precisa de la preexistencia de un soporte textual –quizá lingüístico– donde grabarse y quedar inscrita para poder ser reconocida. Toda mediación queda, de nuevo, anulada, pues la estructura soporta su propia mediación significativa en la medida en que por un lado, ningún contenido puede modificarla, pues ella no pertenece a lo contingente idiomático y, en consecuencia histórico y, por otro lado, la única función de la estructura es desplazarse –de emisor a receptor– para dar sentido a lo que la concreta.

Ella misma es mediadora significativa de aquello que mediante su arquitectura encuentra la condición de posibilidad de significar y de producirse, puesto que el texto, ciertamente, se muestra objetivado como producto producido por el sujeto emisor y como producto recibido por el sujeto receptor en el proceso comunicativo.

Dicha objetivación resulta de hecho el modo en que una superestructura se concreta puesto que, como señala la cita anterior, una superestructura *se plasma* en un texto. Es decir, no hay superestructura sin texto objetivado donde tenga lugar. A la vez, no hay texto sin superestructura, pues ella es, simultáneamente, el esquema productivo del texto mismo donde se plasma y el *esquema* por el que el texto deviene comprendido y, en consecuencia, comunicado y objetivado.

¿Cómo atender a este aberrante esquema de condiciones de posibilidad recíprocas?, ¿en qué reside esa paradoja productiva y objetiva que amenaza con anular el sentido de esta nueva noción explicativa del significado?

Porque, ¿no era ya estructura la macroestructura?, ¿a qué una superestructura?, ¿no era capaz ya la macroestructura, en su inmanencia, de mediar para constituir el significado propio del texto sin señalar el objeto texto como producto o soporte, como objeto?, ¿no poseía la macroestructura una capacidad de trasposición suficientemente segura en la medida en que a través de ella no se objetivaba ningún significado concreto y, en esa medida, podía pasar de una lengua a otra?

Parece que la pura estructuralidad de la *macroestructura* no fuera suficiente para dar cuenta de la significatividad del texto y que la superestructura, al cerrar el sentido global del mismo con carácter ciertamente de generalidad, sí permita referirse a nudos -pesos- que constituirían núcleos dentro de esa estructura, centros de producción que, en consecuencia, lastran la estructura y circunscriben de manera contraproducente su carácter traslaticio.

“La estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura -efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada- sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el *juego* de la estructura. Indudablemente el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. Y todavía hoy una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo”.

Puede observarse en la cita de J. Derrida cómo, en efecto, lo primero que se concibe es un empeño de ordenar la estructura –pues no se puede pensar una estructura desorganizada–: este empeño fue señalado como elemental por Van Dijk y como verdadero propósito de la superestructura que es globalidad no sólo acontecida –como sucede con la macroestructura– sino organizada y, así, legitimante de la globalidad comunicativa del texto. Posteriormente, en efecto, lo que se produce es la creación de un centro: el texto y su significado, que a través del proceso de comunicación apuntan a una objetivación, a una nucleación de la estructura que queda entonces desbaratada y convertida ella misma en objeto.

Como hemos señalado, la superestructura está lastrada, bien desde el terreno de la producción, pues tanto el texto como el significado aparecen como productos del proceso comunicativo y, en consecuencia, como elementos cuya objetivación actúa como condición de posibilidad de la comunicación, bien desde el terreno de la circunscripción ya no idiomática sino enciclopédica de la significación, pues, en efecto, si bien puede evitarse una adscripción idiomática concreta de la superestructura –que carecería en consecuencia de diccionario–, resulta, por el contrario, perfectamente pertinente su adscripción enciclopédica pues ésta responde a criterios de organización espacial, temporal y de organización *razonable* de la información; estos tres criterios de organización, en efecto, resultan esquemas de producción y comprensión de la propia textualidad de la estructura, de la propia estructuralidad de la estructura que a través de estas condiciones coopera con la objetivación productiva del texto y de su significado.

Sólo al considerar estos tres factores elementales de composición y recepción –es decir, de producción– del texto, surge la cuestión central que muestra el carácter pesado y objetivado de la superestructura, categoría que parece culminar el sistema, pues, efectivamente, ¿cómo dar el paso desde el ámbito puramente significativo al ámbito comunicativo sin atender a la lengua, a la propia tradición idiomática y gramatical?, ¿cómo trascender el marco de la *macroestructura* para desembocar, aún sin coyuntura, sin circunstancia, sin peso, en el terreno de la superestructura

productiva? La comunicatividad, que constituye el mayor empeño en el entramado de análisis del texto según la perspectiva de una Lingüística del texto, requiere una concreción, una objetualidad que, en efecto, no puede reducirse a la estructura, no puede ser la estructura, pues comunicación y lengua aún guardan una fundamental relación insoslayable.

Como denuncia el texto de Derrida, se trata, entonces, de apelar a un doble juego relativo y simultáneo: por un lado apelar a aquello estructural que no pertenece al tiempo ni al espacio –puesto que podía trasladarse de un espacio a otro (de una lengua a otra) y de un tiempo a otro- y, por el otro, remitirse a la comunicación, la cual debería poder determinarse según espacio y tiempo pues sin ambos elementos no sólo carecía de sentido sino que, lo que es más importante frente a la idea gramatical del significado, carecía de efectividad, de capacidad de acción.

A través de dicha función comunicativa, se añade, en consecuencia y como elemento especificativo de una Lingüística del texto, la consideración de las circunstancias de transmisión del lenguaje. Dichas circunstancias resultan esenciales para la función comunicativa pues frente a la luz de la estructura sin centro ni peso, las circunstancias –que podrán reducirse finalmente a espacio y tiempo como coordenadas del acontecimiento circunstancial- imponen un centro que objetiva el significado, el sentido del mensaje y de este modo interrumpe la pura circulación, la materialidad, para determinar una doble objetualidad: la del texto y también la del significado objetivado comunicado.

Se produce en este doble juego una consideración de elementos externos al mensaje mismo –que descansarían no obstante en su estructuralidad y la recorrerían aunque con la capacidad de trascenderla- pero que actúan de modo significativo en su proceso de transmisión ahora entendido como transmisión de un significado. Dichos elementos externos, circunstanciales, se manifiestan, en consecuencia, como la condición de posibilidad del significado, puesto que ellos proporcionan la circunstancia precisa donde el mensaje logra objetivarse y dejar de ser estrictamente significación para devenir comunicación, mensaje entregado y recibido, comprendido, soportado por un texto.

De este modo, en el ámbito de la comunicación, elementos asignificativos permiten que el significado tenga lugar. El proceso, no obstante, no termina en la constitución objetivada del significado y de la comunicación puesto que a través de ellos, tras la culminación del proceso, se produce una objetivación del texto sin la que el significado, entendido desde el punto de vista comunicativo, no puede tener lugar. En efecto, las circunstancias no pueden afectar al significado mismo, no pueden recaer sobre él sino sobre el medio de transmisión que es lo que se encuentra en el tiempo y en el espacio. Si las circunstancias devienen significativas por el proceso de significación, puede señalarse que el texto mismo, el soporte material del mensaje –como elemento temporal y espacial- también se hace significativo en el proceso de comunicación, es decir, en el proceso de producción y recepción del mensaje.

De hecho, lo fundamental de estos elementos externos al texto mismo, no obstante su carácter de condición de posibilidad del mensaje, es que resultan de carácter alingüístico y únicamente devienen de naturaleza significativa al contextualizar y alterar el flujo de comunicación para hacerlo devenir objetivo.

En efecto, si consideramos de un texto su carácter eminentemente comunicativo, su capacidad de transmitir un significado que será interpretado de diferente manera según el receptor, entonces estaremos haciendo bascular todo el esquema argumentativo desde lo objetual hacia lo transitivo, fijándonos y situándonos precisamente en la idea de que ni el objeto texto –pues es susceptible de ser modificado sin que se altere el mensaje que emite (fenómenos de sinonimia)- ni el objeto significado –puesto que variará según el receptor y las condiciones de recepción (fenómenos de polisemia)- son relevantes para la función comunicativa. Para la función comunicativa –que insisto no tiene por qué residir en ningún idioma y que puede ser esquematizada y abstraída de la lengua concreta para dar cuenta de ella en el nivel más general del lenguaje- lo verdaderamente importante es la comunicación, el tránsito, la transmisión a través de la cual, y como arrastrados, todos los elementos del sistema textual –y entre ellos el propio texto y el propio significado- devienen significativos.

Si en el caso de la consideración del significado y del texto objetivados

considerábamos la pertinencia mediadora del prólogo que recorría la distancia entre los dos objetos, ahora, a través de una comunicación contextualizada, el tramo textual más relevante es la cita, el texto injertado que proporciona una circunstancia en el flujo de la comunicación y permite la objetivación del texto mismo como soporte, como cuerpo propio en el que se produce el injerto. Frente a la idea del texto ajeno como explicativo, como mediador, como condición de posibilidad de un significado propio y autónomo, la cita es el texto hecho propio, relegado a la categoría de circunstancia asumida por el propio significado del texto que la acoge interrumpiendo así la existencia de una alteridad. La cita sitúa el flujo comunicativo legitimando la objetivación del significado, alentándolo, constituyendo su condición de posibilidad.

“En el texto, por el contrario, las citas no se deben a la necesidad de entender una determinada formulación acudiendo a otro texto, sino que se trata de llamadas al «conocimiento del mundo» del lector que, en caso necesario (es decir, si su «conocimiento del mundo» es insuficiente), puede adquirir en otros lugares. Pero se trata de esa «ampliación» (o recuerdo) de conocimientos ajenos al mismo texto”.

El texto, desde la perspectiva comunicativa tiene que objetivarse mediante la asunción de elementos que le son extraños, engulléndolos, haciendo que formen parte de él mismo siempre a través de la recepción en el lector que es quien aquilata el sentido, quien dota de objetualidad y significación a todos aquellos elementos que se van incorporando sobre el cuerpo propio del texto. El lector actúa pues, como soporte final del mensaje y, en este sentido, como último elemento extraño al texto del proceso, como elemento inasimilable que, por eso mismo, puede detener el proceso, posicionarse como circunstancia porque, para que el proceso se detenga, es preciso concebir un lector -un fondo, un suelo- que aporta la circunstancia que lo circunda, un sujeto que de este modo, se convierte en un verdadero objeto.

De este modo, el mensaje puede señalar a toda la realidad circundante como elemento significativo de su proceso de comunicación haciendo que toda la realidad devenga significativa, apuntando a la realidad textual como a una realidad total

capaz de exceder espacio y tiempo según su poder globalizador, según su poder significativo y comunicativo que no sólo se convierte en objeto sino que hace posible que su entorno devenga objeto totalizado, constituyéndose el propio texto como una suerte de *morada total*.

“La literatura debe sin duda aproximarse al devenir histórico de la sociedad y de la economía, a la biografía, a la psicología o al psicoanálisis, a la historia política, a la trayectoria del pensamiento y de las creencias. [...] Casi siempre se observa lo mismo, una *proliferación de referencias y vinculaciones*. La literatura es el gran cruce de caminos. La literatura se presta a todos los usos y los abusos, las efusiones y las confusiones, porque *es el lugar de encuentro de todos, el gran lugar común*, en que toda especulación tiene su asiento.”

En el extremo de la argumentación, un texto externo al flujo comunicativo se convierte así en un elemento asignificativo –alingüístico también- si no es por relación a la transmisión en la que se entromete. El proceso eminentemente amplificativo de la consideración comunicativa produce un efecto de globalización donde el entorno deviene indiferenciado si no es por la dualidad que lo configura, a saber, la diferencia entre lo significativo y aquello que no lo es.

En efecto, si pensamos en la posibilidad del prólogo desde este punto de vista observamos que el prólogo adquiere todo el peso de su mediación histórica pues, constituido el significado y el texto como objetos –primariamente comunicativos y, en consecuencia, pero sólo subsidiariamente significativos-, la presencia del prólogo se hace pertinente aunque ahora únicamente como una de tantas circunstancias que hacen posible el significado.

Antes, sin embargo, de dar cuenta de la realidad del prólogo en este modelo de análisis textual hemos de considerar la presencia de los propios modelos de análisis textual, es decir, de las propias disciplinas que se ocupan del análisis del texto y que una Lingüística del texto exige porque sobre la base del lenguaje y para hacer que el texto devenga objeto, pretende objetualizar el conjunto de realidades que lo circundan. Pero, ¿qué lugar guardan en el proceso comunicativo según este esquema textual?, ¿cómo afrontar esa capacidad del texto de significar la completa globalidad

del mundo?, el análisis textual ¿es también circunstancia aglutinante del proceso comunicativo?

La disciplina que se ocupa de estudiar el texto es, en efecto, una de las circunstancias de su acontecimiento, un modo en que el espacio y el tiempo se manifiestan en él. El movimiento totalizador que acompaña a la función comunicativa y a la circunstancia obligan a que no se trate de una sola disciplina, como si una sola circunstancia pudiera alumbrar el texto, sino de múltiples disciplinas que se encuentran –como lo hacía la cita- en el soporte global del texto.

Los dos autores que hemos venido mencionando para dar cuenta de una *Lingüística del Texto* coinciden en señalar que el texto encarado de esta manera totalizada exige una multidisciplinariedad que dé cuenta de su naturaleza global. Así lo señala, en efecto, Claudio Guillén:

“El uso del plural, «teorías», implica la presentación de toda una serie de posturas simultáneas, con sus contradicciones e incompatibilidades. [...] Lo principal es que el objeto mismo del estudio, la literatura –su existencia, su historia, sus manifestaciones, sus concretizaciones-, implica tal variedad de cuestiones disputadas, desde un ángulo teórico, enlazadas como cerezas pero cada una con su rabo, relativamente autónoma”.

Como puede observarse, se trata de una reunión de disciplinas cuya contradicción o discrepancia puede ser asumida por el propio texto en su carácter de objeto comunicativo y globalizado. De hecho, el texto permite, como soporte que es de aplicación de las diversas disciplinas, la relativa autonomía de éstas según criterios de su propia coherencia. El texto como objeto proporciona la legitimidad a un análisis que, si bien puede realizarse desde diferentes perspectivas, es capaz de dotarse de unidad a causa de la unidad del objeto de que se ocupa.

“El fundamento de los estudios y trabajos filológicos ha sido el admirado rigor, tan exacto, de la ciencia de la Lengua. Y ello a lo largo de los años. Cambian los propósitos y las ideas de los expertos, se transforma la Lingüística, pero no su función modélica. Hace un siglo desempeñaba ese papel al tratarse de orígenes, filiaciones, préstamos, o de relaciones entre leguas y literaturas. Durante nuestro

tiempo, nos mostró el camino de la Estilística, o del Estructuralismo, o de la Lingüística del Texto.”

Según Teun A. van Dijk, que aún da un paso más en las consecuencias de ese proceso globalizador del texto, éste no sólo armoniza las diferencias entre disciplinas permitiendo la existencia sobre sí de una caterva de teorías, sino que armoniza también espacios y tiempos sobre la universalidad de su carácter comunicativo, pues, si no, ¿sobre qué base sería posible aunar la multidisciplinariedad y la expansión significativa del texto?. El objeto texto, por tanto, es capaz de determinar, en el límite extremo de su objetivación sin distancia, la unidad del saber que de él se ocupa sin permitir esa discrepancia que Claudio Guillén aún señalaba, o bien asumiéndola como parte de su significación, de su comunicatividad.

En el extremo de la argumentación de Van Dijk -que asimismo da el paso terminológico para señalar una *Ciencia del texto* allí donde hasta el momento había habido una *Lingüística del texto*- la propia disciplina se borra ante el acontecimiento universal y necesario de su objeto capaz entonces de trascender las limitaciones de espacio y tiempo, capaz de abstraerse de su circunstancia concreta, es decir, de este lector, de esta circunstancia comunicativa, de esta disciplina concreta. En efecto, desde la perspectiva teórica de la globalidad del texto puede rescatar ahora Van Dijk aquel propósito de traslación que proporcionaba la estructura lingüística y que parecía perdido en el proceso comunicativo precisamente a causa de la necesaria presencia de la circunstancia como condición de posibilidad.

“Desde la Antigüedad Clásica se conocen la *poética* y la *retórica*, que se ocupaban de las estructuras especiales y de las funciones estéticas o persuasivas de los textos literarios o de los discursos. También la teología y la jurisprudencia emplean *tipos* de textos especiales, que en ambos casos requieren una exégesis, pero que posteriormente sirven de normas para acciones concretas. La lingüística se interesa especialmente por la estructura gramatical de las oraciones y los textos, pero también se ocupa de las condiciones y características de su empleo en distintos contextos. La psicología y la pedagogía didáctica deben de interesarse por las distintas maneras de comprensión, retención o reelaboración de textos. La psicología social y la investigación de los medios de comunicación de masas se preocupan especialmente por los efectos que los

textos provocan en estos medios sobre las opiniones y los comportamientos de los receptores, mientras que, por último, la sociología analiza los textos en la interacción social, en particular en las conversaciones cotidianas y a través de formas textuales y de comunicación en distintas situaciones o instituciones. (...) Ya debe de haber quedado claro que el análisis de las estructuras y funciones de los textos requiere un modo de proceder *interdisciplinario*. La ciencia del texto consiste en describir y explicar las relaciones internas y externas de los distintos aspectos de las formas de comunicación y uso de la lengua, tal y como se analizan en las distintas disciplinas”.

Se trasciende de este modo la coyunturalidad que, según indicábamos, era imprescindible para la comunicación, se trasciende por tanto el proceso comunicativo mostrando que, en efecto, lo verdaderamente relevante es la constitución objetual globalizada y unitaria del texto que actúa como verdadera condición de posibilidad de todo el trabajo de la *Ciencia del texto*, de la comunicación y de la circunstancia misma, cuyo potencial de comunicabilidad reside en que está en el espacio y en el tiempo—según su organización razonable.

En efecto, lo que puede trasladarse con posterioridad a su abstracción no es el contenido idiomático, no el contenido lingüístico, no el contenido comunicativo, sino la idea subyacente de objeto sin la que el texto carece de ninguna potencialidad analítica, sin la que las propias circunstancias carecen de soporte –de cuerpo propio- donde acontecer.

El texto analítico que se aplica sobre el texto objeto obtiene su condición de posibilidad precisamente de esta objetivación sin la que se desleiría al no poder articular su método y su estructura conceptual apropiadas para el análisis de cualquier texto porque, en realidad, se trata de estrategias esquematizadas para el análisis de cualquier objeto.

Un prólogo, por su parte, sigue siendo un texto coyuntural, apegado al texto concreto que prologa, ancilar, circunstancial; un prólogo no puede universalizarse ni es condición de posibilidad de esa abstracción universalizadora, no actúa sobre un objeto que pueda mantenerse constante a lo largo del tiempo, desde los tiempos de la Poética a los tiempos de la Sociología; si un texto pudiera no modificarse, entonces no precisaría de prólogo; un prólogo, insisto, es un texto circunstancial y, en esa medida,

impone una distancia que niega el objeto totalizado por la *ciencia del texto*. El prólogo, de este modo, carece de relevancia frente al texto como objeto totalizado porque el prólogo no desarrolla una estrategia de análisis objetual sino que, como señalamos con anterioridad, precisa de esa fisura que no acontece en un espacio y en un tiempo, en el espacio y en el tiempo, ni, desde luego, de manera razonable.

Por otra parte, ¿puede ser el prólogo una circunstancia asumida por esa totalización del objeto y convertida en la simple condición de espacio y tiempo?, ¿cabe la asunción del prólogo en el proceso globalizador bien como una circunstancia o bien como una perspectiva ajena al texto y que, en consecuencia, no podría ser asumida por el objeto globalizado?, ¿no es más bien el prólogo -en su historicidad y coyunturalidad ya denunciadas por Hegel- precisamente aquel que describe, aquel que da cuenta de la circunstancia resultando él mismo circunstancial y de este modo no sólo altamente significativo para el acontecimiento del significado sino también para el de la comunicación?, ¿no se situaría el prólogo, entonces, en un nuevo nivel significativo que describiría precisamente la totalidad de esa significación que pretende engullir todo el entorno para propiciar el empeño comunicativo y, a su través, el empeño objetivador? La posición del prólogo, su necesaria exterioridad del proceso significativo y comunicativo no permite la visión totalizada del objeto texto y de su significado, el prólogo, al obtener su posición en un tránsito permanente de lo significativo y lo ontológico desvela precisamente la fisura constitutiva de todo el sistema, de la estructura que, fisurada, se desmorona al ser cargada de peso, al prender de sus nexos algunos objetos, la condición de posibilidad de un objeto.

El prólogo mismo no puede ser subsumido en ese carácter totalizador del objeto en la medida en que no puede sustraerse de ningún modo a su radical carácter histórico y ancilar, es decir, por cuanto *no puede abstraerse para entrar en el círculo del objeto*, en la medida en que, finalmente, el texto prologado no puede proporcionarle significación. De este modo el prólogo señala la constitutiva distancia que se establece dentro del ámbito significativo y que el carácter objetivo del texto no puede asumir puesto que, como señala la propia presencia del prólogo, el carácter objetual del texto no puede asumir el proceso significativo al que precisa integrar dentro de sí, al límite

de su proceso inclusivo, como una de las características que soporta.

El prólogo muestra, al no poder ser abstraído de su condición histórica, que el fenómeno objetivo globalizado arrastra y destruye lo significativo precisamente para constituirlo al margen de la circunstancialidad y la distancia no totalizada que requiere dicho proceso; globalización y objetivación carecen de lógica articuladora si no es a través de la idea del objeto como soporte que soportaría todas las características circunstanciales que lo forman, entre ellas, paradójicamente a su propio significante y a su propio significado.

No obstante, como veíamos con anterioridad en el desarrollo de este mismo apartado, la condición de posibilidad de esa objetivación ahora totalizada era la significación, de modo que el objeto como soporte incorporaba sus propias condiciones de posibilidad para producirlas en una operación que, como en el caso de la *Gramática del texto* resulta aberrante.

La presencia del prólogo, que requiere para poder ser pensado de esa mediación significativa, desvela la trayectoria irrazonable de esa constitución textual que es, a la vez, histórica y universal, idiomática y lingüística, coyuntural y necesaria...

De este modo se cierra de nuevo el círculo argumentativo a través de una contradicción que surge como consecuencia de la globalización significativa y la objetivación simultáneas, en el empeño precisamente de establecer el lugar de un prólogo que no puede ser asumido sin más por el texto que pretende anular todas las distancias con el único objetivo de globalizarse y totalizar el espacio significativo en aras de una constitución disciplinar.

En efecto, ya desde el punto de vista de un saber especializado y con pretensiones fijistas -tal y como se manifiesta la *Gramática del texto*-, ya desde la perspectiva de un saber múltiple -la *Lingüística* y la *Ciencia del texto*- y que se manifiesta abierto, se produce un doble deslizamiento conceptual que resulta visible precisamente ante la consideración del papel del prólogo respecto al texto constituido. Dicho doble deslizamiento consiste en, por un lado, la necesidad de que el texto y su significado sean objetualizados, ya para establecer la diferencia entre ambos sin la que

no puede darse la significación puesto que no podría constituirse el signo, ya para aquilatar una distancia y una mediación constitutivas de su carácter histórico y, por otro lado, en la necesidad de que el objeto constituido sea significado para poder acometer su análisis.

Es decir, en torno a un deslizamiento conceptual permanente se articula una primera fisura esencial de la que el prólogo parece dar cuenta, que él mismo recorre y deja ver. Dicha fisura es, en último término, una suerte de metaforización de una serie de fisuras que recorren toda la articulación del sistema significativo y del sistema objetual. En efecto, un paso más allá, el texto requiere una suerte de fisura esencial entre su constitución más estructural, más material y aquello que él dice puesto que, según parece, ninguna materialidad -ningún significante diremos por recuperar la terminología ya anunciada hace algunas páginas- es capaz de agotar la objetualidad que requiere un texto para significar. No obstante la esencialidad constitutiva de esta segunda fisura, cabe señalar la fisura establecida entre historia y universalidad, entre coyuntura y necesidad, entre explicación y descripción, entre producción y pasión, entre, en definitiva, una serie de términos esenciales ya no sólo, como tuvimos ocasión de señalar, para el sistema significativo del lenguaje, sino para la estructura misma del pensamiento.

Pero, ¿cómo señalar, a pesar de su importancia constitutiva, el lugar exacto de la fisura?, ¿como indicar aquel espacio entre dos realidades que, como hemos visto, ella misma hace deslizar?, ¿cómo mediar entre lo objetivo y lo significativo si ellos mismos se constituyen en un deslizamiento hacia el otro término? Como ya tuvimos ocasión de anticipar no sólo nos enfrentamos al desvelamiento de la fisura que existe entre un texto y su significado, sino, y muy relevantemente, a la fisura que existe entre el texto y el objeto, entre el significado y el objeto.

La fisura misma se encuentra, según deja ver el prólogo, desplazada, articulada ella misma, metaforizada, inserta en un proceso de deslizamiento del que nos veremos obligados a dar cuenta.

Según puede deducirse de lo anteriormente concluido, el prólogo mediaría ya no sólo entre dos objetualidades que él mismo precisaría para constituirse, sino que él mismo sería la condición de posibilidad de esas objetualidades, pues el prólogo desvela la simultánea realidad de lo objetual y lo significativo en el texto. Tal y como hemos señalado con cierta insistencia anteriormente, el prólogo es aquello que deja ver *-sin representar-* una fisura esencial que recorre todo el sistema significativo y objetual, una distancia que, a la vez, lo constituye y lo desmiembra puesto que impide que se constituya como totalidad continua a la que numerosas perspectivas del lenguaje parecen tender. El prólogo desvela este hecho, que es el que verdaderamente da a pensar el lenguaje y la obra literaria, precisamente al instituirse a través de una dualidad indecible en el seno mismo del sistema del signo, es decir, al deambular en la distancia que separa y une al significante y al significado, al significante y al objeto y, finalmente, al significado y al objeto.

1.1.4. La cita, la corrección y la interpre-tación como posibles estrategias textuales ante la fisura ontosignificativa.

No debe extrañarnos. El prólogo ya había vindicado ese carácter propio y significativo del texto prologado a través de la *posición*, exterior a la obra, que ocupaba. En efecto, tal y como tuvimos ocasión de mostrar, el prólogo constituía un objeto en la historia –en su aspecto material, espacial y temporal- y en la significación precisamente por su posición, exigida significativamente pero que desplazaba lo significativo y lo existencial hacia un terreno más profundo que habíamos llamado, no sin riesgo de anticiparnos demasiado, ontológico, pero que ahora muestra su verdadero carácter en la medida en que, como venimos insistiendo, hace que el prólogo ostente su función mediadora no como simple elemento de relación entre extremos, sino también como condición de posibilidad/imposibilidad de ambos.

El prólogo media para establecer el significado porque él mismo no es el significado de la obra; no dice el significado de la obra porque el prólogo no

reinterpreta el significado, no lo dice con otras palabras, no es didáctico ni iniciático, no es propedéutico, no suple al texto ni lo enmienda, sino que media en el proceso de significación. Según se interpreta comúnmente, el prólogo aporta un lugar donde el significado pueda acontecer, un ritmo desde el que sea posible adecuarse al tiempo de la obra, una manera de recorrer o de dar una función a la distancia que separa el significante del significado.

Esta distinción resulta, a mi juicio, esencial para la comprensión de la función del prólogo puesto que permite diferenciar su extrañeza respecto a la obra tanto de la extrañeza de las citas de otros textos, como de la ajenidad de las correcciones que puede introducir el autor en una primera lectura antes de dar por concluida la obra y mandarla imprimir.

Ambos elementos textuales, como puede observarse, resultan modos de enjugar la fisura que constituye ontológicamente al texto para proporcionar su significado. En cuanto a las citas, a las que nos referimos ya en el apartado anterior como señales y circunstancias que sitúan el significado en el contexto del mundo cuando se trata de observar el texto desde una perspectiva comunicativa, señalaremos que contribuyen a la continuidad relativa y finalista del texto. En efecto, el movimiento general de la cita consiste en dar cuenta de otros textos en éste, en ampliar el campo de extensión del texto que, en el extremo, puede traer a su cubil a cualquier otro texto y que, en consecuencia, totaliza el espacio significativo textual al jerarquizarlo. El texto en el que la cita se inscribe admite contener una fisura donde la cita se inserta, pero, a la vez, exhibe su continuidad inamenzada puesto que es capaz de engullir la cita y emplearla para completar su sentido: no importa, ahora se puede observar con claridad, si el sentido se concibe desde el punto de vista significativo o desde una perspectiva comunicativa. El texto dota de posición a la cita en un movimiento que resulta unidireccional y en el que la cita carece de peso real. Se cita para decir un nombre propio que acompañe a nuestro texto, para insertar una idea clarificadora que respalde lo que señalamos, a saber, el texto donde la cita se inserta.

Sin embargo, el texto no puede resultar ajeno a la cita que incluye. Esa ajenidad en él inserta lo transforma, a la vez, en un mediador del significado puesto

que la cita se inserta como un cuerpo extraño –dotada por tanto de una objetividad propia que se constituye precisamente a través de los límites del texto donde se inserta- con un significado propio que, sin embargo, necesita acontecer por la mediación del texto donde se inserta. De este modo, y al considerar la simultánea perspectiva significativa y objetual a que el prólogo nos conducía observamos que el propio texto actúa como prólogo –en tanto que mediador significativo y objetual- del texto insertado al que dota de posición y de significado. Es decir, el propio texto, que pretendía, en efecto, incorporar de una manera inocua el texto ajeno se encuentra él mismo convertido en mediador de un texto que, como tal, necesariamente ha de contener una fisura ontológica. Es decir, en el empeño de caminar por sobre la fisura el texto descubre, al incorporar las citas, su carácter mediador y el carácter doblemente profundo de la fisura.

La cita es, por lo tanto, una doble fisura –la que contiene el texto citado y la que acontece en el texto que la acoge- domesticada, controlada para cantar la continuidad de un solo proceso significativo: el del texto que las contiene porque, en efecto, lo que diferencia al prólogo del texto que contiene una cita es la posición que proporciona al prólogo la necesidad de situarse según la posición necesaria y menesterosa del texto prologado y no, como sucede en este caso, a ser él quien defina exclusivamente la posición de todos los elementos del sistema textual, posicionamiento orientado a un sentido clausurado que permite al texto intentar sobrepasar la fisura que lo constituye.

Por su parte, las correcciones no pueden asimilarse a las citas ni tampoco, en principio, ocupar un lugar análogo al del prólogo, pues ellas acontecen tras una borradura, a través de una borradura; su movimiento es el de suplir, ampliar, también cortar, pero mostrarse siempre en perfecta continuidad con el texto, ayudando a su significado, haciéndolo acontecer; ellas sí pretenden contener el significado del libro. En efecto, frente al prólogo, las correcciones revisan y sustituyen las fisuras significativas que pueda contener la obra, suplen unas partes por otras más pertinentes al significado pretendido por el autor; las correcciones introducen una exterioridad en la obra con la pretensión de que el texto adquiriera una continuidad

real, una relativa homogeneidad precisa para su significación. Es virtud de la corrección alcanzar la simbiosis con el texto, modificarlo en lo que sustancialmente proporciona el significado evitando así que el libro exhiba su fisura. Las correcciones son, siempre, plurales. No hay una corrección, siempre hay más de una corrección.

De hecho, ellas articulan el libro para darlo por concluido, la posibilidad de corregir permite que el sentido pretendido se alcance por medio de una larga lectura en la que se insertan pequeños, pero muy precisos, momentos de escritura. La corrección media en el significado del texto como globalidad, lo dota del carácter final a través de una borradura, de un cierto olvido, de una decisión que corta con aquello que no cumplía su función. Como una pared reparada y bien encalada, la corrección señala el punto de madurez de una obra que ya permite correcciones, pues no pueden hacerse correcciones sino cuando se ha dado por concluido el proceso de escritura.

La corrección, en consecuencia, media por su ejecución en la constitución del significado de la obra a la que permite concluir, a la que permite cerrar u obviar su fisura para constituirse en un texto único efectivo. La corrección constituye el espacio de la obra del que, a la vez, precisa para tener lugar. Sin libro no hay corrección; pero sin corrección no hay el libro.

Terminadas las correcciones puede considerarse formado *el libro*, pero ¿cómo puede una fisura, como la que necesariamente han de contener las correcciones, domesticar esa fisura extensiva que contiene el libro?, ¿cómo pueden ellas, que son escritura aun cuando consistan en un corte o precisamente cuando consisten en un corte, terminar con la fisura mediante una fisura? La corrección puede ser, en efecto, el espacio de lo interminable, de la añadidura sin término, la corrección tiene lugar sobre el libro al que constituye para que prosiga su camino hacia la edición, la corrección no puede, sin embargo, constituir la obra, no puede cerrar ese sentido ya siempre de antemano fisurado.

“Valéry, al celebrar en la obra ese privilegio de lo infinito, sólo ve su aspecto más fácil: que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo forma de poder. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, bajo la apariencia del editor, las

exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta, y el artista, liberado por un desenlace forzado, continúa lo inconcluso en otra parte”.

La corrección encuentra su lugar en el libro constituido que, como sucede en el caso de Valéry, ha de considerarse el *acontecimiento singular*, es decir, el aquí y el ahora de un espacio infinito que le subyace -la obra-. La corrección, entonces, al imperar especialmente en el concepto libro, produce un desplazamiento ilegítimo de la infinitud del libro, infinitud acumulativa, progresiva y, sin forzar mucho la descripción, evolutiva, a la infinitud de la obra, infinitud que, por el contrario, pertenece a la cartografía de la fisura y que, siendo sin fin, no se acumula, mucho menos progresa y desde luego no pertenece a la evolución ni del espíritu ni del yo personal. En efecto, la corrección, que tiene una dirección porque desea apuntar a un sentido, a un significado, a unas circunstancias, desvela la ligera coyunturalidad del libro que sólo es el resultado de una circunstancia y nunca el significado pleno. Que quepa la posibilidad de una ulterior corrección denuncia la circunstancialidad del libro. Frente a esa circunstancialidad, y *casi* mediante una estructura de oposición dialéctica, la obra adquiere el perfil de lo esencial, de aquello donde se puede alcanzar un sentido aunque el trabajo es infinito y seguramente pertenece a toda la humanidad y no al vano esfuerzo de un solo hombre.

Se trata, en cualquier caso, de una estructura de oposición pensada sobre el trabajo del libro, de la edición, del mercado y no sobre la posición de la fisura; la obra deviene entonces lo complementario del libro, el soporte de sentido magmático donde el libro corta y se ofrece en su singularidad constitutiva. No se trata, en efecto, más que de la concepción del libro como lo enfrentado a la obra, constituyéndose una oposición que es el emblema -una vez más- de todas las oposiciones: histórico-esencial, significativo-ocioso, objetivo-significativo, etc.

La corrección, por tanto, en cuanto que aporta significación y desvela la permanencia del propio libro como acontecimiento singular de un momento de la obra, media en la constitución del significado y, a la vez, en la formación del propio texto al que prepara para que la historia lo acoja bajo la forma del editor o de las necesidades económicas.

La corrección, en consecuencia, dota de unidad al libro por encima del carácter constituyente y disgregante de la fisura, puesto que la corrección toma siempre como aval la preexistencia de la obra a cualquier significado advenedizo. En efecto, si la corrección es la condición de posibilidad del libro que acontece tras ella en plenitud y ella misma, a la vez, no puede ser sin la preexistencia de la obra, entonces, hemos de pensar, con Valéry que la corrección sólo sirve, en su posición interna y asimilada, para señalar la esencialidad del texto como espacio soporte y como espacio significativo y acumulativo, lugar tan propio que no cabe exterioridad a él que no pueda acumularse y ser asumida, puesto que él mismo puede contener el desarrollo del espíritu, el camino hacia la culminación de un proceso que inmiscuye, en consecuencia, una dimensión temporal insoslayable a través de cuya sucesión va plasmándose el signo, el resultado objetivado del progreso.

Proceso acumulativo que puede reconocerse en la dinámica operativa misma de la corrección, puesto que ella puede y tiene que acumularse para hacer aparecer el sentido propio del libro.

La pregunta que cabe hacerse entonces es, ¿por qué, en el caso del prólogo que se escribe por necesidad de la obra, no introducir estos razonamientos dentro de la propia obra y de este modo hacer que ella misma guíe su lectura e interpretación?, ¿por qué no rescribir, corregir la obra para evitar la equivocidad? De este modo una buena corrección evitaría la escritura de un prólogo y haría del libro un texto legible por sí mismo -una especie de automediación-, un texto regido por la propia necesidad, por la interna necesidad que evita de este modo su carácter exterior y la duda de ser espurio. El prólogo, si consideramos la posibilidad de corrección siempre abierta tras la lectura que hace el autor, tendría que poder ser suprimido, tendría que poder ser borrado, en el extremo no forzado del razonamiento, de la tradición literaria, apeado de la historia genérica y textual, subsumido en el interior de la obra y distribuido en pequeñas correcciones que completasen el sentido del texto.

¿Qué virtud del prólogo impide que éste sea asumido por el texto y convertido en correcciones? Apuntaré, en primer lugar, el carácter textual del prólogo frente al carácter de simple palabra, perífrasis, oración, de la corrección.

Parece que su posición lo haya, en este sentido, salvaguardado de la

desaparición, de la borradura a la que, sin embargo, él tiende irremediablemente, porque, en efecto, el prólogo, que media, se sitúa, por el contrario y frente a la corrección y a la cita, en una exterioridad casi ostentosa de la obra, exhibe la fisura que lo separa, guarda –como ya apuntamos– su posición y esto es precisamente lo que le permite mediar, situarse según su naturaleza en el *entredós* del signo. El prólogo, en consecuencia, y de acuerdo con su papel mediador actúa como condición de posibilidad del significado, como dador del significado pero sin contenerlo. El prólogo hace posible la lectura de la obra, la traduce pero no es la traducción; el prólogo no es el destino, es un paso que mantiene y precisa, a su vez, su posición y su carácter significativo; su carácter ocioso e imprescindible; su carácter histórico y ontológico, puesto que, cabe quizá recordarlo, a través del prólogo la obra encontraba la posibilidad de significar y, de este modo, alcanzaba su adecuada situación dentro de la red significativa de su tiempo y de su género.

El prólogo, precisamente a causa de su carácter mediador pone a la obra en la historia; *le da lugar*. El prólogo *da lugar* a la obra pero no la confunde con el libro, no cree en su carácter definitivo ni acumulativo porque el prólogo, precisamente, señala la imposibilidad de excusar la fisura que constituye el lenguaje, el texto, la obra; el prólogo recorre la fisura y hace valer esa distancia que él mismo como texto no puede domesticar porque la contiene. La fisura del texto no se aplaca en la presencia posicionada y significativa del prólogo, sino que resuena, gana en amplitud a través del encuentro de una fisura dentro de otra. De hecho, la posición del prólogo deja ver el rol disgregante de la corrección, pues sin considerar el rol del prólogo no puede concebirse el carácter coyuntural e histórico de la corrección, de la significación misma a la que el prólogo impide acumularse.

Una perspectiva acorde al prólogo debería, en consecuencia, responder de esa fisura, de esa multiplicidad que implica la condición extranjera y constituyente del prólogo. El prólogo recorre la fisura, efectivamente, según un camino que se ahonda pero que no puede renunciar a su trazado, que camina según el hilo dado por el texto, ahormado por una *necesidad significativa* que quizá ahora se dota de toda la relevancia que su dualidad indecible precisa. En efecto, el prólogo no puede saltar sobre la fisura que el texto contiene; en ese sentido se debe a la exigencia del texto, al

mapa de los bordes de esa fisura que él hace resonar; del mismo modo, el prólogo no puede dejar de atender a la fisura, a la carencia significativa de la obra que él mismo recorre para establecer las condiciones por las que acontece el significado.

Como puede comprobarse, el propio prólogo señala desde su posición la inconmensurable distancia entre el significante y el significado, de tal modo que, en efecto, una teoría global del significado de un texto que apuntara a esta hondura de la fisura, de la brecha, debería hacerse cargo de la distancia extendida por mediación del prólogo.

Si el tratamiento de la cita y de las correcciones implica una visión tranquilizadora de la fisura que, por lo tanto, la condena a una medida *demasiado humana* es preciso tener ahora en cuenta la posibilidad de una teoría que reconozca ese carácter inoído de la fisura que apunta al límite de una imposibilidad de reunión de ambos elementos, que amenaza con interrumpir la pertinencia y función del signo, y a su través de todo el lenguaje, a causa de la indómita distancia que separa sus elementos. Dicha interrupción total, al alcanzar el simple grado de una destrucción sin matices, sin embargo, constituiría una borradura de la fisura misma puesto que, como ya mencionamos, la fisura -y el prólogo mismo- viven de la diferencia, de la distancia también. Es preciso instalarse en esa distancia, asumirla y desarrollar desde ella misma, es decir, desde el prólogo, un modo de lectura de la obra que contenga este proceso de divergencia.

Una primera interpretación de esta distancia que asume esta divergencia revelándola como pluralidad es la que contempla Diana Álvarez Amell precisamente en un estudio dedicado a los prólogos en el Siglo de oro español. Según la autora, la novela habría constituido el lugar textual -genérico y comunicativo- donde el Renacimiento habría plasmado la idea de la ruptura de un universo de sentido único, la ruptura también de la idea de un lenguaje unívoco, de una verdad al alcance de una teoría, de una acción. El prólogo, precisamente como lugar donde se toma la medida de la novela, como el lugar también donde se pretende justificar la novela misma, habría recogido necesariamente este debate, esta reflexión, apuntando, según la perspectiva de cada autor, una solución al conflicto.

“En los tres casos, [Lazarillo, Quijote y Guzmán de Alfarache] se da una ruptura que problematiza la relación causal que pueda establecerse entre el discurso, por qué se enuncia y cómo se entiende. Los tres prólogos reiteran la preocupación ética por cómo se conforma esa creencia en lo que se oye y se lee. Esta tensión no se limita al tópico barroco del desengaño, sino se centra en una reflexión sobre las consecuencias de la creación de un texto, es decir, la creación de imágenes posibles. Esta empresa es afín a la de los teóricos renacentistas que debatieron los problemas entre la verdad y la verosimilitud, llegándose a dar cuenta de que ése es un problema literario en el que interviene la capacidad para creer por parte del lector”.

Se trata, en primer lugar, de un asunto de época, es decir, de tiempo y de espacio, de historia, pues, como señala Álvarez Amell el modo en que los prólogos articulan el debate en torno a la ruptura de un sentido único pertenece a su época y no se aviene, por ejemplo, al barroco pensamiento del desengaño. Pero, además, según la autora, los prólogos abordan el problema desde una perspectiva propia que centra la cuestión en la posibilidad o no de una recepción unívoca de lo escrito. Es decir, los prólogos mismos se muestran hijos reflexivos de su época pues a ellos se atribuye la función de mediar en la significación y, en esa medida, precisan de la ruptura, del equívoco –como hemos señalado- para poder existir; son, por este lado, producto de su tiempo; pero, además, ellos, no sólo como mediadores del significado sino como piezas donde se acomete la reflexión, son el instrumento del que el novelista se sirve para manifestarse y lucubrar sobre la verosimilitud o no de esa ruptura.

El prólogo manifiesta así la idea de la ruptura posicionándose, a la vez, sobre ella, sirviéndose de ella para su propia existencia. Dicha ruptura produce, en primer lugar, una atención antes desconocida sobre la figura del lector y, primeramente, sobre la idea misma de lectura, es decir, sobre la idea del paso desde el significante al significado en el seno de la obra literaria.

El prólogo es el lugar –sostiene Álvarez Amell- donde se deposita el sentido de la obra, sentido que no puede ser único, por lo que el prólogo, su propia presencia como lectura condicionada de la obra señala ya la existencia necesaria de otras lecturas que no pueden ser obviadas. El prólogo conoce su posición coyuntural, su procedencia autorial y por lo tanto parcial que ha de convivir con otras opciones, con

otros modos de paso entre el significante y el significado. La lectura autorial no es más que una lectura que se caracterizaría por su carácter eminentemente prescriptivo:

“Como expresión de la ideología autorial, el prólogo sería prescriptivo. La afirmación textual de la intención del autor trae a colación el problema de los límites. La definición y función del arte se reduce si se limita a la afirmación de la opinión de un escritor. Sin embargo, el prólogo parecería basado en el deseo de circunscribir las posibilidades interpretativas. En un movimiento contrario, el principio de un texto crea un sistema de expectativa por parte del lector que lee por primera vez un nuevo discurso. El prólogo forma parte del texto principal que antecede; su función es, por lo tanto, marginal, pero crítica”.

El autor del prólogo al Quijote de 1605 habría admitido este hecho innegable al reconocer la pertinencia de cualquier lectura de la obra que él mismo no puede clausurar. Admite así, como señala Diana Álvarez Amell –que, sin embargo, considera que la autoría narrativa es cervantina- la equivocidad de la obra, la pluralidad de significaciones y, en consecuencia, la pertinencia de esa fisura que habría marcado no sólo a la novela de la época sino, seguramente, todo el devenir posterior de las manifestaciones lingüísticas, todo el devenir de una secularización que aún hoy pretendemos aplicar. Recuérdese el texto cervantino tantas veces citado:

“Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respecto y obligación; y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della”. [*Don Quijote* 1605, 10].

El autor del prólogo asume la equivocidad del texto y señala, como su consecuencia, la posibilidad de múltiples lecturas que convierten a la suya –y al prólogo donde se manifiesta- en una más. De este modo el prólogo, sin ser capaz de cerrar el sentido de la obra, sí alcanzaría a señalar *un sentido* de la obra y, por lo tanto, un elemento de una pluralidad finita en su manifestación histórica. Resulta altamente significativo no sólo la existencia de *un sentido* de la obra, sino el hecho de adscribir la sujeción de la interpretación a un sujeto; en efecto, la norma implícita parece ser: *cada sujeto una posible lectura*. De este modo se introduce en nuestra dual referencia al texto –objetiva y significativa- un tercer elemento hasta ahora ignoto pero que se presenta por mediación de la consideración de la lectura: el sujeto, el

lector, el escritor. En efecto, un proceso de lectura es abierto por la multiplicidad de lectores que pueden ejercerlo, con la condición, no obstante, de que cada uno de ellos apunte a su lectura en propiedad, es decir, con la condición de que cada uno sea un cuerpo propio capaz de mediar un significado y al que, en consecuencia, pueda serle atribuida una lectura.

«No quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en el cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice; que debajo de mi manto, al rey mato». [*Don Quijote* 1605, 9-10].

Dicha propiedad es la que permite la lectura del pasaje y de la metáfora del rey y del reino, es decir, del sujeto propio sobre un espacio propio. Separado de otros reinos por una frontera, el lugar del sujeto lector vindica una interpretación para un aquí y un ahora, una interpretación del texto que, asumiendo la imposibilidad de clausurar el sentido, se dota del poder de mostrar un sentido según la propiedad de un sujeto lector. El prólogo se muestra, así, como un tramo textual en el que el autor, tras reconocer sus errores y manifestar sus decisiones, asume la equivocidad de la obra y la parcialidad de su lectura que intenta controlar dicha equivocidad.

Como en una idea hermenéutica del texto, el prólogo desvela y aprovecha el carácter fragmentado del texto para dar cauce, y legitimar por su propia presencia, nuevas lecturas que ya no podrán ser jerarquizadas por relación al prólogo sino que convivirán con él según una pluralidad horizontalizada que el propio texto no puede estructurar.

Signo, objeto y sujeto se entremezclan para promover la idea de un texto abierto, de una obra plural en la que el prólogo y la lectura crítica son indiscernibles. Se abre así una época de lectura reflexiva, una novela que, según la idea tópica, puede volverse sobre sí misma, reflexionar sobre su propia constitución que se ha convertido en un problema. Signo y objeto se desplazan de uno a otro, uno en otro, para dar cuenta de la necesaria fisura ontosignificativa que constituye al texto; el sujeto, por su

parte, aparece para distribuir los lugares propios donde se asientan las múltiples lecturas, las numerosas interpretaciones, porque el sujeto oscila, al ser referente de la lectura y del sentido, entre ser objeto –condición de posibilidad del lugar como aquí y ahora, como tiempo y espacio- y ser significado, pues el aquí y el ahora circundan el espacio –el *mundo*- donde un signo se hace verdaderamente signo al alcanzar el significado.

Sin embargo, ya desde el punto de vista de una legitimación de las lecturas según la configuración del signo –es decir, según la exigencia significativa de la obra-, ya según la condición de posibilidad de una subjetividad lectora y donadora de sentido, no podemos obviar ese tránsito a través del que la fisura muestra su capacidad de subversión ontosignificativa, pues, en efecto, la lectura plural propuesta del prólogo termina por señalar la fisura como aquello que media según una medida determinada entre un significante y su lectura, determinando una pluralidad de caminos por sobre una fisura que puede aplacarse de diversas maneras, pero que debe ser asumida para cada proceso significativo, para cada resultado textual.

En efecto, todavía Cervantes habrá de dar un paso más, todavía el prólogo habrá de manifestarse textualidad dentro de la subjetividad que parece clausurar el espacio y distribuir los lugares de lectura. Nótese, en efecto, cómo el párrafo citado ejerce un modo irónico de la equivocidad que se extiende así al propio prólogo evitando que éste devenga término del proceso ontosignificativo al suponerse firmado por un sujeto.

Porque, ¿qué relación habríamos de señalar entre el reinado y la subjetividad del lector más allá del deslumbramiento inicial auspiciado por el texto cervantino al elogiarnos según esta metáfora? La relación establecida por Cervantes es una relación espacial pues, como hemos venido señalando, la metáfora del dominio se amplía y refuerza al aparecer la figura del rey, subjetividad asociada a la propiedad de un espacio al que se da nombre. De este modo funciona la traslación hacia la espacialidad del alma que debe entenderse como un espacio propio al que se da nombre mediante la subjetividad. En efecto, este desplazamiento espacial termina en el propio reconocimiento del texto como tejido –metáfora extendida durante el Renacimiento- donde se establece el reino.

El espacio del alma permite concebir el espacio significativo del texto; como, además, el espacio del alma posee un rey que es el sujeto, no sólo permite reconocer el espacio, sino darle nombre, firma, límites propios y bien identificados que, finalmente, permiten al texto poseer un sentido que, no pudiendo ser único, es firme y reconocible.

Pero la metáfora continúa en el texto cervantino, se desplaza al menos un paso más para señalar la textualidad del prólogo a través de la imposible univocidad del significado. En efecto, después de habernos nombrado reyes -pues la ley del reinado dentro del texto siempre es: más de un rey- el propio Cervantes señala el refrán que termina con nosotros y que muestra la textualidad insurrecta del propio prólogo: *bajo mi manto al rey mato*. Si creíamos que la totalidad de nuestro poder, de nuestra propiedad permitía incluso contravenir metafóricamente las leyes y cometer un regicidio, nos encontramos con que el proceso se torna reflexivo y atentar contra el rey es atentar contra nosotros mismos; descubrimos, quizá decepcionados, que el texto se revela, nos aniquila.

Un paso más allá hemos de admitir que no se trata principalmente del regicidio metafórico cometido por el autor. En efecto, la posibilidad de declararnos reyes reside en la propiedad de nuestro alma que se manifiesta y encuentra su condición de posibilidad primera en la diversidad de la lectura; encontrada esa propiedad subjetiva nos sentimos ahora aniquilados por otra subjetividad, la del autor que, frente a nuestra pasividad primigenia como lectores, vindica su carácter activo y productivo. Esa pluralidad de subjetividades puestas al trabajo implica esta lucha, este juego del propio lenguaje sobre la preeminencia de una u otra en una manifestación verbal que no puede dejar de contener a la subjetividad que la produce.

Encontramos en el texto, por lo tanto, huellas de una subjetividad activa que se enfrenta con otras subjetividades en el proceso de pluralización de la lectura, del significado, de los caminos que sobrevuelan la fisura. Declarados reyes precisamente por la lectura sin la cual nuestra subjetividad no habría de manifestarse poderosa, declarados reyes, por lo tanto, por el prólogo mismo que exige la multiplicidad de la lectura, nos sorprendemos muertos por aquello que es, a la vez, nuestra condición de

posibilidad. El prólogo, de este modo, y volviendo sobre el equívoco inserto en su propia textualidad muestra que él mismo puede ser leído e interpretado por lo que el número de lugares de lectura debe ampliarse. El proceso de interpretación no consiente una numeración pautada. El proceso de lectura, aún siendo numerable, vindica la radicalidad de su pluralidad ahondando así en la fisura que ya pluraliza por su dimensión el carácter múltiple de los caminos que la cruzan.

No obstante, aún en un estrato multiplicado casi insensatamente, el texto encuentra una suerte de descanso en esa red de caminos que se extienden sobre la fisura sin ahondarla. Una pluralidad no es suficiente, sin embargo, según creo, para un texto que, históricamente, se ahonda y exhibe sin rédito su fisura ontosignificativa; esa fisura no puede ser el mero soporte de una pluralidad que únicamente distribuye la diferencia, que la localiza y la pauta para mejor entender los límites de esa fisura que el prólogo, sin embargo, hace deslizar entre lo significativo y lo objetual sin permitir la detención que, quizá, conduciría a la belleza.

Maurice Blanchot se ha referido al trabajo con esta pluralidad a la que él enfrenta una pluralidad sin número, una pluralidad que no se puede marcar por ningún signo plural tal y como parece suponerse en el proceso de las interpretaciones interiorizadas:

"La relación con *(el)lo*: la pluralidad que detenta el *(el)lo* es tal que no se puede marcar por medio de ningún signo plural. ¿Por qué? *Ellos* designaría aún un conjunto analizable y, por consiguiente, manejable. *Ellos* es el modo en que *(el)lo* se libera del neutro tomando prestada de la pluralidad una posibilidad de determinarse, volviendo así cómodamente a la indeterminación, como si *(el)lo* pudiese hallar en ella el indicio suficiente que le asignaría un lugar, éste muy determinado, en el que se inscribe todo indeterminado".

Como puede observarse, la crítica que dirige Blanchot a una pluralidad aún determinada por el número, por el concepto sucesivo y *natural* de número, es precisamente la idea de que a través de ella se puede asignar un lugar de producción y soporte de esa indeterminación; lugar -en nuestro caso el texto- que, por contener y *dar lugar* -ya no en sentido metafórico- a esa pluralidad misma resultaría fuertemente asentado sobre su propia condición de posibilidad, en este caso la subjetividad que, no

es preciso insistir, está metaforizada no por casualidad a través de la idea de lugar, a través de la idea de acumulación sucesiva.

“El efecto, por supuesto, es borrar todos los patrones por los que el discurso debe ser considerado, mantener la referencia exclusivamente interna, de tal modo que los lectores se encuentren siempre desequilibrados, atentos sólo a ese infinito avance”.

Como puede comprobarse la interiorización y la pluralización no son ajenas, tal y como señala Colie, la conjunción de ambas es el entramado óptimo para crear un espacio de creación donde la lectura acontezca como un fenómeno que se añade, diferente del propio texto, constituyendo un espacio diferente. No es difícil adivinar que el soporte final de esta cadena es la subjetividad fundante del espacio textual tanto en la creación como en la lectura, elemento que, por tanto, anula el carácter diferencial de la lectura orientándolo, si acaso, hacia una pluralidad infinita.

El fragmento del prólogo señalado como ejemplo de esta operación textual, como puede comprobarse, opera por una traslación espacial –por una analogía de espacios- hasta el momento inatendida en toda su radicalidad y que, movidos por la operación de fundamentación subjetiva a que asistíamos, habíamos reducido a la consideración de espacios apropiables. Existe, sin embargo, un movimiento textual y espacial que pone en cuestión esta perspectiva.

En efecto, toda la secuencia argumentativo-persuasiva termina con la interposición de un refrán que parece, por el lugar que ocupa, dar todo por concluido, ostentando, si cabe, su carácter concluyente, tajante, enunciador. *Bajo mi manto al rey mato* es un refrán que, ciertamente, remite a una espacialidad que interioriza –resguarda- y señala propiedad, posesión. Desde esta perspectiva consideramos al refrán como un modelo significativo, semántico, comunicativo, como el modo de una pluralidad aún ampliable que en consecuencia requiere de una interpretación ulterior. ¿Cómo evitar esa espacialización que interpreta el texto como una manifestación de lo que ella misma le entrega?, en efecto, ¿cómo evitar confirmar la espacialidad del alma porque está reflejada en el texto –ya sea al escribirlo ya al leerlo e interpretarlo- y la

espacialidad del texto porque se la proporciona el alma?, ¿cómo salir de esa interiorización casi circular que, en efecto, tiene como modelo una subjetividad capaz de revisarse, de volver sobre sí misma, de dar(se) sentido?

Debemos posicionarnos, tal y como enseña el movimiento general del prólogo, en la posición intermedia, en la fisura misma y ahondarla, dejar que se adentre en una interiorización que ya no se aviene a la metáfora del espacio propio, en una interiorización que no es acumulativa, que no se reconoce, que no excluye. El refrán, como hecho del lenguaje, como fenómeno lingüístico que acaece entre su significación y su objetivación resulta él mismo un lugar del texto, un lugar persuasivo con tanta insistencia reflexionado en el Quijote y en los prólogos. En efecto, el refrán mismo, como hecho lingüístico es traslación pues su significado siempre es un desplazamiento desde lo que literalmente significa hacia un sentido objetivado, hacia un producto reconocible que se inscribe necesariamente en el espacio y en el tiempo, en la historia. El refrán, como la frase hecha –como el cliché–, no se deja atrapar en un espacio, él mismo se desplaza –es desplazamiento– entre lo significativo y lo objetivo. Un desplazamiento que, además, ya transita desde la idea metafórica sin la que el espacio no puede pensarse a través de la subjetividad, hasta la idea metonímica puesto que su trabajo es por contigüidad, por proximidad y exterioridad –como el prólogo del texto– sin que una asimilación completa sea posible.

Como el prólogo, el refrán media en la constitución del significado y se adentra un paso más allá en ese juego de interpretaciones. Como el prólogo el refrán subvierte la idea de una subjetividad que sirva como soporte de interpretaciones que conviven; nadie puede ser el sujeto del refrán –ni para crearlo (nadie crea el refrán), ni para leerlo (yo no interpreto el refrán)–, del mismo modo nadie puede ser el sujeto del prólogo puesto que el juego que el prólogo juega se encuentra en una mediación entre lo ontológico y lo significativo.

“Si escribo (el)lo, denunciándolo más que indicándolo, sé al menos que, lejos de concederle un estatuto, un papel o una presencia que lo elevaría por encima de todo lo que puede designarlo, soy yo quien, a partir de ahí, entra en la relación en que *yo* acepta petrificarse en una identidad ficticia o funcional, a fin de que pueda ejercerse el juego de escritura en el que (el)lo, o bien participa siendo (al mismo tiempo) el producto o el don, o bien es la apuesta, la apuesta que, como

tal, como jugador principal, juega, cambia, se desplaza y ocupa el lugar del cambio mismo, desplazamiento que carece de emplazamiento del que todo emplazamiento carece".

Traslación sobre traslación, el prólogo asume su equivocidad y por lo tanto el carácter problemático del sentido de la obra, de su propio sentido, del sentido del lenguaje. Como tuvimos ocasión de señalar el prólogo establece su simultánea realidad objetiva y significativa mediante deslizamientos que no pueden determinarse más que coyunturalmente como una pluralidad y que tienden más bien a una idea insensata del número; así sucede, como venimos señalando, en el trabajo sobre la fisura donde ésta, antes que ensancharse o estrecharse, se ahonda, se profundiza según una medida que no puede numerarse y a la que tampoco puede darse nombre, una profundidad que ninguna subjetividad puede dominar.

Y, sin embargo, el prólogo es pura posición, es un texto dado en la historia, un texto que no puede reducirse a una intemporalidad puramente significativa de donde se extraerían -modo de hacer presente lo posible, lo ideal y como alejado del libro- las significaciones históricas; el prólogo, además de por su carácter sígnico, lo es por su carácter objetual, pues él mismo sólo es posible en la conjunción y disyunción simultánea de ambos caracteres. Un prólogo, ya lo señalaba Hegel, precisa de la Historia, él mismo es espacio y tiempo, es objeto, desplazamiento del objeto y en el objeto, es la fisura que deshace el sentido unívoco y el sentido plural pero que mantiene la equivocidad, indecible, indecida también, el prólogo ostenta una materialidad que lo pone en la historia porque la equivocidad que él desvela no puede acontecer en el reino ahistórico del significado deseado, es decir, en el ámbito de las ideas cuyo nombre se entiende desligado de su potencialidad, ajeno a lo que la idea dice.

Quizá en otro tono, quizá desde otra posición que habremos de aclarar, quizá para situarse en una posición antagónica de la que venimos señalando, Alberto Porqueras Mayo ha señalado la importancia de la historia en el prólogo a través de la materialidad del significante:

"Hemos basado nuestra investigación sólo en libros publicados. En realidad, nos

interesaba, por ser inherente al género, observar el choque de la obra y el público, y no unas ideas, por introductorias que ellas fuesen, si no habían cumplido su fin”.

El prólogo tiene que estar en la historia que constituye su condición de posibilidad, su modo de ser.

Entre lo significativo y lo ontológico, en lo ontológico por significativo y lo significativo por ontológico, el prólogo marca una mediación que, sin embargo, proviene de una posición muy marcada obtenida por la conjunción de ambas vertientes. Inasimilable por el propio texto; irreducible a lo histórico pues el prólogo media para dotar él mismo de tiempo y de espacio, para dar posición a la obra en la historia; inconciliable, por otra parte, con la atemporalidad de un significado escindible de aquello que lo produce, el prólogo muestra un carácter mediado en el que es preciso ahondar.

El prólogo no permite deslindar su posición de una materialidad sobre la que incide el tiempo y el espacio, es decir, la historia. A su vez, y de una manera menos obvia, al entrometerse el prólogo en las estructuras de mediación y, de algún modo, constituir las, le es indispensable proponer una reflexión textual acerca del tiempo y del espacio en el lenguaje, en las estructuras de mediación, en la significación misma tal y como está siendo apuntada a lo largo de este estudio. Por otro lado, sin embargo, el prólogo, que se resiste a una simple reducción significativa y ciertamente ideal a través de la que podría denominarse según lo expuesto, *ostentación* de su materialidad, exige que se piensen el tiempo y el espacio en él como dimensiones insoslayables de su posición que, como sabemos, no puede reducirse a un aspecto puramente significativo o lingüístico; por otra parte, tiempo y espacio tampoco pueden reducirse a la determinación objetual del texto o de su significado tal y como mostramos con cierta extensión respecto a la Gramática del texto y a la Lingüística del texto. De este modo, el prólogo señala respecto a su posición significativa y textual la

necesidad de afrontar dicho análisis a través de las categorías de tiempo y espacio en su carácter más histórico y material, al margen de su puro acontecer como relación, como estructuras del acontecimiento.

1.2. Tiempo y prólogo

Pensar el prólogo en su temporalidad, tal y como haremos en este apartado implica, en efecto, pensar el tiempo según una doble perspectiva: por un lado la perspectiva del tiempo como dimensión significativa del lenguaje y, por otro lado, pensar el tiempo como posición, como coordenada significativa de la *historia*, en la *historia*.

Consideraremos, en primer lugar, el tiempo en que un prólogo se escribe. Sobre el particular apenas hay dudas: un prólogo se escribe una vez que el libro se ha escrito *por completo*, es decir, un prólogo es posterior al libro que prologa según la consideración de un modo de la completud del texto prologado. El carácter ancilar del prólogo así lo sugiere pero, además, es preciso tener en cuenta que el prólogo –si es tal– se caracteriza por hacer posible el significado del texto; dicha función, en efecto, sería imposible sin que el texto fuera *completo* antes de la escritura del prólogo. Un prólogo no da cuenta de un tramo del libro que prologa, el prólogo parcial aún es un género intempestivo, un prólogo pretende dar cuenta de una totalidad sólo concebible a través de una relativa idea de unidad significativa asociada a una no menos relativa idea de completud que ya hemos indagado con antelación.

No tendría sentido, en efecto, dar cuenta en un prólogo de la serie de aventuras de un personaje si faltaran los tres últimos episodios del libro. El prólogo, en cualquier caso, como veíamos en las disciplinas de la Gramática y de la Lingüística del texto podía, según un modelo paradójico, señalar la carencia como una propiedad altamente significativa; proceso que, de este modo, permitiría dar por concluido el libro, señalar una unidad significativa precisamente a través de esa flagrante herida significativa; la exterioridad del prólogo permite, en efecto, señalar una carencia parcial o, en su extremo, la contradicción plena como conformantes de una escritura que así deviene objeto; el prólogo, en este caso, se situaría previsiblemente antes de la finalización del proceso de escritura del libro. Sin embargo, el prólogo, podría

presentarse como pieza textual significativa y mediadora, como pieza, en definitiva, posterior a la constitución del libro prologado, en la medida en que habría proporcionado, en su propia labor mediadora, un final al libro mediante la adscripción de una unidad significativa completa; final que, entonces, indica la conclusión del libro, el punto más allá del cual -precisamente por la clausura del sentido- no es posible la escritura, tampoco la reescritura y puede, en consecuencia, darse un prólogo.

De la misma manera, un texto epilogoal -caracterizado igualmente por su exterioridad- puede actuar como colofón de la historia, señalando aquello que el narrador no pudo necesariamente incluir y que la concluye, tal y como sucede en *Moby Dick* de H. Melville donde se interrumpe el diario del capitán Achab para narrar su *final* junto a la gran ballena blanca. De este modo, el propio epílogo proporciona la información necesaria para que la historia -necesariamente trunca- se complete y permita la presencia del texto exterior a ella misma.

No obstante, como ya señalamos, al hacer recaer sobre el prólogo -también sobre el epílogo- la función de clausura del sentido de un texto, se produce un proceso paradójico que el prólogo se encarga de profundizar sin permitirnos alcanzar ninguna conclusión pues, efectivamente, aunque el prólogo parece dar un sentido global a la obra, sentido que reconocemos precisamente por la imposibilidad de actuar sobre ella ya sea leyendo, ya sea escribiendo, la reflexión sobre el prólogo muestra que dicha imposibilidad no proviene estrictamente de una clausura del sentido por la dilapidación de la fisura ontosignificativa, sino más bien, de una clausura del sentido por la profundización aberrante de la misma que ya no permite el acercamiento ordenado al texto según una unidad de sentido global.

Aproximándonos, por lo tanto, a la temporalidad del prólogo como estructura subordinada a la temporalidad cronológica del libro, ya sea completa por sí misma previamente a la aparición del prólogo o creada por el propio prólogo, nos encontraremos ante un círculo argumentativo que impide el análisis de la temporalidad en la doble dimensión exigida por el prólogo: la dimensión significativa y la dimensión posicional.

En consecuencia, debe existir un modo diferente en el que el prólogo dé cuenta de la temporalidad del libro, de la unidad ligada a esa temporalidad puesto que el prólogo mismo, de una manera lateral, había señalado la impropiedad de hacer recaer la unidad significativa en la finalización de la estructura temporal narrativa. En efecto, tal y como ha podido ser comprobado, la unidad del libro -y su fragmentación simultánea- no dependen de una estructura de sucesión temporal coherente de la que el prólogo debería dar cuenta, ser fiel reflejo, o bien culminar, dar por concluida.

Dejar que acontezca el significado de un libro, por lo tanto, no tiene que ver con contar la *historia*, con dar cuenta de su cronología, con situarse en los extremos que esa cronología determina, antes o después; el prólogo no recibe su carácter temporal de esa operación mimética que ejerciera sobre la cronología inserta en la historia contada en el libro y que apuntaría a su fin como el momento de culminación del sentido; el prólogo se sitúa en un lugar temporal necesariamente cronológico -después de la escritura del libro- pero no obtiene su legitimidad mediadora y existencial de dar cuenta de una cronología.

Pero, insisto, el prólogo sólo puede escribirse una vez que el libro está escrito; de hecho, como ya señalamos, la escritura del prólogo sólo puede darse en el proceso de publicarlo, en el tiempo en que el libro está lejos del escritor, quizá sin una copia que leer si contamos con que las novelas de que nos ocupamos se escribieron en torno al siglo XVI.

Frente a la idea que explicita el tiempo de un prólogo como el tiempo posterior a la escritura y que, como ha podido comprobarse genera contradicciones ya explicitadas por este estudio, quizá tenga más sentido señalar el tiempo del prólogo como el tiempo anterior a la lectura, como el tiempo que se sitúa en los bordes de la cronología de la obra para preparar su recepción. Se produce únicamente un cambio de nombre, una llamada distinta que ahora no cuenta con la cronología de la escritura sino que se inclina por el aspecto donde el prólogo parece tener más sentido como elemento mediador, a saber, la cronología de la lectura.

Por su carácter mediador y significativo, el prólogo, de hecho, se considera sobre todo desde la perspectiva del lector, y no desde la perspectiva del escritor; sólo mediadamente desde la perspectiva del propio libro. Para el lector, en efecto, el prólogo se sitúa antes de la lectura, es el primer texto que el lector se encuentra, incluso si el lector prescinde de él, si decide saltárselo y comenzar sin avisos la lectura del libro, el libro está ya *mediado* cuando el lector empieza a leer, la mano izquierda ya nota el peso de ese trabajo por hacer. Para Gerard Genette, de hecho, lo fundamental de la perspectiva temporal es que está volcada sobre la lectura, operación que define el tiempo del prólogo:

“Resulta un lugar común observar que los prefacios, tanto como los posfacios, son escritos comúnmente después del texto al que se refieren (existen quizá excepciones a esta norma del buen sentido, pero no conozco ninguna excepción formalmente atestiguada); no es nuestro asunto, puesto que la función prefacial se ejerce sobre el lector, de modo que el momento pertinente es el de la publicación. Entre la fecha de la edición original y el tramo indefinido de la eternidad subsiguiente”.

Tal y como señala Genette, el tiempo que ha de considerarse en el prólogo respecto del libro que prologa es precisamente el tiempo en que se lee, pues en esa operación reside su función y, con toda seguridad, su razón de ser, su propia historia como tiempo. El tiempo de un prólogo sería precisamente un tiempo que empieza a contar desde el momento de su publicación, es decir, un tiempo que no puede circunscribirse a su dimensión significativa e interpretativa puesto que debe considerarse desde el momento en que entra en la historia y hasta su desaparición que, por asociarse a la escritura, es un tiempo indefinido. Asociar, de este modo, el tiempo del prólogo al tiempo de la lectura y, por lo tanto, de la edición, significa señalar un peso definitivamente histórico del prólogo que apunta a sí mismo como comienzo que se extiende hacia el final de la historia. Su posición exterior, que le permite contener un comienzo ajeno al comienzo del libro aunque ciertamente muy trabados, es la que legitima que dicha función histórica pueda llevarla a cabo también un epílogo pues, como ya señalábamos al referirnos a *Moby Dick*, lo esencial era la

posición exterior que los dos particulares paratextos guardan respecto de la *historia*.

Así puede comprobarse en el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio donde el *epílogo* es considerado por el autor precisamente como el lugar apropiado para señalar no sólo la unidad de la obra escrita sino el tiempo en que ésta será vigente; un tiempo que empieza exactamente en el momento en que la obra puede leerse, cuando ya se ha terminado de escribirla. Recordémoslo.

“Y ya he dado término a una obra que ni la ira de Júpiter ni el fuego, ni el hierro, ni el tiempo devorador podrán destruir. Ese día, que, sin embargo, no tiene poder más que sobre mi cuerpo, pondrá fin cuando quiera al incierto espacio de mi existencia; pero yo volaré, eterno, por encima de las altas estrellas con la parte mejor de mí, y mi nombre persistirá imborrable. Y allá por donde el poder de Roma se extienda sobre las tierras sometidas, los labios del pueblo me leerán, y por todos los siglos, si algo de verdad hay en las predicciones de los poetas, gracias a la fama yo viviré”.

Nótese que, frente a la idea genettiana centrada exclusivamente en la lectura y, en consecuencia en lo significativo, lo relevante para Ovidio es precisamente poder señalar el acontecimiento paratextual –en este caso el epílogo- a través de un presente que acontece en la reunión de escritura y lectura y que habrá de prolongarse a lo largo de la historia, repitiéndose en su materialidad puramente temporal, asignificativa sino en el nexo inobjetivable de escritura y lectura.

En efecto, el deseo de Ovidio de señalar el instante de finalización de la obra hace que aquello que cronológicamente no pertenecerá a la memoria –como sí él mismo y su obra-, es decir, el epílogo, sea el lugar donde se manifiesta el presente que da sentido a todo el proceso temporal de la obra, el presente que señala el final de la obra, el presente que escinde al epílogo del resto de la obra, que da inicio a la lectura y, si cabe, a la *historia* donde cabe todo el futuro y que incluso sobrepasará el tiempo. Si la obra guarda memoria del autor, tal y como éste anuncia no sin cierta autocomplacencia, es el epílogo el que permite actualizar dicha memoria en cualquier momento de la historia a través de la enunciación del final de la escritura, del instante en que la escritura se convierte en lectura puesto que cuando el propio

Ovidio, primer lector imposible de su obra, señala “ya he dado término”, no apunta sino al *tiempo nexa* en que la escritura deviene lectura, al momento que el paratexto, gracias a su exterioridad, permite identificar; tiempo de mediación, verdadero tiempo del prólogo, del epílogo.

Frente a la perspectiva genettiana, para nuestra indagación resulta de especial relevancia, en efecto, insistir en el carácter posterior que el prólogo tiene respecto a la escritura del libro, pues sólo en la conjunción de ambas perspectivas, la escritural y la lectora, resulta pertinente referirse a la literatura, pues sólo en la simultaneidad de ambos puntos de vista no resulta disparatado concluir que la capacidad significativa del prólogo al considerar su dimensión temporal es precisamente la de ocupar un tiempo distinto al del libro, anterior o posterior.

Si, como señalábamos anteriormente, un prólogo puede otorgar un sentido al libro o hacerlo concluir, esto se debe precisamente a su carácter exterior, a su venir con posterioridad o con anterioridad: posibilidad, recíprocamente, de reunir y de producir, de producir y de reunir. Así, no es extraño encontrar en la crítica de las novelas cuyos prólogos presentamos a estudio una idea de producción *a posteriori* de la unidad del libro gracias a los textos exteriores al cuerpo textual narrativo. Así lo manifiesta Stephen Gilman, entre otros, al señalar la idea de una guía ideológica en *La Celestina*, asunto crucial pues a través de esta guía será posible según los estudiosos definir el propio tiempo histórico del libro, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento.

“El arte de la tesis en Rojas es a todas luces un arte *a posteriori*, un arte de prólogo y epílogo. Al meditar en el conjunto de la obra, Rojas, como muchos de sus lectores, puede haber descubierto en ella el eficaz dominio de un concepto tradicional del amor y de un concepto tradicional de la fortuna, pero en la secuencia de las situaciones particulares, en los diálogos que integran ese conjunto, la tradición cede ante la innovación artística”.

Posición, tiempo y unidad son tres nociones grandemente implicadas a través del prólogo que, según manifiesta Gilman, ya no tiene que ver con la temporalidad del libro, con su cronología interna, pues, como sabemos, el prólogo de *La Celestina* es un

prólogo que no se refiere a la obra sino como el lugar donde se articula una tesis y, sobre todo, algunos consejos. Frente al tiempo narrativo de la obra, tiempo cronológico ciertamente transformado para los fines expresivos, para narrar la vida cotidiana y concreta de dos clases en disputa, de un mundo en transición, el prólogo parece asimilarse al tiempo de una tesis, de una posición, de una explicación, de una cierta reunión razonable del sentido que apela a una tradición que lo legitima y que, en consecuencia, antes que mirar al presente-futuro que vive y predice, se resguarda en el pasado, en el pensamiento del pasado y en su defensa.

Por otra parte, no podemos olvidarlo, el prólogo mismo contiene una tesis y su desarrollo, tesis que, según Américo Castro vendría a explicar la unidad del libro precisamente en su propia desestructuración constituyente, es decir, reconociendo la disparidad y celeridad de la acción narrativa pero resumiéndola en una sentencia ella misma con vocación de eternidad. Una unidad por negación de la unidad, por la ruptura del sentido y de la continuidad pues a tal se refiere la sentencia de Heráclito que encabeza el prólogo y cuyo comentario lo constituye;

“Todo al revés, todo trastornado. Por entre los resquicios de tanta confusión asoman las voluntades de quienes intentan emprender un rumbo propio en sus existencias, olvidados por un momento de lo alto y lo bajo, de lo público y de lo íntimo y callado, atentos únicamente al asunto que traen entre manos, el de ellos -Areúsa, Elicia, Sosia, Sempronio. Son células de textura novelística, efectos secundarios, chispas erráticas, novelísticas, desprendidas de una trayectoria literaria, que al volverse vertiginosas han hecho que las figuras se desencajen de sus marcos, y éstos de aquéllas. Pero esas chispas erráticas no extinguen su dinamicidad, pues se integran en una estructura por incipiente que ésta sea”.

La Celestina, por tanto, habrá obtenido su unidad significativa y su propósito precisamente en *el tiempo de una tesis*, es decir, en un tiempo de pensamiento y no en un tiempo cronológico, en un tiempo que pertenece más bien a la articulación de la lectura y de la escritura pues el tiempo de una tesis productora es el tiempo que se manifiesta claramente posterior a la escritura -sin cuya totalidad no hay un sentido que agrupar- y anterior a la lectura, pues la idea misma de la tesis permite la lectura del libro.

El prólogo descubre esa sustancia significativa del libro y la expone, la presenta al margen de la cronología para que el libro alcance su verdadero significado. Sin embargo, ese tiempo propio de la obra se convierte también –necesariamente– en un tiempo histórico que define una época, llamativamente un cambio de época, un nexo entre épocas pues, a la voluntad escritural del autor que pretende por su prólogo dar un sentido cerrado a las ideas que circulan por el libro, se contrapone beligerantemente una idea innovadora que se extiende a lo largo de las escenas y que el prólogo, precisamente al sostener la unidad de la obra por medio de una tesis, hace más visible. Ninguna innovación tendría sentido si no hubiera una manifestación de la tradición que es lo que, según Gilman, parece hacer el prólogo de *La Celestina*.

Un paso más allá el propio prólogo se refiere al cambio y al nexo, mostrando que antes de inclinarse por la dualidad pétrea y conservadora de tradición e innovación, prefiere señalar el cambio como su propia tesis, como si finalmente deseara hablar de sí mismo, de su temporalidad articulada, para poder dar lugar a la temporalidad –significativa e histórica– de la propia obra prologada.

“Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: «Omnia secundum litem funt», sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria”. (*La Celestina*, Prólogo, 15)

No se trata, a nuestro juicio, de la idea de Américo Castro que enjuicia el cambio como hipótesis estable de la explicación que el prólogo enunciaría para referirse a la obra. Si así fuera, el prólogo, en efecto, sería capaz de otorgar una relativa estabilidad en la medida en que atribuiría una propiedad a la obra, la propiedad de mutar, de presentar el desorden; doble proceso de reapropiación de la temporalidad disyunta del prólogo puesto que la propiedad es, *en propiedad*, de un espacio *propio*, la obra; cuerpo reunido y reconocido precisamente como el soporte de un cambio que no cesa, que, paradójicamente, deviene naturaleza.

Pero el prólogo, ya lo sabemos por Ovidio, no habla del tiempo de la obra; si lo constituye es porque marca un instante al hablar de sí mismo; el prólogo define con contundencia su posición, se presenta a sí mismo –en el límite de la autopresentación

que Hegel esgrimía precisamente contra él- se actualiza en un presente que *da el tiempo* según una perspectiva sin medida, según una perspectiva que lo hunde.

No habré de insistir en la idea de la memoria y la historia tal y como se articulan en el prólogo y que tanto Ovidio como Rojas habrían traído a colación al hilo de la idea del prólogo.

No obstante, un paso más allá de los ejemplos, hemos de considerar que, en efecto, la exterioridad ostentada por el prólogo señala precisamente la *independencia del tiempo del prólogo y del tiempo del libro* que no pueden correlacionarse según una perspectiva cronológica. De este modo, no podremos pensar la posterioridad y la anterioridad del prólogo respecto al libro como un asunto de cronología, de sagas, de sucesiones, de orígenes, por rescatar una terminología ciertamente clásica.

El tiempo del prólogo no puede ser el tiempo del libro. Sin embargo, no podemos obviar lo apuntado precisamente ante el prólogo de Rojas y el prólogo de Ovidio: el prólogo da –como ocurría con la significación- la condición de posibilidad del tiempo del libro, y esto según dos modos que no tienen por qué excluirse.

Por un lado *el prólogo da tiempo al libro al ponerlo en la historia*: así sucedía en el prólogo de *La Celestina* que con tanto énfasis defendía Gilman puesto que al hilo de la tesis que agrupaba y nombraba el sentido del libro mismo, se podía señalar un cambio de época histórica, un modo de aglutinar el sentido de un tiempo donde un libro se inscribe. Al decir la época, el prólogo sitúa ciertamente al libro en su tiempo, produciendo de este modo lo que podríamos considerar una mediación de segundo grado, pues, ciertamente, al situarlo en su tiempo, *el prólogo media para que se concrete la mediación histórica de la época que es la que verdaderamente dará sentido al libro, él mismo no es la historia, él mismo no es cronológico; el prólogo media entre la historia y la obra, da el tiempo porque sitúa al libro en la historia.*

No será ocioso recordar ahora las acusaciones que Hegel hiciera contra el prólogo aludiendo precisamente a su carácter histórico por inesencial, inesencial por histórico, es decir, a su pertenencia a la historia y a la cronología sin otra trascendencia que la mera sucesión de presentes. En la época de la elevación del

concepto, en el tiempo preciso en que coincidan la idea y la materia, entonces, el prólogo será ocioso porque la historicidad será plena, contendrá su sentido completo. Un prólogo, en consecuencia, es siempre histórico. Ahora, esta idea hegeliana tiene que ser repensada para dar la dimensión temporal exacta al prólogo pues, en efecto, si el prólogo se establece como el elemento mediador de la temporalidad de la obra, él mismo no necesita ser temporal, al menos no cronológicamente temporal.

De este modo, siguiendo la explicación de Gilman, podemos pensar en un prólogo que se establece en una dimensión no cronológica, en la dimensión de una tesis, de una idea que no desearía tomar contacto con el tiempo; desde esa posición, el prólogo permite que la obra conecte con el tiempo según su significado general sin que el prólogo mismo deba situarse en el tiempo; así, el prólogo no sería histórico pero tendría la capacidad de poner a la obra en la historia. Un prólogo como idea, como tesis él mismo, como mediador ideológico del texto, tal sería un modo en que el prólogo podría dar el tiempo sin ser él mismo tiempo.

Este hecho nos acerca a ese segundo modo de la donación de temporalidad que habíamos anunciado como propio del prólogo. En efecto, recopilemos ahora un aspecto común del texto de Ovidio y del texto de Rojas que quizá haya pasado desapercibido: en ambos textos, la posibilidad de que la obra se situara en la historia a través del nexo que se establecía entre la temporalidad de la escritura y la temporalidad de la lectura era precisamente la constatación de un presente del prólogo –conformado por la exterioridad de la posición del mismo– que permitía la distribución del tiempo histórico y del tiempo significativo; es decir, que acercaba la obra a la historia y que ya no tenía por qué reducirse al asunto de plantear una tesis, una proposición fuera del tiempo.

Si Ovidio era capaz de hacer de su obra un comienzo relativo del tiempo al articular como sempiternamente presente el momento de la conjunción-disyunción de la escritura y la lectura puesto que afirmaba como presente el momento en que terminó de escribir la obra *–ya he dado término a una obra–*, Rojas, por su parte, alude al carácter presente del prólogo precisamente al construirlo sobre una sentencia que, estando fuera del tiempo, señala el carácter temporal de todos los acontecimientos, su

motivo perecedero y mudable que permite volver la tesis sobre sí misma en un proceso que, si lógicamente es aberrante –pues el hecho de que todo sea mudable tiene que ser asimismo mudable- temporalmente produce una suerte de presentación iterada que, sin embargo, no tiene por qué desembocar en una producción de identidad sino, más bien, en una suerte de estructura de articulación de la presencia que abre el porvenir sin posibilidad de clausura, una sentencia que, en consecuencia, da el tiempo como futuro, como iteración siempre renovada y que saca a la tesis misma de su presente autoconstituido que es la perspectiva que asumían sin disimulo Stephen Gilman o Américo Castro.

Es decir, ambos prólogos señalan el pasado y el futuro como elementos que se producen desde el presente del prólogo como articulación y que afectan, respectivamente –aunque quizá también simultáneamente- al mundo, a la historia y a lo significativo del lenguaje. Entre la escritura y la historia, entre la lectura y la realidad del mundo, el prólogo hace emerger el presente de su propia escritura, el presente de su propia historia que, sin embargo, no puede entenderse meramente como presencia –como presente en la línea cronológica- pues un prólogo, si lo es, se borra en el movimiento de su operatividad, en su virtud exterior y articuladora que, antes de dar presencia a lo que resulta articulado, lo borra al ahondarse ella misma tal y como señalamos en el apartado anterior.

Sin cronología, el prólogo da tiempo al libro en la medida en que el prólogo se empeña en convertir al libro siempre en presente, en ponerlo, sobre todo, en el tiempo donde la significación puede acontecer, donde el sentido puede tener lugar, contar en la *historia* y, en el extremo, contar la *historia*.

En efecto, tal y como puede comprobarse en el prólogo del Quijote de 1605 el interés del prologoista es señalar el sempiterno presente del libro, dejarlo situado para siempre en la historia, en cada historia, capaz de señalar el tiempo del libro que no ha de depender, por causa del presente proporcionado, del momento histórico.

Pero, ¿cómo *presentar* aquello que es pura *historia* para sacarlo de esa connotación cronológica? Tal y como hemos señalado, el prólogo alude siempre a sí mismo según una condición no cronológica del tiempo que permite crear un espacio

de mediación que articula aquellos elementos entre los que se establece la cronología. Cervantes habrá obtenido ese efecto al referir precisamente la propia escritura del prólogo, escritura que comienza señalando su presente sempiterno mediante una perífrasis durativa de presente verbal y gerundio:

«Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación *que vas leyendo*». (*Don Quijote*, 1605, 10, el subrayado es nuestro).

Y que con posterioridad justifica la presencia de la historia cronológica y de la individualidad que en ella encuentra su asiento, su carácter autorial, en el caso de la escritura.

«¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, como todos mis años a costas [...]?». [*Don Quijote*, 1605, 11].

Parece pues, que el prólogo pretenda traer a presencia continua el libro, ponerlo en la historia –en la articulación de pasado y futuro– precisamente tras la propia presentación del prólogo, precisamente tras la propia puesta en presente acronológico del prólogo. Si el prólogo se empeña en ser presente y presenta el libro al lector, entonces, hemos de concluir que el prólogo sitúa al libro en cualquier tiempo sólo al situarse él mismo en cualquier tiempo, es decir, el prólogo anuncia y señala al libro dándole tiempo, dejándolo en el tiempo, en cualquier tiempo aunque sin la necesidad de la abstracción porque el juego de *en cualquier tiempo*, si bien permite la omnipresencia del libro, la obtiene por medio de una traslación que respeta la cronología de pasado, presente y futuro que estructura un pensamiento de la historia.

Un prólogo se sitúa en la articulación de los tiempos, de tal modo que ni siquiera el presente que venimos atribuyéndole puede considerarse un presente dotado de una completa presencia, sino más bien el presente de una mediación, de un entredós, el presente de una articulación. Esta articulación no sólo afecta al tiempo del prólogo

como si se tratara de un tiempo autónomo o de un tiempo puramente literario, sino, como puede colegirse sin dificultad, a la historia misma de tal modo que al establecerse el prólogo como condición de posibilidad de la historia, de la situación en la historia del libro y del texto mismo, la dinámica de su temporalidad, la emergencia de ese presente impensable afecta a la idea que tenemos de la historia como sucesión de presentes. El presente del prólogo es el paso desde el pasado al futuro, paso que queda en suspenso precisamente por el carácter abismático de ese presente que el prólogo instituye. La historia de la literatura, la historia del prólogo como texto, quedan entonces puestas en suspenso y como condenadas a un movimiento de iteración e interrupción del que daremos cuenta, fundamentalmente, al analizar el asunto de la herencia y la historia, ya en el capítulo II, durante el análisis de los preliminares de *La Celestina*.

Esta característica, en efecto, tal y como sucedía con el análisis de su capacidad significativa y objetiva, revierte sobre el propio prólogo que se borra pero no por causa de su carácter ancilar sino fundamentalmente según una borradura que lo hace desaparecer sin subordinarlo, situándolo en una exterioridad inasumible respecto al libro, inasimilable por la *historia*, convirtiéndolo tal y como ha señalado José Manuel Martínez Torrejón del prólogo de *El Quijote* de 1605 en un verdadero antiprólogo en la medida en que, contradiciendo su carácter subordinado, termina por presentarse a sí mismo, por ponerse a sí mismo en un presente continuo que desbarata toda la temporalidad clásica.

Es decir, el prólogo constituye un extraño temporal del libro, una exterioridad que da la posibilidad de la temporalidad y, a la vez, la impide. El prólogo pone al libro en la *historia* pero por un deslizamiento que no es condición de posibilidad, que no es una condición sin la que el libro no podría acontecer; lejos, por tanto, de la idea del prólogo como condición de posibilidad del sentido único –o múltiple– del libro que serviría como unidad desde la que comenzara a contar un tiempo inaugurado por el prólogo mismo en una disposición sucesiva de escritura y lectura.

Esta exterioridad no es, sin embargo, estrictamente atemporal, pues el prólogo mismo se sitúa en la historia, se presenta en el tiempo del que no puede desligarse; el

presente del prólogo constituye un cierto afuera inasimilable tanto para el presente histórico como para el presente narrativo, significativo. Como texto, él mismo se sitúa en la historia que le dice y, por eso, él mismo no puede erigirse como generador del tiempo, como origen de la temporalidad; el prólogo es histórico, esencialmente histórico como denunciaba acusadoramente Hegel porque el prólogo, en esa exterioridad en la que se emplaza no se retrae hacia la idealidad de un marco, hacia la abstracción de una condición de posibilidad, sino que se inserta él mismo en la historia, dejando que la estructura de mediación prosiga su reproducción aberrante, permitiendo que aquello que él efectúa sobre otros textos le sea aplicado, situando en la historia, a través del ahondamiento de su presente, un punto de imposibilidad que es preciso señalar y del que él mismo no puede escapar.

Ya en el Siglo de Oro Alonso López Pinciano se siente en la obligación de señalar el carácter intrínsecamente histórico del prólogo.

“Vgo dixo: ¿Qué argumento? Este no ha sido sino el prólogo trágico que dize solamente lo passado que es necesario para entender lo venidero: que el argumento lo passado dize y lo porvenir, y contiene, en suma, toda la acción.

Verdad, dixo Fadrique, que los poetas nunca suelen hazer los argumentos de los poemas; otros que después se quieren hazer sus intérpretes lo hacen con más curiosidad, que el poeta deue proceder con tanta claridad en su obra, que no sea menester que él se interprete; y aun, si fuesse possible, sería bien que se escussasse el prólogo, el qual sólo dize lo antes passado.

Esso, dixo el Pinciano, no me parece muy dificultoso, que muchas acciones veo yo sin los que dizen narratiuos.

Fadrique dixo: Prólogos tienen los más de los poemas, sino que son disfraçados, especialmente en las acciones trágicas, a do, en la misma acción, van prologando las personas della: que así lo hazían siempre los antiguos poetas, como antes de agora está dicho quando se trató del prólogo.

Y aun las acciones épicas le tienen también disfraçado, dixo Vgo.

Y Fadrique: El prólogo épico es lo mismo que es la proposición, como ya está dicho y autorizado con el Philósopho; el qual, no como otros, dize lo passado, sino, en cierta manera, lo porvenir, prometiendo el poeta lo que ha de cantar en adelante”.

Así, El Pinciano señala la diferencia que puede establecerse entre realidades textuales exteriores a la propia obra según el modo en que éstas se ocupan de la

temporalidad de la misma. En primer lugar nos encontramos con el *prólogo trágico* –que recibe su nombre de haber pertenecido genéricamente a la tragedia clásica– que se encarga de señalar lo pasado que es necesario para que tenga lugar y se entienda lo porvenir; estaríamos, en consecuencia, ante una temporalidad ligada cronológicamente a la de la obra, ante una suerte de capítulo cero en el que se narra todo lo sucedido antes del comienzo de la acción narrada, de la *historia*, su peculiaridad radica en que efectivamente dicho tramo textual es ejercido por un personaje o un narrador que, por lo tanto, pertenece a la obra aunque su intervención constituye un tramo textual reconocible.

Así lo señala Aristóteles en su *Poética* cuando señala que el prólogo es «una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro» (1452 b 19), según indica Valentín García Yebra en la correspondiente nota al final el *párodo* es la entrada lateral del coro. Según puede deducirse de la idea aristotélica del prólogo trágico se trata de una *parte completa*, es decir, con sentido y dimensión propias, los cuales, sin embargo, y como deja traslucir la idea de El Pinciano aún tienen un sentido puramente cuantitativo, cronológico si nos referimos al tiempo. Así lo señala el propio Aristóteles que indica respecto de las partes mencionadas de la tragedia entre las que se encuentra el prólogo, que «desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las que acabamos de enunciar» (1452 b 26-28).

El *argumento*, por su parte, tal y como anuncia la cita de El Pinciano no se ocupa únicamente de decir el pasado sino que incluye también el futuro, es decir, que el argumento señala todo lo que cronológicamente resulta necesario para entender la historia. Se trataría, pues así lo recoge también Aristóteles en su *Poética* (1355 a34-b2), de una suerte de resumen esclarecedor que articula la secuencia cronológica para que pueda ser aprehendida de un solo vistazo. Se confunde ya, en consecuencia, el argumento con la *historia*, alcanzándose una suerte de isemorfía entre la cronología de ambos. Lejos de la idea de prólogo el argumento actúa como mediador ancilar del significado temporal, inserto raramente en la Historia puesto que no es capaz de salirse del texto donde se inscribe.

El *argumento*, como explica Fadrique es únicamente debilidad del poema y, por

eso, no suele ser introducido por el poeta, puesto que un poema que precisa de argumentos no puede darse por bueno, pues no es autosuficiente. El argumento supone una lectura que aporta sentido, que hace acontecer un sentido clausurado o plural. Así sucede en los argumentos de *La Celestina* que M^a Remedios Prieto de la Iglesia ha analizado como tempranas vías interpretativas del texto ajenas al trabajo de Rojas y que éste habría denunciado ya en la edición de la Tragicomedia.

«Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron». (*La Celestina*, Prólogo, 20).

Entre prólogo y argumento, entonces, y según el modo en que ambos se enfrentan a la temporalidad, El Pinciano insiste en la relación del prólogo no sólo con la temporalidad de la obra –tal y como sucede exclusivamente en el argumento– sino, esencialmente, con la temporalidad de la historia a la que pertenece el pasado que se narra en el prólogo trágico.

Finalmente, según El Pinciano cabe la temporalidad señalada por el prólogo épico, el cual, antes que el pasado, como sucedía con el prólogo trágico, narra el futuro, el porvenir de lo que será narrado, de lo que acontecerá en la *historia*. No sin intención señalaba esta función de anticipación el propio Ovidio en su epílogo al cifrar todas sus esperanzas en la capacidad predictiva del poeta, «si algo de verdad hay en las predicciones de los poetas».

En conclusión, ya desde el mismo Siglo de Oro se señala la importancia de la posición histórica que el prólogo da a la obra puesto que, sin responder miméticamente a su cronología, establece una distancia mediadora en la que si bien por un lado la obra y el prólogo mismo manifiestan su carácter independiente, su virtud temporal emancipada, por el otro, ambos mantienen una relación insoslayable que reside precisamente en el carácter histórico de ambos, condición de posibilidad de ese deslizamiento sempiterno que la estructura temporal entrevista por mediación del prólogo impide clausurar.

Se trata, por tanto, de dar cuenta de la historia del prólogo puesto que el prólogo es necesariamente histórico, necesariamente material según se muestra tras el análisis de su vector temporal. No hay prólogo que se instaure en una atemporalidad surgida de universalizaciones o solidificaciones inamovibles; mudable desde su presente donador de temporalidad el prólogo exige que no sea olvidada su materialidad y, de este modo, exige una perspectiva histórica a la que arrastra al propio texto prologado.

1. Breve historia del prólogo hasta el Renacimiento.

Como si hubiera nacido con la necesidad misma de la escritura, en efecto, ya desde los primeros textos griegos encontramos tramos textuales que pueden ser, en primer lugar relacionados y con posterioridad asimilados a la figura del prólogo. Así, conforme se asiente el período clásico de la cultura griega iremos asistiendo a la progresiva consolidación de un tramo textual con funciones introductorias, presentativas y en ocasiones persuasivas.

Es el caso, obviamente, que el prólogo, como casi todas las formas literarias en sus orígenes griegos posee una dimensión fundamentalmente oral. Este hecho, cuyas consecuencias sobre el aprendizaje y la difusión cultural han sido suficientemente analizadas, debe hacernos caer en la cuenta de que la dimensión oral de las primeras formas del prólogo no supone una pronta retorización del mismo y que, por el contrario, ha de pensarse primeramente en una dimensión presentativa del prólogo para después apuntar, ya casi al final del período clásico cuando se cuente con unas suficientemente elaboradas ciencias del lenguaje entre las que se contará la Retórica, hacia una función persuasiva.

No obstante, y como marco general de este tramo histórico de nuestra indagación, hemos de tener en cuenta que los orígenes históricos del prólogo no pueden ser señalados con rotundidad puesto que, antes de constituir una pieza separada y con significado e intención propias, el prólogo ocupa las primeras -o

últimas- líneas o páginas del libro, de modo que consideramos, *por analogía*, prólogo a aquello que cumple la misma función que la pieza preliminar que conocemos y que ocupa aproximadamente el mismo lugar.

Así, y bajo el dominio de una cultura eminentemente oral, puede señalarse el valor prologal de los primeros versos de los dos poemas constituyentes de la cultura helena, de los dos poemas alumbrados en la aurora del período clásico. Leemos en la *Iliada*: «Canta, oh diosa, la cólera del périda Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas de valerosos héroes [...]»; en la *Odisea*: «Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya [...]».

Como puede observarse, estos primeros versos que consideramos como una suerte de protoprólogo, solicitan una indicación acerca de la historia que se va a narrar. Dicha solicitud, que es vana, se toma como excusa para anticipar a grandes rasgos los trazos principales del personaje en torno al que se configura la historia y así preparar al oyente al introducirle en el contexto explicativo de lo que va a escuchar. En ambos comienzos, por tanto, lo fundamental es la perspectiva radicalmente gnoseológica adoptada puesto que se pregunta qué ha de decirse y no cómo ha de decirse, por lo que puede señalarse ya en un primer acercamiento que el interés es fundamentalmente presentativo y nulamente persuasivo.

A este rasgo general se suma, en el caso de la *Odisea*, la presentación del propio poeta que considera imprescindible situarse en ese primer verso como mediador y artífice entre las musas y el poema. Podría esperarse de este cambio un matiz siquiera levemente persuasivo pues muchas de las figuras retóricas que después contendrá el prólogo tienen que ver con el sujeto enunciador –así la *captatio benevolentiae*–, sin embargo, el poeta se sitúa para presentarse y nada dice de sí mismo.

Este modelo general, es decir, el empleo del primerísimo tramo de un texto para presentarlo tendrá su réplica en el teatro donde se producirá la verdadera evolución del género. En efecto, si en los primeros textos dramáticos se trata de un narrador completamente exterior a la obra el que la presenta, con posterioridad esa figura se irá introduciendo con fines persuasivos en la propia trama. Se convertirá

sucesivamente en un personaje imbricado, aunque muy lejanamente en la acción, lo que le confiere aún una cierta objetividad enunciativa, una cierta distancia gnoseológica; en un personaje, después, que si bien está muy imbricado en la acción, se coloca en un aparte para declamar su comienzo, para dar cuenta del *estado de la cuestión* sin que el espectador pueda olvidarse de que quien habla tiene su interés en la acción; finalmente, se trata de un personaje que no sólo pertenece completamente a la trama sino que lleva a cabo su función precisamente a través de su acción y del diálogo con otros personajes. Como puede observarse, la función presentativa pierde progresivamente su fuerza y aparece una relativa función persuasiva que pretende no sólo proporcionar conocimiento, sino que este conocimiento pertenezca a la trama misma de la obra, implicar al público en esa acción de escucha.

Paralelamente a esta última fase de evolución del tramo textual que, por analogía y por ser un factible germen histórico del prólogo, estamos analizando, se produce en Grecia la aparición de las primeras formas democráticas. Esta eclosión de lo ciudadano tendrá como consecuencia la necesidad de exponer en público las razones que se arguyen para que el conjunto de los ciudadanos tome una decisión favorable ya sea en el ámbito jurídico –defender o acusar en un juicio- ya sea en el ámbito político a la hora de elaborar una ley o una norma. De este modo nos encontramos con las primeras formas, ya muy evolucionadas durante el siglo IV a.C, de retórica y función persuasiva del lenguaje. Al discurso persuasivo se antepone, con intención por igual presentativa y persuasiva, un exordio a cuyas formas declamatorias no será ajeno el protoprólogo teatral.

Tanto en el teatro como en la exposición oratoria, en consecuencia, la primera parte del discurso sirve para poner en situación al oyente aunque de maneras distintas, pues si el orador desea situar al oyente en un ahora temporalmente constituido, en un aquí y ahora donde tendrá lugar la persuasión, en el caso del poeta, en el caso del autor teatral la presentación es de un tiempo que no ha sido nunca presente, un tiempo que se actualiza cada vez que se representa la obra y que, en consecuencia, no se deja arrastrar plenamente hacia una retórica reducida exclusivamente a la persuasión, sino que, de acuerdo con su necesidad de repetición y comunicación, buscará de la retórica su carácter tropológico, su capacidad de

normativización a través de las figuras y, como no, su virtud didáctica, pues la exposición ordenada y evidente de los asuntos contribuye a su efectiva comprensión.

En esa acircunstancialidad el protoprólogo teatral señala ya virtudes del prólogo en el Renacimiento, del prólogo tal y como lo conocemos, que, en consecuencia, no se identifica principalmente con el exordio oratorio sino que toma del arte retórica las virtudes presentativas y didácticas, es decir, aquellas virtudes que sacan al texto del aquí y ahora concretos, que tienden a convertirlo en una suerte de repetición ordenada, de intratexto determinado tanto por la *historia* cronológica de los hombres como por la *historia* que se cuenta. En Grecia, por tanto, el tramo textual que estamos asimilando al prólogo, muestra ya una virtud acircunstancial que, sin embargo, no puede abstraerse del vector temporal, no puede abstraerse, finalmente, de su posición, de su materialidad última.

Esta presencia de versos iniciales con los que se pretende presentar la obra ya dentro de ella misma, en el propio cuerpo textual, es costumbre que no se reduce a Grecia, sino que se mantiene hasta el propio Renacimiento tal y como se puede observar en el memorioso verso de Camoens que Borges citaba en el texto transcrito al inicio de esta investigación casi como síntoma de prólogo: «As armas e os Barões assinalados / Que da Ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além da Tapobana...». Es decir, esta capacidad de salirse del tiempo concreto hace que esta estrategia presentativa perdure durante largo tiempo.

No obstante, dicha estrategia sufrirá según la época distintas oscilaciones entre los dos extremos que, como hemos podido comprobar, la conforman, pues, bien tenderá hacia su virtud puramente presentativa, a dar cuenta del tiempo histórico del texto que presenta, a mediar entre el texto y la historia o bien tenderá a dar cuenta de esa relación atemporal que el tramo textual establece con el lector para persuadirle, para presentar inclinando ya la lectura que del texto se va a hacer, para quizá, asegurar la credibilidad de aquello que es pura ficción, que nunca ha tenido lugar..

En Roma, civilización que, como ha señalado Nietzsche es eminentemente republicana, el prólogo se confundirá en no pocas ocasiones con el exordio de un discurso, puesto que las virtudes persuasiva y didáctica tenderán a imponerse a la

idea meramente presentativa y configuradora del estilo retórico. El prólogo, cuando se ejerza a través de un personaje dentro de una obra literaria estará siempre constituido en un diálogo al que no serán ajenas las virtudes de la elocuencia y la persuasión.

Esta indicación intencionada del oyente, al que se refiere mediante la función persuasiva propia del exordio oratorio señala, a nuestro juicio, dos elementos significativos: en primer lugar la virtud eminentemente oral que aún posee la literatura en Roma y que determinará necesariamente el carácter de ese protoprólogo y, por otro lado, la necesaria instauración de un sujeto de la enunciación persuasiva pues si bien la retórica no precisa necesariamente de un sujeto enunciador, no puede pensarse en la función persuasiva del exordio sin ese sujeto, sin la figura, siquiera implícita, del orador.

Oralidad y presencia se coimplican por tanto a través de la subjetividad pregnante de aquel que se muestra sujeto del exordio. No resultará extraño, por tanto, que ya en Terencio aparezca la defensa del autor mismo a la hora de presentar la obra, pues el autor, empeñado en la persuasión precisa mostrarse y exponerse con el propósito de defenderse. Se trata de la idea del *vir bonus* que aparece en Cicerón y Quintiliano y que alude a las características morales y civiles del orador para hacer creíble su discurso.

Dos características pueden señalarse, en consecuencia, del prólogo durante el extenso período de las civilizaciones clásicas: en primer lugar, no se trata de un tramo textual propiamente constituido, sino más bien de la función y la intención que se atribuye a los primeros versos o las primeras líneas de un texto. Este hecho implica, cuando menos, una similitud estilística y prosódica del protoprólogo con el texto al que se refiere, es decir, verso para el verso y prosa para la prosa. El protoprólogo, por lo hasta aquí señalado no constituye un tramo textual independiente del resto de la obra.

Por otro lado, sin embargo, el protoprólogo señala la oscilación entre dos extremos que, al cabo, constituyen los futuros límites naturales del prólogo, a saber: la presentación de la obra y, en el otro extremo, la persuasión del lector. En el primer caso nos encontramos ante una idea temporal que, si bien exige la historia, no se circunscribe a un aquí y ahora donde pueda determinarse el acontecimiento de la

comunicación, menos aún el acontecimiento de la enunciación o de la recepción; en el segundo caso, por el contrario, el acercamiento del protoprólogo al arte persuasivo del lenguaje y, en consecuencia, a la idea del exordio que se hereda directamente del género judicial oral, obliga a la presencia del autor y del oyente como extremos comunicativos objetivados y, sobre todo, señala la exigencia de una oralidad que por un lado media entre ambos elementos reforzando la idea de subjetividad presente, es decir, de subjetividad objetivada y, por el otro, si bien es constituyente de la literatura de aquellos siglos quizá suponga un lastre para la concepción del prólogo en el momento histórico a que se dedica nuestro estudio.

A la distancia entre oralidad y escritura se ha referido Nietzsche para referir la distancia que media entre la literatura clásica y la literatura propia de la edad moderna, es decir, entre la literatura de Grecia, Roma, y sus derivaciones medievales, y la literatura que ya se difunde escrita a gran escala a través de la imprenta.

“Llamamos a un autor, a un libro o a un estilo «retórico» cuando observamos en ellos un uso constante de artificios del discurso; y esto siempre con un matiz peyorativo. Pensamos que estamos ante algo que no es *natural* y tenemos la sensación de que es algo forzado. Obviamente, depende mucho del gusto del que juzga y de lo que para él es exactamente «natural». En general, toda la literatura antigua, y sobre todo la literatura romana, nos parece a nosotros, que manejamos la lengua de una manera groseramente empírica, como algo artificial y retórico. Esto se explica, en última instancia, por el hecho de que en la antigüedad la prosa propiamente dicha era en parte un eco del *discurso* oral y se formaba según sus propias leyes; mientras que nuestra prosa se ha de explicar cada vez más a menudo a partir de la escritura, y nuestro estilo se presenta como algo que ha de ser percibido a través de la *lectura*. Pero el lector y el oyente demandan cada uno una forma de representación absolutamente diferente y por esta razón la literatura antigua nos suena como «retórica»”.

No deseo insistir en esta afirmación nietzscheana que, desde luego, podría constituir por sí misma un estudio, sino señalar que, en efecto, hasta la eclosión de la escritura en el Renacimiento el prólogo seguirá anclado en la disyuntiva ya explicitada en Grecia y que Roma amplifica al introducir la casi identificación del *exordio* con el prólogo.

De hecho, la Edad Media supondrá una intensificación de la virtud retórica del

prólogo, derivada sin embargo, pues la forma teocrática del estado así parece indicarlo al excluir la retórica judicial o política, hacia la retórica como arte que desarrolla la tropología y la codificación del discurso y no tanto hacia la retórica como arte persuasiva tal y como sugieren algunos autores.

El prólogo, de esta manera, sigue formando en la mayoría de las ocasiones parte del texto, al que señala mediante una serie de lugares comunes que van sedimentando como condición de posibilidad de una constitución genérica posterior.

“En la Edad Media, para fijar los preceptos del *exordium* se emplearon la *Retórica* aristotélica, la *Rhetorica ad Herennium* del pseudo Cicerón, *De inventione* de Cicerón e *Instituto oratoira* de Quintiliano. El prólogo adquirió así ciertas características fijas. Se le asociaron varios tópicos retóricos como la *captatio benevolentiae*, el *topos* de la humildad fingida, el reclamo de ser *sermo rusticus* y el uso de sentencias. También se le asoció el *topos* de *ab adversariorum*, la vituperación de los adversarios. De tal modo, el prólogo ya era considerado en la Edad Media un género literario, que se clasificaba según el desarrollo de tópicos retóricos que prescribían los textos y los manuales más importantes de retórica”.

No será preciso recordar que dichos elementos retóricos y tropológicos se hallaban muy firmemente asentados cuando Cervantes les dedica casi todo el prólogo del Quijote de 1605. En efecto, si se ha dicho comúnmente –y el propio Cervantes habría alimentado esta lectura- que *El Quijote* es un texto escrito contra los libros de caballerías que dominaban el ámbito de la lectura popular, no resulta descabellado sostener que, paralelamente, el prólogo al Quijote de 1605 es una invectiva contra los prólogos tal y como habían sido elaborados a lo largo de la Edad Media.

Tipificados según normas que se heredaban de las retóricas clásicas, los prólogos asumen progresivamente su valor separado del libro al constituirse alrededor de estas normas tropológicas que derivarían en normas genéricas: así puede comprobarse en los *Libros del saber de Astronomía* elaborados y compilados bajo la dirección del rey Alfonso X, donde se señala, «aquí acaba el prologo et comienza el primer libro», el lugar exacto de esa escisión textual que todavía, sin embargo, no se ha transformado en una escisión gráfica.

Este valor separado tiene dos motivos fundamentales: por un lado, tal y como venimos señalando, se trata de una consecuencia de la relativa forma autónoma adquirida por el prólogo a través de la red topológica retórica; por el otro, sin embargo, se trata de una progresiva asunción de la función eminentemente presentativa puesto que, desde la perspectiva del modelo retórico-persuasivo no tiene sentido la inscripción de un exordio allí donde sólo hay texto que será leído seguramente ya en voz baja.

En efecto, perdida eminentemente la función oral del texto, tanto en su carácter de presencia en el espacio público como, en general, de su carácter fónico, la presencia de un exordio persuasivo apenas tiene sentido. Será, por tanto, la función presentativa la que predomine y entre en dialéctica precisamente con la función topológica que, mediante la creciente elaboración a la que se somete, aporta un carácter casi autorreferencial en favor del cual no es extraño que se olvide el texto presentado. Esta, de hecho, será la crítica que dirija Cervantes al prólogo medieval, el exceso de elaboración topológica que impide la contemplación del texto, un paso más allá la presentación del mismo. Volveremos sobre esta metáfora cervantina que ahora anticipo como síntoma de lo que vengo explicando:

«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». [*Don Quijote*, 1605, 10].

Así, los dos valores fundamentales para la separación del prólogo respecto del texto entran en conflicto y establecen la tensión entre una distancia mayor o menor respecto al libro donde se inserta el prólogo. En efecto, la función presentativa requiere una distancia que podría saldarse con la simple indicación del final del prólogo y el comienzo del libro. La función topológica, por el contrario, y a través de la creciente elaboración termina por imponer una suerte de autorreferencia constructiva y, sobre todo, generativa, que desembocará en una constitución genérica y que, en el extremo, olvida el libro para constituir un texto absolutamente independiente, transformado de tiempo -pues la función presentativa media, como hemos señalado para poner en la historia- en espacio, pues se instaura una red de

lugares *-topoi-* en los que ya no se media el sentido sino que se hace resonar sobre el cajón pautado y organizado de toda una época.

De hecho, el prólogo se convierte, aún en su carácter gráficamente no separado, en una suerte de caja de resonancia genérica del libro pues la excesiva retorización y casi autorreferencia del prólogo hacia finales de la Edad Media concierne casi exclusivamente a libros donde la retorización es elevada: libros religiosos o de poesía pastoril.

De este modo, la novela, aún incipiente, prefiere el prólogo presentativo, punteado escasamente de retórica y desde luego, nunca construido para su propia apreciación académica o libresca. Se trata del prólogo que va acercándose a lo que conocemos, al prólogo tal y como lo venimos estudiando pues, como vemos, históricamente se pasa desde el valor de una coordenada -el principio o el final del texto- al valor de una posición, es decir, a una exterioridad del texto que, sin embargo, aún no se constituye como elemento autorreferencial plenamente autónomo sino que encuentra su propia exterioridad en el texto prologado.

Esta escasa autorreferencia del prólogo, actitud que se modificará ya en el paso al Renacimiento, puede deberse, en efecto, a la inexistencia de una separación gráfica entre prólogo y texto aunque es preciso también considerar la propuesta simétrica, a saber, que no resulta relevante la separación del prólogo y el texto porque el prólogo aún carece de una función constitutiva autorreferencial. De hecho, el prólogo estaría asumiendo toda una propiedad transversal a la escritura medieval al autoconstituirse genéricamente a través de la tropologización y no una virtud propia que le sirviera como elemento para mostrarse como un tramo textual único. En esa dialéctica entre la constitución autorreferencial y tropológica y la relación subordinada con un texto principal que no le permite autoconstituirse se debate el prólogo durante la Baja Edad Media. Dicha dialéctica requiere, para resolverse, la escisión gráfica del prólogo y del texto, la ganancia de una posición que ya determine el curso propio del prólogo.

No obstante, ya en el *Libro de buen amor*, que se cita como un ejemplo de narración protorrenacentista, encontramos una diferenciación clara aunque no gráficamente establecida entre el prólogo y el resto del libro. De hecho, este prólogo sirve ejemplarmente para señalar la diferencia existente entre la tensión presentativa

y la tensión retórica autoconstituyente aún antes de la separación gráfica.

El prólogo tiene, en efecto, la forma de un sermón 'universitario': es decir, un *thema*, en este caso *Salmos*, 31, v.8, que luego se divide en tres partes analizadas separadamente y para las que se aducen en latín autoridades que respalden el argumento. Como puede observarse, la retórica constituye la base fundamental de este prólogo que cualquier lector de la época formado universitariamente habría reconocido y que constituiría para la perspectiva que subordina el prólogo al texto, una pura forma sin contenido, sin propósito enunciativo, simplemente un molde puramente histórico.

Es, sin embargo, esta precisa radicación retórica del prólogo en la historia lo que permite, según afirma Gybbon-Monypenny una suerte de giro irónico que rescata al prólogo de la mera elaboración retórica, de la simple forma aunque manteniendo la intrínseca situación histórica:

«El prólogo de una obra en verso, sin embargo, no puede constituir literalmente un sermón y, además, está redactado en lengua vulgar. Los oyentes lo habían de reconocer, pues, como una parodia del sermón 'universitario'. Lo cual no implica que todo su contenido se nos ofrezca con intención puramente humorística».

Es decir, se realiza un giro humorístico de la retórica que se emplea, precisamente por contraste con su codificación cerrada, como elemento que si bien distorsiona la idea tipificada del prólogo, refuerza a la vez la idea de autonomía del mismo, una autonomía de base retórica y, un paso más allá, lingüística que, sin embargo, ya no se diluye en la pura forma. Así se desarrolla el prólogo que prontamente asume su función presentativa como ayudamemoria, próximo por lo tanto al argumento, a lo nuclear del libro y alejado del exordio, de la virtud persuasiva:

“Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rrudeza, *entendiendo* quantos bienes fazen perder *al* alma e al cuerpo e los males muchos que les *apareja* e *trae* el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvación e gloria del paraíso para mi anima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e compuse este nuevo libro, en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo que

usan algunos para pecar”.

El prólogo aparece ahora como resumen que presenta un texto cuya finalidad es ciertamente moral. El prólogo, por ser el lugar donde se resume el contenido, no sólo constituye un ayudamemoria, sino también un lugar eminentemente moral donde se compendian y exponen de manera expresa las razones para no pecar. El prólogo, como puede observarse, soslaya su autoconstitución retórica –que parecía principal al haberse detectado que se trataba de un sermón–, para, mediante un giro humorístico, distanciarse de ella, y para, finalmente, dirigirse hacia un terreno moral, ya afín al contenido que presenta, donde terminará por identificarse, después de una vuelta significativa, con la finalidad del propio sermón que parodia.

En efecto, entre ambas tensiones –la lingüístico-retórica que se mueve desde la persuasión del exordio, pasando por la topologización del discurso y hasta el extremo de la autorreferencia erudita, y la presentativa que se mueve por su parte desde el simple argumento hasta la evaluación moral de lo escrito en el libro– el prólogo tardomedieval, protorrenacentista, que ya señala una cierta autonomía del texto prefacial, se inclina hacia el terreno presentativo aunque según un criterio cuyo velamiento constituirá una de las claves del cambio de época.

En efecto, alejándose de la retórica como mero ejercicio lingüístico y, por lo tanto, evitando la pura autorreferencia estilística el prólogo del *Libro de buen amor* señala la relevancia de su contenido que no duda en resumir y en valorar. De hecho, la consistencia de este contenido es la que le permite defender su valía moral de modo que el prólogo se constituye como el espacio que presenta moralmente al libro al señalar resumidamente las virtudes que éste contendrá.

Un prólogo, si lo es, termina por borrarse pero, ¿cómo borrar el lugar textual donde se condensa la virtud moral del texto?, ¿cómo se borra, en el movimiento contrario al señalado por Hegel, aquello que ya no es pura forma, aquello que siendo historicidad material no consiente en la dilación cronológica de lo que pasa puesto que vehicula, para los hombres y para el propio texto que prologa, valores universales?

Sólo una instancia trascendente es capaz de llevar a cabo esta operación siempre

doble, pues consiste en borrar el prólogo como texto y en borrar la dimensión simplemente moral –humana, terrenal- para darle una dimensión fundante, una dimensión original que el prólogo, simple texto, no puede asumir.

«E conpose lo otrosí a dar a algunos leçion e muestra de metrificar e rrimar e de trobar. Ca trobas e rrimas e ditados e versos que fiz conplida mente, segund que esta ciencia requiere. E por que toda buena obra es comienço e fundamento dios e la fe católica, e dize lo la primera decretal de las Clementinas [...] e do éste non es çimiento, segund dize el apóstol –por ende començé mi libro en el nonbre de Dios».

Se trata de una entidad trascendente que tiene que ser capaz de fundar no ya sólo la virtud moral del texto –por lo que el autor remite a la primera decretal de las Clementinas- sino su virtud poética porque la obra no quiere aleccionar exclusivamente en el ámbito moral sino que aspira a dar a algunos leçion de metrificar e rrimar e de trobar. La frase subsiguiente es intencionadamente ambigua y remite a esa capacidad fundante de Dios en el inicio del libro: *E por que toda buena obra es comienço e fundamento dios e la fe católica*, ¿cuál es la buena obra?, ¿la obra humana, la acción moral?, o, por el contrario, según apunta el párrafo, ¿la obra literaria?, ¿la que se fija en el metro, en la rima, y en la locución? Se trata de ambas, a la vez, entre lo presentativo moral del contenido y la propia referencia lingüístico-retórica. Dios funda la *obra buena* en un espacio trascendente que borra la virtud concreta del prólogo en sus dos sentidos: el moral y el literario.

Un mismo principio y final arrastra la composición lingüístico-retórica y la presentación, el argumento, lo moral. El prólogo no encuentra entonces una realidad textual autónoma donde asentarse; ancilar en su carácter lingüístico, en su carácter adoctrinador, en su carácter hermenéutico, el prólogo oscila entre los diferentes extremos presentados.

Como se entenderá, y tras examinar las directrices de esa independencia textual, no resulta fácil señalar si la constitución de la independencia del tramo prologal tiene que ver con su creciente autonomía textual aumentada por la no menos reciente escisión entre divino y humano que pertenece a la época, o si, por el contrario, se trata de una simple posibilidad técnica que, de haberse podido llevar a cabo con

anterioridad, habría consolidado esa inercia autonomista del prólogo. Entre textualidad y técnica el prólogo anticipa, a causa de su esencial radicación histórica, una disyunción que será propia del Siglo de Oro -y que explicitaremos más adelante-, puesto que no resulta posible pensar el período histórico que investigamos sin señalar la importancia que la imprenta tiene, no sólo en la difusión de los libros sino en la difusión de la lectura misma, puesto que, por otra parte, no resulta posible pensar el Siglo de Oro sin aludir a la creciente autonomía de pensamiento y escritura ejercida por los hombres de la época.

El prólogo, en cualquier caso, deviene pieza textual emancipada, perfectamente distinguida del resto de la obra. El Renacimiento, el Siglo de Oro si hemos de referirnos al período concreto de nuestras letras entiende desde muy pronto que, en efecto, el prólogo debe constituir una pieza separada del resto de la obra pues, de otro modo, carece de sentido y no es capaz de realizar distintamente su función.

“Oy dezir, dixo el Pinciano, que aquello que refiere por boca agena del poeta, como lo que Vlyses y Alcino, Eneas a Dido, Calasiris a Cinemón y a los demás narran, es como un prólogo de lo que después se ha de dezir, y que fue necesario fuessen primero referidas las tales cosas para que el poema en lo de adelante quedasse más manifiesto.

Vgo dixo: Yo no entiendo bien essa cosa, porque bien pudieran los dichos poetas peruertir el orden que tuuieron comenzado en la acción de su principio, y prosiguiendo en ella así como otra qualquiera historia acostumbra; y, según esto, no se puede llamar a las narraciones dichas de Vlyses, Eneas y Calasiris prólogos”.

Esta escisión tiene, como puede observarse en la cita transcrita, primeramente una dimensión temporal pues, en efecto, aquello que dicen los personajes y que explica la acción que se sucederá no tiene por qué tener ninguna virtud prologal; el prólogo, si lo es, se aleja de la consideración temporal de la obra y, en consecuencia, de su historia. No se trata de que la separación de prólogo y obra consista en una falta temporal de carácter cronológico. Se produce así una idea de separación que ya no tiene que ver con una fisura que puede taparse, completarse, como se cierra un lapso temporal en una historia; la escisión es radical, es una escisión textual, genérica, que no puede anularse por virtud de una comprensión ulterior. El Siglo de Oro ya lo sabe y, por eso, entiende el prólogo siempre separado y sin apenas conexión enunciativa

con la obra que lo sigue. De este modo, la separación no sólo tiene lugar en el ámbito físico sino que, como señalábamos, culmina en una separación textual irremediable. Se trata de una verdadera escisión irreconciliable, una fisura que mantiene siempre una dualidad sin permitir que una entidad trascendente pueda venir a borrarla tal y como sucedía en el caso de *El libro de buen amor*.

Esta escisión contiene sin embargo una función esencial ya no sólo respecto al libro prologado que, como vemos, se aleja según una divergencia temporal exigida, sino respecto al lector del libro que, por primera vez, es referido y considerado como pieza esencial de la existencia misma del libro. El prólogo se dirige al lector y ya no a esa caterva confusa de público al que se dirigen algunas obras durante la Baja Edad Media.

Frente al público, al que el libro se dirige en la Edad Media –cuando lo hace para señalar su nivel cultural o bien su profesión, el libro del Renacimiento se refiere a un lector concreto, lo cual, según parece, sólo resulta posible si se tiene en cuenta una perspectiva personal del autor del texto y una idea objetiva del texto mismo. Este autor que puede dirigirse al lector mediante un texto independiente donde se manifestaría prístinamente frente a su proyección siempre distorsionada en el cuerpo del libro, es un autor que no se limita a comunicar un contenido del mundo, aún menos una forma que reconocerían los iniciados –por ejemplo los universitarios cuando se esgrimían artes de una ciencia retórica-, sino un autor que habla de sí mismo y de su libro con una pretensión tanto persuasiva como presentativa. De este modo, el texto pretendería a través del prólogo no decir su significado concreto sino señalar que tiene uno, un significado construido al margen de tipologizaciones heredadas; el texto, al tener prólogo diría que, en efecto, tiene una historia que contar, tiene una historia, un tiempo propio que no se aviene al tiempo de la historia sino que está fundado sobre la base de su propia creación.

El prólogo, que se emancipa, deja ser al texto, deja escuchar el rumor que no dice un significado concreto sino que, más bien, señala la existencia de un significado, que no dice un autor concreto sino que más bien señala la existencia de un autor, que no se refiere a un lector concreto sino que más bien dice la existencia de un lector. De este modo, la posición del prólogo se muestra históricamente esencial pues sin su

emancipación del cuerpo del texto no podría haberse dado la novela -la literatura- tal y como la conocemos.

El prólogo, así, en el extremo, no dice la historia, no dice lo que acontece en la historia sino que señala la existencia de la historia misma, su posibilidad nunca resuelta en el prólogo que de este modo actúa como presente no temporal de la historia misma, como presente atemporal del conjunto de su propio acontecimiento epocal puesto que, no podemos olvidarlo, el prólogo aparece como género textual propio precisamente en el momento en que la forma novela y, por lo tanto, la idea de un significado autoconstituido, de un tiempo autogenerado, de, en definitiva, una ficción, acontecen en el ámbito de la escritura.

El prólogo, como puede observarse, arrastra consigo y no sólo refleja toda la historicidad de una época a la que sin embargo se resiste a representar, el prólogo habría dado cauce a la historia aunque no contiene la época que no encuentra en él un soporte donde recogerse y guardarse.

El prólogo da lugar a la época sin ser su germen, en él se deslizan los caracteres más sonados del momento: autoría, reconocimiento del libro a través del título, propiedad de la ficción, emancipación respecto de los valores trascendentes, etc., pero siempre según una propiedad mediadora y como reflexiva que es lo que, por otra parte caracterizará a la novela que surge en ese momento. Un movimiento reflexivo que se arrastra a sí mismo, que lo borra todo en ese juego de significado no acontecido y que, de este modo, no se circunscribe a la mera historicidad del acontecimiento memorable sino que se distribuye a través de ella significándola.

«Tenemos pues, y sin duda por primera vez, una obra de creación que, deliberadamente se muestra como imitación. El héroe que ocupa su centro se esfuerza vanamente en presentarse como un personaje de acción, capaz como sus pares de llevar a cabo proezas, aquello que hace es siempre una reflexión, del mismo modo que él no puede ser más que un doble, mientras que el texto donde se narran sus hazañas no es un libro sino una referencia a otros libros».

Como ha señalado pertinentemente Maurice Blanchot, el texto del Quijote -y lo tomo como emblema respetando la tradición que lo señala como la culminación de un

proceso donde se iniciaría la novela moderna- es un texto que se desliza a través de la historia del significado pues, sin poder constituirse por sí mismo, apela a otros significados de donde extrae su consistencia. Reflexividad que inserta en su proceso constituyente otros significados para constituirse en una pluralidad que siempre es doble, un par de fuerzas que se oponen; en el extremo, las tensiones que acumula el prólogo siquiera al dotarse de una significación que sin ser propia debe poder constituirle como pieza separada del texto prologado.

De la misma idea es Américo Castro, el cual ha señalado la época que nos ocupa precisamente a través de la idea de la *doble verdad*. Esta idea, propiciada como he dicho por la época y no por el autor, serviría como emblema de un proceso de transformación en el que aún se conservan herencias ancestrales que no se pueden –o no se desean suprimir. De este modo, no debe señalarse que la idea de Américo Castro en torno al sistema de la *doble verdad* se resuelve en la oposición entre divino y humano, o en la oposición entre ser y parecer, o finalmente en la oposición entre lo que ha sucedido históricamente y lo que se narra que es ficción con visos de historia acontecida. La lectura del historiador madrileño señala que, como síntesis de todas esas oposiciones, debe convenirse que el Renacimiento –el Siglo de Oro- es una época de oposiciones, de enfrentamientos ideológicos.

De este modo, el prólogo, que reúne en sí mismo las oposiciones desplazándolas, habría sido el vehículo de madurez de las significaciones históricas que habrían culminado precisamente en la creación del género novela, en la red plural de significaciones. Sorprende precisamente que el prólogo culmine precisamente cuando la novela se inicia, como si, históricamente, el prólogo hubiera prologado el acontecimiento de la aparición del género novela y de todo el desarrollo posterior de ésta a la que ha acompañado casi invariable, como la memoria de un tiempo que la novela deja pasar para instituirse.

Así lo señala Genette al referir que a partir del siglo XVI el prólogo, cuya existencia literaria alcanza a nuestros días, apenas se modifica ni en su forma ni en su función.

“Después de una (muy larga) fase de prehistoria [...], la mayor parte de los temas y de los procedimientos del prefacio se normalizan desde mediados del

siglo XVI y las variaciones ulteriores no revelan una verdadera evolución, sino más bien una serie de elecciones diversas dentro de un repertorio mucho más estable de lo que se podría creer *a priori*".

Sin embargo, y a pesar de esta dinámica de coincidencia y culminaciones históricas del prólogo, el cual ya se ha separado coherente y significativamente del texto y ha asumido su condición de texto escrito abandonando así su herencia oral, es preciso tener en cuenta que el prólogo dice fundamentalmente el sistema de oposiciones gracias a su posición textual. En efecto, tal y como habíamos señalado con anterioridad la principal estrategia de oposición del prólogo se centra precisamente en su posición que no es un significado aunque permita la significación, que no es temporal aunque deje resonar el tiempo de la ficción y la posibilidad de la historia misma. De este modo, resulta incompleto señalar al prólogo como el tramo de la pura significación, de la red de significaciones que lo sacan ciertamente de la materialidad de la historia sin la que el signo no puede existir; no es el prólogo un representante significativo de la época, no un emblema ni el lugar ideal de sedimentación de las características de un nuevo tiempo.

El prólogo se muestra así en la historia, indefectiblemente, el prólogo exhibe su materialidad que le impide encerrarse en el reino desmedido del significado, de la historia sin materia, el prólogo opera y se sitúa allí donde las significaciones se juegan, en el lugar que pertenece a una historia aunque pretende emanciparse de su acontecimiento, de su coyunturalidad sin remisión.

En efecto, otra de las explicaciones que ha sido apuntada para explicar la escisión gráfica del prólogo y el texto y que habíamos conscientemente soslayado es la que se refiere a la posibilidad de producir libros en serie gracias a la aparición de la imprenta y al abaratamiento en los costes de producción del papel. Explicación material e histórica que no depende de evoluciones del espíritu, ni de contradicciones históricas de la humanidad. Desde esta perspectiva, el prólogo encuentra su posición textual en la historia, posición que habría ocupado desde hacía mucho tiempo y que ahora simplemente se traduce en una escisión gráfica posibilitada técnica y materialmente.

«La era de los manuscritos se caracteriza [...] por una economía de medios fácilmente comprensible. Pero, a diferencia de otros elementos como el título o el nombre del autor, no se puede decir que esa pobreza de la presentación haya reprimido la práctica prefacial: se diría, precisamente, que la disimula al privarla de medios para identificarse mediante una puesta fuera de obra [*ex-ergon*]. Es preciso, por tanto, buscar en los inicios (y ocasionalmente en los finales) de texto esas declaraciones por las que el autor presenta y, en ocasiones, comenta su obra».

Como hemos podido señalar, la propia dinámica prologal aún duda sobre la pertinencia de su separación, sobre la voluntad de su autonomía que lucha contra los grandes dogmas teológicos del momento pues en el prólogo se manifiesta una voluntad humanizadora y *textualizadora* que constituirá ya el Renacimiento tal y como ha sido comúnmente caracterizado.

Sin embargo, lejos de esta explicación en la que resuena una época, el prólogo encuentra su posición textual, tal y como se infiere de la cita de Genette, gracias a la facilidad de medios para imprimir libros. Previamente el prólogo se habría encontrado en fusión gráfica con el texto precisamente ante la carestía de la producción del libro. En cualquier caso el prólogo habría existido, es decir, habría estado allí pero sin separación; lo ocioso, lo que se tiene en cuenta precisamente a causa de su coste –pues la discusión se centra en si era más o menos costoso que apareciera- y sin considerar su pertinencia textual o no, habría permanecido en el texto, como repetición, como texto del texto, ocupando un lugar que, sin embargo, se habría robado a elementos tan esenciales como el nombre del autor o el título, puesto que «a diferencia de otros elementos como el título o el nombre del autor, no se puede decir que esa pobreza de la presentación haya reprimido la práctica prefacial».

El prólogo habría subsistido a la cuenta, a la borradura que lleva a cabo el precio, el coste, la dificultad de producción, como si no perteneciera a ese modo de la historia que lleva la cuenta –el tiempo, el dinero, el territorio-; el prólogo, precisamente lo que carece de toda relevancia, se habría mantenido (para borrarse, pues todo prólogo, si lo es, termina borrándose) precisamente a costa de lo que parece más esencial, es decir, el nombre del productor del libro y del prólogo mismo, y el nombre de aquello a lo que el prólogo precede, la obra, el título, la novela a la que el

título también es esencial precisamente en esta época. Su escisión de la obra –por gracia según Genette de la aparición de la imprenta- habría significado la aparición –reaparición quizá- del nombre, de la materialidad del título y del nombre del autor, del rótulo que no es significativo, que no hace obra ni temporalidad de la obra.

El prólogo habría manifestado una circunscripción al nombre que borraría el decir, una circunscripción material a este nombre que el prólogo necesita decir en una lengua, un nombre que no es puro significado, que ostenta su significante, que nombra sin remitirse a un significado finalmente atemporal, el prólogo no se aviene a esa atemporalidad, el prólogo interviene desestabilizando la temporalidad de lo material pues él mismo media en la constitución de una lengua nacional, pues él mismo culmina en una tradición nacional que no es ajena a este devenir.

Históricamente, en efecto, (y esta sería la última justificación de la aparición del prólogo, justificación histórica y material en torno a la lengua) ese desarrollo del prólogo, la estabilización y casi normalización de su tópica, su escisión gráfica y su reiterada presencia no puede prescindir de la veta popular que lo anima y que determinará no sólo su temporalidad sino, en cierto modo su espacialidad puesto que se vivirá un mayor desarrollo allí donde la literatura posee una mayor veta popular, allí donde nace también la novela, al hilo de una lengua, de un idioma, de una nación, en la contraposición contrastada de al menos tres espacios: el autor, el lector, la obra que se sustentan en uno solo: el espacio de un idioma.

Así lo señala Alberto Porqueras Mayo:

«Los prólogos son más importantes en España que en otros países, porque nuestra literatura está atravesada, como ha sido tantas veces demostrado, por una constante veta popular».

De este modo, como puede observarse, una indagación del tiempo exige una indagación del espacio como elemento histórica y prologalmente determinado. Espacio del prólogo respecto a la obra, respecto al lugar donde se manifiesta lingüísticamente, espacio que es, a la vez, el signo materialmente explicitado del idioma, mediación significativa que no trasciende la frontera.

No es preciso indicar, si atendemos a lo que este estudio viene apuntando acerca del prólogo y no a su coyuntural estructura, que la sucesiva posición ocupada dentro del mismo por las nociones de tiempo y espacio no dice nada de su respectiva relevancia. Si alguien pudiera pensar en una preeminencia del tiempo sobre el espacio puesto que, para la mera exposición del asunto, uno precede al otro dentro del estudio, cabría recordarle que en la misma medida en que el tiempo *da lugar* al espacio, pues la culminación temporal de la época parece dar lugar al estado nación, al prólogo separado del resto del texto y a la creciente diversidad territorializante de las lenguas a través de la vulgarización del latín por influencia de los distintos dialectos románicos, en la misma medida, decía, el espacio da lugar al tiempo puesto que el tiempo remite a una suerte de significación genérica que actúa como estructura de la historia y que, sin embargo, la sitúa en un ámbito de relación pura, de mediación sin resistencia ni tensión que, como ya hemos señalado, termina por destruir al tiempo mismo al confrontarlo a la dinámica del prólogo que requiere de una materialización inexcusable que no se mira en la estructura relacional del tiempo para constituirse. El espacio, en efecto, se sitúa significativamente a la base del tiempo para rescatar esa materialidad que no puede obviarse y sin la que el tiempo mismo se destruye. De este modo, literariamente, escrituralmente, no es posible pensar espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio. La ordenación que tienen en este ensayo es puramente expositiva. Valga esto por el momento para deshacer ese equívoco que puede plantearse.

1.3. Espacio y prólogo

Así, del mismo modo que nos preguntábamos al abordar el asunto del tiempo en el prólogo, del tiempo del prólogo, cabe ahora empezar preguntándose, ¿qué espacio ocupa un prólogo respecto al texto prologado? Ya hemos visto cómo desde la perspectiva del tiempo ligada al significado como relación se dirimía una posición exterior del prólogo, externa, extraña que, no obstante, no debe confundirse con el espacio, con el lugar del prólogo.

El prólogo, en efecto, y esto es algo que habría mostrado con carácter de

necesidad la *historia*, precisa de un lugar separado del cuerpo del libro que prologa; esta escisión gráfica es, según mostraremos, la que determina su espacialidad propia y no su *posición*. Es imprescindible, por tanto, distinguir significativamente la noción de lugar de la noción de posición. Si hemos de hacer caso a lo referido por el ensayo, la posición se establece en una articulación ontosignificativa que recorre todo el texto, que se deja escuchar en la resonancia de una fisura que el prólogo, por el *lugar* que ocupa, profundiza, ahonda, extiende, como una garganta extiende el eco del aliento para hacerlo voz, voces. La posición arrastra necesariamente una materialidad sin proyecto, sin límites, una materialidad desheredada, sin contorno que la haga objeto, es la materialidad de una lengua, de la historia misma en la que el prólogo se presenta para dar lugar a la historia narrada.

El lugar, el espacio, son por el contrario determinaciones concretas, ontosignificativas y materiales desde luego, pero que pueden circunscribirse, coordinarse, que arrastran la posición hacia una caracterización sin la que todo empeño de reflexión no sería más que una lucubración más o menos elaborada.

Finalmente, y para terminar de aclarar este conjunto de términos próximos pero no equiparables, desearía distinguir aquí, breve pero distintamente, *lugar* de *espacio* porque, si bien la diferencia no resulta, para esta indagación, especialmente problemática, posee una dimensión filosófica irrenunciable que es preciso respetar y, en la medida de lo posible, aprovechar. De este modo diré que *espacio* –en la herencia newtoniana– es el entramado donde se asientan los cuerpos, la noción global de la que puede ocuparse la física, la condición de posibilidad de la física misma como ciencia; *lugar*, por su parte, es la porción concreta del espacio que *ocupa o puede ocupar* un cuerpo, sólo hay lugar, por lo tanto, cuando hay cuerpo; el cuerpo, la posibilidad de cuerpo hace cuajar al espacio en lugar, determina una coordenada en la trama.

Una última diferencia ya en el terreno textual, libresco, que no resultará ociosa para entender el alcance de esta diferenciación; en efecto, se entiende por espacio en el vocabulario del impresor, el hierro que se introduce entre las letras de una caja para separarlas; el espacio, por lo tanto, estaría plasmado en el texto a través de ese límite entre materialidades escritas, sería ese blanco del que no se puede prescindir y que

definiría el cuerpo propio de cada letra. El lugar, por su parte, es el texto mismo, el sentido, porque como señala el diccionario de la RAE, *lugar* es: «*Pasaje, texto, autoridad o sentencia; expresión o conjunto de expresiones de un autor, o de un libro escrito*». Entre la fisura que se ahonda, da cuerpo y lugar a cada letra, y la topología del lugar que se extiende al texto con sentido, para proporcionar el sentido, a la expresión ya incluso personalizada del autor, se debate la diferencia entre lo que da lugar borrándolo y lo que prescinde de la consideración de la fisura porque su extensión ya determina un sentido.

Se trata, por tanto, cuando hablamos del prólogo, de elegir un lugar, un emplazamiento dentro del espacio significativo definido por el libro, un lugar que necesariamente será anterior o posterior al texto prologado, un lugar cuya exterioridad dentro del libro, por el momento, se define respecto al lugar ocupado por la centralidad del cuerpo de texto principal. Así lo señala Gerard Genette quien, además, otorga distinta significación a uno u otro emplazamiento:

“Aunque la elección entre los dos emplazamientos, pre- o posliminar, no es evidentemente neutra, consideraremos su significación de acuerdo con su función. Observemos solamente de momento que el emplazamiento final es presentado por numerosos autores como más discreto y modesto”.

El lugar, es decir, el emplazamiento otorgado al texto prefacial que se hace presente en el *espacio* del libro será, en consecuencia, significativo. En el caso del prólogo, sin embargo, parece que su lugar respecto al libro que prologa será siempre anterior, ya sea por su posición significativa, ya porque del proceso histórico conducente a su exterioridad, puesto que se deriva de la emancipación de las primeras líneas del texto, hereda ese lugar anterior. El prólogo, por lo tanto, constituye siempre un lugar anterior dentro del espacio exterior a la obra que prologa pero interior al espacio del libro.

Es preciso, en consecuencia, y al abordar el asunto del espacio y el lugar del prólogo, señalar cuál es el carácter imprescindible del mismo, es decir, si su lugar es anterior o posterior, puesto que, según se muestra lo exterior es simplemente la

condición de posibilidad de la anterioridad y la posterioridad, lo cual no obsta para que éstas, a su vez, deban entenderse también de una manera significativa.

El lugar de un texto por relación al cuerpo textual de la obra no es, según el razonamiento apuntado, ni casual ni asignificativo, antes al contrario, resulta espacialmente significativo y no puede modificarse con tanta facilidad como parece sugerir el hecho de su independencia textual. Así lo expresa Porqueras Mayo para intentar delimitar el deslizamiento semántico que, ya desde el propio Siglo de Oro, se produce entre las nociones de prólogo y epílogo, entre los extremos opuestos según la categorización que depende de la noción de lugar respecto al cuerpo principal de texto de la obra:

“Con este concepto, procedente de la *Retórica* de Aristóteles, se designa la última parte del discurso oratorio. Actualmente, el *epílogo* va detrás del libro para decir algo de él, o, sobre todo, para «añadir»; puede tener características parecidas al prólogo, pero oponiendo como peculiaridad distintiva específica «la no introductoriedad». [...] «Epílogo de lo que se trata en estos privilegios», en *Diez privilegios para mujeres preñadas*, del Doctor Juan Alonso [Alcalá de Henares, Luys Martynez Grande, 1666]».

La idea, por tanto, de la relevancia del lugar –anterior o posterior- se liga al cumplimiento de una función, es decir, a la idea del prólogo como mediador significativo que lleva efectivamente a cabo su tarea, es decir, una mediación según un lugar que actúa como condición de posibilidad de esa tarea: anunciar o resumir –función introductoria según la denomina Porqueras Mayo- y ampliar aquello que el cuerpo de la obra no ha podido hacer.

Tal y como ya señalaba Gerard Genette, quien se inclinaba por considerar el lugar del prólogo en la obra según una doble perspectiva radicada en la consideración del lector –pues señalaba la imagen dada por el autor al lector al situar su texto (*modestia* para el lugar posterior) y, a la vez, destacaba la comprensión que de la obra puede tener el lector a través de los textos prefaciales (puede pretender, por ejemplo, el prólogo explicarla y el epílogo ponerla en el mundo)- y no según la perspectiva de la propia obra, el texto prefacial se sitúa en la exterioridad de la obra pero su posición

no puede reducirse a esa exterioridad, debe ocupar su lugar respecto al lector puesto que consideramos «su significación de acuerdo con su función».

Américo Castro ha señalado la importancia de la posición de los prefacios según una perspectiva que atañe también al lector y a la comprensión de la obra; así, en un famoso artículo dedicado al prólogo de *El Quijote* de 1605 se atreve a corregir el modo de la edición cervantina, puesto que, según afirma, los prólogos son, en verdad, para el lector, epílogos.

“En realidad se trata de epílogos, redactados después de concluida 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 estilo muy alzado”.

Como puede observarse, para Américo Castro la virtud significativa del prólogo no reside en la dimensión temporal de su creación –puesto que no es relevante que se hayan escrito con posterioridad–, sino en la dimensión espacial, en su emplazamiento respecto al cuerpo de texto de la obra según una perspectiva significativa que sólo puede pertenecer al lector.

Esta virtud significativa y funcional que con tanto ahínco defienden Genette y Américo Castro al adoptar la simultánea perspectiva del lector y de la significación de la obra, es decir, una perspectiva significativo-comunicativa, señala, como sucedía al indagar la virtud significativa del texto principal como objeto, una suerte de lugarización del cuerpo textual de la obra que, así, debe constituirse como un lugar perfectamente delimitado a través de su función significativa para que el prólogo pueda situarse respecto a él. Es decir, el texto de la obra necesita estar dotado, significativamente, de un cuerpo propio alrededor del cual se define, *por exterioridad*, un ámbito significativo dentro del cual, a su vez, no resulta coyuntural el emplazamiento respecto al cuerpo propio del texto. El prólogo, así como el epílogo, ocuparían una zona de este espacio exterior. En cualquier caso, insisto, se trata de una perspectiva significativo-comunicativa de la obra y no estrictamente una

perspectiva ontológica.

Sabemos que históricamente el prólogo había formado parte de ese cuerpo propio del texto del que ahora se muestra necesariamente desgajado. Era precisamente, según tuvimos oportunidad de apuntar, esa presencia en solución de continuidad gráfica con el resto de la obra lo que, entonces, hacía que el estatuto del prólogo resultara ambiguo; se abría una suerte de fisura comprensiva que ahora, a pesar de la distancia ganada por el prólogo, sigue acechando al texto puesto que se trata de establecer la relación entre dos entidades significativas desde la perspectiva del lugar entendido como emplazamiento del texto liminar dentro del espacio del libro.

Si el prólogo constituía una parte de ese cuerpo propio del texto, ¿en qué situación queda cuando se emancipa?, que estuviera situado al principio o al final del texto ¿no es lo que hace que ahora se guarde esa posición?, es decir, ¿no es más bien el lugar una suerte de tradición, de repetición genérica dentro del texto siendo lo verdaderamente relevante la posición exterior? Discutir la diferencia entre espacio y posición es lo que debe constituir nuestro propósito indagativo. Sin embargo, es preciso antes dirimir las consecuencias de la perspectiva significativo-comunicativa a que se referían Américo Castro y Gerard Genette. Entre las dos alternativas, que parecen igualmente adecuadas, es decir, señalar la importancia del lugar del prólogo o bien señalar la relevancia únicamente de su exterioridad al cuerpo del libro parece dirimirse una indagación del lugar y el espacio del prólogo en el Siglo de Oro. Veamos.

Es preciso, en primer lugar, y atendiendo a la lógica expuesta hasta el momento acerca de la dependencia del lugar del prólogo respecto al lugar del texto de la obra, señalar la necesidad de que la obra defina un lugar autogenerado y significativo respecto al cual ha de situarse el prólogo y el resto de los preliminares y posliminares. Tal y como admitirían sin reparos Genette y Castro, es preciso que exista un texto principal, cerrado, o cuando menos clausurable, para que se pueda situar un prólogo.

Este lugar del texto principal, sin embargo, ¿puede seguir caracterizándose

como lugar?, ¿no se tratará más bien de un espacio? En efecto, hasta el momento hemos venido atribuyendo la propiedad del espacio al libro en el que podían hallarse al menos dos lugares: el ocupado por el texto de la obra y el ocupado por el prólogo y otros liminares. El espacio del libro -es decir, del objeto material que se incluye en la historia significativamente como objeto- no puede constituir un espacio significativo, o plenamente significativo -si hemos de dejar un hueco de relativa incertidumbre a los estudios bibliófilos-, en la medida en que se trata de un espacio plenamente determinado en la historia, objetivo, objetual; de este modo sería más preciso referirse al libro como un lugar y no como un espacio puesto que el prólogo y la obra se sitúan en él uno por relación al otro y no estrictamente por la determinación espacial de aquel. Prólogo y obra se asientan en el lugar del libro, de hecho, ellos forman, por el carácter aditivo de su reunión, el lugar del libro.

El prólogo, precisamente a causa de esa emancipación textual ya apuntada, puede trasladarse, cambiar de lugar de una edición a otra, intercambiar su posición con la dedicatoria, con el índice, con los versos preliminares, ser sustituido por ellos, sustituirlos él mismo a causa de su emplazamiento textual siempre dentro del libro que, de este modo, y precisamente por virtud de la explicitación del carácter traslaticio del prólogo, muestra que constituye meramente un lugar, pues, en efecto, no posee una determinación ordenativa de los lugares.

Pero, un paso más allá el prólogo puede irse a otro libro, puede emanciparse por completo del libro donde aparece y constituir él mismo un tramo de un libro que, a la vez, puede dotarse de prólogo. Recopilaciones de prólogos, inserción de prólogos en obras de ensayo crítico del autor, etc.; el prólogo puede emanciparse completamente del libro aunque cualquier lector reconozca una deuda respecto del texto de la obra que prologaba.

Entonces ¿de qué espacio parece depender el prólogo?, no del espacio del libro que, como hemos señalado, es más bien un lugar, una suerte de itinerario editorial, de itinerario de lugares en los anaqueles, sino del *espacio* del texto de la obra que, no ha de extrañarnos, desde una perspectiva clásica ha de constituir la condición de posibilidad de la significación misma del prólogo en la medida en que el texto de la

obra ha de ser capaz de ordenar sus lugares para alcanzar la significación y de este modo, dar la condición de posibilidad del prólogo mismo; la ordenación de estos lugares, en el límite de la significatividad, ha de responder a una necesidad interna y propia, a una malla significativa capaz de dirimir el significado, una exigencia insoslayable para cualquier texto que se sitúe en su proximidad significativa más allá de la reducida distancia del libro. Se repite, ahora desde el punto de vista del espacio, aquella condición que venimos reencontrándonos cada cierto tiempo al realizar este análisis ontológico y casi dialéctico del prólogo como texto de mediación significativa.

El prólogo, en consecuencia, depende del espacio del texto de la obra en cuyos límites media en la significación de la misma. Se trata por tanto de un lugar exterior que ya no se circunscribe al libro sino al espacio delimitado por el cuerpo significativo de la obra que sí posee la virtud de generar y ordenar sus lugares, también aquellos que se sitúan fuera de su propiedad, siquiera por negación. El prólogo se sitúa en esa exterioridad para mediar en la significación, busca su lugar porque esa mediación no se realiza en abstracto, no simplemente en el exterior de la obra donde también se encuentran otros textos que incluso pueden aparecer en el mismo libro pero no son entendidos como prólogos.

El prólogo, siendo exterior, se liga a la obra que prologa de alguna manera pues su emancipación, tal y como hemos señalado no puede ser plena. Al modo de una introducción, como una presentación, el lugar del prólogo es una suerte de aproximación al *espacio* de la obra, al cuerpo textual y significativo de la misma, como un zaguán, como un umbral, como, según una metáfora recurrente en el siglo de Oro, un *vestíbulo* de la obra. *Liminar*, palabra que empleamos para referirnos a los textos que circundan el espacio de la obra, significa también *umbral*, como si referirse a los problemas espaciales y de emplazamiento del prólogo no pudiera resolverse sin que lingüísticamente nos asediara una metáfora arquitectónica, como si para hablar del prólogo no se pudiera renunciar a ese carácter espacial, a esa espacialización del lenguaje mismo.

El prólogo es, según metáfora propia del Siglo de Oro, el *vestíbulo* de la obra. En esa metáfora se hallan, principalmente implicados, tanto el lugar que ocupa el

prólogo como la función significativa que ejerce por lo que hemos de observarla teniendo en cuenta que a través de ella no es posible reducir la indagación del prólogo –en lo que al espacio se refiere– a una indagación puramente fenomenológica, meramente existencial. *Vestíbulo* para decir prólogo es metáfora espacial que, como indica Alberto Porqueras, pertenece a la plena madurez y autorreflexividad del prólogo, es decir, al siglo XVII:

“La alusión al ornamento y el vestíbulo (esta última tan frecuente en el siglo XVII con diversas denominaciones), evidencian la íntima relación entre la función introductiva y el resto de la obra”.

Si desde el punto de vista editorial, libresco, el prólogo se emancipa de la obra y legitima –y exige– su traslación dentro del propio libro e incluso hacia otros libros, es decir, si mediante ese movimiento el prólogo parecía vindicar una cierta autonomía del propio análisis ontológico que defendía su autoexigencia y su capacidad explicativa al señalar el trasunto ontológico por encima del significativo que parecía requerir una cierta contigüidad de ambos textos, ahora, a través de la metáfora del vestíbulo, el Siglo de Oro vendría a recordarnos la necesidad de coimplicar ambas perspectivas tal y como venimos haciendo durante este primer capítulo.

Se trata, en efecto, y para desmentir la pertinencia de ese análisis estrictamente ontológico, según se deduce de la metáfora en el ámbito espacial, de un lugar fuera y dentro del espacio de la obra, el lugar por el que se accede a la obra, de un lugar cuya virtud significa una indefinición en los límites propios de la obra, una indefinición, por tanto, de los límites mismos del prólogo.

El prólogo es arquitectónica y hogareñamente el vestíbulo, también el zaguán como puede documentarse en el prólogo a *Hospital de incurables* de Jacinto Polo de Medina:

«Zaguán del hospital / Introducción al discurso / Proemio que llaman o prólogo de más acá / dentro»

Zaguán, vestíbulo, el prólogo constituye una morada, una habitación techada que no es el lugar por el que simplemente hay que pasar para llegar al texto, de hecho, se puede no pasar por él. El prólogo no es un jardín de entrada, no es el pasillo que distribuye las habitaciones, el prólogo es un lugar cerrado, adosado al espacio de la significación principal de donde extrae su emplazamiento.

El vestíbulo, en efecto, media para dar acceso al espacio sin el que carece de sentido aunque no de corporalidad puesto que seguiría estando techado, seguiría siendo habitable, permitiría reunirse a los hombres, hablarse al abrigo de ese eco porque el vestíbulo suele ser también el representante de la casa, un lugar bien adornado que, para el que no tiene acceso a la vivienda, al conjunto de oficinas, constituye un suplente de la casa, el lugar que la representa, como en casa sin estar propiamente en casa, el lugar más próximo a la intimidad de la casa al que puede acercarse un extraño.

El prólogo es vestíbulo, desde este doble punto de vista espacial y significativo, porque permite que a través de él se adentre aquello que no pertenece al espacio de la vivienda, es el lugar por el que pasan los invitados, los cobradores, es el lugar que media entre el espacio propio de la obra, entre el cuerpo propio del texto, cuerpo autogenerado si quiere ser espacio y en consecuencia tener prólogo, y lo que queda fuera, todo lo que no es él y que se define por negación.

En el límite del cuerpo de la obra y también en el límite del cuerpo de quien la escucha porque *vestíbulo* es simultáneamente el espacio más externo del oído, el medio de la escucha, el lugar por donde la palabra entra en el cuerpo. Dentro del cuerpo pero fuera de él, el vestíbulo, metáfora renacentista, deja abierta la posibilidad de una indefinición del espacio; apunta ciertamente hacia una problematización de la perspectiva comunicativa pues, efectivamente, la comunicación se establecería en la resonancia de dos lugares impropios, el vestíbulo y el vestíbulo. Así el vestíbulo del oído se relacionaría con el vestíbulo de la obra sin una posibilidad de comunicación directa, de confesión pura porque las confesiones, ya sean personales, políticas, sociales, históricas, se hacen al oído, en el vestíbulo. El prólogo leído como espacio por contraposición o enfrentamiento posicional al espacio de la obra, señala, por tanto, lo

inesencial que sin embargo no puede obviarse, una mediación imposible de soslayar pero que no sustenta la comunicación, siquiera la significatividad ni el emplazamiento del texto, una entrega a esa virtud umbralicia en la que el lenguaje resulta imposible de manejar porque se convierte en el encuentro de dos deslindes.

En efecto, el vestíbulo, como el prólogo, no pertenecen a lo esencial de la obra, no son el cuerpo propio de la misma, pertenecen fundamentalmente a lo convenido, a lo comunitario, a lo suplementario, al adorno, como el vestido que se coloca sobre el cuerpo propio que lo sustenta, que le sirve de soporte, el vestíbulo de la casa que se sujeta en la casa, el prólogo del texto que se determina según el espacio generador y autogenerado del texto. Así parece señalarlo el propio Cervantes en el prólogo al Quijote de 1605 cuando admite que, en efecto, el prólogo es un simple adorno.

«Sólo quisiera dártela [la historia] monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse». [*Don Quijote* 1605, 10].

Frente a la *desnudez deseada* de la verdadera historia, el prólogo es el vestido, intercambiable, que se pone sobre el cuerpo propio para presentarse en público; en el extremo, el prólogo es el suplemento, la prótesis que dota al cuerpo de la función que no tiene porque, no podemos olvidarlo, en la función significativa el prólogo dota al cuerpo del texto por el que se define de una significación que no podría alcanzar por sí mismo. El prólogo da y quita, en consecuencia, esa significación, la proporciona y la ahonda, la disemina gracias a una posición que aún no hemos señalado ni en el lugar ni en el espacio tal y como están siendo trabajados.

En efecto, consideremos al prólogo, según está siendo apuntado, como un simple adorno significativo respecto al cuerpo del texto. Este carácter de suplemento, que hasta el momento se ha determinado desde una perspectiva ontológico-espacial, y como poética, podría haberse señalado también a través de una argumentación puramente significativa de raigambre histórico-filosófica incuestionable pues, si como señala Platón en *Fedro* para dar origen a una metáfora de larga vida explicativa y significativa, la escritura es un suplemento coyuntural de la voz que, a su vez, es

símbolo de las significaciones puras, podremos decir que el prólogo es un suplemento del suplemento, es decir, de la escritura misma puesto que la suplementa y, en el extremo, la suple, la re-presenta, la sustituye frente a los otros que no tienen acceso al cuerpo propio. Siendo lo inesencial de lo inesencial, el prólogo, en efecto, también desde el punto de vista significativo puede considerarse un adorno, una pró-tesis.

Puede señalarse, en consecuencia, que el prólogo, desde cualquier punto de vista pertinente sobre el texto, constituye aquello inesencial, ocioso, suplementario, anecdótico, cultural finalmente si deseamos aprovechar otra de las connotaciones de la oposición vestido / desnudo tal y como se manifiesta en los liminares al *Quijote* de 1605, concretamente en la dedicatoria al Duque de Béjar.

«Suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, 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». [Dedicatoria al Duque de Béjar, *Quijote*, 1605, 8].

El prólogo, ya lo señalamos con anterioridad, extraía su *lugar* de la espacialización de la obra en su texto que, frente al libro, necesitaba constituirse en un espacio autogenerado que diera lugar a su propia distribución de lugares y que señalara aquello exterior a ella donde el prólogo se emplazaba.

Frente a la idea, por tanto, de la obra eternamente ampliable –concepto más ligado a la noción de libro que carece de límites textuales precisos- encontrábamos una espacialidad que definía sus límites y su ordenamiento interno. Siendo exterior, el prólogo carecía de otra determinación que lo caracterizara espacialmente, demostraba así su ancilar carácter ontológico. Ya señalamos, por otra parte, que de acuerdo con su carácter significativo, no se podía excusar una decisión sobre el lugar del prólogo, lugar que no se sitúa simplemente al atribuirle una exterioridad producida por el cuerpo propio del texto. En efecto, en esa exterioridad no se definía el emplazamiento concreto ni se señalaba la necesidad significativa del prólogo puesto que éste no podía formar parte del texto tal y como se mostraba en su emancipación textual ya exhibida.

El prólogo, por lo tanto, debía constituir un espacio él mismo, una red donde pudiera sedimentar su función mediadora y significativa que el cuerpo propio del texto rechazaba para edificarse. El prólogo, en consecuencia, como texto independiente ha de constituir un espacio textual reconocible. Un prólogo, ya lo habíamos señalado, puede trasladarse, desplazarse a otros textos donde conserva su carácter significativo autónomo pero donde no obstante se le reconoce como ligado a un cuerpo textual que ya no sólo le define, sino al que él mismo define.

El prólogo se arma, él mismo, como un cuerpo textual propio dotado de significación y en cuya exterioridad, pues la relación de emplazamiento era recíproca, se sitúa el cuerpo propio del texto de la obra. Esta propiedad, en efecto, esta espacialidad de la obra, debía su consistencia a la virtud prologal, no sólo al carácter significativo del prólogo que, como hemos señalado insistentemente, es preciso para la constitución de la significación del cuerpo propio del texto de la obra, sino al carácter puramente espacial, al lugar del prólogo que devenía espacio para mostrar el lugar -ya no el espacio, o no definitivamente el espacio- de la obra. Sin la concurrencia del prólogo el espacio de la obra se confunde con el lugar del libro y pierde su espacialidad para establecerse en un simple emplazamiento significativo que ya no puede distribuir el espacio.

El vestíbulo se transforma entonces en morada, en habitación con cuerpo propio, en lugar donde se puede permanecer. El vestido se hace elemento autónomo, el adorno se pretende sólida superficie que admite, por su parte, suplemento según la misma lógica sobre la que se asentaba para declararse suplemento él mismo. Según este proceso, el prólogo renuncia a su carácter mediador precisamente al haberse dejado convertir, por simple emplazamiento especular respecto al espacio del texto, en cuerpo propio, al haber entendido su fisura como exterioridad leída mediante la idea de distancia que puede medirse y que proporciona un eje en el que la inversión de valores es posible.

Sin embargo, el zaguán, el vestíbulo no son nunca espacios propios: la metáfora desmiente, en primera instancia, la inversión. El vestíbulo no tiene sentido por sí mismo, sino que lo toma de la ocupación del otro, del que nos visita, del que se deja

ver en el umbral y nos saca de casa, en casa, fuera de casa. El otro que accede al vestíbulo se presenta como aquel que da sentido a lo propio. La propia lengua, quizá, definida como aquella que no es del extraño, el propio país como aquel que no es extraño.

No resultará peregrino recordar ahora la ligazón que existe en el preliminar de *La Celestina* entre el espacio propio y el extraño, cómo el espacio ajeno parece el motor de la historia, el motivo de su concepción y, lo que es más importante, de su divulgación sin la que resulta impensable la obra:

«Suelen los que de sus tierras ausentes se hallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los coterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen; [...] asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentido por ventores y mi juicio a volar, me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, [...] pero aun en particular vuestra persona». [*La Celestina*, "El auctor a un su amigo", 5]

Lo propio y lo extraño definen, según puede leerse, toda la espacialidad del fragmento y, en consecuencia, toda la dinámica de la dimensión textual de la obra pues si al espacio propio del país se opone el espacio ajeno de las tierras extranjeras, al espacio de la cámara donde se escribe y se reflexiona, se opone el espacio mediador del amigo al que se aconseja y, más allá, con pleno sentido ya no mediador, el espacio público donde el consejo se enseñoorea para edificación del país propio. Lo extraño se inscribe en el prólogo para justificar la obra puesto que lo que el prólogo permite es la identificación de lo propio a través del enfrentamiento especular y cuasidialéctico con lo extraño.

De este modo, a mi juicio, el prólogo muestra que lo que contiene al considerarlo desde una perspectiva espacial es precisamente una lógica de la pertenencia y de lo propio que se establece siempre en dos direcciones de acuerdo con el carácter eminentemente mediador del prólogo. En Cervantes o en Rojas el prólogo señala la operación de construcción por enfrentamiento espacial que no debe considerarse de manera abstracta, puesto que obtiene su carácter concreto precisamente al dar lugar al tiempo, al ser capaz de definir una época que, como ha señalado oblicuamente

Juan Carlos Rodríguez al estudiar el *Quijote*, se caracteriza por la espacialización apropiada de diversas esferas a través de las que será capaz de alumbrar toda una etapa de la humanidad, la modernidad:

«Sólo me importaría incrustarlo en las otras cuestiones fundamentales que delinean el mapa: la «categorización» histórica del «descubrimiento» americano; la conceptualización del *ergo sum*; la nueva imaginación del sol inmóvil, y la aparición del *mercado* sosteniéndolo todo. Es ahí donde se inscribe la narración literal cervantina del espacio/tiempo cotidianos como única concepción de la vida. Son cuatro «descubrimientos» que no pueden separarse entre sí: constituyen el verdadero anclaje del nuevo mundo burgués o capitalista. En sus *comienzos, repito*».

El nuevo continente americano, el propio planeta situado y delimitado ante la idea fijista y central del sol, el yo elaborado argumental y prácticamente y la sociedad civil que es precisa para que en ella se asiente un mercado y una vida cotidiana que dota de una nueva configuración de espacio y tiempo a la narración, que exigirá la narración ya no según su espacio y su tiempo, sino la narración de su espacio y su tiempo, todos estos elementos definidores de una época se determinan a través de la obtención de una espacialidad que los delimita como propios.

A esa enumeración añadiría yo, sin embargo, la lengua, la propia, establecida sin embargo como deseo de otra lengua que no tiene que ver con la frontera sino con el límite entre la vida y la muerte, me refiero a la simultánea convivencia de dos actitudes respecto a la lengua: a saber, el deseo de lenguas clásicas -muertas- y a la defensa de la propia lengua románica -casi recién nacida. No se trata ya, sin embargo, únicamente de que estos elementos existan, sino del carácter generador que adquieren precisamente a través de su espacialización, de su territorialización. De este modo, se convierten en generadores de una época que llegaría -en su dimensión económica- hasta nuestros días pero que habría *comenzado allí*.

No se trata por tanto, de una verdadera novedad de los elementos enunciados como definidores de una época, ni tampoco de que resulte la primera vez que se someten a la consideración de un prólogo, pues como puede recordarse ya aparecían la mayoría en la cita transcrita de *Las metamorfosis* de Ovidio.

Allí ya se contenían, en efecto, gran parte de los lugares que aparecen tanto en

el prólogo del *Quijote* como en el prólogo de *La Celestina*: el cielo estrellado que semeja lo inmóvil «*por encima de las altas estrellas*», el yo creador que se reconoce «*yo volaré (...) y mi nombre persistirá*», el país y el imperio mezclados en un nombre: «*allá por donde el poder de Roma se extienda sobre las tierras sometidas*» y la propia lengua que establece comunicación: «*los labios del pueblo me leerán*».

Se trata, por lo tanto, del nuevo carácter que todas estas entidades adquieren al asimilarse a un modelo espacial, al determinarse según un esquema de propiedad que debe conformarse a través de una idea espacial. Tal y como señalábamos para dar inicio a este apartado, el prólogo se dice en una lengua, en castellano, en un espacio propio que ya puede recorrer deslizándose, mediando también, desde el recinto privado y como íntimo del yo -la cámara de escritura que aparece tanto en Rojas que inicia el período renacentista «*asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentido por ventores y mi juicio a volar*», como en Cervantes que empleamos como cierre de nuestro período «*estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla [...] entró a deshora un amigo mío [...]viéndome tan imaginativo*»- que se libera por la imaginación, hasta el ancho espacio de la nación y del país, del imperio si se diera el caso.

El prólogo habría contenido durante el Siglo de Oro esa idea de la lengua y del territorio aunados a través de la metáfora espacial que los constituye pues tal y como observamos en la cita ya transcrita de Jacinto S. Polo de Medina, de lo metafórico, «*zaguán*», se da el paso a lo dicho en la lengua de deseo, en la lengua muerta, «*proemio que llaman*», que hablan los otros, hasta llegar a la lengua propia «*prólogo*» señalada como para cerrar el círculo según una nueva metáfora espacial «*que llaman [...] de más acá*».

El prólogo se dice en una lengua, en más de una lengua necesariamente porque él mismo se estructura según el deseo de lengua, pero siempre según una metáfora espacial que sirve al propósito de constituir al prólogo, tal y como señalábamos, como espacio condición de posibilidad del tiempo y de la historia, de los grandes acontecimientos de la historia, de un país, de una época en definitiva o, mejor dicho, al prólogo como condición de posibilidad de la propiedad de la obra donde todo esto

aparece porque un prólogo, si lo es, termina por borrarse, como un vestíbulo que si ejerce su función desaparece frente al hogar que él sitúa y posibilita.

Una lengua y un territorio, uno dándose en el otro, por el otro. Nada impedirá que digamos ahora, con todas sus implicaciones, que el prólogo contornea la definición del Siglo de Oro español, que el prólogo serviría, en este punto del análisis para decir *Siglo de Oro y España*, a la vez, para dar el marco a la investigación, para señalar el desenlace de un mundo, el alumbramiento de otro si hemos de tener en cuenta la explicación de las virtudes que hasta hoy se atribuyen a la época, a la novela misma como uno de sus elementos nucleares.

1.3.1. El prólogo en el Siglo de Oro español.

No será necesario recordar que la cita transcrita del libro de Juan Carlos Rodríguez –editado en el año 2003–, aunque lo evita denodadamente, se refiere al momento histórico como el momento en el que *comienza* la Edad Moderna; a esa época corresponde, en efecto, el nacimiento del género literario denominado novela según señala, entre otros, Milan Kundera, quien no duda en hacer recaer sobre Cervantes todo el peso de la invención.

«Para mí el creador de la Edad Moderna no es solamente Descartes, sino también Cervantes. [...] Si Cervantes es el fundador de la Edad Moderna, el fin de su herencia debería significar algo más que un simple relevo en la historia de las formas literarias; anunciaría el fin de la Edad Moderna».

El autor checo insiste en esa relación histórica que se establece entre la novela y la Edad Moderna, más concretamente entre la novela cervantina y la Edad Moderna a la que, sin embargo, no sólo habría dado origen, sino a la que habría acompañado hasta su disolución, si hemos de hacer caso a Kundera, con las conferencias de 1935 de Husserl y la novelística de Kafka, Musil y Broch.

Diremos, de acuerdo con el carácter inaugural que se atribuye a la novela de los siglos XVI y XVII, que el prólogo habría servido, en consecuencia, como prólogo a los textos que consintieron ser, a su vez, prólogos de toda una época pero según un carácter distinto pues si bien, como señala Kundera, la novela tiene un valor inaugural, configurador y como genético de la historia, ya sabemos que el prólogo no posee una virtud genética y que no persiste acumulándose sino que, aunque habría acompañado a la novela a lo largo de su evolución hasta su muerte a comienzos del siglo XX, se habría dado inicio cada vez, siempre una vez más, iterándose, pues él no es origen de la novela como género ni de cada novela concreta a la que se referiría, sin embargo, esencialmente, presentándola sin la posibilidad de hacerla reconocible. Un prólogo, si lo es, se borra cada vez.

Decir, por otra parte, como dice Kundera, los nombres de Descartes y de Cervantes, no es casual. En primer lugar porque se atribuye un doble origen *genérico* a la época –por un lado el tratado filosófico que se aproxima al ensayo y, por el otro, la novela–, un doble origen idiomático también, pero sobre todo, un origen de lengua vulgar pues como sabemos Descartes escribe sus libros fundamentales en francés y según una perspectiva que no duda en incluir con mayor o menor intención argumentativa la primera persona y algo parecido a una autobiografía. La novela, por su parte, lleva tiempo escribiéndose en lengua vulgar a causa de su público, lleva ya algún tiempo ocupándose de la vida cotidiana, de la vida común de los hombres.

Decir, finalmente, dos nombres tampoco es baladí, pues se entiende, de nuevo en consonancia teórica e ideológica con la época la existencia de un yo productivo asociado como significado a un nombre que constituye su significante, su firma también.

No obstante, frente a la lógica de la invención que supone una suerte de ruptura en el tiempo, una quiebra voluntaria y demasiado ostentosa a mi juicio con un mundo que ya mostraba síntomas de cambio, podemos interponer la idea de Juan Carlos Rodríguez que ya tuvimos oportunidad de señalar aunque no la extrajimos como significativa en aquel contexto, a saber, la idea de *descubrimiento* que, como pudo observarse, no impedía la consideración central aquí tenida en cuenta, es decir, el

hecho de la inauguración, del comienzo, pues, efectivamente, dichos vectores parecen dar cuenta de la época precisamente como una época de espacializaciones:

“Sólo había que producir las condiciones y las categorías necesarias para descubrir (o construir ideológicamente) esas realidades que *sí* existían en la objetividad de su «estar-allí»”.

Sea desde el punto de vista de la invención, sea desde la perspectiva del descubrimiento, en cualquier caso, no puede obviarse la importancia que la lengua propia –el idioma si se quiere- tiene en esta época, en la configuración misma de esta época. Cada modelo explicativo propuesto atribuye, sin embargo, un papel muy distinto a la lengua. En efecto, si en el primer caso la lengua ha de constituirse también de manera novedosa, pues ella misma contendrá un ímpetu expresivo y *creador* en armonía con el proceso global, en el caso de la categoría de descubrimiento la lengua actúa como soporte de esa realidad novedosa que ha surgido y de la que da cuenta.

Así, desde el punto de vista del historiador clásico de la palabra, la lengua habría servido como instrumento de expresión de una nueva realidad que no por carecer de unanimidad, pues se han propuesto como núcleo de su carácter novedoso, entre otros, la vida cotidiana, el estado nación o la escisión del culto religioso, deja de señalar la importancia histórica del momento, deja de intuir el nacimiento de toda una época.

Sin embargo, la lengua, desde esta perspectiva del descubrimiento no puede ser el simple reflejo de lo descubierto puesto que para indicar su carácter ancilar y especular poco importa si se trata de algo descubierto o inventando; la lengua se constituye, quizá, como el medio del descubrimiento mismo, el instrumento de emergencia de la nueva realidad, un descubrimiento sin búsqueda orientada, sin indagación previa, un acontecimiento que emerge y se configura en la lengua misma, en la propia lengua. No por casualidad se insiste en el carácter lingüístico de las obras ya señaladas como configuradoras de la época.

A la manera del prólogo, la lengua habría servido al proceso de presentar una

época, de descubrir la época en la presentación misma, en su carácter acientífico de lengua vulgar. El prólogo se dice también en una lengua propia, en un idioma espacializado; la lengua propia, en consecuencia, presenta y descubre el prólogo, el contacto con el lector para asuntos cotidianos, también el comercio del libro, sin lengua propia no hay prólogo, sin prólogo no hay novela, sin novela no hay estrategia de espacialización, no hay época, no hay inicio de una edad que hace más de un siglo está terminándose.

Si el prólogo, en efecto, ha servido para dotar de propiedad a un texto capaz, a su vez, de reflejar los acontecimientos de su entorno, entonces el prólogo se habrá convertido en el soporte textual final de ese momento histórico al que él mismo habría contribuido materialmente según el siguiente proceso: en primer lugar la vida cotidiana se habría impuesto como materia del arte al haberse previamente impuesto como elemento de vertebración y manifestación social en la nueva distribución social propia de las grandes ciudades; en segundo lugar, el arte de la palabra se habría hecho cargo de esa nueva realidad alumbrando un género, la novela, cuya forma cronológica, capitular, secularizada y burguesa se habría mostrado como el elemento esencial para vehicular la nueva realidad; finalmente, y por causa de lengua, cotidiana, común y vulgar, esa novela habría requerido un prólogo separado del cuerpo del texto, convertido en espacio capaz de situar por referencia a sí mismo los lugares del texto de la obra en el libro y proporcionar, en consecuencia, las condiciones de posibilidad para la existencia de un sentido en la obra.

El hecho de que la nueva realidad haya tenido que ver con la vida cotidiana no es ajeno, en efecto, al movimiento posterior de la novela que habría conducido dicha realidad a una amplia difusión ayudada por una nueva técnica -la imprenta- y por una nueva manera de entender lo literario como producto de consumo y de lectura personal, virtudes que no puede escindir del prólogo, pues si como señalaba Genette, en la primera encuentra éste su modo escindido y autónomo de presentación, en la segunda el prólogo se muestra esencial como contacto con el público lector, como vocero de la novela, de su contenido, pero también como sabemos, del género mismo que nace en este momento para dar nacimiento a una

época, de la lengua en la que se dice.

El prólogo y la lengua propia actúan, sea cual sea la dirección explicativa que se tome -de la lengua a la realidad social, o viceversa- como elementos motores y representativos de la imbricación de la época en un espacio nacional y literario, histórico y significativo. La lengua, entonces, no se puede asimilar como uno de los elementos que se espacializan en la época, tal y como habíamos señalado, sino que constituye, junto con el prólogo uno de los motores de espacialización más rotundos. Retomo, ampliándola significativamente, una cita de Alberto Porqueras Mayo acerca de la epocalidad del prólogo y el vector de la lengua propia -vulgar dirá- constituidos ambos por relación a un ámbito de cotidianidad inexcusable:

“Los prólogos son más importantes en España que en otros países, porque nuestra literatura está atravesada, como ha sido tantas veces demostrado, por una constante veta popular. De aquí se deduce que el autor proyecte su obra hacia la masa, se identifique plenamente con ella, y se fusione con su público en un íntimo diálogo. El vehículo expresivo adecuado será precisamente el prólogo. Y el prólogo, con verdadero valor literario, aparece, como elemento encargado de valorar lo humano (el lector), en el siglo XVII, con el amplio movimiento popular del Renacimiento”.

Partiendo de este hecho constatado y documentado por Alberto Porqueras Mayo y asumiendo la perspectiva que proponemos para la lectura histórica y espacializadora del vector del idioma, no puede concluirse que el prólogo haya permitido el triunfo de la novela y su esencial vector popular, no se trata, por tanto, de que el prólogo haya dado lugar a la moderna lengua española, haya reflejado, por ende, esa idea de España ya formada, que ya circulaba en la sociedad y que el prólogo habría recogido por su carácter popular, sino de que en el ámbito de esta configuración prologal haya surgido una idea de la propia España, es decir, de que en el resuello de la novela que debería dar cuenta del país, se haya permitido una creación material del mismo, un germen de ese país, una presentación que habría recorrido a través del vector de la lengua toda la novela como género.

España, lengua propia y prólogo se dicen en torno a la novelística de la época

que desde ese promontorio, según parece, dice la época misma. Como sabemos, en efecto, la concatenación de estas ideas de las que se ha escindido sistemáticamente la idea del trabajo del prólogo, es propia de nuestra literatura nacional que no ha dejado, con más o menos intensidad, de señalar sus conexiones. No hay, según creo, época de la historia de España más consciente de esto que la de los escritores de principios del siglo XX, responsables, según creen, de ayudar a un país que está sumido en una profunda crisis institucional, internacional y económica.

Así podemos encontrar esta idea en Ortega y Gasset, el cual, curiosamente, reconoce dicha virtud en el trabajo cervantino y no en la espacialidad del país mismo, como si el espacio de España fuera una mera realidad administrativa que no coincidiera con la España esencial que Cervantes habría expresado en su novela a través de su propia lengua, de su propio yo también. Es decir, el propio territorio como extensión no tiene la virtud de la espacialidad de la que sí goza la idea del país, del yo cervantino, tamizados ambos por la obra.

“Como éste es el caso de España, tiene que parecernos perverso un patriotismo sin perspectiva, sin jerarquías, que acepta como español cuanto ha tenido a bien producirse en nuestras tierras, confundiendo las más ineptas degeneraciones con lo que es la España esencial”.

Esta idea de la España esencial espacializada en la obra cervantina y que apenas habría tenido ocasión de desarrollarse implica, en efecto, que la verdadera idea de España, que se dice en una lengua propia, nace con la Edad Moderna y, con brevísimos desarrollos llega hasta principios del siglo XX donde se encuentra ya oculta para el común de las personas, casi aniquilada por su defectuosa propagación y aplicación. Con el ritmo con que la novela se agosta, la identidad nacional, la idea expresada en el espacio de la propia lengua, configurada, en efecto, por ella, se marchita necesariamente.

“La realidad tradicional en España ha consistido precisamente en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad España. No, no podemos seguir en la tradición. Español significa para mí una altísima promesa que sólo en casos de extrema rareza ha sido cumplida. No, no podemos seguir la tradición; todo lo contrario: tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición”.

El espacio nacional, el espacio de la propia lengua como idioma territorializador se muestra como el espacio de un género, de un yo y de una lengua que sólo cuando se inscriben en una producción literaria adquieren la verdadera relevancia configuradora, instrumento de descubrimiento y reconocimiento, como el prólogo respecto a la obra, la obra escrita en la propia lengua presenta la época, el espacio mismo donde todo acontece.

Para Azorín, del mismo modo, la novela de Cervantes habría servido como elemento donde se refleja y configura el ser español que no se identifica ya plenamente con una realidad administrativa. De hecho, la realidad española se espacializa tanto en el seno de lo literario que Azorín prescindirá del yo cervantino, elemento señalado hasta el momento para indicar ese vector de lo español propio como espacialización literaria para dar el paso hacia lo verdaderamente literario, a saber, el propio personaje de Don Quijote, pues éste es «nuestro símbolo y nuestro espejo».

Espejo que apenas se mueve, como en el caso orteguiano pues, aunque es histórico -surge históricamente-, Azorín convendrá en señalar una inmutabilidad histórica y ejemplarizante que sólo consiente la ruina de la desaparición, el olvido y el ocultamiento, no la virulencia de la transformación. Un paso más allá, bajo la rúbrica de la propia lengua, en la espacialización literaria que no puede ser tan concreta sin terminar por devenir simple lugar a merced de las olas de las guerras, Azorín señala el tránsito más allá de la espacialización, la presencia inespacial de la humanidad misma, vector que la época renacentista desconoce pero que el desarrollo de la Edad Moderna hará emerger como vector de sentido configurador de todo el proceso: como resumen de lo precedente y exigencia de lo porvenir en torno al segundo eje de la Edad Moderna ya a finales del siglo XVIII.

Según Azorín, en efecto, en el *Quijote* hay: «un accidente -el español- y una realidad inespacial: la humana». Esa pérdida de espacialización, en efecto, resulta característica de una época posterior al Renacimiento, de un tránsito dentro de una edad que, en efecto, muestra mediante esta transformación el carácter esencial de su

especialización literaria que no puede ser abstracta, sino que requiere la concreción de su expresión, su prólogo presentativo –pues el prólogo no dice lo abstracto, no dice lo común-, su lengua propia que Azorín trasciende al señalar una vertiente más esencialista que histórica.

Podría pensarse que ambos elementos son las dos únicas salidas posibles para convertir a la literatura en el espacio de configuración de la identidad nacional. Es decir, que, bien desde la perspectiva de Ortega que pone el acento en el yo individual, bien desde la perspectiva azoriniana que se fija más en el tránsito desde lo nacional a lo universal, la novela y el texto en general han de configurarse en torno a una realidad que no es estrictamente material y que, en consecuencia, les permite la especialización promotora de su propio espacio reconocible e interpretable, duradero y característico de la edad moderna a la que pertenecen.

Sin embargo, desde una perspectiva distinta, desde luego no sospechosa de un esencialismo previo –ya sea del yo, ya de la humanidad- Joaquín Maurín ha señalado, también por aquellos años de principios del siglo XX, la esencial virtud espacializadora y presentadora de la novela, la cual adquiere, por su género, un carácter de explicación económica e infraestructural.

“Únicamente Cervantes supo sintetizar maravillosamente esta época profundamente trágica para la burguesía española. Cervantes, partiendo de un punto de vista burgués, quiso ridiculizar los esfuerzos realizados por el feudalismo para sobrevivirse. Don Quijote representa el espíritu medieval, el señor feudal que sale de su cobijo olvidado y deambula a lo largo de los caminos de España como el aparecido de la leyenda. El hidalgo arruinado, el noble, viejo y loco, quiere vencer a la burguesía. Su aliado es el campesino Sancho Panza. Don Quijote abandona Castilla –el país de los castillos feudales- y se dirige, al igual que un conquistador, hacia Barcelona, la capital burguesa”.

En efecto, tal y como ya tuvimos ocasión de señalar, la lengua, el género, el prólogo deben inscribirse en un contexto de mercado pues el prólogo y la lengua, de la mano, descubren el mercado en el género, el género en el mercado. La obra no dice la historia, la deja ser en su espacio, la acoge en cierta medida según Maurín, a través de la plasmación de una estructura que tiende también a la universalización del

género humano según la lógica económica de su entramado social que no es más que reflejo de un trabajo realizado en el verdadero elemento configurador de las relaciones sociales: las relaciones de producción. Así, la novela cervantina, pues no debe olvidarse que, por el momento, nos encontramos ante trabajos sobre la novela –en esa espacialización literaria que ya señalaban Ortega y Gasset y Azorín –y no estrictamente sobre el prólogo o la propia lengua, sirve como soporte donde se reflejan las relaciones ya acontecidas fuera de ella.

La novela, sin embargo, no sólo recibe la espacialización de fuera, como si fuera estrictamente pasiva, ella misma espacializa aquello que es puro devenir fluctuante para dotarlo de una configuración aplicable, analizable también si se quiere. Espacialización que prescinde de España, pues la estructura que apela a las relaciones sociales como relaciones determinadas por los medios de producción no es nacional, pero que, al referirse a la novela cervantina no puede dejar de aludir a la propia lengua, a la lengua como propiedad y, en esa medida, a España.

Los tres autores mencionados hasta el momento comprenden, en efecto, que siempre existe una espacialización específica de lo real en lo literario según una lengua propia. Si en Ortega este hecho señalaba la configuración cultural de un pueblo a través de un sujeto –Cervantes–, en Azorín, por su parte, el respeto a la idea de una identidad cultural nacional no acontecida salvo en lo literario, se acompañaba de un deseo de universalización no histórica, no lingüística y, por lo tanto, según sus propias palabras, *inespacial*. Maurín, finalmente, señalaba el carácter histórico de la identidad para alzar precisamente la idea de una universal dependencia, espacializada ejemplarmente en lo literario, en la novela cervantina, de las relaciones sociales respecto a la distribución de los medios de producción.

La idea, aunque propia de nuestra ensayística de principios del siglo XX –que, como para darse la razón se configura ella misma alrededor de la discusión de este asunto en obras escritas, es decir, mediante la espacialización de la identidad misma como problema–, debe ponerse en cuestión pues admitir la espacialización y la identificación de ese proceso con la idea de la lengua propia no significa que se trate de un proceso de unicidad, es decir, nada impide pensar en más de un espacio, en

una espacialización múltiple dentro de la propia lengua y no en un único espacio ya sea obtenido por una identificación concreta o por una universalización abstracta.

Así lo señala Nicasio Salvador al hilo de una reflexión sobre el origen converso de Fernando de Rojas.

“ En primer término, el caso de Rojas atestigua con diafanidad un rosario de errores metodológicos que se repite en no pocos críticos a la hora de indagar sobre el nexo de judíos y conversos con la actividad literaria de la España medieval.

En segundo lugar, el mismo paradigma prueba las deducciones violentas que pueden cometerse en la interpretación de una obra cuando se pretende que el carácter converso de un autor debe reflejarse necesariamente en sus creaciones. Así, sólo desde 1902, fecha en que apareció documentado el origen converso de Rojas, se desataron los estudios en que se pretendía iluminar la obra o distintos aspectos de la misma como consecuencia de tal índole. Mas esa explicación contrastaba con el hecho de que ninguna cuestión de este tipo había sido entrevista con anterioridad a esa data por ningún editor, lector, glosador, comentador, imitador o comentarista, de modo que, «si no nos constase documentalmente tal origen del joven bachiller, sería imposible inferirlo de la obra», en la que ningún aspecto se aclara desde la perspectiva del Rojas converso”.

Aludir al ejemplo de *La Celestina* y, por ende, a Fernando de Rojas, resulta anecdótico pues en las tres novelas que proponemos a estudio la acusación o, más débilmente, la sospecha de *más de una identidad* ha estado siempre presente; piénsese, por ejemplo, en la explicación de la anonimia de *Lazarillo de Tormes* por miedo a la inquisición o en el interés de Cervantes en situar un mediador morisco para *escribir* su historia quedando él como un simple compilador, como editor.

Siempre más de una identidad, siempre más de una propiedad. Una lengua, sin embargo, una única lengua para todas las identidades, sin traducción, como si esa pluralidad entrevista pudiera ya atentar contra la apropiación de la lengua, arremeter contra su adscripción a un territorio propio configurado por ella misma, delimitado por su sonoridad comunicativa.

La lengua, en consecuencia, parece alejarse, sin recurrir por el momento a la traducción, de esa idea de identidad cultural, espiritual y, por ende nacional, que con

tanto ahínco se ha defendido tomando como base de argumentación nuestra novelística del Siglo de Oro. Cualquiera de las tres obras mostradas sostendría, aunque lo interpretemos de una manera débil, la esencia aditiva y compositiva de la identidad del país; español significa, entonces, más de una identidad en la identidad: yo, como había indicado Ortega como clave de su análisis de la espacialización y la lengua, es siempre un yo que no puede adscribirse definitivamente, que oscila entre identidades a las que sólo puede responder una idealización *ad hoc* de la historia.

No obstante, se trata de aquello que puede concluirse del trabajo del espacio y de la autoría de la novela pero, puesto que nos encontramos ante la dilucidación del asunto del autor, del yo que trabaja la lengua, que la crea, ¿por qué no atenerse a la espacialidad tal y como la determina el prólogo puesto que el lugar textual eminente del yo del autor es el prólogo mismo donde se expresa sin la máscara de la ficción?, ¿por qué no centrarse en los liminares que constituyen asimismo el espacio generador de la obra, el espacio desde el que ella comienza a producirse?, ¿cómo se determina, en consecuencia, esa pluralidad de identidades en el espacio del prólogo?

Como puede comprobarse el prólogo aglutina nuevamente la problemática que se ha venido planteando (lengua propia, literatura, obra, género, España, yo, autor, espacialización y generatividad epocal) y que debe dirimirse en él pues el prólogo parece el lugar donde revierten las cuestiones apenas se las deja avanzar un poco por su cuenta, remitiendo siempre a nociones que son propias del prólogo.

Lo que se configura, en efecto, al considerar simplemente el espacio literario sin considerar el espacio prologal es, a lo sumo, una pluralidad más o menos manifiesta de propiedades, de identidades clausuradas que se barajan sin fundirse ni establecer su posición, simplemente situándose, recibiendo emplazamiento, permitiendo un rastreo de localizaciones propias a lo largo del texto: aquí esta lengua, aquí aquella, aquí este autor, allí ese otro. Según este modelo de pluralidad, la espacialización de la época misma podría leerse como la topologización de una red de *lugares* no lingüísticos (el yo, el estado nación, el mercado, etc.) que tendrían su correlato pseudoespecular dentro del ámbito literario el cual se dotaría, por añadidura, de la propiedad de presentarlos, en el límite más radical de la argumentación, al hilo de esa

interiorización literaria y lingüística que habíamos apuntado, de hacerlos existir en su tiempo y su lugar.

No importa si se trata de *El Quijote* como han querido la mayoría de los autores de principios del siglo XX por ser obra que, amén de su trayectoria como representante de lo español, es pieza compuesta en el paso del Renacimiento al Barroco, o si, por el contrario, como manifestaba el texto de Nicasio Salvador, se trata de *La Celestina*, pieza que corresponde al paso desde la Edad Media hacia el Renacimiento, en ambas es posible notar una idea de la propiedad asociada a la espacialización determinada por la articulación de realidades exteriores a la obra y, desde una perspectiva interior, constitutiva, por la lengua misma que daría entidad –posibilidad también– a la obra literaria como reunión significativa de esos lugares en el cuerpo del texto.

Sin embargo, la idea de la propiedad –del diverso origen y, en consecuencia, de la diversa identidad según el pueblo, según la localización en el interior de una sola lengua–, la idea de propiedad, decía, en ese espacio de *La Celestina* se subvierte según la idea que quiera sostenerse respecto del liminar ya citado, perspectiva esencial, pues es en el liminar en el que se desata la lógica de oposición espacial, de identidades múltiples que el texto parece recoger y que habría dado pábulo a las más diversas interpretaciones de la espacialidad.

En efecto, ¿cuál es el *país propio* del que habla el autor en el liminar?, según está escrita la frase («*suelen los que de sus tierras ausentes se hallan*») no podemos determinar cuál es la propiedad del espacio del autor, cuál su pueblo. La respuesta a esa pregunta la dice únicamente la lengua, decir en castellano esa frase parece indicar la identidad del país. La lengua sería entonces la que, por su puro acontecer sin significado señalaría el país del que el autor se encuentra ausente. La lengua sería la donadora de espacio y, a través de él, por virtud del prólogo, de la propia obra.

En efecto, si, como dice, se encuentra en un país ajeno –*ausente de sus tierras*– y un poco más allá añade que compuso el libro en «*quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras*» [el subrayado es nuestro], todo indica que, en efecto, compuso el libro lejos de su tierra pues si bien la *ausencia inicial de su tierra* podría

haberse interpretado en tiempo pretérito, es decir, estuve ausente de mis tierras y aprendí estos consejos que ahora escribo en mi tierra para mis coterráneos, después de la insistencia en que se encuentra escribiendo lejos de sus socios *mientras* éstos están en sus tierras, no cabe duda de que el libro fue compuesto lejos de su país. De este modo, el liminar pone en cuestión el asunto de la propiedad del espacio al indeterminar el emplazamiento de la producción aunque no la espacialización del texto que aún conserva sus límites por la determinación de la lengua. Un espacio según la lengua, determinado en otro espacio administrativo que depende del país. España en otro país al escribir el libro en la lengua castellana. Desde esta perspectiva inclusiva y plural se denota, en efecto, la idea ya apuntada de una pluralidad de espacios que, ya se sumen, ya se incluyan, ya se opongan, conservan una propiedad determinada por la lengua en que están escritos. Parece que, incluso en el prólogo, sea el espacio del país aquel al que conduzcan irremediabilmente la lengua y la literatura, de tal modo que el prólogo mismo se convierta en el generador de un espacio propio, aún más, en el generador del espacio generador y legitimador de todos los demás espacios y del proceso mismo de espacialización, espacio generador de sentido y de jerarquías. El prólogo, al invertir la relevancia del espacio de la obra y aglutinar en sí mismo el conjunto de elementos espacializados parece concluir en la consolidación de un espacio generador superior que, por ser matriz de la lengua, lo genera a él mismo y se instituye como elemento trascendente que engloba y legitima a la obra y al prólogo.

Es preciso, sin embargo, rectificar una perspectiva que venimos arrastrando desde la cita transcrita de Porqueras Mayo pues allí se señalaba la importancia del prólogo en el contexto de España y no en el contexto de la lengua española. El motivo de esta diferente categorización del fenómeno, de su comprensión, es el hecho de que desde la perspectiva estructural e histórica en la que lo afirma Porqueras Mayo, lo fundamental es el territorio donde una lengua sirve para comunicarse, es decir, el territorio administrativamente delimitado a través de su lengua oficial. El prólogo, sin embargo, que no se aviene a la lógica de la espacialidad coyuntural, se esfuerza en señalar, como la literatura misma por otra parte, el carácter configurador de la lengua

puesto que a través de ella se dice literatura española, o Siglo de Oro español, y no a través de la simple adscripción territorial administrativa.

De hecho, si el liminar se refiere a un lugar físico de producción, se aviene a la materialidad del lugar y no se pierde en propiedades convencionalmente señaladas. El espacio que señala el liminar, el verdadero espacio de producción, aquel desde donde se miden las distancias no es, por lo tanto, el país (adscrito en el prólogo de *La Celestina* no tanto a la escritura o al libro sino a las cualidades morales trascendentes y al espacio público político), sino la habitación donde se escribe: *la cámara*. Recordemos la parte exacta donde, en el prólogo de *La Celestina*, se escribe sobre este lugar:

«asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar, me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra». [*La Celestina*, “El auctor a un su amigo”, 5]

Frente a la idea del país, el lugar físico a que se aviene el prólogo es precisamente a la habitación, el lugar *dentro del cual* acontece la lengua concreta, la que sirve para decir concretamente estas palabras, como si la lengua se presentara a sí misma y al espacio que la circunda.

No se trata, sin embargo, de un espacio determinado por la lengua que territorializa, sino precisamente por la lengua que desterritorializa pues la cámara puede encontrarse en cualquier país sin que la lengua pueda territorializar el terreno más allá de las paredes de la habitación pues la lengua pierde sentido al traspasar sus muros donde ya no dice nada.

La habitación, además, no sólo puede situarse en cualquier país, la *habitación* se repite de siglo en siglo sin apenas variaciones, como si también pudiera deslizarse por el tiempo, invariable, constituida como repetición en la repetición del idioma mismo, casi las mismas palabras para casi el mismo espacio generado por la lengua.

«Estando una en suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un

amigo mío». [*Don Quijote*, 1605, p.10].

¿Dónde se localiza esa habitación?, ¿en qué lengua se dice esa habitación?, ¿no es la cámara, en efecto, desplazable, no es la cámara misma prologal -vestibular- y por lo tanto, inasequible a la lógica de la concreción? Así parece señalarlo la ambigüedad de la frase que justifica la necesidad de esos consejos dados mediante *La Celestina*: «*me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra*»; siendo el pasado, ¿a qué pasado se refiere?, ¿a cuándo estaba en el extranjero?, ¿a cuándo ya de vuelta deseaba hacer públicos sus pensamientos?

Que no se pueda concretar dónde está la cámara no significa, por el contrario, que no se pueda definir la identidad de la misma y del país constituido -lo público, la plaza, la lengua en que ella se conserva y se constituye- precisamente por interiorización de esa cámara, pues la lengua contiene la cámara que opera por inclusión de todos los elementos atraídos hacia una sola identidad, la de la lengua que resiste el asedio de su exterior -otras lenguas, lo no lingüístico- porque ella genera espacio, dota de sentido su entorno. En efecto, la indeterminación que hemos leído hasta el momento en el prólogo de Rojas, no dice la duda, la indefinición entre converso o cristiano viejo, no dice por tanto su nacionalidad, lo que concreta es que *existe*, que hay una identidad generada por la lengua, sobre la base del idioma.

La lengua deja de ser entonces origen de producción administrativa y política y se convierte en un acontecimiento que genera un lugar cerrado, definido, la habitación, la cámara donde se produce la literatura en la que cabe más de una identidad puesto que -morisco, judío, cristiano viejo, etc.- se decían en una sola lengua, en la que cabe más de un tiempo y conjuntamente la vida y la muerte pues la recuperación de las lenguas clásicas -deseo de la época- es la recuperación de la propia lengua que es romance y la vez latina y griega, muerta y viva, propia y extraña. La lengua, y su trabajo metafórico con la habitación clausurarían el sentido de esa pluralidad para hacerlo plenamente significativo: desearían toda la pluralidad reunida, la riqueza de lo numerable, el tesoro de lo variado que se genera desde el espacio unificador de la lengua, de una sola lengua capaz de reunir y ahondar, de

promover un desarrollo inclusivo precisamente con la condición de su identidad presupuesta.

El liminar se convierte así en una producción de la lengua sin que ésta pueda legitimar la construcción de un espacio trascendente superior a ella misma; el prólogo se dice en lengua española y eso le permite constituirse en un referente espacial, en la introducción y presentación de una obra que se dice en la misma lengua. Como puede observarse, sin embargo, el hecho de que la lengua se sitúe a su base como condición del sentido, hace del prólogo una obra literaria pues, aunque por otros medios, lo que se refiere del prólogo, su trabajo textual y espacial es el mismo detectado con motivo del análisis de la novela, con motivo del análisis del espacio literario. El prólogo se indiferencia de la obra en sus procedimientos, deviene obra y, de este modo, pierde toda su espacialidad, toda su riqueza de mediador sin clausura. La lengua se ha convertido en trascendente de la escritura y engloba unificándolos al prólogo y a la obra, convirtiéndolos a su espacio que es monolítico.

Quizá por eso, Miguel de Unamuno haya aludido como de pasada al carácter literario del prólogo, como si fuera indistinto de la obra que prologa. Así lo sostiene para referirse al prólogo del *Quijote* de 1605 al que denominará *mera literatura*.

“En el prólogo del *Quijote* –que, como casi todos los prólogos (incluso éste) no son apenas sino mera literatura- Cervantes nos revela que encontró el relato de la hazañosa vida del Caballero de la Triste Figura en unos papeles arábigos de un Cide Hamete Benengeli, profunda revelación con la que el bueno –¡y tan bueno!- de Cervantes nos revela lo que podríamos llamar la objetividad, la existencia –*existere* significa estar fuera- de Don Quijote y Sancho y su coro entero fuera de la ficción del novelista y sobre ella. Por mi parte, creo que el tal Cide Hamete Benengeli no era árabe, sino judío y judío marroquí, y que tampoco fingió la historia”.

Perteneciente a la misma generación que Azorín, Maurín y Ortega, a los que me referí con anterioridad, Unamuno se ha referido también a la presencia de la figura cervantina como elemento nucleador de un sentimiento español, sentimiento trágico y agónico, sentimiento de una *intrahistoria* que no puede borrarse, que tiende a repetirse y que se exilia de la escritura de la historiografía. Sin embargo, no quiero referirme a esos textos sino a esta *Vida de Don Quijote y Sancho* que, publicada en 1905, se

estructura alrededor de la idea de la escisión del personaje de la novela como objeto de análisis, como elemento capaz de generar espacio, el espacio vital de una España que todos buscan y desean y que Unamuno, quizá no tan metafóricamente, señala como una España también escindida.

Ya el texto transcrito señala la idea de que Don Quijote y Sancho, como personajes, obtienen dentro de la obra cervantina una licencia de escisión, una separación que les permite emanciparse de la obra y ser analizados independientemente, casi como entidades dotadas de vida, como subjetividades alzadas del suelo textual. Como puede observarse, en una dinámica que no será ajena desde luego al pensamiento general de Unamuno, se produce una paradoja en la medida en que el prólogo aparece fusionado con el texto y los personajes, por el contrario, desgajados de él, como si al ocuparse del prólogo hubiera sido posible, pues el mecanismo que lo posibilita aparece indicado en el prólogo, subvertir la lógica que adjudica los lugares textuales y, sobre todo, la propiedad sobre los mismos.

Esta subversión de los lugares textuales tendría una consecuencia sobre la idea de España, sobre su representación como país intrahistoriado en la medida en que la figura de don Quijote -necesariamente fruto de una desgarradura- habría servido para representar un cierto carácter fundamental en la historia de España y de lo español. *Sólo en la desgajadura del personaje es posible instaurar una relevancia -casi imaginera- que legitime la fe, la creencia en la existencia de España.* Así lo señala María Zambrano en el estudio que dedica al autor bilbaíno apenas seis años después de su muerte:

“ Pues no basta fe y voluntad. Y don Miguel, que en el renacer de España ha sido el portador de la fe, supo que la fe necesita una revelación, si no racional, procedente del *logos* del pensamiento, una revelación por medio de una figura, de una visión.

En su desvío por el pensamiento filosófico y en su anhelo de revelación por la palabra poética, encontró un argumento de primer orden en la figura de Don Quijote. La pura voluntad de España está vertida en una novela, no en un libro de metafísica, en una figura de hombre, no en un sistema de razones. Y, sin embargo, es metafísica, nuestro mayor libro de metafísica hasta la fecha, y es, también, moral y, aun una estética, a lo menos, canon de estilo. Y todo ello, en una visión, compleja visión que abarca la realidad toda de un pueblo adherido a su paisaje”.

Según señala, en efecto, María Zambrano, la estrategia llevada a cabo por Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho* habría sido la operación de escisión, operación que, como ya señalaba el texto transcrito del propio Unamuno, tenía como finalidad mostrar la existencia exterior al propio Cervantes, e incluso a la propia novela, de las figuras de Don Quijote y Sancho para así poderlas dotar de toda la carga simbólica precisa para referirse mediante ellas a la historia de España, a lo español mismo. Esa extracción tiene, para María Zambrano, una raíz de carácter hermenéutico pues proviene de la propia voluntad unamuniana puesta a trabajar sobre el texto cervantino, una raíz, en consecuencia, extraída de su propio carácter, de su manera de vivir lo literario como tragedia.

“No solamente su hambre de personaje le lleva a extraer a don Quijote de la novela cervantina. Sentía al personaje genial en tragedia y no en novela, como lo sintió Cervantes con su ironía. Piedad e ironía son las dos notas del alma de todo novelista y, en grado sumo, en el mayor novelista que haya existido, en el autor del *Quijote*. Porque la novela pertenece al mundo de la misericordia, no al de la tragedia. Y la misericordia fluye, como el agua, sumergiendo todo en ella. Como agua y como luz que todo lo disuelve y todo lo ilumina mansamente, igualitariamente. [...]

Y ante esta indiferencia divina, propia de la mirada del novelista, se revela Unamuno que quiere rescatar el personaje central, el sin par Don Quijote, convirtiéndole en criatura de tragedia, extrayéndole de la atmósfera novelesca, y crear su ámbito propio, su espacio vital del que él sería el centro”.

Si Unamuno vivió el *Quijote* como tragedia, Cervantes, por el contrario, habría vivido la historia como novela, es decir, como continuidad inalterada, como fluencia precisa para poder contar una larga historia. La subjetividad unamuniana habría triunfado sobre la cervantina, la habría borrado mediante una relativa operación textual de modificación genérica. El carácter de Unamuno habría producido un corte novedoso en el texto Cervantino, habría producido, según María Zambrano, una escisión que alumbra una nueva lectura genérica de la obra cervantina; *El Quijote* como tragedia que, en consecuencia, contiene su propia escisión, una desgarradura esencial que acontece por el personaje de don Quijote, pues la nueva idea genérica se caracteriza por un corte que habría servido, a la vez, para borrar el papel de la

subjetividad cervantina.

Así, parece que desde el punto de vista de María Zambrano no se produce una lectura de la obra sino más bien una interrupción de la obra para que la lectura, es decir, el yo de Unamuno que corta la obra para convertirla en tragedia, para que la tragedia misma como estrategia de lectura tenga lugar, produciéndose así una cadena de subjetividades lectoras que detentan e imponen su espacio: la anulada y borrada subjetividad cervantina, la productora subjetividad unamuniana y, entre ellas, como objeto siempre producido en el espacio de sendas subjetividades, la subjetividad de don Quijote en la que se encarna la idea de lo español, de España también. No es posible, entonces, señalar si se trata de una lectura novelística o de una lectura trágica puesto que el deseo de ruptura que detecta la autora aniquila la obra misma para dar paso al yo unamuniano en la excusa de la figura de don Quijote. En consecuencia, se produce desde la perspectiva de María Zambrano una suerte de encuentro y enfrentamiento de subjetividades que sobre el soporte de otra subjetividad reproducen, bien el modelo de pluralidad de identidades clausuradas, o bien el modelo de espacialidad inclusiva que ya hemos analizado y desechado como incapaces de determinar el papel del prólogo. De hecho, ninguna textualidad aparece en la lectura de María Zambrano, a pesar de que Unamuno la pone en el primer lugar de su argumentación.

En efecto, Unamuno, como sabemos, creyó conveniente en el momento de dar inicio a su lectura, señalar que ese proceso de emancipación de la figura quijotesca no es un proceso volitivo –apenas dice de su voluntad de escisión– sino textual. Un paso más allá, aunque señala el carácter textual de esta separación Unamuno no se refiere a ningún carácter genérico, sino a un dispositivo textual explicitado en el prólogo y no causalmente allí, puesto que, en definitiva no se trata de un proceso de ruptura tal y como pretende apuntar María Zambrano, sino de un proceso de mediación textual sin clausura.

El procedimiento textual señalado por Unamuno en el prólogo es, efectivamente, un procedimiento de reescritura, de traducción, de deslizamiento y mediación y nunca un proceso de ruptura, de escisión puesto que ese proceso habría conducido a una interrupción y, en consecuencia, a una imposibilidad de constitución de la obra y

de lectura, abrumadas ambas por un *yo* que emplea la obra como soporte y que sería identificado por su capacidad productora de sentido.

El prólogo de *El Quijote* señala, en efecto, la existencia de una autoría dudosa de la obra («yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de *Don Quijote*») que Unamuno nos recuerda y que ya en el desarrollo de la novela sabremos que se corresponde con una estructura de creación textual en la que Cervantes se muestra como un simple editor y comentarista de la obra que, en realidad, escribió el moro Cide Hamete Benengeli, creador de la historia que, sin embargo, dice haber tomado de la realidad y al que se contrasta dentro de la obra con otros autores: los sabios de Argamasilla de Alba, o con otros textos: los rollos plúmbeos encontrados y que se refieren, al parecer, a la misma historia. Unamuno señala este proceso y no discute ni la verosimilitud del mismo ni la profundidad de la estructura autorial que da por buena creyéndose –quizá de ahí la fe que evoca María Zambrano– lo dicho en el prólogo.

Se trata, por tanto, como quiere Unamuno, de un proceso textual que hace deslizar los planos de autoría, una estrategia que relega a Cervantes a un segundo plano, a ser el simple autor del prólogo y a haber compilado, contrastado y mandado traducir el texto de Benengeli. De este modo, puede emanciparse a Don Quijote –símbolo de la hispanidad a lo que parece– de Cervantes, mero intermediario, elemento casi anecdótico en la composición de la obra, *ingenio lego* como han señalado otros autores en una interpretación que resulta clásica.

Como el prólogo, Cervantes, quizá ficticio, personaje incluso de su prólogo. Cervantes testigo de su obra.

No obstante, esa operación textual que produce la emancipación del personaje respecto del autor, impide también su reapropiación posterior por una subjetividad que no podrá determinar el sentido de esa independencia, sus consecuencias simbólicas ya siempre insertas en el proceso de la historia. De este modo, el trabajo del prólogo borraría no sólo la subjetividad cervantina, sino la propia subjetividad unamuniana que no puede acceder a la fisura para conducir y aprovechar, para reapropiarse de su sentido como espacio de reunión de lo español, de España misma.

Pero ¿puede emanciparse a Don Quijote de aquel otro autor que habría, en efecto, escrito la historia?, ese autor es, según el esquema apuntado por Unamuno, Cide Hamete Benengeli. Se produciría así una producción interna al mundo novelístico, una cámara propia del espacio del prólogo, generada en cierto modo por su capacidad de escisión que ya no puede anularse aludiendo a una literaturización del texto liminar o a la metaposición de la lengua, ahora disuelta en la cámara, una producción interna capaz de crear no sólo los personajes objeto de la narración sino de crear, dentro de sí, un espacio generador al inventar la figura del autor, recurso textual que recorre toda la novelística posterior. Benengeli es radicalmente un personaje de la historia; no se trata, en efecto, sólo de un nombre que Cervantes hubiera interpuesto y de cuya existencia exterior pudiera dudarse, como señala Ruth el Saffar, Benengeli aparece como personaje en la novela:

«Cide Hamete, además de ser *historiador y sabio*, que son aspectos de su papel como autor, es también un personaje. Se revela a sí mismo como personaje siempre que él o cualquier otro lector o personaje de la novela se refiere a ideas o acciones no directamente relacionadas con la historia que él está escribiendo. Quizá la referencia más personal a la vida extraliteraria de Cide Hamete aparece en el capítulo XVI de la primera parte. Ahí se señala que Cide Hamete conoce al mulero que está en la venta y que quizá incluso es su pariente».

El prólogo serviría entonces al único fin de desdeñar las producciones exteriores al espacio de la *historia*. El prólogo emboscaría la narración en el ámbito de la ficción al mostrar el carácter deslizante y poco seguro de las atribuciones subjetivas exteriores.

Sin embargo, hay otros autores inscritos en la historia cervantina que Unamuno no ha entrevisto, a los que no se ha referido y que responden no sólo al carácter mediador del prólogo, sino al carácter hemorrágico de su dinámica que ahonda esa traslación, que la vuelve irrecuperable para ninguna unificación, para ninguna identidad, para ningún espacio generador y productor, ya sea interno o externo a la obra, borrando incluso esa diferencia entre externo e interno, haciéndola irrelevante. Borrándose a sí mismo, porque un prólogo, si lo es, se borra cuando acontece.

En efecto, en segundo lugar aparece el traductor de los pliegos firmados por Benengeli, es decir, aquel que pasa de una lengua a otra y que muestra sus dudas respecto a algunos capítulos. Se trataría de un nuevo narrador que al mostrarse activo, pues se manifiesta sobre el escrito de Benengeli, deja entrever su capacidad de modificar la historia; así lo señala en alguna ocasión en que dice haber cortado algunos fragmentos menores inverosímiles.

Finalmente Cervantes –u otro– al que se atribuye la *composición* de la historia. Si Cervantes es, en efecto, el que ha compuesto la historia, es decir, aquel que ha recuperado la historia escrita por Cide Hamete y la ha mandado traducir respetando también y quizá buscando un lugar textual para las notas del traductor, debe ser, en consecuencia el autor del prólogo. En efecto, nada impide pensar que Cervantes es el autor del prólogo, aunque sí hay motivos para dudar de que Cervantes sea él mismo el personaje que aparece en el prólogo intentando escribirlo.

«El prólogo es muchas cosas. Además de su contenido satírico y sus deudas con la tradición de los prólogos como género, es una historia inventada. Pocos dudan de que el amigo del prologuista es un personaje ficcional. Virtualmente nadie duda de que la conversación es inventada. De ahí se sigue que el interlocutor del amigo ficticio, el prologuista, es igualmente ficcional. Cervantes continua lo que de diferente manera ha estado ensayando desde la primera ocasión en que inventó a Cide Hamete. El prólogo es en realidad muchas cosas, pero no es una simple comunicación de Cervantes, autor del volumen que tenemos entre manos. Se trata de una pequeña historia, escrita por el propio Cervantes, autor de la ficción, acerca de un individuo innostrado que, empleando la primera persona recomendada para un prólogo, proclama ser el autor de una historia sobre Don Quijote y que relata una conversación con un amigo».

De este modo, y por virtud del análisis del prólogo llegamos al extremo de poner en duda la propia textualidad del prólogo, su adscripción genérica y su presunta presentación autorial pues el respeto a toda la tónica impuesta sobre el particular se muestra una ficción al adoptar esta postura de la mediación autorial incontrolable. De este modo, diremos con Unamuno que, en efecto, el prólogo es ficción, lo cual significa según se ha mostrado, que el espacio generado por el prólogo no permite la

inclusión de una subjetividad autorial fundante sino la presencia de una mediación incontrolada que terminará por subvertir también, después de la subversión autorial, el lugar nacional y la propia lengua. Veamos;

La inclusión de Cide Hamete es para Unamuno una cuestión de nacionalidad, de pueblo, puesto que después de señalar la estrategia autorial desvelada por el prólogo, se empeña en determinar la nacionalidad del autor de la historia: «creo que el tal Cide Hamete Benengeli no era árabe, sino judío y judío marroquí, y que tampoco fingió la historia». A la idea de la nacionalidad se le asocia, en primer lugar una idea de verosimilitud, de verdad que afecta esencialmente a la credibilidad de la misma «creo que no fingió la historia»; esta adscripción nacional se ve, sin embargo, rápidamente asociada a una adscripción religiosa que, en efecto, se nutre, ya dentro de la novela misma del vector que dirime la verdad y la falsedad y, por lo tanto, de la propia constitución verosímil de la obra. Nacionalidad es vector de la religiosidad y ambas se asientan, gracias a su relevancia textual dentro de la estructura mostrada por el prólogo, en la disquisición de la verdad y la falsedad, o, más bien, de la credibilidad o no de la historia porque como se señala en la propia novela: «Si a esta 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» [*Don Quijote*, parte I, cap.IX, pp.93-94, el subrayado es nuestro].

Siendo así que la subjetividad del autor ya no es fundante, no podrá pensarse que lo es la nacionalidad del mismo, puesto que ésta no podrá insertarse en el texto siquiera como elemento de disputa a través de la subjetividad del autor, elemento que perteneciendo a una nacionalidad, siendo determinado por ella podría insertarse activamente en la historia.

¿Qué elemento puede entonces jugar este papel de mediación entre la nacionalidad y el texto puesto que la subjetividad desfondada ya no puede ejercer ese papel?, ¿qué elemento introduce además el vector de la verdad y la falsedad?

El recurso a la lengua parece permitir este trabajo. En efecto, la lengua es materia de la obra y se adscribe a una nacionalidad, a través de la lengua decimos verdad o falsedad. Sin embargo, si con anterioridad señalamos que diversos pueblos

pueden manifestarse en la misma lengua y eso permitía una relativa reapropiación de un espacio no administrativo sino subjetivo y configurador de un espacio propio –la cámara donde se escribe–, ahora, la argumentación nos devuelve, a través de la desfundamentación de la subjetividad por la actuación del prólogo, a la idea de país, de nación, de territorio en el que se asienta una lengua, único recurso capaz de generar el espacio de una obra.

Sin embargo, el prólogo ya indica una pluralidad de lenguas constituyentes de la obra, del prólogo mismo que entre sus características genéricas incluye la determinación *más de una lengua*, tal y como se manifiesta en el prólogo de *La Celestina* «Dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: *'Omnia secundum litem fiunt'*», de *Lazarillo de Tormes* donde las sentencias aparecen ya traducidas «Y a este propósito dice Tulio: *'La honra cría las artes'*», y se pone en escena en el prólogo de *El Quijote*: «En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscallo, como será poner, tratando de liberta y cautiverio: *Non bene pro toto libertas venditur auro*». Más de una lengua que, según una perspectiva clásica significaría más de una nacionalidad en el texto, conviviendo, presentándose juntas. Sin embargo, el prólogo no es el constituyente de una fisura, no el tramo textual donde se manifiesta precisamente la reunión de esa fisura a través de la simultánea presentación de las lenguas. El prólogo es traducción, mediación, una mediación que, en el caso indagado de *El Quijote* constituye el libro mismo, pues el libro es traducido: «En poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere». [*Don Quijote*, parte I, cap.IX, p.94]

Más de una lengua significa entonces, según la perspectiva mediadora del prólogo, no una lengua junto a otra, no una pluralidad coespacial –conviviente– de lenguas, sino más de una lengua en la lengua, es decir, la imposibilidad de establecer un vector de reconocimiento a través de la lengua productora en esa perspectiva de la subjetividad y la nacionalidad ya puestas en cuestión por el trabajo del prólogo.

El prólogo se muestra, entonces, como el verdadero elemento de mediación que

a través de esta estrategia textual recursiva de interposición del otro –el amigo, la lengua, la nación-, muestra la existencia ya no de un espacio dentro de otro, ya no de una simple pluralidad jerarquizada u horizontalizada de espacios, sino la presencia de una posición, el propio prólogo, constituido como pieza independiente y esencialmente mediadora, que lo ahonda, que diluye la espacialidad del texto, de la nación y del idioma alrededor de los que se fabulaba acerca de la identidad. El prólogo impone, por consiguiente, el deslizamiento, la impropiedad que no puede resolverse.

La indefinición de la coordenada que parecía diluirse en una consideración del tiempo y del espacio como elementos que actuaban de condición de posibilidad de la significación se convierte ahora en una indefinición del espacio y del tiempo mismos, ahondados por la lógica exigida del prólogo que, sin sustraerse de la materialidad de una lengua, de un yo, de una nación quizá, impide, por su posición, que se piensen todos estos elementos como identidades clausuradas y transportables, el prólogo no transporta, traduce, en más de una lengua, a la vez, en más de una posición, en más de una materialidad.

El prólogo, en consecuencia, no renuncia a ser dicho en una lengua, no se abstrae de la lingüisticidad de su manifestación, tampoco de su carácter espacial y temporal, de su emplazamiento sin el que no puede considerarse. El trabajo del prólogo es precisamente ser dicho en una lengua, en un lugar y en un tiempo que siempre es, bajo su exigencia, *más de una lengua, más de un país, más de un pueblo, más de un género, más de una época*. A la vez.

Espacio y tiempo habrán mostrado que la viabilidad de un pensamiento puramente ontológico del prólogo es muy incierta, pues el mismo prólogo introduce elementos que no pueden ser evaluados ni determinados ontológicamente o que, un paso más allá y ésta sería la verdadera huella de este capítulo, su herencia inasumible, abismal, conducen a una reconsideración de las bases ontológicas de pensamiento mediante las que se aborda el resto de la realidad literaria en particular y significativa en

general.

1.4. *Presentación y repetición.* Paradojas de un pensamiento ontológico y dialéctico de la escritura.

Parece que, en efecto, como habíamos taimadamente anunciado al inicio de este capítulo, el prólogo consista en un deslizamiento continuo, en una indeterminación ciertamente –paradójicamente– impositiva puesto que no renuncia a su propia exigencia y la impone propiamente. Quizá, por lo tanto, aún quede algo por decir de toda esta indagación ontológica. En efecto, sólo cuando esa exigencia propia del prólogo haya sido explicitada podrá darse por concluido este tramo de la indagación pues mostrar parcialmente cada uno de los efectos de esa presencia mediadora del prólogo no constituye sino una traza de aspecto puramente negativo, debiendo esperarse, por el contrario, una idea que ahondando la propia estructura propuesta por el prólogo alumbre un modo de acercarse a la problemática textual. Quizá aún no pueda cerrarse este apartado sin referir, en efecto, la posibilidad de una lectura propia del prólogo, una *lectura escritural* que atienda al carácter inscrito del prólogo, a su posición textual también, que atienda al prólogo, en efecto, según la ontología abismal –y, a la vez, su imposibilidad– que él mismo parece señalar.

El prólogo requiere, eso es lo que quizá no hemos dicho hasta el momento, *ser escritura*, manifestarse y constituirse en una escritura de la que extrae características que posteriormente disemina precisamente a causa de su *posición*. Que todo devenga equívoco al ser observado desde la perspectiva del prólogo –perspectiva ella misma desenfocada, es decir, sin lugar desde donde se ejercería propiamente puesto que el prólogo no dice desde una coordenada, no tiene lugar determinado; perspectiva por lo tanto sin perspectiva– ha de hacernos pensar que su posición de escritura, su necesaria escrituralidad –también y quizá ante todo material– determina ese proceder.

Podríamos, entonces, en un primer intento, abordar una indagación acerca de la escritura y, de ahí, extraer las características necesarias del prólogo, caracterizarlo según un modelo clásico de inclusión y silogismo, a saber: *si la escritura es A y el*

prólogo es escritura, entonces el prólogo es A. Sin embargo, el prólogo, como hemos comprobado al aludir al vector de la lengua propia, del territorio también, desmiente esta perspectiva inclusiva de atribución, por lo que la indagación ha de hacerse mediante otro procedimiento. Frente a esta idea de atribución inclusiva el prólogo no interpone, no obstante, una idea de ampliación, de exterioridad contraejemplificada, sino un ahondamiento, es preciso recordarlo, que habíamos caracterizado como hemorrágico en la medida en que crea una exterioridad dentro del rigor más absoluto de la propia lógica inclusiva, procedimiento que impide que la inclusión se cierre sobre sí misma, sobrevolando sus fisuras para determinarse como identidad reconocible, nombrable.

El prólogo, venimos apuntándolo reiteradamente, impone su propia lógica, su propia determinación que no se aviene tampoco ni con la lógica del tiempo ni con la lógica del espacio determinados clásicamente como coordenadas de la propiedad y, por lo tanto, no se aviene con una idea clásica de la ontología, puesto que el prólogo atenta contra la posibilidad de una coordenada –espacial y temporal-, de un emplazamiento, pero también contra la estructura no menos fundamental de la condición de posibilidad, por lo que no sería apropiado pensar en la escritura como condición de posibilidad del prólogo, como establecimiento de la estructura del acontecimiento *prólogo*, como el modo de traerlo a presencia entre los límites de sentido determinados por la práctica de la escritura.

El prólogo, desde esta perspectiva que busca simplemente el modo de acercarlo a la escritura, se mostraría como el elemento a través del que es posible pensar la destrucción –la puesta en cuestión radical- de las categorías clásicas de pensamiento. Sin embargo, porque la lógica del prólogo es hemorrágica, el prólogo, que es mediación, atenta asimismo contra su propia operación destructiva de las categorías clásicas de pensamiento, vindicando una materialidad que no puede soslayarse, una suerte de presencia inexcusable, de emplazamiento radicalísimo que sirve precisamente como piedra de toque para todo el proceso de diseminación de las categorías más clásicas, quedando el prólogo entre el sistema de oposiciones pero sin constituir una realidad distinta que actuara como tercio exclusivo.

“Algunas marcas, decimos (yo en ocasiones he señalado algunas, pero hay muchas otras), que he llamado *por analogía* (lo subrayo) indecidibles, es decir, unidades de simulacro, ‘falsas’ propiedades verbales, nominales o semánticas, que no se dejan comprender en la oposición filosófica (binaria) y que sin embargo la habitan, se resisten a ella, la desorganizan pero sin constituir jamás un tercer término, sin dar lugar jamás a una solución en la forma de una dialéctica especulativa”.

Ahondando, por ejemplo, la estructura precisamente mediante el mantenimiento insensato de la ley de la estructuralidad, el prólogo resulta un elemento incontrolable dentro del sistema porque muestra que la férrea adecuación a la estructura la desmiente en su más profundo sentido. El prólogo pertenece radicalmente a la estructura de la novela, del tiempo, del espacio, aunque no es un elemento integrado en la estructura, esto, que verdaderamente determina una *posición* constituye una necesidad para el prólogo.

Ni como propiedad, ni como transferencia, ni como atribución; el prólogo no se deja pensar a través de esas estructuras por lo que hemos de tener en cuenta que ninguno de esos movimientos serviría para dar cuenta del carácter escritural del prólogo. Nos queda, como al principio, la simple frase inicial: *el prólogo es escritura*, que el propio prólogo no deja desarrollar sino por su propia mediación, desde su propia perspectiva que desestabiliza tanto los términos del enunciado como el nexo principal que lo constituye.

El prólogo, como decimos, y en primer lugar según una perspectiva histórica muy simple, necesita ser *escritura*. Podría pensarse que, en efecto, este carácter escritural acerca al prólogo coherentemente a su época de nacimiento, lo convierte en un producto y en una característica propios del Renacimiento pues este período se caracteriza por la invención de la imprenta, instrumento que potencia y da una nueva dimensión a todo el proceso de transmisión escrita y que permite, según la apreciación ya estudiada de Genette, que el prólogo se muestre separado gráficamente del resto del texto. Asimismo, la amplia difusión de la literatura exige un prólogo capaz de poner en contexto a lectores que pueden resultar muy ajenos a la

realidad señalada por la novela. Puede la novela trasladarse en copias más o menos clandestinas, en un círculo muy restringido de lectores, puede ser dicha como se dice un cantar, pero no el prólogo, condenado a la escritura y a la precedencia, a la imprenta, a la difusión.

“Hemos basado nuestra investigación sólo en libros publicados. En realidad, nos interesaba, por ser inherente al género, observar el choque de la obra y el público, y no unas ideas, por introductorias que ellas fuesen, si no habían cumplido su fin”.

Sin embargo, la idea de la dependencia del prólogo y de la imprenta es, en efecto, demasiado radical y ciertamente inexacta, aunque nos aproxima a una vertiente del prólogo que se potencia con la imprenta y la escritura de molde que, no debe olvidarse, es más fácilmente leída por aquellos apenas alfabetizados y que, por lo tanto, junto a la reducción de costes de producción permite crear un producto con un mayor público potencial.

No obstante, tal y como señala la cita de Alberto Porqueras, el prólogo tiene que ver sobre todo con una publicidad que sólo coyunturalmente toma como medio de expresión la escritura, por lo que la idea de una escrituralidad del prólogo como técnica de transmisión y conservación específicas y omniabarcantes en la época debe desecharse ya de entrada. En efecto, como hemos tenido ocasión de señalar, antes del Renacimiento ya existen prólogos escritos y, con anterioridad a éstos, prólogos orales que acompañan a manifestaciones ‘literarias’ orales.

Así, aún desde una lectura muy sucinta de la escrituralidad del prólogo, no puede querer decirse que el prólogo necesita ser trasladado al lenguaje como manifestación escrita, como grafía trazada sobre una superficie. De hecho, la cita de Alberto Porqueras lo que señala es precisamente la *publicidad* del libro, es decir, su salida de las manos del autor y de las manos del impresor o también del copista para entregarse a las manos del lector, verdadera finalidad del texto. El prólogo no necesita entonces ser escrito en este sentido, es decir, desde la mera perspectiva de la materialidad del producto editorial, comercial. Su publicidad resulta igual de

relevante para la época que su carácter escrito.

No es de la materialidad que se intercambia de la que depende el prólogo, puesto que lo que pertenece al prólogo -lo sabemos como consecuencia derivada de los análisis que hemos hecho acerca de espacio y tiempo- no pertenece a la cuenta, no al tiempo como sucesión acumulable de presentes, no al espacio como medida de la extensión de un terreno, no, en definitiva, a lo que puede intercambiarse en el mercado, en la plaza.

El prólogo pone en cuestión, de este modo, la simple materialidad de la escritura entendida como producto sometido a la tecnificación de su elaboración, como soporte discreto y multiplicado del mercado, como elemento inserto en la historia que se transforma así en el único ámbito de explicación pertinente. Que en la época en la que el prólogo se emancipa y se extiende significativamente como género textual exista una nueva técnica de producción y reproducción escrita no concierne al prólogo desde la perspectiva de producto numerable puesto que la relación entre el prólogo y la escritura no tiene que ver con la transcripción en grafemas de ideas previas de presentación y publicidad, de explicación del texto también.

Esto no quiere decir, por otra parte, que el prólogo se excuse de la materialidad de la obra terminada, de la escritura, del producto de la imprenta, de hecho, entender una obra desde la perspectiva del prólogo es, necesariamente, observarla desde una materialidad inexcusable que, por su posición no puede constituir el mero soporte de inscripción de una realidad exterior que la emplea como técnica de transmisión. La materialidad de la obra vista desde el prólogo desestabiliza su sentido, las posibles clausuras de su sentido ya sean éstas ejercidas por un sujeto, por la propia lengua, por un sistema político-administrativo o por la propia dinámica de la obra.

De este modo, el prólogo obliga a repensar la materialidad de la escritura y, a su través, el carácter de la técnica que ya no puede ser el simple medio de transformación y reproducción de la materia. El prólogo subvierte así ese pensamiento histórico de una época que, ahora, además de necesitar ser repensada desde el prisma del prólogo, muestra la inutilidad del razonamiento general que partiendo de lo más general en la historia desemboca en aquello que se considera

mero soporte, mero lugar de reflejo de toda la epocalidad.

Un prólogo es, en efecto, una entidad de tipo ontosignificativo por lo que la perspectiva meramente ontológica –histórica también- se muestra incapaz de dar cuenta del mismo. No se trata, en efecto, de que percibamos que la escritura ha de mirarse desde una perspectiva significativa y no simplemente histórica, sino que la perspectiva meramente ontológica se percibe ya doblada, doblegada también por la propia lógica del prólogo, por su carácter anterior y como presentativo, vestibular, inicial, aunque todas estas palabras hayan ya sido previamente descargadas semánticamente por el propio trabajo del prólogo que las despoja de sus connotaciones genéticas, generadoras y representativas.

No obstante, añadir la perspectiva significativa –comunicativa incluso- al imprescindible vector ontológico para acercar el prólogo a la escritura no puede hacerse sin trabajo, puesto que la lógica del prólogo impide, por un lado, que se suplemente simplemente lo ontológico con lo significativo como si uno pudiera añadirse aditivamente al otro sin atender a las imposiciones del propio prólogo y, por el otro, impide que se suplante lo ontológico por lo significativo, como si uno pudiera borrar al otro, puesto que el prólogo exige una perspectiva ontológica inexcusable en la medida en que el prólogo es inescindible de su posición textual tal y como hemos tenido ocasión de señalar. Ya sea desde la perspectiva de la añadidura significativa, ya desde la idea de una borradura, el prólogo, nuevamente, ha mostrado que dichas operaciones se encuentran realizadas en él por lo que deben atenderse a su movimiento para dar el paso entre lo ontológico y lo significativo. Diremos, entonces, que el prólogo deshace la lógica de lo ontológico como coordenada –como, por lo tanto, espacio, tiempo y condición de posibilidad- e impone la lógica de lo ontológico según la posición, vector que admite lo significativo y permite la inclusión de las características señaladas del prólogo como herramientas de elucidación.

El prólogo impone, en efecto, una necesidad en lo ontológico, también en lo significativo, de tal modo que el prólogo parece alzarse como elemento de referencia para todo estudio de lo literario, anticipándose él mismo –como correspondería a una naturaleza propia que él mismo se encarga de enturbiar y desenfocar- a la propia

necesidad del texto, como si desde su *posición* pudiera exigir e instaurarse como una suerte de principio autoconstituido más allá de la ontología y de los sistemas de significación y de comunicación, un extraño principio de autodeterminación que juega, sin reducir el uno al otro, sin sumarlos, en el terreno de lo ontológico y en el terreno de lo significativo.

Este hecho, deducido hasta aquí al pretender abordar el carácter de escritura del prólogo, no puede desembocar, pues el prólogo mismo lo impide, en una idea del prólogo como principio, como relativo origen, pues, a pesar de una relativa metafórica fundamentada en su posición, como sabemos, el prólogo mismo es exigido y no constituye ningún origen, ninguna interrupción germinal ni desde un punto de vista ontológico ni desde un punto de vista significativo o comunicativo.

Dicha exigencia puede comprobarse ya de manera genérica, es decir, a un nivel textual básico, determinando el talante del propio prólogo que no puede sustraerse a esta determinación textual:

«Como casi es comedia la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo. Y así sale al principio de esta segunda parte de sus hazañas éste, menos cacareado y agresor de sus lectores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra y más humilde que el que secundó en sus novelas, más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas».

Como puede observarse, frente a la exigencia de convencer al lector, es decir en vez de a una exigencia comunicativa, el prólogo del Quijote de Avellaneda apela a una exigencia genérica *-como casi es comedia-* que, como sabemos, puede extenderse a la novela misma como género, pues a su configuración y popularización se atribuye la expansión y casi omnipresencia del prólogo en el Renacimiento.

No obstante, esta exigencia genérica y su colindante exigencia comunicativa, se enfrentan a la propia exigencia del prólogo que suplementa *-ahondando-* la perspectiva genérico-comunicativa puesto que él mismo se instituye como género y, de cara a esa faceta comunicativa, incluye y exige una perspectiva personal que, a su vez, puede tener dos vertientes: una primera inserta en la perspectiva comunicativa y

que serviría a la constitución y acaso explicación de un sujeto enunciador mediante el prólogo, es decir, a la constitución de un autor del libro que se expresaría para constituirse como origen del acto comunicativo a la espera de un sujeto receptor a cuya hospitalidad se dedica el prólogo; o bien una segunda perspectiva que, por su parte, refiere la propia angustia del escritor ante la obligación misma de escribir el prólogo; es decir, se trataría de una exigencia explicitada y por lo tanto duplicada, exigencia dada, bien es cierto, por los otros, ya no constituidos, como tampoco el sujeto enunciador, por el prólogo mismo, sino de antemano, de modo que el prólogo no puede sustraerse a esta lógica de la expresión de la propia angustia ante su presencia y obligación, ante la presencia de los otros, destinatarios pero también intrusos imprescindibles que abren el propio prólogo impidiendo su propiedad, su reflexión, impidiendo asimismo que se pueda inscribir con fehaciente propiedad un prólogo del prólogo que no esté diseminado por la lógica ya siempre de antemano inscrita:

«Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote* que quedara con gana de segundar con éste. Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio, el cual amigo bien pudiera, como es uno y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro».

Ningún retrato para el prólogo, ningún emblema que lo condense y evite su presentación, su puesta en abismo; nada puede representar un prólogo. Un amigo, aquel al que se dirige el prólogo, impide esa lógica presentativa y propietaria, ese amigo que viene presentándose ya desde el prólogo de *La Celestina* y que poco a poco se va a convertir en público, en lector, un lector que impide la concatenación cabal de significante y significado, aunque es quizá su condición de posibilidad, como el prólogo mismo exigido e impedido, a la vez, por el público, un amigo en el que reside la responsabilidad de la inscripción del significante, del retrato, tal y como señala Cervantes, un lector que obliga incluso a mentir según denuncia Américo Castro en la obra de Rojas, es decir, que modifica el significante, ámbito del signo donde sólo

debería reinar el escritor.

“La epístola ‘a un su amigo’ vale como una primera línea de defensa frente a un público cuya presencia se injiere, por vez primera, en la textura de una obra española. El miedo a ese público llevó a Rojas a ser poco veraz una y otra vez, porque aquella obra no se justificaba por «la necesidad que nuestra *común patria* tiene de la presente obra». (...) No menos falaz –o irónica– es la declaración de incompetencia («aunque obra discreta, es ajena de mi facultad») y el pretender haber sido compuesta «por recreación de mi principal estudio» y en «quince días de unas vacaciones»”.

De este modo se anula la perspectiva de expresión personal asociada a la constitución de una autoría en el prólogo pues el espacio de la producción de la escritura, el significante, queda subvertido por la presencia del otro en el ámbito propio del escritor, del autor, que ya no puede acceder de manera directa a su angustia, a la expresión de su responsabilidad, a su emblemización, a su retrato, a sí mismo como expresión, pues el otro, no sólo posibilitado, sino *exigido* por el prólogo impide esa reflexión autofundante de todo el trabajo literario.

Un prólogo, que siempre desarrolla en torno a su comprensión una lógica de la precedencia reiterada, de la representación sin final, de la sustitución significativa, se ve él mismo duplicado en origen, desorientado precisamente por la exigencia que él mismo impone y sufre, exigencia que puede representarse, a su vez, en un nuevo desplazamiento que se abisma en la diferencia constituyente del signo, mediante el amigo, la lectura, la escritura, el espacio, el género, la *historia* y la época, pero que pertenece a ese origen ya siempre desplazado e impropio del prólogo.

Véase el siguiente fragmento del prólogo a *Varia fortuna del soldado Píndaro* donde al querer justificar el prólogo se alude a una duplicidad que aunque pretende ser explicativa y excusativa termina por ser ella misma equívoca:

“Aunque pudiera, con la introducción que hago en el principio del Soldado, excusarte o letor del presente prólogo; todavía è querido (escribamos assi) duplicar esta action, que singularizandome, faltar al *uso inmemorial*, y a la *costumbre recebida*”.

En primer lugar se observa el imprescindible encardinamiento histórico y significativo del prólogo puesto que, como el mismo autor señala, ya ha realizado una breve introducción al comienzo de la obra que debería excusar de prólogo, que podría servir como prólogo. Sin embargo, se excusa, se ve obligado a escribir un prólogo que debe estar, según exige la época, separado del texto. La introducción, que cumple la misma función y que se encuentra al principio del texto, no vale como prólogo y precisa ser secundada -duplicada- pues un prólogo, de acuerdo con la época, requiere separación, pues la época, la historia -*uso inmemorial y costumbre recibida*- exige, a su vez, prólogo.

Sin embargo, y a la vez que se otorga al prólogo esa necesidad histórica, se indica que el prólogo ya no puede ser ontológicamente significativo pues, como se deduce de la cita transcrita, aunque exigido por la *historia*, el prólogo no es más que la duplicación de la introducción y, en esa medida, no se circunscribe a una coordenada textual para significar pues lo mismo es junto al texto que fuera del texto, es decir, que la incardinación del prólogo en la *historia* es superflua, carece de relevancia.

La aclaración de Céspedes, antes que aclarar la posición textual e histórica del prólogo, lo sitúa, a la vez, fuera y dentro de la obra, alejado y próximo, perteneciente y emancipado de la *historia*. Parece que, por lo tanto, hubiéramos de decidir sobre el carácter anterior que tienen el prólogo y la *historia*, es decir, argumentar por qué el prólogo define la historia o bien por qué la historia define al prólogo. El prólogo, desde su carácter deslizante, introduce una nueva disyuntiva, una ampliación que impide la clausura definitiva de la pregunta mediante una respuesta inequívoca.

No se trata, efectivamente, de que para el Renacimiento el prólogo resulte ambiguamente situado respecto a la *historia*, porque ¿a qué historia nos referimos?, ¿no se duplica ya el mismo vocablo *historia* en presencia del prólogo?, ¿no extrae todo el razonamiento antes explicitado toda su ambigüedad precisamente de esa palabra?

En efecto, pertenece a la historia, a la época a la que el prólogo dice pertenecer y no pertenecer, a la vez, la polisemia -al menos doble y, sobre todo, doble- del término *historia* que habrá significado, por un lado, la disciplina que estudia sobre la base de su acontecer temporal el desarrollo de los hechos pasados significativos y dignos de

memoria y, por el otro, la propia trama de una novela. Es decir, en la mediación del prólogo y en la polisemia del término *historia* se habrá debatido entre lo estrictamente real y aquello que puede ser inventado, evocado; entre, en cierto modo, la materialidad inscrita del significante y el terreno más inestable del significado; entre el arte y la vida, la verdad y la ilusión; entre el Renacimiento y otras épocas.

De este modo, la discusión de la necesidad del prólogo para la *historia* habrá devenido una discusión genérica, textual, y, a la vez, la discusión genérica, significativa, una discusión histórica, encerrándonos el prólogo en una suerte de círculo argumentativo en el que recorreremos, cada vez y como simultáneamente, la indecisión propia del prólogo que, paradójicamente, la exige.

No obstante, como intentaré mostrar, el prólogo no sólo perturba las distinciones clásicas -y entre ellas muy significativamente la idea de precedencia de la que dependen categorías tan esenciales como la causa o el carácter procesual del silogismo-, sino que las ahonda para mostrar su carácter inestable, su carácter propiamente deslizante. En efecto, el prólogo no se muestra definitivamente ahistórico sino que permite escuchar la inestabilidad de los sistemas clásicos de consideración de lo temporal. El prólogo, en efecto, muestra que el empeño de atribuirle un carácter radicalmente histórico no sólo supone un error sino que pone en juego toda la noción de lo histórico mismo. Recordemos ahora, la denuncia que Hegel hacía del prólogo como tramo textual eminentemente histórico. El prólogo, en efecto, no se empeña en demostrar que no es histórico, sino, un paso más allá en mostrar que es histórico para lo histórico, ocioso para lo histórico mismo, ahondando de este modo la oposición entre histórico y ahistórico, entre, recordémoslo, lo universal y lo particular, lo esencial y lo que es mero adorno, etc. Así lo señala Genette:

«Al contrario que el título y el nombre del autor, hoy prácticamente indispensables, el prefacio evidentemente no es nunca obligatorio, y las consideraciones que siguen no deberán ocultar los casos en que está ausente, innumerables, falta una estadística que esclarecería quizá con utilidad la distribución de esta práctica por épocas, géneros, autores y tradiciones nacionales».

El prólogo habita un cierto margen ocioso desde donde, sin embargo, es capaz

de subvertir la lógica temporal del presente tal y como habíamos podido esclarecer con antelación. El prólogo vive en ese margen de la historia donde un nombre propio, donde un título, deberían situarlo porque, según parece, el nombre propio y el título sí resultan indispensables para el libro aunque, como el prólogo, no pertenecen al cuerpo principal del texto. El nombre del autor y el título dicen el nombre del libro, uno de los nombres del libro, el prólogo no lo dice pero, además, el prólogo no dice su propio nombre.

El prólogo, por su parte, no nombra nada, no es el significante del propio libro, del autor, de aquello que está en la historia y, sin embargo, precisamente por su carácter coyuntural, el prólogo es necesariamente histórico, vindica la presencia material de la historia, la trae al cuerpo del texto que desea ser puro significado, pura referencia ideal que abandona su significante al nombre que lo nombra, al título. El prólogo, de este modo, impide que el título nombre un significado puro, un objeto constituido. El prólogo desmiente el título y lo hace equívoco, confuso, indeterminado porque el prólogo señala el carácter histórico del significado, la imposibilidad de clausurarlo. El prólogo trae la historia al libro, lo hace histórico precisamente en el arranque de la novela figurada, en el inicio de la historia en la literatura.

Si el prólogo es ocioso, su materialidad hace que, no obstante, apenas haya faltado a su cita con el libro, de una u otra forma, precisamente porque introduce sin sustituir, sin representar, invierte la lógica de su ociosidad histórica. El prólogo ha estado presente en la mayoría de las ocasiones, incluso cuando ha faltado lo imprescindible, es decir, el título y el nombre de autor. Recordemos la cita de Genette ya transcrita con otro motivo:

«La era de los manuscritos se caracteriza [...] por una economía de medios fácilmente comprensible. Pero, a diferencia de otros elementos como el título o el nombre del autor, no se puede decir que esa pobreza de la presentación haya reprimido la práctica prefacial: se diría, precisamente, que la disimula al privarla de medios para identificarse mediante una puesta fuera de obra [*ex-ergon*]. Es preciso, por tanto, buscar en los inicios (y ocasionalmente en los finales) de texto esas declaraciones por las que el autor presenta y, en ocasiones, comenta su obra».

El prólogo, en consecuencia, no muestra la inconsistencia de los sistemas textuales que se observan a través de él, sino que él mismo se desfonda en su presencia –pues él exige y sufre su exigencia– para hacer resonar esa inestabilidad esencial que siempre es precedente a aquello donde se percibe. El prólogo media, se interpone entre, digámoslo así por el momento, dos disoluciones.

Como puede observarse en la cita clarividente de Céspedes el propio autor, tras aludir como de pasada a la simultánea irrelevancia y necesidad del prólogo en la *historia* que ya hemos desarrollado, introduce una frase en la que alude a la necesaria escritura en el prólogo (*escribamos assi*) y que sitúa, precisamente para desestabilizar todo el enunciado, entre dos afirmaciones a las que puede referirse porque, en efecto, señala Céspedes que a pesar de la duplicidad ya manifestada entre la introducción y el prólogo ha *querido (escribamos assi) duplicar esta action*.

Se producen así dos posibles atribuciones del paréntesis: una primera si consideramos que lo escrito entre paréntesis se refiere a la volición del autor –è *querido*– y una segunda si consideramos que el paréntesis modifica expresivamente a la acción de duplicar –*duplicar esta action*–. En cualquiera de las dos atribuciones el paréntesis señala una duda en la expresión que se remite a la escritura, que hace presente a la escritura como eje temporal de toda la explicación y la excusa y que, en consecuencia, admite la posibilidad de la escritura como modificación de lo enunciado y, por lo tanto, como mediadora misma del significado, acercándola así al prólogo a través de la enunciación en presente.

Si lo atribuimos a la primera parte del enunciado, en efecto, lo que se produce es una puesta en cuestión, una desfundamentación de la volición del autor, de su voluntad, pues el recurso expresivo del paréntesis le impondría una cierta debilidad, una cierta duda mediante la escritura. Se pone en juego, entonces, ese yo que se afirma según hemos señalado en el prólogo y que ahora no se enfrenta al otro que subvierte lo exterior y lo interior, lo esencial y lo histórico, sino que se encuentra sometido a la mediación de la escritura, a un sistema de referencia desnortado, ahondado, que no le permite reconocerse siquiera como propio ante la visita del otro, del amigo, que ya no puede simplemente subvertir la lógica apropiativa del yo puesto que toda lógica de atribución y propiedad es puesta en cuestión a través de la

inclusión de la escritura entre paréntesis, de su papel mediador que también concierne al prólogo.

Ese doblez atendido por Céspedes es el doblez propio del prólogo y de la escritura, del signo también, de lo lingüístico que, de este modo y por virtud de ese deslizamiento no puede ser aprehendido -tal y como ha sido largamente mostrado- mediante una estructura de razonamiento ontológico ni significativo pues ambos elementos circulan a través del prólogo, de la escritura también, mediante una duplicación que es anterior a todo el sistema y se propaga por él.

“Todo comienza entonces -ley de la diseminación- por una doblez. Ciertamente, si el protocolo se resumiese en el collage de una hoja sencilla (por ejemplo, el anverso/reverso del signo), se volvería a convertir en prefacio, según un orden en el que se reconoce la gran lógica. No escapa a ello más que para formar bloque, y mágicamente, es decir, según la «gráfica» de una muy distinta estructura: ni profundidad ni superficie, ni sustancia ni fenómeno, ni en sí ni para sí”.

En el origen fue la doblez, la duplicación, el deslizamiento incontrolable que pone en circulación a todo el sistema textual del libro, de la novela, de la *historia* misma.

Esa doblez fundamental, que según señala Derrida constituye en núcleo germinal y explicativo del prólogo, es una doblez que no se representa en el prólogo y que tampoco representa al prólogo, resuena en él, y él, pura mediación -doble- la hace resonar por toda la estructura aunque no constituye ningún mensaje, sino una pura resonancia sin propósito. Esa doblez disuelve, ahora en la aproximación mediadora de la escritura y del prólogo, la lógica ontológica del signo que tiene lugar al contemplarlo como una estructura representativa de dos planos conectados por la simultaneidad de los acontecimientos observados desde la perspectiva ontológica -significante y significado aconteciendo aquí y ahora-, pero también la lógica significativa del signo pues el amigo al que se comunica, el otro, el interlocutor que viene después de la escritura, como receptor, se muestra ahora en el prólogo como el fantasma ya siempre de antemano inserto que duplica el prólogo impidiendo así la nítida comunicación, desestructurando la lógica de anterioridad y propiedad que el

prólogo tiene respecto de la obra y respecto del lector. El amigo no puede ser, en efecto, aquel elemento exterior que permite una coagulación significativa o comunicativa del sistema puesto que el amigo mismo al inmiscuirse en la dinámica escritural deviene él mismo doblez, él mismo doble, plural.

Así, como puede observarse, el prólogo no constituye ningún eje fundante de lo ontológico o de lo significativo como perspectivas textuales, el prólogo, insensatamente, media, se desliza, se duplica y pone en cuestión toda la estructura, profundizándola, de los sistemas textuales y significativos. Mediante el prólogo, como hemos visto, por la escritura misma, el sistema se disemina y muestra su carácter traslaticio, su *traducción* necesaria; más de un espacio *a la vez*, más de un tiempo *a la vez*, más de un yo *a la vez*, más de un texto *a la vez*, más de un género *a la vez*.

De hecho, será la imposibilidad de asumir este *a la vez* lo que condene al prólogo a ser estudiado desde una perspectiva escritural que de ningún modo se esconde en un ámbito más o menos ideal ajeno a la historicidad –pues ella vindica la materialidad de su asunto–, es decir, que no se encierra en una ontología pura, pero que tampoco se embosca en la explicación de la disposición y elocución de la obra, en la comunicación como culminación de lo significativo, como reino del significado –pues ella cree en la capacidad de actuar y de comunicar del texto.

Nos enfrentamos, por tanto, a través del prólogo, a una pluralidad de la que es preciso hacerse cargo, siempre *más de uno a la vez*. Se trata de un trabajo sobre la pluralidad que se enfrenta con la responsabilidad de sostenerla, no de anularla, por ejemplo, reduciéndola a un nombre; un prólogo, ya lo sabemos, media, no representa, un prólogo no es el título, no es el nombre del autor. Así pues, *pluralidad* no podrá ser, en la lógica del prólogo, el nombre de nada.

Esta pluralidad no es, además, una pluralidad ideada, no se trata de una pluralidad deducida del prólogo, de su carácter mediador, de la escritura, es una pluralidad –incluido el *a la vez* al que me vengo refiriendo con tanta insistencia–, exigida históricamente, acontecida, propia de la historia y de su materialidad de la que ni el prólogo ni la escritura pueden zafarse.

Renacimiento es más de uno, *a la vez*. Así lo señalaba Américo Castro en una

cita que transcribimos con antelación y que atribuye a las tensiones de la época el modelo de la doble verdad. Rescatamos ahora, sin embargo, la misma idea, que parece haber constituido uno de los pilares teóricos del historiador para explicar el Siglo de Oro, asociada a *La Celestina*:

«Ese compás binario de dos épocas, de dos planos de vida (Calisto-Melibea, de una parte; Celestina-criados, de otra), de dos fuerzas opuestas, de disociación, en suma, de la antes armónica estructura [de la idea medieval del mundo], es lo que para mí forma el sistema constructivo de este libro divino».

Esta pluralidad, que supone un núcleo germinal de toda la obra precisamente a causa de su doblez, está planteado, sin embargo, al igual que el sistema de la doble verdad como un sistema de oposiciones, es decir, como un sistema en el que existe una ley de relación entre términos que no es otra que la ley que define la contradicción; a saber, dos elementos que no pueden ser simultáneamente y que producen, según muestra la cita una *disociación* que posteriormente se reapropia como donadora de sentido pues capaz de producir toda una nueva estructura sobre la base de esa fisura constituyente.

Para Paul Oskar Kristeller que, habiéndose ocupado de este tema precisamente en el Renacimiento, habrá apostado por una vía de indagación que no se olvida de Aristóteles y de su ley de tercio excluso, sólo las dualidades teóricas tienen la obligación de atenerse a la ley, el propio razonamiento, que es actividad aunque se conforme de elementos de relación pura, no tiene por qué establecerse como el término de una oposición tajante sino, más bien, como una interpretación de posibilidades dentro de cada una de las opciones:

«Esta posición no dice, como se lee en numerosas ocasiones, que una cosa pueda ser verdad en filosofía, mientras que lo contrario sea verdad para la teología, simplemente dice que una cosa puede ser más probable según la razón y según Aristóteles, por cuanto lo contrario debe ser aceptado como verdad sobre la base de la fe. Esta posición ha sido criticada como insostenible o insincera por muchos historiadores católicos o anticatólicos. De hecho la acusación de hipocresía place a muchos aunque es difícil probarla, y no ha sido justificada con argumentos suficientes. Ciertamente la posición tiene su dificultad, pero no me parece absurda, y ofrece una salida, al menos aparente, a un dilema que se presenta difícil a un pensador que quiera atenerse el mismo tiempo a la fe y a la

razón, a la religión y a la filosofía».

El argumento, en efecto, se ocupa de aquellas dualidades en las que el pensamiento se enfrenta a una consideración teológica, es decir, se apoya en la consideración de metadualidades pues lo que es probable no es el objeto que se toma como objeto sino la veracidad del pensamiento que sobre él se manifiesta.

Un prólogo no se mueve en este nivel, no se atiene a la probabilidad de la cuenta porque un prólogo no es una metaestrategia discursiva, no puede trascender el signo para decir sus extremos desde una situación privilegiada y como neutra, superior a la fisura, un prólogo se instaura en la fisura misma y la ahonda no puede rentabilizar la oposición. Un prólogo no nombra el sistema de oposición al que se enfrenta, no es, por ejemplo, el nombre completo del signo que diría el significante, el significado y la distancia que los opone y los relaciona.

El prólogo constituye una estrategia también propia de la época que, atendiendo a la configuración conflictiva de la misma apuesta por mantener la pluralidad sin darle nombre, sin reducirla a oposición o a enumeración. Un prólogo sostiene la pluralidad enfrentada y se embosca en ella, la disemina para que ninguna marca pueda definitivamente clausurarla. Sin pluralidad no hay prólogo, pues él mismo es mediación, disociación que no se reduce a una oposición.

Para el prólogo, en el prólogo, es preciso lo innumerable sin dialéctica pues el prólogo impide siquiera esa traslación pautada y sucesiva que Kristeller parece sostener a través de la inclusión de la probabilidad de la verdad, para evitar que la oposición se manifieste *a la vez*. El prólogo exige que sea *a la vez* y sigue profundizando, impide que *a la vez* sea el nombre de ninguna pluralidad, de ninguna forma de pensamiento ontológico o dialéctico que permita hacerse cargo de la complejidad de las pluralidades reuniéndolas bajo un nombre, bajo la cuenta de una probabilidad.

El prólogo, que es palabra que deja resonar y que establece una suerte de hemorragia de la precedencia que es exigencia, permite así salir tanto de una perspectiva ontológica como de una perspectiva dialéctica.

«Sobre todo por la exigencia de la palabra ya siempre de antemano escrita, se

podría anunciar una relación totalmente otra que pone en causa el ser como continuidad, unidad o reunión del ser, a saber una relación que se pondría al margen de la problemática del ser y plantearía una pregunta que no sea cuestión del ser. Así, interrogándonos acerca de esto, saldríamos de la dialéctica, pero también de la ontología».

El prólogo exige un *a la vez* y simultáneamente lo borra pues lo somete a la escritura y a la repetición, a la mediación y a la repetición, impidiendo incluso que se acumule, que pueda pensarse más de un *a la vez* sucesivamente. El prólogo no permite considerarlo duplicado, repetido, como si, radicalmente se pusiera en duda el *a la vez* sobre el que venimos insistiendo, como si fuera preciso borrarlo cada vez que acontece, como se borra el prólogo.

Decía Céspedes, y quedó intencionadamente sin analizar: (*escribamos assi*) *duplicar esta acción*. Se trataba, según apuntamos, de una segunda atribución de ese paréntesis que contiene la escritura y que pone en duda toda la estructura misma de la atribución y de la presencia del prólogo. Se trataba de la duplicación de la introducción al prologar con un texto separado del cuerpo central de la obra, pero Céspedes manifiesta sus dudas sobre el vocablo *duplicar*, como si no fuera posible esa duplicación del prólogo -ha escrito dos- o bien no fuera adecuada la palabra para señalar esa duplicidad que se deduce de una doble presencia, de una pluralidad manifiesta y excusable.

A la vez, una introducción y un prólogo. En efecto, parece que el vocablo duplicar carezca de peso en este caso pues ambos textos, seguidos, se sitúan en el mismo espacio textual y cumplen la misma función; a la vez. Ambos textos prefaciales juegan el juego textual de contar lo que va a suceder porque acontecen tras la escritura, ambos presentan el texto porque se sitúan entre dos lecturas del mismo, siempre entre dos lecturas, en ese espacio en el que prólogo e introducción acontecen *a la vez*.

El prólogo muestra así, en esa trivialidad, todo el abismo de su posición pues como demuestra la duda de Céspedes sobre el carácter doble del prólogo esa repetición ya impide la pluralidad y de este modo desvela traslaticamente la imposibilidad del prólogo mismo puesto que el prólogo media siempre entre dos

acontecimientos repetidos; la obra y la obra de modo que el prólogo no media, no se establece entre ninguna diferencia.

Hay una pluralidad en el prólogo, en efecto, el prólogo la exige y la necesita, pero no es una pluralidad enriquecedora -tal y como por otra parte se había mostrado al desechar la idea de más de un espacio y más de un tiempo como estructuras aditivas, ya fueran inclusivas o sucesivas-, es la simple pluralidad de una repetición.

En esa pluralidad insensata no cabe ya ninguna dialéctica que, por lo tanto, no es refutada por el prólogo sino simplemente declarada inadecuada, implanteable. Esa pluralidad de la repetición descarta, además, la subordinación ontológica del prólogo respecto a la obra -y viceversa- puesto que en una repetición de lo mismo en lo mismo, el prólogo es uno de tanto puntos de ese proceso infinito y puntual -lo infinito en lo finito- y en esa medida ni más importante ni menos relevante que el resto de la narración. No se duplica por lo tanto, el prólogo ni la obra, se duplica todo el sistema textual, a la vez, aunque ya ese *a la vez*, no pueda querer decir nada. El prólogo se instituye por lo tanto entre dos lecturas pero impone su lógica de la precedencia en la medida en que, por su mediación hemorrágica, toda lectura es una relectura, toda lectura es ya siempre de antemano una duplicidad de la lectura que, de este modo, impide el emplazamiento del prólogo como instante mismo de mediación inaugural.

Todo esto apunta a una irrelevancia del prólogo desde el punto de vista ontológico, pero también desde el punto de vista dialéctico, como mediador entre extremos que podrían subsumirse porque acontecían en él que era espacio casi guardador de la oposición dialéctica y él mismo dialéctico puesto que se enfrentaba a la obra -a la filosófica y a la literaria-; en efecto, el prólogo deja de ser mediador por virtud de la repetición, se hace ajeno al movimiento de recuperación dialéctica.

El prólogo ya no media en esa relación de signo y significado y si traduce es, como ya podía haberse deducido cuando abordamos la relación del prólogo y la estructura del signo, de la lengua a sí misma, haciéndola repetirse, enfrentándola a sí misma y negando, también desde este punto de vista la idea de un espacio asociado a una lengua; el prólogo no es tradición de un lugar, no se expresa mejor en una lengua

que en otra.

El primer capítulo muestra que una idea del prólogo como signo de signos, como elemento que puede describirse y analizarse desde esa perspectiva -presuntamente lingüística o literaria- es ya un pensamiento esbozado desde una base dialéctica y ontológica del prólogo y, por lo tanto, de la literatura.

El prólogo muestra, por el contrario, que es precisa una perspectiva *literaria* de sí mismo para poder dar cuenta de él. Quizá la polisemia del término *literaria*, *literatura* desorienta plausiblemente el camino que debe tomar esta investigación, pero también ayuda a no clausurar ese espacio que, sin embargo, ha mostrado una necesidad que no puede reducirse a la necesidad de un estudio ontológico o de un estudio dialéctico.

En su trabajo, el prólogo ha mostrado que no se trata de la denuncia de sistemas ontológicos *sensu stricto* que se han desplazado hacia el terreno literario, sino, lo que es mucho más grave, que algunos sistemas específicamente diseñados para el análisis de lo literario durante el siglo XX no son sino transposiciones de sistemas ontológicos o de metodologías dialécticas. Así, el prólogo, su estudio e indagación, muestra la necesidad de una perspectiva puramente literaria que, por mor de la historia y del contexto en que se escriben los textos de que nos ocupamos, ha de empezar a indagarse en torno al arte Retórica, verdadero eje de la comprensión de lo literario durante el Siglo de Oro.

El prólogo, en efecto, no habrá sido ajeno a este movimiento del que habrá constituido un soporte de expresión, un género de reflexión y quizá uno de sus productos:

“Durante el siglo XVI y comienzos del XVII no hubo teorías de la novela en un sentido estricto. Es decir, las que había no existían de una manera independiente. Las observaciones teóricas acerca de la prosa novelística que pueden encontrarse a veces en escritos de carácter crítico o moral, en obras de teatro, novelas, prólogos del autor, etc., eran casi todas adaptaciones de tratados de Poética, los cuales, a su vez, contenían una fuerte dosis de teoría retórica. La novela tomó posesión de una teoría que en lo esencial se hallaba ya hecha y el ajuste no resultó todo lo bien que era de desear”.

Esta investigación retoma entonces su componente histórica para señalar en doble nexo enriquecedor que no hay prólogo sin Siglo de Oro y, a la vez, que no hay Siglo de Oro sin prólogo.

Intermedio I

Pierre Menard, (autor del Quijote), prescindió, sin embargo, del prólogo a la segunda edición

Todos recordamos aquel cuento de Borges donde un escritor se propone volver a escribir el *Quijote*, rescribirlo, repetirlo, no copiarlo, aunque la sutileza semántica se nos antoje más bien irrelevante ante tamaña impostura. De una a otra repetición quizá la repetición explicada por Borges sólo sea un movimiento demasiado espectacular que ya siempre de antemano se da en la escritura de un modo discreto pero implacable.

Pierre Menard, no obstante, se propuso volver a escribir el *Quijote* en pleno siglo XX, tres siglos después de su publicación. Obviamente el empeño carecería de sentido si sólo se hubiera tratado de copiarlo, o si, acotación más sutil, se pretendieran reproducir todas las circunstancias que rodearon a Cervantes para que de esa reunión cuajara de nuevo el *Quijote*, como si la reproducción de esa objetividad permitiera engendrar de nuevo la obra. Ninguno de estos dos empeños es el que se propone Pierre Menard, el primero por estéril, el segundo por fácil. Borges resume su verdadero empeño de la siguiente manera:

«El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y 1918, ser Miguel de Cervantes. [...] Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo XVII le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció menos arduo -por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard».

Método que, en consecuencia, y en el extremo contrario que el movimiento anterior, rechaza cualquier vestigio autobiográfico de Miguel de Cervantes en la novela y que, en consecuencia, como señala Borges:

«Le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del *Don Quijote*. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje -Cervantes- pero también hubiera significado presentar el *Quijote* en función de ese personaje y no de Menard».

Parece tratarse, entonces, simplemente del juego de dos subjetividades, una reproductora, otra productora que se enfrentan sobre el papel para dar cuenta de su propio modo literario. Cervantes, que «no rehusó la colaboración del azar» se sometió

a la ley de la escritura puesto que actuó «llevado por inercias del lenguaje y de la invención». Menard, cuyo propósito es cerrado y predefinido por el movimiento cervantino contrae el «deber de reconstruir literalmente su obra espontánea», es decir, enfrenta su subjetividad al producto de otra subjetividad con el que se mide, pues no puede obviarse que el texto de Menard puede comprobarse, puede ser, de una manera ciertamente oblicua, verdadero o falso por comparación con el texto cervantino. De una a otra subjetividad, Borges se encarga de señalarlo, no hay ningún tránsito. Pero, ¿cuál es el tránsito desde la subjetividad de Menard hasta el texto escrito en el siglo XX?, desde luego ninguna capacidad creativa, ninguna invención ni innovación, para Menard el texto es ya escrito aunque no lo sea su escritura puesto que en ella y no en lo dicho reside su propósito y su empresa. Parece que la subjetividad de Menard no alcance al texto, que actuara simplemente como mediación entre dos repeticiones, o, digámoslo así por el momento, entre un acontecimiento y su repetición.

La propia testarudez de Menard, que paradójicamente excluye su subjetividad del proceso desestructura el espacio de producción pues España no será ya soporte del texto, no será ya el espacio de creación, trasladado ahora a otro país, a otra lengua. Del mismo modo, la idea de la reproducción disemina el espacio de producción y lo asemeja a un espacio del acontecimiento. De este modo, el lugar del *Quijote* se disemina entre varios lugares todos ellos, sin embargo, dichos propiamente.

Pero donde la testarudez de Menard se muestra especialmente fértil, pues el asunto del espacio, de la nación y de la lengua por tanto, pueden resolverse en una operación de esquema traslaticio, es en la comprensión del tiempo donde Cervantes y Menard discrepan pues, como apunta Borges, lo que en Cervantes es un simple discurso retórico sobre la historia, es en Menard una idea subversiva de la verdad.

Donde Cervantes escribió:

«la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir».

Menard ha reescrito:

«la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir».

Para Menard, en consecuencia, *la historia es madre de la verdad*, lo cual hace de la verdad no un relativo producto histórico, es decir, no un elemento relativo a la convención más o menos feliz de los hombres, sino un acontecimiento marcado en el tiempo, dotado de coordenada puesto que además la historia es *émula* del tiempo que constituye su eje de sentido y comprensión. Menard, que ya no puede pensar retóricamente en la literatura, y cuya única perspectiva es la de una verdad por referencia, excluye el prólogo a la segunda parte por considerarlo excesivamente autobiográfico y convertir así, en su reescritura, a Cervantes en un personaje. Parece olvidar Menard que Cervantes aparece reiteradamente como personaje dentro de su obra y no sólo en el prólogo.

Sin embargo, el verdadero trasunto de la actitud de Menard es la necesidad de un sistema referencialista de atribución que le permita corroborar su escritura, que sólo puede ser verdadera o falsa, en efecto, si hay un depósito en la historia, un acontecimiento que, tratándose de la novela, no puede ser ningún hecho histórico salvo el acontecimiento de la propia novela.

«Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del siglo XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimo hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*».

Si la novela es algo para Menard, que quiere rescribirla, es un acontecimiento histórico, pretendidamente entregado a la hermenéutica, a la interpretación que acontece incluso en la repetición, precisamente al cambiar el contexto de recepción, al haberse transformado el mundo. Esta opinión, compartida por Menard y por el narrador del relato que lo afirma sin remitirse a Menard sino para legitimarlo, hacen, no sólo del *Quijote*, sino de la literatura misma, un sistema anidado en una trama

referencial de la que extraen su validez. Cualquier propósito de ficción en el *Quijote* queda, en consecuencia, sustraído por esta operación de Menard que impone su propia subjetividad en el proceso de una repetición que ya acontece en la escritura.

Desestimar el prólogo a la segunda parte resulta entonces ocioso, pues tan acontecimiento es como el resto de la novela. Que allí aparezca Cervantes no es motivo de negación, puesto que también aparece en otros momentos, como hemos señalado, y puesto que, además, deviene acontecimiento puramente histórico en el que no puede traslucirse ninguna subjetividad operante. Cervantes escrito debe ser para Menard, un hecho histórico, como la aventura de los batanes, o el encuentro con Ginés de Pasamonte y los galeotes.

Pero entonces, ¿por qué borrar precisamente el prólogo?, ¿por qué ese empeño en prescindir de un tramo textual igual a los demás? Según creo es precisamente esa equivalencia de cualquier texto con el prólogo (justamente por la intermediación de éste) la que hace que Menard lo borre, impidiendo de ese modo, paradójicamente, su propia empresa. Siendo igual, el prólogo a la segunda parte –pero también las dedicatorias, las tasas, los privilegios– es preciso extraerlo para no diseminar ese espacio de acontecimiento histórico de la ficción. El prólogo a la primera parte, puesto que es escrito por un narrador ficcional, puede conservarse, según la perspectiva adoptada por Menard, sin mayor dificultad. Toda la reflexión de Menard sobre la historia, es, por lo tanto, pues empeña espacio, tiempo y subjetividad al modo más clásico, es decir, con el fin de objetivarlos y emplearlos como coordenadas de un espacio de soporte de la literatura misma, toda la idea de Menard sobre la historia, decía, es una idea que conduce al texto como conclusión, como resultado final de la escritura.

«Mi propósito es meramente asombroso. [...] el término final de una demostración teológica o metafísica –el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales– no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y yo he resuelto perderlas».

Nosotros ya sabemos que la idea referencialista y objetivadora del texto hace del prólogo su conclusión, pues lo sitúa al final, después de la novela a la que clausura. Todo el empeño de Menard conduce, por tanto, paradójicamente, a la escritura de un prólogo, si hemos de hacer caso a la lógica temporal que él se empeña en exhibir. Entonces, se trataría de escribir el prólogo a la segunda parte, texto final del libro, *texto muerte*, si se me permite la tan contundente expresión que sin embargo es acorde con el propio prólogo:

«En ella te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios». [*Don Quijote* 1615, 534].

Contradictoriamente, el prólogo a la segunda parte de la novela es el texto excluido de la empresa de Menard que, de este modo, muestra el movimiento circular y paradójico en que el prólogo lo sitúa al saturar de sentido su empresa, al volverla sobre sí misma ya convertida en elemento de diseminación. Quizá la opción de Menard se justifique en que Menard era dado a «propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él».

Mera inversión que ya no puede dar cuenta de ese proceso sin culminación, que diluye las oposiciones como término y que señala un espacio de diseminación incontrolable, un espacio más allá de lo plural que subvierte todas las categorías y nos entrega un lugar diseminado donde la literatura ya se repite en su propio movimiento de creación, donde la literatura no cesa porque se convierte en rumor, en retahíla. Ninguna muerte acontece tajantemente en la escritura que es una muerte ya siempre de antemano acontecida, un morir más que una muerte.

Una repetición acontece ya siempre de antemano en la escritura, una repetición que disemina los lugares textuales, las autorías, las redes de subjetividades que pretenden delimitar los personajes y sus relaciones en el seno de la novela. El prólogo participa, por ser escritura, de esa repetición que enfrenta a la idea clásica de la copia el abismo insensato de la reproducción.

Capítulo II

Prólogo y Retórica. El prólogo y el lugar común del signo

“Y quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovechar dél en lo que te queda por decir”. (Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros*).

«No ai arte de pronunziar [[ni]] que es acomodar la voz a las cosas, i della las acciones para que se bea lo que se dize que muebe, lo que no haze si se oie solamente. esta Arte de la accion, i pronunziazion haze que las voces se [[oigan]] y se bean, i que los afectos interiores tomen cuerpo visible, asi lo digo io”. (Francisco de Quevedo, *Comentarios de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*).

“Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que

todos sabemos de qué se trata" (Jorge Luis Borges.,
Prólogos con un prólogo de prólogos).

Una vez analizado el prólogo desde una perspectiva eminentemente ontológica y dialéctica, en la que, no obstante, y con carácter casi imprescindible, nos asaltaba la necesidad de acometer el análisis, siquiera sucinto, de otras perspectivas no ciertamente ontológicas pero que se veían modificadas -y desveladas- por el trabajo ontológico -es decir, las perspectivas asociadas al eje de la significación y las perspectivas asociadas al eje de la comunicación-, nos vemos ahora, por diversos y fundamentales motivos en la exigencia de afrontar un segundo tramo de esta indagación ya desde una perspectiva no principalmente ontológica o dialéctica -por lo tanto ya no tanto significativa y comunicativa- sino retórica.

En primer lugar, dicha perspectiva se impone desde un punto de vista histórico. Como pudo mostrarse someramente en el capítulo anterior uno de los vectores de desarrollo histórico y de configuración del prólogo como tramo textual es su evolución lingüística que tiende hacia una configuración retórica del mismo marcada por la eclosión ya a finales de la Edad Media y durante el Renacimiento de sus figuras propias que aparecen en los cuatro prólogos que estamos examinando. La propia perspectiva ontológica y dialéctica se ve obligada por el prólogo, ya lo hemos mostrado, a escudriñar lo histórico aunque ya no según un método simplemente cronológico y presencialista, puesto que el prólogo desmiente esta perspectiva. La retórica, siendo un vector de configuración histórico, admite ser analizada, por ser una realidad lingüística, de una manera no presencialista, de un modo complejo que, ya veremos, termina por afectar de nuevo a la idea misma de historia aunque ahora desde un punto de vista más global -literario- y no sólo comunicativo o significativo.

En segundo lugar, se impone la necesidad de adoptar una perspectiva retórica porque hasta el momento la perspectiva complementaria a lo ontológico -nunca central en cualquier caso con lo que sólo esto justificaría el trabajo de este segundo capítulo- se ha alternado entre una perspectiva significativa y una perspectiva comunicativa. Una perspectiva retórica incluye ambas perspectivas no simplemente de modo aditivo o complementario sino integrándolas en una perspectiva que obtiene su unidad del carácter de mediación esencial que ambas propician y que también es propio del prólogo. Una perspectiva crítica evaluativa de la obra literaria no será

tampoco ajena a un trabajo retórico en el prólogo.

En tercer lugar, y ligando intrínsecamente los dos apartados anteriores, es preciso tener en cuenta que *comunicación* se entiende en el Renacimiento como un elemento imprescindible de la tarea literaria, como una novedad incluso que dará nuevo sentido a este arte; esta vertiente comunicativa se despliega en el Renacimiento en torno a un eje retórico que, sin embargo, no se reduce ni a una red tropológica ni a un trabajo persuasivo -ya se piense que el trabajo persuasivo es fundamental para la comunicación, ya se considere que la enturbia pues enmascara el mensaje sin atender a su verdad- sino que requiere para poder ser indagado una perspectiva global de sí mismo, atendiendo a la significación, a la argumentación, a la credibilidad, a la verosimilitud, etc., y, por lo tanto, a una consideración global del fenómeno lingüístico y de la obra de arte escrita, más concretamente de la novela.

Sin embargo, y a pesar de lo apuntado hasta el momento, no se trata de una indagación sostenida únicamente en una figuración, en una comunicatividad que desfondaría la sustancia del trabajo literario al convertirlo en pura sofística, en invención por invención, en persuasión por persuasión; en efecto, una retórica supone para la época, y no de manera anecdótica, la posibilidad de instaurar una prototeoría de la literatura, una visión sistemática y radical de la tarea literaria que no se reducirá a la prescripción de tópicos y figuras, o a la correcta disposición argumentativa de los elementos con el fin de obtener un resultado persuasivo. Una teoría de la literatura establecida en torno a la retórica obliga a considerar una perspectiva más amplia pues la retórica se percata rápidamente de que no tiene capacidad teórica y sistemática para hacerse cargo, exclusivamente desde sí misma, de la indagación literaria. Este hecho propicia, en efecto, la aparición no simplemente aditiva de una perspectiva *poética* que ya abre sin posibilidad de clausura el problema de la ficción, verdadero problema del género novela que está surgiendo en el Siglo de Oro y que obliga a replantear desde una perspectiva más radical el vector comunicativo.

De este modo, la idea de una perspectiva retórica, exigida histórica y literariamente, se inclina por la novela, por la indagación de la misma como estrategia

discursiva propia de su tiempo.

Finalmente, esta perspectiva, ahora globalmente retórica contendrá, además, no sólo la vertiente significativa y la vertiente comunicativa, sino que supondrá una visión ya radicalmente lingüística del prólogo y no simplemente a través de la traslación del esquema del signo, esquema propicio también para una indagación ontológica y una investigación dialéctica, sino que intentará extender ese esquema a través de elementos concretos de la comunicación y la significación.

Así pues, se trata de buscar una nueva definición del prólogo, *recomenzar* esta investigación sobre la huella ya hollada y borrada, como si todo lo anterior hubiera constituido un prólogo significativo para nuestro avance porque, como sabemos, un prólogo, si lo es, termina borrándose, desapareciendo tras su mediación.

2.1. Necesidad retórica del prólogo. Hacia una definición retórica de la escritura.

Quizá la afirmación de Borges transcrita al comienzo de este estudio *-nadie, hasta el momento, ha esbozado una teoría del prólogo-* resulte actualmente de un tono retóricamente quejumbroso y, por mor de los tiempos, catastrófico. Para desmentir la afirmación borgiana contamos hoy en día, tal y como hemos ido desgranando en el capítulo anterior, con diversos y profundos estudios acerca del prólogo ya sea tomado éste como objeto textual, ya lo sea como género literario o modalidad discursiva.

Dicha bibliografía, si bien es relativamente escasa, se amplía lo suficiente cuando indagamos aquellos libros o artículos especializados dedicados a prólogos de obras concretas, y se hace prolija si apuntamos a fragmentos de libros o comentarios breves hechos como de pasada acerca de los prólogos –ya como objeto textual, ya como discurso concreto en el marco de la indagación de la obra a la que preceden-; porque, en efecto, el prólogo parece en la mayoría de las ocasiones un asunto que pueda despacharse en breves líneas sin mayor justificación que la que se compromete en la propagación de una idea consabida que el discurso sólo trae a colación para refrescar la memoria, sin requerir de los oyentes una ulterior discusión, como se excusa la

explicitación de un argumento en una conversación cotidiana. Así lo recoge el propio Borges para excusarse de no saldar él mismo esta deuda de su tiempo con el prólogo: «la omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata».

En efecto, no resulta difícil comprobar que los numerosos estudios dedicados al análisis de *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote*, contienen alguna indicación altisonante acerca del prólogo al que pueden referirse, por ejemplo, como el lugar donde apunta una verdadera revolución narrativa –sirva como ejemplo de esta actitud Miguel de Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho* cuya tesis sobre el prólogo ya hemos analizado-, o bien como el tramo textual donde se esconde la justificación de la técnica narrativa presente en el libro –Francisco Rico al referirse al prólogo de *Lazarillo de Tormes*- o, finalmente, como el lugar donde el autor desvela la lógica de su caos narrativo, el trasunto de la verdad y la mentira de su propio texto –recuérdese, por ejemplo, la idea de Américo Castro respecto a *La Celestina* y la idea de un conflicto permanente teorizada en el prólogo a través de una *lectio* desarrollada a partir de una sentencia de Heráclito.

Pues bien, a pesar de estas afirmaciones y de las que nuestra investigación ha ido extractando para presentar en su marco, es de justicia reconocer que el prólogo nunca se considera central sino para el comentario de algún pasaje de la obra o bien para dar cuenta de una perspectiva global de la misma, nunca, por lo tanto, como entidad narrativa propiamente dicha. Los teóricos se hacen cómplices así, si bien no lo afirman fehacientemente, de la idea de ese carácter subordinado que se supone al prólogo y que una perspectiva ontológica ya nos ha permitido, cuanto menos, poner en cuestión.

El prólogo sufre en este tipo de estudios –más preocupados por el sentido global de la obra que por el carácter de sus partes- el peso de su carácter introductorio y dependiente de la verdadera entidad textual: la obra. El crítico, a pesar de ciertas contundencias enunciadas en relación con el prólogo, lo toma como entidad subalterna y le dedica un esfuerzo no sólo menor, sino en numerosas ocasiones completamente aislado del que dedica al cuerpo central del texto presuponiendo siempre, desde luego, el conocimiento común del prólogo como entidad textual y sobreentendiendo el interés anecdótico del lector hacia el mismo.

El asunto varía, no obstante, cuando se trata de artículos o libros –estos últimos muy escasos- dedicados a prólogos de obras concretas. En este caso se analiza el prólogo como realidad textual en función de su *historia*, su codificación tropológica, o su aprovechamiento hermenéutico para el conocimiento de la obra que prologa a causa del sustrato histórico-biográfico que se le supone. En efecto, el prólogo es desde esta perspectiva la pieza de la obra que dice del autor y de su tiempo, de la voluntad de escritura y de comunicación, de la intención primera del escritor y de la inevitable mediación del contexto en ese empeño. Porque el prólogo establece esta mediación *no comprometida con la ficción*, se sobrentiende que el prólogo es capaz de aportar luz a la lectura del texto al que precede. El prólogo, aunque se le dedica un esfuerzo concreto, resulta, por emplear una expresión propia del Renacimiento, la *historia del libro* al que prologa.

Cabe pensar, en consecuencia, que este tipo de obras se habrían interesado en la definición general del prólogo, pues el interés en una pieza concreta exige la definición de sus características generales, de su tipo textual que explicaría, cuanto menos, la operación textual que legitima al prólogo como *historia del libro*. Sin embargo, y a pesar de que un correcto aprovechamiento del prólogo exigiría ciertamente su caracterización, la mayoría de los autores pasan de puntillas sobre la definición del prólogo considerado como objeto literario –si no la obvian sin justificación-, suponiendo en el lector el conocimiento o la noticia de qué sea un prólogo; suponiendo, si se quiere ser preciso en la expresión, que *se sabe* lo que es un prólogo.

Teniendo en cuenta esta tan extendida tendencia a suponer –desde distintos niveles de conocimiento y desde diversas perspectivas teóricas- que, en lo que concierne al prólogo, *todos sabemos de qué se trata*, quizá no sea inconveniente recomenzar el análisis del prólogo a partir de la definición *común* que poseemos de él y tratar así de dilucidar sus características antes de dar el salto a la crítica especializada en los prólogos, antes de dar el paso a la *ciencia del prólogo* como objeto textual ya sin asimilar a ninguna obra concreta sino como elemento susceptible de un radical análisis significativo, lingüístico y comunicativo.

Así, siguiendo con el tronco de la idea común del prólogo, notamos que el diccionario de la Real Academia española de la Lengua señala que el prólogo es: «1. Escrito antepuesto al cuerpo de la obra en un libro de cualquier clase. 2. Discurso que en el teatro griego y latino, y también en el antiguo de pueblos modernos, solía preceder al poema dramático, y se recitaba ante el público. 3. Primera parte de algunas obras dramáticas y novelas, desligada en cierto modo de las posteriores, y en la cual se representa una acción de que es consecuencia la principal, que se desarrolla después. 4. fig. Lo que sirve como de principio o exordio para ejecutar una cosa».

2.1.1. Idea común del prólogo e indagación por principios

Como puede observarse, al margen de la acepción histórica -número 2- que requiere una comprobación especializada y que no es denotación del uso común de *prólogo*, ninguna de las definiciones se ajusta a lo que comúnmente creemos que es un prólogo o, si lo hacen, siempre es bajo una forma equívoca -oblicua- que no se corresponde con la idea común de una definición que clausura el sentido del objeto a que se refiere.

En efecto, si tomamos como referencia la acepción que señala que se trata del «escrito antepuesto al cuerpo de la obra en un libro de cualquier clase», puede considerarse prólogo a la dedicatoria, o al índice o, en fin, a todos los preliminares de los que el prólogo es, lo sabemos, uno de tantos. El prólogo sería, según el diccionario, *por metonimia* (por contigüidad), todos los preliminares, explicitando así que nuestra idea común del prólogo lo identifica como el preliminar más relevante. Se produce entonces una primera retorización -figurativa, tropológica en este caso- del prólogo que, mediante ese proceso lingüístico se apodera de la denominación del lugar que ocupa y que le circunda y que sólo encuentra un límite terminológico preciso en el inicio del texto, en el comienzo del *cuerpo de la obra* más allá de donde el prólogo no puede deslizarse.

Si, por otra parte, se trata de la «Primera parte de algunas obras dramáticas y novelas, desligada en cierto modo de las posteriores, y en la cual se representa una acción de

que es consecuencia la principal, que se desarrolla después», entonces nos sorprendemos de que el prólogo aparezca como una parte de la narración –o de la obra dramática-, como si fuera el primer capítulo –o un capítulo cero, el grado cero del libro- cuando, como ya sabemos, el prólogo se diferencia expresamente del cuerpo principal de la obra y no es elemento imprescindible para la narración sino que más bien tiende a situarse al margen de ésta y como explicativamente próximo a la obra a la que se refiere. No obstante, el propio diccionario deja entrever sus dudas cuando expresa esta independencia como desligada «*en cierto modo*». La idea de prólogo excluye, en efecto, que éste sea imprescindible al desarrollo de la narración; un prólogo, si lo es, se borra ante la obra.

Se produce además en este caso una discriminación genérica puesto que el prólogo así entendido sólo se da en las obras narrativas y dramáticas. No sería, en cualquier caso, una especificidad del prólogo sino de los géneros citados. En efecto, lo que se marca con la precedencia del prólogo es la estructura cronológica de la obra misma, secuencia temporal que permitiría al prólogo situarse en la acción, contar ese capítulo cero de la obra cuyo decurso seguirá la huella marcada por el prólogo. Esta discriminación genérica supone, sin embargo, una suerte de paradoja en la medida en que precisamente obliga al prólogo a devenir género ficcional, dramático, aspecto que, como sabemos, anularía la capacidad operativa del prólogo y resulta cuando menos dudoso.

Finalmente, comprobamos que la última acepción es la que más se parece a la idea que tenemos del prólogo, es decir, algo «*que sirve como de principio o exordio para ejecutar una cosa*». Es decir, aquello que precede y sirve de principio según una cierta necesidad y no según el azar o una disposición meramente física.

Al menos una dificultad surge, no obstante, al aplicar esta definición al ámbito del prólogo literario: en efecto, en primer lugar observamos que el prólogo tal y como aparece definido resulta ser aquello que es necesario para *ejecutar* una acción, es decir, que el prólogo se define por su carácter de precedencia respecto a aquello que prologa, pero en el sentido de la posibilidad de la acción que se ejecuta y no tanto en el sentido de la comprensión o de la elucidación. El prólogo, dicho de otra manera, sería la condición de posibilidad de la ejecución de la obra, o del trabajo de la obra.

Antes al contrario, sabemos que el prólogo literario es, en su ejecución, posterior a la acción de escribir la obra y que eso, precisamente, le otorga una cierta preeminencia entre los escritos críticos que la comentan haciendo de él el posible texto que, amén de describirla, puede completar su significado, su sentido también. De este modo la caracterización del prólogo como lo previo en el sentido de la acción no se ajusta a la idea que de él tenemos y, por ende, incluye una nota de mediación ejecutiva que resulta discordante con el carácter del prólogo puesto que éste debe ser prescindible respecto de la ejecución de la obra. En efecto, ya no se trata de que el prólogo sea un mediador, un ejecutor del significado o del sentido de la obra en el límite de la argumentación tal y como hemos analizado en el capítulo precedente, sino que el prólogo se define como aquello que se hace antes de hacer la obra, aquello que se hace para hacer la obra.

Es preciso notar que en esta última acepción, que considerábamos la más próxima a la idea que de prólogo teníamos, *prólogo* está dicho de manera *metafórica*, por *analogía* también y que, en efecto, sin el análisis exhaustivo que le hemos dedicado no tendríamos reparo en admitir esa definición como la que más se ajusta a nuestra idea si evitamos, no obstante, la connotación de resolución que la definición comporta.

El medio que es necesario para ejecutar una acción puede considerarse el prólogo de esa acción sólo si *prólogo* se dice de una manera *metafórica*. En el ámbito literario, sólo si consideramos que el prólogo es condición de posibilidad del trabajo de la obra, es decir, sólo si *metafóricamente*, consideramos que la obra *se hace* en la lectura -opinión extendida y común entre la crítica- podremos asumir que el prólogo precede a la acción aunque desde el punto de vista del análisis se introduce un espaciamiento entre escritura y lectura para cuya elucidación no es pertinente la perspectiva de la acción, de la ejecución.

De este modo puede decirse que la propiedad de la definición de prólogo procede de un cierto desplazamiento, de una cierta equivocidad o traslación retórica que permite que asumamos una definición que, no obstante, no puede cerrar esclarecidamente la referencia semántica de la palabra *prólogo*, pues, efectivamente, decimos prólogo para referirnos al lugar que ocupa dicho texto en la obra -ese

emplazamiento que el propio prólogo señala *metonímicamente* y que deshace la idea de que el prólogo coincida con su lugar- y para señalar su carácter de precedencia en la acción –sólo *metafóricamente* aceptable-.

Del carácter metafórico –desplazado, deslizado- del término prólogo da idea la propia construcción de la definición del diccionario donde se promueve esta idea analógica; en efecto, según la definición *prólogo* es lo que sirve «*como de*» *principio* o *exordio*. Ese *como de* ya apela a una estructura de analogía, *metafórica* y no simplemente comparativa, pero además la propia definición admite una cierta sinonimia entre *principio* y *exordio* que se verá reforzada por la sinonimia evidente entre *exordio* y *prólogo* –en realidad históricamente se trata de una traducción, de una traslación también pues es vocablo griego y además del arte retórica-, de modo que prólogo será dicho metafóricamente *principio*, vocablo que ya reúne la posición –precedente- y la función –introdutoria, de condición de posibilidad.

Es decir, decimos comúnmente prólogo *por metáfora* y *por metonimia* de la función que ejerce y del lugar que ocupa respectivamente por lo que podríamos considerar que el prólogo se dice figuradamente y justificar así su análisis retórico ya desde el tronco de la idea común que de él tenemos. No deseo, por el momento, profundizar estas notas sobre el prólogo y la retórica que serán objeto de análisis posteriormente, tan sólo pretendo señalar cómo la indagación pormenorizada de la idea común que tenemos de prólogo lo muestra como un término escurridizo, de difícil definición desde el punto de vista de su función lingüística y textual, inclinado, para ese análisis, hacia el terreno retórico donde parece encontrar asiento.

Pero, ¿en qué terreno retórico?, ¿en qué perspectiva de la retórica encuentra el prólogo su lugar? Parece, en efecto, que hayamos encontrado un cierto núcleo retórico en la definición del prólogo precisamente en torno a la carga figurativa –e incluso tropológica- que es precisa para definirlo. Este hallazgo en la definición misma del prólogo y, por lo tanto, no en su constitución textual –pues no se trata de que el prólogo contenga, use y busque su función por medio de figuras-, parece indicar que resulta indispensable contar con un vector retórico cuando intentamos el análisis del prólogo, aún desde el terreno menos profundo de la idea común que de él tenemos.

Sin embargo, es preciso notar que la definición de prólogo muestra su carácter

retórico en, al menos, dos aspectos: en primer lugar en una teoría de la figura tal y como hemos señalado y, en segundo lugar, en la propia idea de que la definición de prólogo pueda sustentarse en una *idea común del prólogo*, en aquello que *se sabe* o bien *se dice* sobre el prólogo, base de la demostración aún no presente en *Tópicos* de Aristóteles donde se contempla la posibilidad de una demostración de las definiciones y, por lo tanto, donde se considera que la base de un conocimiento del lenguaje común debe residir en una ciencia demostrativa, incluso en una dialéctica entendida al modo platónico.

Dicha perspectiva –la idea de una serie de ideas comunes que actúan como definiciones de las que no cabe esperar prueba, aparece plenamente formulada en la *Retórica* donde, sin embargo, se subsume esta estrategia a la utilización del entinema como prueba que desplaza al simple reconocimiento de los lugares comunes persuasivos y en el que las definiciones –para las que ya no hay prueba- actúan como proposiciones. De hecho, el entinema considera persuasiva su propia procesualidad en la que se manifiesta, por su propia estructura, una *verosimilitud*; de este modo a la persuasión que pueda contener la definición –recordemos que se trata casi de la idea común- se suma una protológica también suplementada de persuasividad.

Así lo señala Quintín Racionero quien, además, alude a dos vectores esenciales que se fundamentan precisamente en ese carácter consuetudinario del lugar persuasivo y argumentativo de la definición:

“En primer lugar, la obra [*Retórica*] no pone su interés en la conexión entre el discurso y la verdad de las proposiciones, sino que se coloca de un modo explícito en la *comunicabilidad* de lo que dice el orador a su auditorio. [...] En segundo lugar, el plano de referencia de los discursos no se sitúa en las cosas (en los objetos ideales denotados en las Ideas), sino que pasa a ser las opiniones o el sistema comunitario de creencias, que se instituyen así en el único criterio de la argumentación.”

Este hecho, supone, en efecto, no sólo que la idea de prólogo tenga que ver teóricamente con la retórica sino que el análisis del prólogo tal y como venimos haciéndolo contiene el paso crucial dado hacia la innecesariedad –imposibilidad quizá en el caso del prólogo- de la demostración de las definiciones; paso que es,

precisamente, el que se da desde *Tópicos* hasta *Retórica* en la obra de Aristóteles y que supone el paso desde una raíz eminentemente lógica, dialéctica y demostrativa –cercana a la función significativa y comunicativa de lo literario en la medida en que precisa de un referente sobre el que toma sentido, en este caso la verdad- hasta una raíz retórica que, aunque termina en el lenguaje, no alcanza el límite sofístico porque no se circunscribe a la coyunturalidad de la opinión común, a la que suplementa con un modo propio de razonamiento que, en efecto no busca la verdad ni busca las cosas como referente y, por lo tanto, puede constituir una base de estudio literario aprovechable durante el Siglo de Oro siempre bajo la condición de que el prólogo constituya un *término* de la obra que prologa.

Este hecho, sin embargo, como hemos comprobado en el análisis de la definición de prólogo, no se cierra sobre sí mismo, no es simplemente retórico por la adscripción al entinema y, en consecuencia, a la dialéctica del lugar persuasivo de la idea común, sino que a ello, en el caso del prólogo, se une la idea de una figuración que, precisamente, media ese lugar impidiendo que se cierre sobre sí mismo y constituya un referente estrictamente persuasivo para la definición pues el prólogo explicita su carácter figurativo sin aludir a las figuras que le son propias como texto que se inscribe en una tradición.

La insistencia de Borges en el carácter consuetudinario de su conocimiento, que como habíamos señalado se extiende a otras obras de otros autores sobre el prólogo, parece naufragar, en efecto, en el trabajo del diccionario –medida de lo común-, puesto que como ya hemos visto el conocimiento común propuesto por el diccionario es puesto en cuestión por el movimiento de su definición que resulta equívoca, ajena a la referencia consensuada.

Un prólogo es un prólogo, todos sabemos de qué se trata, a este par de enunciados parece reducirse la afirmación borgiana. El análisis realizado hasta el momento no pone en cuestión la primera afirmación –casi una tautología-, ni la segunda –pues nada indica que no se convenga qué es un prólogo-, lo que pone en cuestión es precisamente la conexión lógica entre ambas frases que, como hemos visto, no puede realizarse sin pasar por la retórica, por un desplazamiento que por el momento no permite identificar inmediatamente los dos términos del enunciado pues introduce

testarudamente un espaciamento que ya se manifiesta doblemente; bien a través de la figuración retórica, bien a través de una técnica de la argumentación retórica que ya no consiente ni la intromisión de la ciencia en la demostración de las definiciones ni la reducción del discurso a la pura persuasividad del lugar común. Esa reiterada mediación retórica es, asimismo, exigida por la naturaleza del prólogo, que, de este modo, señala también la imposibilidad de convertirse en simple objeto de saber consuetudinario pues su relación con la obra lo hace convertirse en un elemento transido de necesidad, de exigencia, cualidades ambas que no pueden resolverse en el sentido común y que obligan a una necesidad de la retórica como desplazamiento y espaciamento.

Es preciso, en consecuencia, y para salir de ese círculo en el que sólo, al parecer, cabe el desplazamiento sin contorno, aproximarse a una definición más precisa del prólogo, aproximarse a una definición propuesta desde la crítica especializada y no desde aquella crítica que, o bien se ocupa del prólogo como uno de los textos de una obra que se somete a análisis, o bien se ocupa del prólogo como entidad textual concreta por estar asociada a una obra concreta, a un significado presuntamente dado; en ambos casos, en efecto, la contextualización del prólogo lo convierte en materia opinable, en asunto de común establecimiento, en terreno para la conversación cotidiana; terreno que, como sabemos, no permite concluir.

Resulta inexcusable, en efecto, una definición más exhaustiva del prólogo allí donde éste es el objeto central del discurso; una definición que permita salir del *lleno borgiano* que por asumir el conocimiento *popular* del prólogo, lo relega a ese tipo de objetos que se dan siempre por supuestos y no devienen jamás asunto de ninguna ciencia. *Todos sabemos de qué se trata.*

Prescindiendo de ese movimiento que hace del prólogo casi un objeto de rumor, las obras especializadas deberían tender a un análisis teórico y cabal que, procediendo al margen de cada prólogo concreto, elevara algunas características, algunas propiedades, algunas funciones que puedan encontrarse en todos los prólogos, características que no dependieran, evidentemente, de lo persuadidos que estuviéramos de su fineza.

No obstante, esta indagación, que pretende conducirse por principios y

proporcionar una verdadera definición del prólogo al margen del rumor que sobre el prólogo se extiende y a cuya propagación él mismo no es ajeno, se encuentra con una primera indagación radical acerca de su propia posibilidad pues no de todos los objetos -textuales o no- es posible una ciencia. Así, recordémoslo, lo señalaba Hegel, quien precisamente situaba al prólogo en esta tesitura, a saber, ajeno a la verdadera ciencia. La aproximación del prólogo a operaciones retóricas implicadas en su propia definición, en su propia caracterización, apoyan esta idea hegeliana.

Nada impide, no obstante, desde el punto de vista hegeliano, estudiar el prólogo de una manera sistemática. Es posible, en efecto, estudiar el prólogo conforme a principios, también conforme a una metodología elaborada. El paso a la verdadera ciencia, sin embargo, se encuentra clausurado puesto que esta verdadera ciencia es un ahondamiento en *la experiencia de la cosa misma*. El prólogo, precisamente a causa de su radical coyunturalidad, de su exterioridad afín al método y al trabajo por principios no puede ser indagado de ese modo profundo y clarificador.

«El comienzo de la formación y del remontarse desde la inmediatez de la vida sustancial tiene que proceder siempre mediante la adquisición de conocimientos de principios y puntos de vista *universales*, en elevarse trabajosamente hasta el *pensamiento* de la cosa en general, apoyándola o refutándola por medio de fundamentos, aprehendiendo la rica y concreta plenitud con arreglo a sus determinabilidades, sabiendo bien a qué atenerse y formándose un juicio serio acerca de ella. Pero este inicio de la formación tendrá que dejar paso, en seguida, a la seriedad de la vida pletórica, la cual se adentra en la experiencia de la cosa misma; y cuando a lo anterior se añada el hecho de que la seriedad del concepto penetre en la profundidad de la cosa, tendremos que ese tipo de conocimiento y de juicio ocupará en la conversación el lugar que le corresponde».

Así, para Hegel, se trata de un objeto que se asimila a la exterioridad del método. De este modo, no es imposible analizarlo según principios aunque hemos de tener en cuenta que él mismo se sitúa, por su exterioridad respecto de otro objeto sobre el que ejerce una operación análoga a la que se le pretende someter, en el mismo ámbito operativo que los principios a pesar de que el prólogo, efectivamente, no constituye un principio pues es coyuntural, dependiente y significativo.

Sin embargo, y a pesar de esa exterioridad que comparten los principios, el

método que en ellos se asienta y el prólogo, una indagación de carácter ontológico y dialéctico ya ha sido ensayada en nuestro estudio sin ningún resultado positivo puesto que el prólogo parecía, desde ese punto de vista, el elemento que no sólo se sustraía a los análisis ontológicos y dialécticos –como si perteneciera a una exterioridad aún más radical e inexplicativa-, sino que ponía en cuestión las categorías empleadas por ambas estrategias discursivas mostrando en ellas una exterioridad enajenante que ni siquiera se reducía a la consideración de método tal y como apuntaba Hegel.

Exterior como un método, como un prólogo también, una indagación por principios no es más elaborada –desde el punto de vista de Hegel- que una conversación –*lugar* en que, por otra parte quedaba el prólogo-, que un saber consuetudinario y exterior a la cosa misma estudiada por lo que es preciso situarse entre ambos extremos para poder dar cuenta del prólogo.

Se trata ahora, de buscar y decir el nombre del prólogo, de buscar su definición sin tomar en consideración aquellas perspectivas aunque sí lo allí mostrado por el prólogo.

Desde este punto de vista simplemente aproximativo, y tras haber descartado las perspectivas ontológica y dialéctica, requerimos la constitución de una definición de prólogo que permita trascender esa exterioridad articulada que puede comprobarse tanto en la conversación –en la idea consuetudinaria, en el *topos* común persuasivo- como en la indagación por método y principios –es decir, la indagación que se atiene a una lógica presupuesta, a un sistema preconcebido para cualquier realidad, a una dialéctica entendida en el sentido más pobre, más elemental- pues el prólogo parece impedir la constitución de ambas exterioridades deshaciendo, finalmente, lo exterior y lo interior como modo de evaluación de la distancia.

En ambos casos, y al margen de las consideraciones hegelianas que ya hemos analizado en el capítulo precedente, se muestra que la perspectiva exteriorizante es puesta en cuestión por el concepto mismo de prólogo que, antes que negar esa perspectiva que se le desea imponer, la pone en circulación impidiendo no sólo llevar a cabo el análisis cuanto constituir el propio método, la propia indagación basada en la constitución de una distancia preestablecida entre método y objeto, prólogo y obra,

discurso y realidad, etc. Esa distancia es el propio ahondamiento que Hegel parece exigir y que el prólogo instauro como una profundización sin rédito, sin experiencia posible porque el prólogo ahonda para borrarse y borrar cualquier atisbo de subjetividad plausible.

Precisamos de una definición de prólogo que se comprometa con el carácter mediador y profundo del prólogo, con su carácter significativo y comunicativo, una definición que nos permita decir el *nombre del prólogo* y que no se fundamente en la mediación ni en la constitución de objetos de repercusión sucesiva -un emisor-objeto que transmite un mensaje-objeto que es recibido por un receptor-objeto en un espacio y un tiempo que actúan como condiciones de posibilidad del acontecimiento- ni en la convencionalidad de un elemento que, entonces, se convierte en simple materialidad sin trasfondo, incalificable, un lenguaje que sólo dice por la materialidad de su significante, un lenguaje que el prólogo desmiente pues él no es absolutamente independiente, no se emancipa radicalmente para convertirse en simple conversación cotidiana, en sofística, en lenguaje alejado de la necesidad de decir. Una suerte de lógica subyace al prólogo, una suerte de razón le asiste, una proporción.

“Ahora bien, la lógica ofrecía una solución de emergencia que empalmaba, por otra parte, con una de las más antiguas instituciones de la retórica; ésta había reconocido, desde sus orígenes, en el término *to eikos* -lo verosímil- un título al cual podía acogerse el uso público de la palabra. El tipo de prueba que conviene a la elocuencia no es lo necesario, sino lo verosímil, pues las cosas humanas, sobre las que deliberan y deciden tribunales y asambleas, no son susceptibles de la necesidad o constricción intelectual que exigen la geometría y la filosofía fundamental. Por tanto, en vez de denunciar la *doxa* (opinión) como inferior a la *epistêmê* (ciencia), la filosofía puede proponerse elaborar una teoría de lo verosímil que proteja a la retórica frente a sus propios abusos, disociándola de la sofística y de la erística. El gran mérito de Aristóteles fue elaborar este vínculo entre el concepto retórico y el concepto lógico de lo verosímil y construir sobre esta relación todo el edificio de una retórica filosófica”.

En ese límite, entre esos dos modos de hacerse cargo del lenguaje, se han situado históricamente las ciencias del lenguaje, la retórica como perspectiva de la literatura ya en el Siglo de Oro, por lo que, desde un punto de vista histórico, la idea de una retórica del prólogo, ya no entendida como simple figuración -tropología- sino como

amplia perspectiva de las ciencias del lenguaje –y un paso más allá de la literatura-, resulta especialmente pertinente para la búsqueda de esa definición.

Ese lenguaje, sin embargo, su ciencia, no puede proporcionar una definición pertinente si se reduce bien al ámbito semántico de la significación de objetos –perspectiva de una ciencia que se apoya en el lenguaje de manera inequívoca- o bien al ámbito de una significación del lenguaje mismo –idea de una ciencia del lenguaje que se autoconstituye en una red sin relación exterior-, como puro devenir de la opinión, de la conversación, de lo que *se dice* y de lo que *se sabe* que termina constituyendo, como en el fragmento de Borges que venimos aprovechando, una verdadera definición del término.

El prólogo requiere una definición que medie entre ambos extremos constitutivos del lenguaje, una definición, si queremos respetar la terminología de la retórica pero también del Renacimiento, que resulte *verosímil*. Dicho término –*to eikos*–, ya aparecido en la cita de Ricoeur que hemos transcrito, resulta, en efecto, de especial relevancia para nuestra indagación puesto que supone la mediación entre la lógica y la retórica que impide al lenguaje devenir puro rumor, pura sofística, que la regula pues lo verosímil es entendido en este caso como aquellas opiniones que resultan plausibles, posibles, probables; una definición, por lo tanto, plausible de prólogo.

Sin embargo, *to eikos*, es sobre todo aprovechable para una teoría del prólogo en el Siglo de Oro porque es, además, lo que media entre la *retórica* y la *poética* puesto que si el término es central en la Retórica, donde constituye la base del razonamiento propio de esta ciencia del lenguaje, el entinema, no es menos central en la Poética donde constituye la base de toda la construcción de la tragedia, abarcando, como tendré ocasión de señalar, desde la trama –elemento configurador- hasta la melopeya –el adorno, el decorado, el vestido.

De este modo, el prólogo incita a una búsqueda mediada, al establecimiento de una definición que contribuya a la mediación ya no sólo significativa –entre significante y significado- o comunicativa –mediación entre el autor y el lector- sino a una mediación entre todas las ciencias del lenguaje –papel eminente de la retórica- que se dan cita en el Renacimiento y en la exigencia del propio concepto de *prólogo*

que muestra, así, la necesidad de establecer para su estudio nexos entre la materialidad de su constitución histórica y su carácter significativo y comunicativo, es decir, mediato.

Alberto Porqueras Mayo ha prescindido, en efecto, de suponer que el prólogo sea un elemento de conocimiento común y, de acuerdo con el carácter especializado de su obra, ha tratado de proporcionar una definición consistente del mismo al que, no obstante, no ha circunscrito en un solo trazo, en una sola función, al que no ha señalado a través de un análisis abstracto y como alejado de sus propiedades más concretas e históricas, sino al que ha caracterizado a través de seis rasgos definitorios que participan tanto del ámbito significativo como del ámbito comunicativo, a saber: *introducción, brevedad, presentación, defensa y justificación de la obra, declaración del libro, alabanza y contacto con el lector.*

2.1.2. Significación, comunicación y retórica en el prólogo.

Reconocemos en estos rasgos –que son, a la vez, características, propiedades y funciones- al prólogo que, en efecto, debe poder definirse por la reunión de rasgos propios –en la medida de lo posible no figurativos- que den cuenta de la idea que del mismo tenemos pero que no se sometan enteramente al arbitrio de la opinión, a la coyuntura de la concepción comunitaria. Dicha reunión, sin embargo, no puede constituir la *propiedad* del prólogo como espacio puesto que, como sabemos, el prólogo no constituye un espacio que pueda ser soporte –o matriz generadora- de propiedades, que pueda definirse por la simple adición de propiedades puesto que él mismo desvirtúa la idea de un soporte explicativo y configurador y deshace la pretensión de una fundamentación (re)unificadora sobre la base de un espacio que pueda autorreconocerse, autofundarse. En el extremo, una lengua y una nación se diluían al verse enfrentadas a ese espacio del prólogo que, mediándolas, no les permitía referirse a sí mismas para cerrar el círculo de su constitución. A ese empeño

el prólogo oponía dos movimientos simultáneos: la pluralidad diseminada de *más de uno* y la paradójica e iterativa diferencia de *a la vez*.

No obstante esta precaución, la definición propuesta por Porqueras Mayo mediante estos rasgos parece circunscribir, a pesar de la imposibilidad de trazar a través de ella el mapa de una unidad completa, los límites del deslizamiento inherente al prólogo al definirlo mediante rasgos que ya son retóricos y no simplemente significativos o comunicativos pues, en efecto, la atribución de rasgos simplemente comunicativos o significativos requería una concepción básica del prólogo como soporte, como cuerpo propio de esas propiedades que, según mostramos, clausuraba todo el deslizamiento. Dicha pretensión se desmentía, como hemos señalado, en un análisis profundo del prólogo que diseminaba aquella pretendida unidad de sentido primigenio al denunciar la formación de paradojas irresolubles.

Que las propiedades propuestas por Alberto Porqueras Mayo tengan grado, es decir, que puedan darse en mayor o menor medida, según indica el propio texto, no es suficiente para respetar ese carácter inaprensible del prólogo; es preciso, en efecto, una operación distinta, una operación *retórica en sentido amplio*, lo cual implica que no se excluyan las perspectivas hasta el momento apuntadas, sino que se asuman aunque modificadas. Aparecen en la lista aludida, por ejemplo, la idea de *declaración del libro*, que podría señalarse por referencia a la mediación imprescindible en la estructura del signo que ya habíamos reconocido como constitutiva del prólogo, es decir, la idea de una perspectiva significativa; se muestra asimismo la idea de *contacto con el lector* que parece referirse a una vertiente exclusivamente comunicativa, y finalmente la idea de cantidad -perspectiva si se quiere existencial que ya hemos tenido ocasión de señalar- marcada por la característica de la *brevidad* que subsumía así cuantitativamente el prólogo al texto prologado.

Todas estas características han sido ya analizadas, en efecto, en el capítulo precedente; sin embargo, junto a todas ellas encontramos ahora caracterizaciones retóricas que parecen incluirlas o, por lo menos, modificarlas necesariamente: así la *defensa y justificación de la obra que suplementa retóricamente* a la idea de la simple *declaración o presentación del libro* aproximándola tanto al género retórico judicial -por la defensa- como al género retórico deliberativo -por la justificación que pretende

incitar a la lectura-, o bien la idea de *alabanza* que modifica a la de simple *contacto con el lector* añadiendo una perspectiva comunicativa con la retórica epidíctica del elogio, finalmente, la brevedad, no puede olvidarse, es una de las virtudes de un buen discurso según apunta la retórica en lo que concierne a la *lexis*, estrechamente ligada a la figura y a la palabra pero además es virtud del prólogo como discurso, virtud de raíz retórica pero que es capaz de configurar al prólogo, así lo manifiesta Petrarca en el prefacio a *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* que constituye, como es sabido, el texto que Rojas toma como base para su *Prólogo* a la Tragicomedia. El texto, muy interesante, de Petrarca, dice:

«Podría alargar esta habla con ejemplos de mil cosas, mas si como quisiste en el primero libro quieres también que en este segundo tenga ésta lugar de epístola y prólogo y no quieres que se parte del libro, ya veo cuánto excede la medida dél ésta tan luenga prefación. Así que débese refrenar tanta curiosidad y detener algo la péñola».

Así, en el conjunto de las propiedades señaladas, parece percibirse que un vector eminentemente retórico es preciso para la definición del prólogo, una virtud retórica que *reúne* –aún de una manera muy rudimentaria por ser simplemente aditiva o inclusiva- a las virtudes significativas, comunicativas y ontológicas modificándolas, *suplementándolas*, por emplear una palabra asociada al prólogo.

De este modo, la perspectiva retórica parece mostrarse esencial para el análisis del prólogo. El propio prólogo parece exigir esta perspectiva para su definición y, consecuentemente, para su análisis.

Ese carácter de complementariedad de la retórica respecto de las características del prólogo requiere, cuanto menos, una precaución inicial, a saber: del mismo modo que no podían las características considerarse reunidas sobre el soporte del prólogo, la virtud retórica de éstas, y por lo tanto, del prólogo no puede suponer una idea de propiedad del prólogo, una sustancialización de su espacio como un emplazamiento conformado retóricamente. El prólogo no es el espacio donde tendría lugar esa suplementación retórica de sus propiedades, alzadas ahora al rango de constituyentes precisamente por esa virtud retórica.

Ya hemos señalado, en efecto, dos argumentos que parecen trazar un nexo necesario entre el prólogo y la retórica o mejor dicho, una línea de influencia desde la retórica hacia el prólogo; ambos desmienten la idea de que la suplementación retórica del prólogo pueda constituir una autoafirmación de éste. En primer lugar aludimos a la innecesariedad del prólogo según una perspectiva radical hegeliana que permitía asociar al prólogo con el lenguaje retórico pues nada de lo que se dice en ambos es relevante para el verdadero discurso, el cual, además, se veía escamoteado por ese discurso previo o accesorio. Ya se adopte la perspectiva significativa de análisis de la obra, ya se adopte la perspectiva comunicativa, la presencia de un prólogo o la estilización del lenguaje retórico son síntomas de un discurso incapaz de decirse por sí mismo, incapaz de alcanzar la verdad o sus propósitos significativos y comunicativos, aún menos de ser clausurado por un prólogo que participa de esas características.

Sin embargo, como ya hemos indicado, una perspectiva significativa o bien una perspectiva comunicativa no eran apropiadas para dar cuenta del prólogo por lo que esta asociación peyorativa de retórica y prólogo desde el punto de vista de lo que dicen puede dejarse de lado.

Hegel añadía, además, y quizá como base a este discurso sobre el lenguaje y la forma, la idea de que el prólogo –como el método y el trabajo por principios– se situaba en una exterioridad respecto del objeto del que se ocupaba que impedía constituir una verdadera ciencia del mismo, quedándose por tanto el prólogo en el ámbito de la conversación cotidiana, perspectiva que, por otra parte confirmaba Borges expresamente y parecían asumir la mayoría de los autores que se habían dedicado con mayor o menor intensidad al prólogo.

En segundo lugar, indicamos que históricamente la necesidad de dar cuenta teóricamente de la literatura se subsume primeramente a la retórica como arte ya organizado y de largo aliento acerca del lenguaje y la expresión, acerca del discurso también; el prólogo, entre cuyas tareas se encuentra la función crítica, no puede dejar de ser un resultado paralelo de esta necesidad explicativa y crítica que surge asociada a un nuevo modo de la obra escrita. Por ello, retórica y prólogo se asocian en muchos discursos –ya sabemos que por herencia retórica se ha llamado *exordio* al prólogo– y

puede entenderse que el prólogo es el lugar donde se articula un discurso que, tomando como fundamento la retórica, da cuenta de la obra literaria.

No obstante, esta perspectiva hace del prólogo, aunque a través de una atribución mediada, un lugar eminentemente explicativo, asociado a un modo de la crítica que se dedica exclusivamente a la clarificación de la obra, a otorgarle un significado o un contenido –según se trate de una perspectiva más significativa o más comunicativa- sobre la base de diversas características proporcionadas -a su vez- por el análisis retórico. Análisis que, en el extremo, resulta también de corte hermenéutico si se tiene en cuenta que la retórica como instrumento de análisis literario sirve fundamentalmente para reconocer estructuras lingüístico-históricas y dar así cuenta del modo en que se organiza la obra –ya sea estilísticamente, ya sea en cuanto a los términos de su argumentación, ya, finalmente, en lo que se refiere a su organización persuasiva-, operación que permite justificar la adscripción que hacemos de la obra a uno u otro significado, a uno u otro contenido.

Ninguna de estas perspectivas parece capaz, por tanto, de dar cuenta del carácter mediador y deslizante del prólogo. Parece que ninguno de estos modos de asociar –o enfrentar- retórica y prólogo convenga a lo hasta el momento concluido por nuestra investigación, pues cada posibilidad se asocia bien a una perspectiva significativa, bien a una perspectiva comunicativa, bien a ambas simultáneamente por lo que se tiende a una configuración apropiadora del espacio del prólogo. La retórica es, si seguimos a Porqueras Mayo, un suplemento, no constituye la propiedad del espacio prólogo sino un añadido a aquellas virtudes que verdaderamente dan cuenta de él aunque tampoco proporcionan ni aisladamente ni mediante su reunión, ninguna posibilidad de (re)construcción de un espacio prologal *apropiado*.

Entonces, ¿en qué consiste concretamente ese vector retórico que el prólogo parece exigir para su definición? Parece, en primer lugar, que no se trata exclusivamente de una red de figuras que lo constituyeran y lo definieran, de una red de lugares comunes a través de los cuales el prólogo alcanzaría una definición por recurrencia textual, una definición que sería una protodeclaración de género.

La retórica en el prólogo exige una visión más amplia. De este modo no puede

reducirse esta virtud retórica a aquella retorización epocal del prólogo a la que habíamos aludido en el análisis histórico del mismo y que parecía una herencia directa –y ciertamente radicalizada– de la Edad Media en el Renacimiento. Parece que tampoco se trata de una simple articulación argumentativa de las partes del discurso que ahogara la virtud figurativa, pues ciertamente existe una tropología del prólogo, una figuración que, de este modo, lo diferencia de otras aproximaciones de corte más argumentativo, por ejemplo de un sumario o resumen razonado, de una aprobación que argumenta su pertinencia conforme a un modelo ideológico, en nuestras novelas, conforme a la fe; existe una figuración del prólogo no subordinada a la argumentación que muestra que éste no se dedica exclusivamente a la defensa o la acusación, al elogio o a la censura. Parece finalmente que no se trata únicamente de una virtud persuasiva del prólogo, de una *lexis*, pues se declara el prólogo sin aludir a sus palabras tópicas, sin apuntar los nombres persuasivos que podría contener, sin señalar, en el extremo, la persuasividad de su propio nombre que ya sitúa, como hemos dicho, el cuerpo del texto, que ya sitúa al prólogo mismo dentro del libro con respecto a la obra lo que le confiere cierta necesidad que una *lexis* sin control olvida para devenir pura palabrería.

Se trata, en efecto, de una perspectiva retórica que contiene a las retóricas restringidas y que, en consecuencia, asume la virtud lingüística global del prólogo que no sería definido finalmente como la reunión de todas aquellas características señaladas por Alberto Porqueras Mayo, características que abarcan los tres géneros como se señaló, tampoco al carácter ciertamente retórico que como una suplementación la retórica les impone, sino como el modo en que dichas características *se dicen* de un texto constituyendo un *modo* persistente en los desplazamientos y, por lo tanto, un límite y un núcleo de sentido del desplazamiento mismo, una notación que no puede perderse en las sucesivas trasposiciones y que es reconocible más allá de la opinión –pues siendo retórica, precisamente por su globalidad, no es sofística– y más acá de la fundamentación de una definición científica –pues siendo lingüística entiende que, no siendo la literatura terreno de prueba concluyente, a la argumentación debe acompañar frecuentemente la persuasión.

Un prólogo es el modo en que se dirimen las propiedades de un texto, sus propias virtudes, es la virtud retórica que acota el talante de un deslizamiento, una pauta de sentido. El prólogo dice el modo en que será dicho el texto, lo señala sin señalar su contenido sino explicitando el *modo retórico* –ahora entendida la expresión de un modo amplísimo- que contendrá el texto, el límite sensato de sus deslizamientos, las contaminaciones que él mismo consiente y promueve, las estructuras básicas de su deambular escritural que no pueden ser estructuras coyunturales, simplemente propias de su contenido o de su lenguaje.

Así sucede en los prólogos que proponemos a estudio. En efecto, ninguno de ellos cuenta o complementa principalmente la historia que después se va a leer –por lo tanto no se circunscriben a un simple trazo significativo o comunicativo-, ninguno se siente en la necesidad de explicar cuál es la trabazón de los hechos, y no porque algunos pasajes de las obras no sean francamente truncos, pues hay suficientes puntos oscuros en cada obra que habrían justificado ese modo del prólogo, tampoco porque alguno de ellos no linde esencialmente con la novela misma, como es el caso de *Lazarillo de Tormes* donde un mismo yo parece hablar de sí mismo en dos lugares textuales diferenciados, encadenando la temporalidad de una narración a la temporalidad de la otra, sino que más bien, sin proporcionar una lectura concreta, los prólogos señalan la posibilidad de una lectura, dan el tono de un deslizamiento.

No obstante, y a pesar de la extracción de carácter argumentativo que estamos haciendo de esta idea del modo retórico general propuesto por el prólogo, no se trata únicamente de una propiedad abstraída en nuestro estudio de aquella reunión de características propuestas por Porqueras Mayo de las que partíamos, sino de una virtud históricamente documentada, extraída de su propio tiempo. Se trata, en efecto, de una idea que se impone en la época como síntoma de literatura de calidad, una calidad que no se circunscribe a un género –como no se atiene a un solo género retórico- sino que se determina por una suerte de coherencia de la obra, por una suerte de modo de decir, de retórica entendida ahora en sentido *lato*.

Un prólogo que cuenta lo que sucederá no es recibido como un prólogo que antecede a una obra que puede defenderse por sí misma. Un paso más allá, tal y como señala Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, un prólogo que resume

aquello que sucede y de que trata la obra es un insulto al lector:

«Tan ignorantes algunos que inventaron los prólogos y argumentos en las comedias no más de para declarar la traza y maraña dellas, que sin este ayuda de costa, tan ayunos de entendellas se salían como entraban».

Un prólogo que se precie, ya no sólo en Lope de Vega sino desde mucho antes, no se confunde con un argumento o con lo que Alonso López Pinciano había llamado un prólogo trágico. El argumento comunicativo y significativo se invierte aquí pues, si en alguna ocasión se había pensado en una suplementación significativa conforme a la calidad de un público que se había ampliado desmedidamente por la expansión de la escritura y del arte teatral, ahora, precisamente al negarle ese empeño al prólogo se redescubre la figura del lector, quizá materia del prólogo y no su propio objetivo como tendremos ocasión de observar en el desarrollo de la retórica en el prólogo a las tres novelas objeto de estudio.

Los cuatro prólogos que proponemos a estudio descartan este modo significativo y comunicativo del prólogo y se adentran en una diversa pero significativa idea retórica de su propia función y de su propio entramado declarativo, presentativo, creador y, en resumen, mediador.

2.2. Idea de retórica en los prólogos propuestos a estudio.

Según la recomendación hecha por Lope de Vega y con el propósito de dilucidar cuál es la función exacta de la retórica en los prólogos propuestos a estudio, es preciso ahora situarse en el modo textual de cada prólogo, analizar el movimiento retórico que él comprende y que permite entrever la obra sin que, por otra parte, nuestro objetivo sea en ningún caso el análisis de la obra. En el prólogo debe ser posible, y allí quizá eminentemente -pero eso es algo que hay que indagar-, encontrar las trazas y los síntomas de una retórica que después, en un movimiento que será preciso

analizar, resuena en la obra, se desplaza hacia ella y consiente en dar cuenta de un discurso global.

Se trata de comprobar, entonces, de qué manera se contempla la retórica en los prólogos. Se trata, así lo anuncia el título, de señalar cuál es la idea de retórica que se puede atisbar en cada prólogo y qué conclusiones pueden extraerse de esa particular idea para la lectura de cada obra en general, de la literatura como fenómeno arraigado en los propios prólogos.

Ya señalamos con anterioridad que la suplementación retórica de las propiedades del prólogo no podía constituir un argumento para señalar la propiedad del prólogo como soporte donde acontecía esa suplementación. Ahora, y enfrentados ya no a la retórica como simple suplementación o como vector apuntado por algunas características, sino a la retórica como discurso global, como estrategia amplísima acerca de la obra, es preciso dilucidar la verdadera situación del prólogo frente a este discurso global que, quizá invirtiendo los términos, contiene al prólogo y lo señala como una de las concreciones de la retórica, es decir, como el modo en que la retórica se presenta ante el nuevo discurso de la novela.

De este modo, una idea retórica del prólogo habrá de enfrentarse no sólo a la idea del prólogo como discurso y al modo en que la retórica, bien como figuración, bien como disposición persuasiva de los términos o, sobre todo, como discurso acerca del discurso, lo configura, sino también, y muy especialmente, a la propia constitución de la obra, de la novela tal y como se presenta en el Siglo de Oro, asunto al que el prólogo y la retórica no son, en efecto, ajenos.

Ahora, y bajo la advertencia de Lope de Vega, se trata, en primer lugar, de señalar que el prólogo no es ni una anticipación, ni una explicación, ni una exaltación, ni, finalmente, un resumen del contenido de la obra. No obstante, y aunque el propósito inicial sea éste, rápidamente se podrá comprobar que el alejamiento de la obra respecto al contenido, al mensaje, al criterio que evalúa precisamente ese contenido, tiene consecuencias de gran trascendencia para la comprensión del prólogo y de la obra como entidades textuales y que, en contra de lo que pueda parecer, en ese deslizamiento que aleja del contenido y que se produce por la intervención decisiva de la retórica, se produce una aparición -ya veremos según

qué modo- de lo literario mismo.

Así sucede, por ejemplo, en *La Celestina* donde el prólogo mismo denuncia la impropiedad de los resúmenes, pues se refiere críticamente a la voluntad de los impresores de colocar sumarios –argumentos-, a modo de explicación de lo por decir, en el inicio de cada acto:

2.2.1. Idea de retórica en el prólogo a *La Celestina*

«Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron». [*La Celestina*, Prólogo, 20].

Frente a esta ocurrencia que usa de los resúmenes –sumarios, *argumentos* por aludir a una terminología más propicia al estudio del prólogo- como un juego de significación y comunicación, y que Rojas ya juzga indigna en el cambio del siglo XV al XVI, apoyándose para ello precisamente en la autoridad de los antiguos, encontramos en sus preliminares –tanto en la *Carta del auctor a un su amigo* como en el *Prólogo*- una explicación retórica del libro que desde luego no atiende a una presentación del contenido de la obra, que tampoco se refiere a la comunicatividad de la misma. No se trata, es importante la apreciación, de que la mera introducción de un vector retórico en el prólogo produzca este efecto de alejamiento del contenido como instrumento de explicación y presentación de la obra, es decir, no se trata de que la retórica excluya ante todo la idea del contenido, de que la aparición de un eje retórico de sentido impida por sí mismo que el prólogo se confunda con un argumento generalísimo de la obra; de lo que se trata es, por el contrario, de que en el prólogo se produce un uso concreto de la retórica que impide esos abusos –significativos y comunicativos- de los que la retórica, sin embargo, no está exenta en general. En efecto, la retórica no sólo ocupa un lugar en el prólogo y en la obra –lugar que puede comprobarse históricamente- sino que lo ocupa según una perspectiva

muy determinada que la convierte en instrumento de crítica y creación no adscrito a valores significativos y comunicativos.

La retórica deja de ser, en efecto, una simple vía para la enunciación persuasiva del contenido de la obra en el contexto del prólogo. No se trata, por tanto, de una suerte de barniz de elocuencia que se sobrepone a lo verdaderamente relevante, ya no es exclusivamente el medio de presentar la materia de que la obra se ocupa o de conversar persuasivamente con el lector para comunicársela.

La retórica aparece primeramente en el prólogo de *La Celestina* como una justificación profunda del libro mismo, de la escritura del libro y, por lo tanto, del ejercicio hecho por Rojas para ampliar y concluir la obra encontrada que constituye el núcleo central de la que conocemos. Dicha justificación, cuya fisonomía es, a su vez, profundamente retórica ya no puede, obviamente, fundamentarse sencillamente en la materia de que trata el libro, pero tampoco puede identificarse con virtudes trascendentales de dicha materia, es decir, inclinarse, por ejemplo, hacia una justificación del provecho –ya sea social, personal, histórico, ejemplar- que dicha materia porta, o bien decidirse por una justificación *calística*, es decir, una justificación por la belleza que la materia exhibe y que quizá hace sentir. Ambos motivos, de entre tantos, devuelven todo el protagonismo al contenido –a su significación o a su comunicación- y, en consecuencia, desvirtúan ese papel nuclear de la retórica y del prólogo que no constituyen simples procesos de suplementación de la historia cruda y desnuda.

Si, como señalábamos, la justificación es puramente retórica, entonces ha de tratarse de una justificación de la propia escritura del libro, del acto material de su escritura, legitimada por ser continuación de una obra anterior de gran valía retórica; el libro se justifica, por lo tanto, en primer lugar, como un ejercicio próximo a una *ampliación* puesto que de un texto anterior, Rojas, ampliándolo, construye una obra cuya deuda con la obra anterior él no duda en expresar reiteradamente precisamente en la *Carta del auctor a un su amigo*.

Dicha ampliación tiene un carácter peculiar que, en efecto, evita pensar en la retórica como una suplementación de la materia de la obra o, por mejor decir, de ciertas virtudes de ésta que hemos llamado trascendentales, porque, en primer lugar,

se trata de una ampliación de un tema que, a su vez, ya constituía previsiblemente un ejercicio retórico.

En el extremo de esta perspectiva, Ana Krause ha planteado la hipótesis, precisamente a partir de las manifestaciones del propio Rojas en la *Carta del auctor a un su amigo* donde alaba el modo retórico del primer *aucto*, de que el primer *aucto* de *La Celestina*, el que encontró Rojas y decidió proseguir a causa de su belleza retórica fuera simplemente un buen ejercicio de retórica universitaria, quizá un ejemplo encontrado en un manual de la época, en concreto una *terenciana* desarrollada para las aulas de la universidad salmantina, asunto al que también apunta, como hemos señalado ya, Peter E. Russell a partir del análisis de la *forma* del argumento general de la obra:

«Prosiguiendo con nuestra interpretación de la *carta* a la luz de estas consideraciones y sin olvidar la psicología de un estudiante universitario, la cual en algunos aspectos no ha variado significativamente a lo largo de los siglos, el problema de autoría se muestra menos enigmático y contradictorio que hasta el momento. Si pensamos en el Acto I de la *comedia* como un ejercicio glorioso de retórica, una *terenciana* realizada con una brillantez superior a cualquiera antes vista *el lengua común vulgar castellana*, tal y como leemos en los *versos acrósticos*, podemos dar credibilidad a las palabras de la carta».

De este modo, el trabajo de Ana Krause señala que la ampliación retórica a que hemos apuntado no es sólo una ampliación de tipo lingüístico y literario, sino que contiene un carácter histórico irrenunciable. Retórica sobre retórica dice, en primer lugar, en la *Carta del auctor a un su amigo*, una suplementación de la historia y, por qué no, de la propia historia de la cultura y la institución universitaria.

Aquella ampliación era, sin embargo, fundamentalmente una operación donde la retórica es superposición de la retórica misma, duplicación, por el momento, numerable, doble, -retórica de una retórica que no se sabe si, a su vez, amplía una retórica o si bien encuentra a su fondo un tema, un contenido, que detiene todo el proceso- aunque al hablar de una amplificación de lo retórico, la cuenta parezca hollar en un terreno incierto.

Siendo todo esto comprobable en el prólogo a *La Celestina*, como señalaremos, ¿qué nos impide, en efecto, retirar esas dos capas retóricas e identificar el tema que

constituye la clave de esas dos ampliaciones? La posibilidad de esta operación no diseminada por la retórica en esta perspectiva débil, simplemente enumerable, parece consentir la concepción de un tema al fondo, de un núcleo de reunión y de sentido para estos procesos textuales que pueden quizá ser apartados en busca del hueso del asunto de que la obra trata. Nótese que, en cualquier caso, y como primera consecuencia, esta perspectiva –que prima obviamente el significado, la intención significativa del autor- convierte al primer *aucto*, al germen de la obra de Rojas, a su vez, en una ampliación, puesto que ella también circunda un tema que es clave para las dos escrituras.

Sin embargo, y a pesar de que superficialmente puede pensarse en esta posibilidad, es preciso tener en cuenta que una perspectiva de suplementación como recubrimiento –que el prólogo como estrategia textual por otra parte no consiente en la medida en que desvela su carácter puramente comunicativo-, no permite pensar la retórica como verdadero germen de la obra tal y como insiste en señalar Fernando de Rojas en la *Carta del auctor a un su amigo*. La retórica deja de ser aspecto inaugural de la creación, primer paso auroral, para transformarse en simple discurso de *n-grado* respecto al hipotético tema o asunto central sobre el que residiría toda la virtud inspiradora sobre Rojas.

En efecto, como hemos señalado, el análisis retórico que Rojas lleva a cabo respecto a la obra deja bien a las claras que es esa virtud retórica del primer *aucto* lo que le ha motivado, según confiesa por otra parte él mismo, a continuar el trabajo por otro planteado por lo que la perspectiva quizá más adecuada sea considerar a la retórica germen de la escritura y no recubrimiento ocioso de un tema de poder inspirador. Así aparece manifestado en la *Carta del auctor a un su amigo*, donde puede leerse esta justificación retórica a la que venimos aludiendo:

«Y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, leílo tres o cuatro veces, y tantas cuantas más lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradaba, y en su proceso nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras». [*La Celestina*, El auctor

a un su amigo, p.6].

Se trata de una admiración del estilo tal y como se señala a través de diversos enunciados: «su *sotil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante...*», pero también de una alabanza de la trama de la obra: «*su principal historia o ficción toda junta*», es decir, de la historia que cuenta. Esta alabanza de la historia no se hace, sin embargo, en relación con su contenido propio, sino por una cierta virtud aleccionadora del mismo –una cierta virtud *moral*- que podría hacernos pensar de nuevo en un eje de sentido y suplementación más allá de lo retórico, es decir, tal y como ya hemos apuntado, hacernos considerar una virtud trascendental de la materia narrada que, si bien no depende exclusivamente del contenido, se adscribe a él según un esquema suplementativo *paralelo* al de retórica.

Debe ser, en efecto, paralelo al de retórica y no similar porque la retórica no constituye nunca, ni aún en los discursos más reveladores de sus virtudes, un elemento trascendental al núcleo del discurso. En efecto, la retórica nunca se piensa como una virtud trascendental –es decir que actuara como condición de posibilidad de la efectividad y plausibilidad, e incluso de la configuración- del contenido; un vector aleccionador, moral, ejemplarizante y de advertencia es, sin embargo, un eje que establece la condición de posibilidad del establecimiento del contenido al que se asocia puesto que un contenido pretendido desde esa estrategia carece de sentido sin esa atribución aleccionadora y moral que termina condicionando toda la obra. La retórica, si lo es, es accesorio, ocioso, incapaz de determinar la necesidad de un contenido, y, sin embargo, núcleo de inspiración para la creación de una obra.

El prólogo parece señalar, como decíamos, un motivo moral de la obra al señalar el interés educativo, la función aleccionadora de la materia que trata y que debería cundir fundamentalmente entre los jóvenes, virtuales sujetos de amores apasionados que terminarán con ellos. Así lo expresa Rojas previamente a la alabanza retórica del primer *aucto*:

«Me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en la particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le

faltar defensivas armas para resistir sus fuegos». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 5].

Parece, en efecto, que el empeño sea aleccionador y que la decisión de proseguir la obra encontrada sea precisamente motivada por sus virtudes morales –ya capaces de subvertir la importancia debida a las virtudes retóricas– cuanto más que dicho hallazgo viene a insertarse en una deuda personal que el autor buscaba saldar puesto que la justificación de todo el libro, de su impresión misma, parece ahora asentarse en una deuda contraída con el amigo que es destinatario del prólogo-carta. El proceso, que debe ser muy relevante, no se detiene, sin embargo, en el amigo como la intimidad del género epistolar parece aconsejar, sino que transita, a través del amigo, hacia la *muchedumbre*, hacia la sociedad entera, hacia el país; el amigo y la virtud moral del contenido se convierten entonces en representantes trascendentales –y quizá incluso *ejemplares*– de entidades que los sobrepasan, fundamentando un nuevo modo de esa función paralela, pues el amigo se convierte en ejemplo, representación de la sociedad –por su juventud se apunta y por ser el destinatario del carta– y el contenido se convierte en metonimia de la obra, pues por él, en su nombre, se dice la obra entera que queda así justificada en su sentido global pero también como producto editorial.

«Suelen los que de sus tierras ausentes se hallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen; y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas...». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 5]

Sin embargo, la conjunción de amigo y propósito moral educativo exige una vía para transitar de uno a otro, pues es obvio que uno y otro actúan recíprocamente como condiciones de posibilidad de la obra. De este modo, podría pensarse no sólo en una virtud moral de la obra, sino en una intención comunicativa estructurada en torno a ese núcleo temático moral que convertiría al prólogo en un mero presentador y declamador de dichas virtudes, en un nexos coherente entre el propósito moral y el amigo.

Dos opciones se abren, en consecuencia, para la retórica que, como apuntamos, servía según su perspectiva a la misma justificación, es decir, editorial pero también, en el caso de la retórica, escritural. Por un lado, puede suceder que la retórica constituya una vía paralela a esta vía moral para justificar la obra, quizá se trate, por tanto, de un criterio distributivo que se articule en función del destinatario, es decir, justificada moralmente para el amigo y, por extensión, para los jóvenes, pues así se identifica al receptor de la información, y justificada retóricamente para los lectores más estudiosos -para la literatura como estrato de la cultura- y para aquellos con conocimientos previos de retórica, fundamentalmente universitarios.

Tendremos ocasión de señalarlo en un apartado posterior, pero, en efecto, ya el propio prólogo alude a esta variabilidad de lectores, aunque es preciso notar que, desde esta perspectiva complementaria el prólogo se convierte en soporte de dos discursos -el moral y el estético-retórico- que, si bien no apuntan al contenido, se posicionan en el prólogo como lugar trascendente él mismo pues hace de suelo significativo de ellos y, en esa medida, se convierte en un lugar apropiado precisamente por esa complementariedad que los dos discursos justificativos exhiben. Parece, por lo tanto, poco pertinente esta perspectiva que nos obligará, más adelante, a reconsiderar el asunto de la variabilidad de la lectura.

Por otro lado, sin embargo, puede plantearse, tal y como ya hemos hecho, una *suplementación* de la retórica respecto del empeño aleccionador, sirviendo ésta como instrumento para la efectividad del propósito educativo, es decir, como instrumento puesto al servicio de la tarea moral. En esta perspectiva la retórica aparece, bien como virtud de la *lexis -elocutio-* pues se señala el estilo de la obra, bien como virtud de la historia, de la organización de los materiales *-dispositio-*, o bien finalmente, como pertinencia y riqueza de las sentencias presentadas en el propio desarrollo de la trama *-inventio*.

En ambos casos, como puede comprobarse, la retórica pierde su papel germinal textual para terminar constituyendo uno de los extremos de un sistema que se conduce por virtudes que, si no pueden llamarse estrictamente significativas o comunicativas, reproducen, sin embargo, un esquema de atribución ya puesto en cuestión por este estudio pues cuentan con un núcleo propio al que se superponen,

accesoriamente, otros elementos, eminentemente la retórica que, además, termina legitimando, a causa de esa suplementación, la consideración del prólogo como lugar de propiedad y acontecimiento, como lugar *apropiado*.

Sin embargo, no podemos obviarlo, el propio Rojas insiste en la virtud retórica del primer *aucto*. En efecto, no puede pensarse en una virtud moral de la obra, virtud que el prólogo explicita por boca de su autor según el esquema que venimos construyendo, si no se piensa previamente en el modo en que la obra puede proporcionar esa vía, es decir, si antes no se cuestiona el modo en que una obra como *La Celestina* puede ser moral sin trascender enajenadamente su sistema textual, es decir, sin concitar un núcleo de significación proporcionado desde otros lugares férreamente establecidos y que la convertirían en una recopilación ejemplificada de normas morales, en un simple breviario de vida buena.

Porque, ¿una obra como *La Celestina* es ella misma moral?, sólo, se dirá en la época, en la medida en que pueda contener un *ejemplo* de moralidad, es decir, sólo en la medida en que su hueso –por emplear una metáfora del propio Rojas– pueda ser evaluado moralmente y proporcione por su acontecimiento una guía de moralidad, un ejemplo que sirva como modelo que imitar, pero también como modelo de evaluación pues ambas vertientes son igualmente relevantes: no se trata únicamente de haber hallado el ejemplo más pertinente –*apropiado*– sino de ser capaz de encarnar la ley moral, de decir la ley que permita evaluar el comportamiento y, por ser ley trascendental y generadora del espacio textual, también evaluar la obra misma. Quizá se trate dentro del sistema textual de esas *fontecicas de filosofía* que tan bien adheridas lleva, quizá entonces, se trate de la obra literaria como soporte de esa sabiduría filosófica que es la que verdaderamente contiene el conocimiento y lo transmite. Es posible pero, como en todos los análisis posteriores, es preciso apuntar que Rojas considera imprescindible, cuanto menos, el modo en que es presentada esta filosofía para que alcance su virtud moralizadora, de modo que el sistema textual –que hemos reducido en algún caso a retórica por mor del avance de la argumentación– ha de desempeñar un papel fundamental en la moralidad o no de la obra y no puede verse reducido a algunas frases que contiene y para las que sería un mero suelo.

¿Cómo pensar entonces la ejemplaridad? Puede pensarse, en primer lugar, en

un movimiento de ejemplaridad de un personaje, o de algunos personajes, quizá en el movimiento discreto –autónomo y entrelazado– de todos los personajes que intervienen en los amores y que, como señala el argumento general de la obra, para escarmiento finalmente mueren: «*vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin*». Sucede, sin embargo, que el movimiento de la muerte en la obra es un movimiento –por su amplitud de géneros, clases sociales, edades, etc.– de la trama misma, de su historia, y no de ningún personaje concreto que, de este modo, no puede erigirse como ejemplo de lo moral, como encarnación de las virtudes socialmente honestas.

Parece que, en consecuencia, aquello que constituya un trazo de ejemplaridad sea precisamente la obra, la historia, la *ficción toda junta* en la que pertinentemente insiste Rojas en la *Carta del auctor a un su amigo*. Esa ejemplaridad de la obra misma, antes que ser un hallazgo nuestro en *La Celestina* constituye un rasgo de la época, un cierto paso desde la Edad Media al Renacimiento, tal y como apunta Diana Álvarez Amell precisamente para señalar la irrelevancia de las buenas intenciones como justificación moral de una obra:

“Aun cuando las buenas intenciones representaban una defensa literaria, las imágenes como producto de la imaginación eran sospechosas. Por otro lado, el *exemplum* ofrecía una solución viable por medio del concepto de la edificación. Séneca encomia el *exemplum*, puesto que permite que el espectador presencie con sus ojos la experiencia del evento, gracias a la vividez y particularidad de lo narrado. El *exemplum* ofrece, por lo tanto, un vínculo entre literatura y vida, en base al poder transformador para el receptor en pro de su beneficio moral. [...] El *exemplum* relaciona la capacidad representativa creadora de imágenes con la capacidad catártica en el proceso receptor de la lectura que recibe estas imágenes como ejemplo para ser emulado en la vida del oyente o lector”.

De hecho, según puede leerse en el texto transcrito, la virtud moral de la obra, de las imágenes de la obra puesto que ese es el medio de presentar esa ejemplaridad en el contexto de la *ficción toda junta*, no sólo constituye el eje de evaluación de la obra, sino que constituye la justificación de la ficción misma como género, como *acontecimiento* epocal, subordinada entonces globalmente, con ayuda del modo retórico que resulta completamente determinado en esta operación, a los dictados de una moral que ella

pone en escena a través de ejemplos, convirtiéndose así en una suerte de instrumento de mediación, de solar donde lo moral acontece encarnado *-vívido*, como adjetiva Diana Álvarez-, puesto en tiempo y en espacio que es lo que se espera de una narración. De lo que se trata, sin embargo, no es simplemente de poner *en pintura* esas normas o esos casos morales pues la imagen, el ejemplo como acontecimiento textual sólo tiene sentido si, y ésta sería una segunda virtud de la retórica, puede poner esos casos en conocimiento del lector de modo que no los reciba simplemente como hechos del mundo, sino de modo que le muevan, que le hagan sentir y de ese modo aprender las normas morales, es decir, los problemas de no cumplirlas y los beneficios de hacerlo.

De hecho, el lenguaje retórico no tiene por qué detenerse en ese proceso meramente ilustrativo. Puede, en efecto, dar el salto a ese continuo de conocimiento donde la retórica deja de ser simple barniz ocioso de los hechos y se convierte en la trama que los crea, que les da su verdadera dimensión de acuerdo con la función que tienen que cumplir. Ningún ejemplo lo sería, ningún ejemplo cumpliría su función si careciera de la suficiente fuerza persuasiva, catártica diríamos tal y como ya anunciaba Diana Álvarez.

Ricoeur, por su parte, da un paso más allá y señala que, en el caso de la metáfora, por ejemplo, no se trata de que transite desde lo decorativo suplementario hacia la donación de sentido a la obra y de conocimiento al lector, sino que la propia figura proporciona estructuralmente estos dos caracteres.

“A este mismo rasgo atribuye Aristóteles una peculiaridad de la metáfora no expuesta todavía y que a primera vista parece un poco discordante. La metáfora «hace imagen (literalmente: pone ante los ojos)» (III 10, 1410 b 33); dicho de otro modo, da a la captación del género esa coloración concreta que los modernos llamarán estilo gráfico, estilo figurado. Es verdad que Aristóteles no emplea en absoluto la palabra *eikôn* en el sentido en que, desde Peirce, solemos hablar del aspecto icónico de la metáfora. Pero está ya en él la *idea* de que la metáfora describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto. ¿Cómo relaciona Aristóteles este poder de «poner ante los ojos» con la agudeza? A través del carácter de toda metáfora que consiste en mostrar, en «hacer ver». Ahora bien, este rasgo nos lleva de nuevo al núcleo del problema de la *lexis*, cuya función consistía, según hemos dicho, en «hacer aparecer» el discurso. «Poner ante los ojos» no es entonces una función accesoria de la metáfora, sino lo propio de la figura. De

este modo, la metáfora puede asumir el momento lógico de la proporcionalidad y el momento sensible de la figuratividad”.

Como puede observarse, para Ricoeur, que comenta a Aristóteles, la figura ya contiene el paso hacia el ejemplo, pues *pone ante los ojos*, pero además con un carácter de aportación de conocimiento en la medida en que *describe lo abstracto con los rasgos de lo concreto*. De ahí que la retórica puesta al servicio de la moral complete su función con la virtud transformadora del lector, del receptor del mensaje, del amigo en el caso de Rojas.

Pero, insisto en la pregunta hasta ahora respondida según los cánones críticos que se refieren a la época y a la retórica como arte del lenguaje, ¿cómo puede ser moral una obra como *La Celestina*?, ¿no constituye este hecho una posición de la retórica como suplemento de una virtud trascendental de la materia de que trata la obra?, ¿es ése el propósito de Rojas?, ¿se deduce todo esto de las citas apuntadas sobre el prólogo o es más bien el trabajo crítico –sedimentado a lo largo de cinco siglos– ajeno a la textualidad concreta de la obra?

Según creo, en efecto, la *Carta del auctor a un su amigo* no consiente una interpretación de este tipo, en primer lugar porque la carta misma no proporciona ninguna referencia moral.

Según señala el propio Rojas la obra proporciona herramientas –armas– para defenderse de los excesos del amor, es decir, no es una obra que transite al terreno de la intervención sobre el lector sino que, con cierta prudencia, proporciona los instrumentos necesarios para evitar estas situaciones, de modo que en la idea que Rojas expone de la retórica no hay ni una simple coloración de hechos ejemplares –ya que no de personas ejemplares– ni una construcción de pasiones y sentimientos capaces de enseñar, de traspasar el terreno del lenguaje para ejercer una temible influencia sobre el lector.

Entonces, ¿cómo se da el paso a esa lectura moral? Según creo, y por eso he considerado necesario desarrollar esta argumentación, gran parte de la crítica presupone en la retórica un trabajo de tipo colorativo y persuasivo, un trabajo accesorio que por su naturaleza suplementaria y sin contenido propio, requiere,

siempre, un suelo de valores sobre los que colocarse. Este suelo puede ser una intención engañosa o una virtud moral que se desea enseñar; de un extremo a otro, la retórica siempre es, como el prólogo, discurso ancilar al que, sin embargo, no se consiente permanecer en ese carácter ancilar, sino al que se reconfigura en torno a ese núcleo para que adquiera potencialidades muy relevantes que lo sacan de quicio y lo adentran en discursos que ya no le competen.

La *Carta del auctor a un su amigo*, no es, eminentemente, un discurso moral, sino un discurso retórico tal y como no se cansa de repetir el propio Rojas. En efecto, si recordamos la cita transcrita en el inicio de este apartado, notaremos que a la idea de una *dulce historia o ficción toda junta*, se añadía una frase que permitía –aunque no alentaba– esa lectura moral que hemos ensayado; en efecto, allí se dice que dentro de la obra hay frases que contienen «*avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras*», esto, unido a la idea de que el joven destinatario podría aprender *mediante* la obra a defenderse de las tórridas asechanzas con que el amor se manifiesta en su edad, puede haber hecho pensar en una idea principalmente moral de la obra.

No es, sin embargo, apropiada al prólogo esta lectura puesto que en el mismo párrafo que hemos citado al principio de esta argumentación la idea de los avisos está inserta en un período de tres términos que sitúa dos antecedentes a estos avisos contra criados y hechiceras, en efecto, la obra también contiene *deleitables fontecicas de filosofía y graciosos donaires*, es decir, hechos lingüísticos a los que nadie atribuiría precisamente un carácter principalmente moral, sino, más bien un carácter retórico, colorativo, de sostén a la lectura agradable.

Como se observa, conviven en esa tríada de términos las atribuciones que se refieren a la conducta, a una cierta enseñanza –que no tienen sin embargo un carácter eminentemente moral– y aquellas que se refieren a sentencias lingüísticas más propicias al deleite, al disfrute; la disposición enumerativa en tres términos es, sin embargo, distributiva por lo que no puede pensarse en una reunión retórica de los tres aspectos, sino en una atribución de propiedades distinguidas. Parece entonces que, antes que una inclinación permanentemente moral o permanentemente retórica, el prólogo alterne ambas ideas de una manera retórica, es decir, a través de su propio

sistema textual y, si hace al caso, subordinando antes lo moral a lo retórico que al contrario.

Tal y como apuntamos retórica y moral transitan dos caminos distintos en la obra; sin embargo, y contra la opinión común, es la moral la que resulta en muchas ocasiones un añadido espurio dentro de la obra, así como muchas sentencias que no guardan decoro dentro del sistema textual; la ejemplaridad entonces no opera como herramienta literaria dentro de la perspectiva moral de la obra, la ejemplaridad se desliza hacia la literatura, hacia el fondo más radical del sistema textual, donde es, en efecto, imprescindible. Fernando Lázaro Carreter ha señalado que se trata de un movimiento general de la literatura de la época que condena, en cierto modo, la invención y se inclina por el ejemplo y por la imitación de los grandes modelos:

“Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso”.

En *La Celestina* se produce la imitación de otros autores, o más bien la copia, pues toda la obra contiene repeticiones de sentencias filosóficas que, precisamente, se han empleado como recurso retórico dentro de la narración sin que se atengan estrictamente a la trama ni mucho menos sirvan para proporcionar un carácter ejemplar a los personajes.

De hecho, frente a la personalidad de los personajes que debería quizá servir para señalar una ejemplaridad de carácter moral, se prefiere la inconsecuencia de hacerlos hablar como nunca hablarían, es decir, manifestando una sabiduría que no les corresponde en un estilo que resulta completamente inverosímil y que, además, no siempre ni mayormente se inscribe con pertinencia en el contexto narrativo y contextual de la obra.

“La erudición, condenable a ojos del lector moderno como intrusión libresca, lo es también como aditamento irreconciliable con el ideal artístico de realismo verosímil que ha presidido la creación de *La Celestina*, siendo particularmente ofensivo el hecho de que sentencias, citas, anécdotas y mitología anden distribuidos «generosamente entre todos sus personajes». En estrictos términos realistas sería admisible la erudición de Calisto, la de Sempronio, quien asume

con frecuencia el papel de ayo, y hasta la de Pleberio y Melibea (...), pero no la del hijo de la Claudina, ni la del mocito Tristán ni menos que ninguna la de Celestina. [...] La única explicación satisfactoria para la erudición de *La Celestina* es la de Croce [...] quien, a propósito del general esplendor de la prosa, de la elocuencia y erudición de todos los personajes en todo momento, compara ese desafío a los preceptos del realismo con la adopción de la forma métrica. En efecto: la erudición no es sino un aspecto del lenguaje refinado de todos los personajes, el cual es una convención artificiosa y placentera. [...] Como apunta Croce, la erudición de *La Celestina* es un aspecto de su estilo. La singularidad, realísticamente (?) inverosímil, de que todos los personajes (menos Crito y sus cuatro palabras) hablen con copia de sentencias y refranes, y muchos con citas y ejemplos, históricos y mitológicos, prueba de manera irrefutable que se trata de un fenómeno estilístico esencial por el que *La Celestina* enlaza orgánicamente con la tradición retórica medieval y su culto de la amplificación”.

En efecto, frente a la idea de *La Celestina* como obra de carácter realista que, por lo tanto, es capaz de *poner ante los ojos* –pues sin esto no hay posibilidad de ejemplo y, en consecuencia, desde esta perspectiva, posibilidad de enseñanza moral- aquellos acontecimientos más señalados para su fábula añadiéndoles, precisamente por su realismo verosímil, por un lado una enseñanza social –pues se distribuye perfectamente la ciudad según las clases sociales y según los gremios, es decir, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento con la emergencia del sistema de organización social capitalista-, y por el otro, una enseñanza personal que es lo que el título indica, una enseñanza de carácter moral y aleccionador para mejor administrarse el amor en la juventud, frente a esta idea realista y aleccionadora, decía, se emplaza la idea de una pura ejemplaridad literaria y textual, extraída del primer *aucto*, cuyo modo textual se prosigue y de una enseñanza moral que resulta una excusa filtrada en algunas sentencias y en el burdo recurso de la muerte, del final trágico que sin embargo antes que conocimiento moral proporciona escarmiento y, si acaso, miedo.

Así, la erudición se toma como un *rasgo retórico* que pone en abismo y cuestiona radicalmente la idea de un realismo verosímil en la novela del Siglo de Oro, que pone en cuestión, por lo tanto, toda la trayectoria histórica de un género y lo hace precisamente al encerrarlo en los límites lingüísticos de deslizamiento que la retórica parece imponer al margen de cualquier ejemplaridad basada en la copia, en la

trasposición depurada de la realidad, procedimiento en el cual, en efecto, una retórica cumple siempre un papel señalado de antemano.

De este modo, se puede concluir que lo que se pone ante los ojos de Rojas, según él insiste en la *Carta del auctor a un su amigo*, es la literatura misma, el primer *aucto* que él amplía y que constituye el origen único de su propósito, origen doblado por su anonimia y por su carácter profundamente retórico; es precisamente ese carácter retórico y diseminado del origen textual lo que impide la operación de trascender su textualidad para señalar ilegítimamente un motivo sobre el que se constituye.

La literatura no constituye un espejo de la realidad, sino de sí misma; los personajes, como se lee en la cita de María Rosa Lida, hablan con gran copia de citas y *ejemplos* lo cual indica una subordinación del ejemplo al movimiento retórico general, del ejemplo, por lo tanto, como recurso de lenguaje y no como movimiento extratextual. Lo que, por lo tanto, se pone ante los ojos de Fernando de Rojas –y del lector posteriormente- es la literatura misma que cierra así el círculo de su ejemplaridad. Recuérdese la cita de donde partía todo este desarrollo, aquí extractada y subrayada en lo que nos interesa:

«Y como *mirase* su primor [...]. *Vi* no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta. [...] *Vi* que no tenía su firma del autor ». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, p.6. El subrayado es nuestro].

Lo moral no es, entonces, enunciado por la *Carta del auctor a un su amigo* como criterio inserto en ese prólogo que debe aplicarse a la obra, como si el prólogo constituyera el tramo donde se enuncia el criterio y por lo tanto, como si el prólogo fuera el soporte propio de ese discurso propio que hace de la obra un texto comunicativo y significativo, pues no hay posibilidad, nótese, de aplicar ese criterio si no es precisamente sobre el texto como significado y comunicación.

La *Carta del auctor a un su amigo*, este primer prólogo a *La Celestina* se constituye entonces retóricamente. Retóricamente dice aquí, por el momento, una retórica lingüística capaz de subvertir otras ideas de valoración y, sobre todo, capaz de emancipar al texto preliminar de ese carácter ancilar respecto al significado y el contenido de la obra sobre el que todavía no nos hemos pronunciado. Retórica dice aquí, también, una repetición, un modo del ejemplo literario que, si bien convierte al

prólogo en autónomo respecto al contenido, lo entrega, no obstante, a un movimiento de herencia que será preciso desentrañar más adelante.

Esta posición de la Retórica tiene, en primer lugar, y, por un lado, al constituirse como sistema que, cuanto menos, desplaza la evaluación moral de la obra, y por otro lado al manifestarse como sistema heredado, como esquema transmitido en el tiempo y ampliado según normas, tiene, decía, una eminente función evaluadora de la obra que no podemos soslayar; su constitución ejemplar dentro del ámbito literario así parece confirmarlo. En efecto, si bien al emboscar la obra en un terreno puramente lingüístico y textual la retórica hace deslizar la pertinencia de una evaluación moral, ella misma, por ser esquema reconocible y heredado, consuetudinario por más decir, aporta la idea de la posibilidad y pertinencia de una evaluación retórica que sirva como evaluación pertinente de lo literario al margen de su significación y quizá también de su comunicación, es decir, precisamente en un terreno lingüístico-textual propiamente constituido.

a. «Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos». Retórica y crítica.

Esta evaluación permite a la obra ser criticada y analizada, que es lo que parece hacer Rojas con el primer *aucto* en el párrafo ya conocido de la *Carta del auctor a un su amigo* pues señala, cuando menos, virtudes que pertenecen a la *lexis* y virtudes que pertenecen al conjunto global de la disposición de los materiales: *dispositio*, así como, finalmente, virtudes de la *ficción toda junta* que, seguramente ya están pensando no sólo en la disposición retórica sino en una cierta virtud *poética* que tendremos ocasión de desplegar enteramente cuando alcancemos el análisis del prólogo al *Quijote* de 1605 y que ahora no sería sino apuesta sin refrendo.

Dicho sistema de evaluación retórica estará formado, de acuerdo con el carácter lingüístico y textual de la retórica, por elementos textuales. En efecto, retórica sobre texto, texto sobre retórica, el prólogo se embosca y arrastra a la obra hacia un terreno lingüístico textual cuyo modo es aún ignoto pues no puede derivarse ni hacia un

modo significativo ni hacia un modo comunicativo.

Esta idea corresponde, con toda claridad, a las ideas expresadas por Rojas en la *Carta del auctor a un su amigo*, pero se enfrenta con algunas oscuridades en el caso del *Prólogo*, escrito para la nueva ampliación de la obra que la convertirá en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* tal y como la conocemos. En efecto, en el *Prólogo* se afirma una plausible variabilidad de opiniones respecto a la obra que es preciso acotar en su propio terreno para evitar malentendidos, pues, vistas desde una perspectiva retórica pueden hacer pensar en una disciplina coyuntural, regida por normas que dependen de la decisión del sujeto y que, vistas desde una perspectiva significativa o comunicativa pueden hacer pensar en una vía referencial que constituya un camino alternativo respecto a la retórica como medio de evaluación de la obra; como sí, por ejemplo, la retórica supusiera una vía de análisis formal y el método referencial -significativo y comunicativo- una vía de evaluación del contenido.

En efecto, en el *Prólogo* puede leerse:

«Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad». [*La Celestina*, Prólogo, 19].

Según se enuncia esta apreciación pudiera pensarse en un reconocimiento por parte de Rojas de un cúmulo de interpretaciones sobre las que no sólo no se pronuncia afirmativa o negativamente, sino a las que sitúa en un mismo plano de validez; esto supondría un reconocimiento, en consecuencia, de la evaluación de la obra pero según dos modos que no casan con lo aquí apuntado hasta el momento respecto de la *Carta del auctor a un su amigo*, puesto que: por un lado, se trata de una valoración tan permisiva con las evaluaciones particulares mismas que cualquier valoración se admite y, de este modo, se impide la utilización del vector retórico y textual como criterio fuerte de la evaluación favoreciendo por el contrario una ausencia de criterio y, por otro lado, además, se trata de una evaluación que, si se interpreta como la reunión o la diferencia de diferentes interpretaciones, se desliza hacia un terreno significativo que impide la potencia estructuradora del vector

retórico que, precisamente, parece caracterizarse por contener ejes de valoración muy férreamente establecidos en la tradición y en la propia elaboración de textos.

El texto de Rojas, no obstante, continúa y señala con precisión cuál es el tipo de *disensión* de criterios que está considerando y que, desde luego, no es un criterio respecto al significado o respecto a los ejes de decisión que se constituyen en un arte retórica como arte de la obra literaria.

«Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenece». [*La Celestina*, Prólogo, 19].

Se trata, en efecto, de un modo retórico de la crítica -nótese la presencia de la *brevidad* que ya habíamos apuntado en Porqueras Mayo como carácter específicamente retórico- que parece entonces proporcionar motivos para considerar a la retórica como un modo eminente de la crítica, un modo que no se sustrae a la valoración y que, si bien admite disensión entre los sujetos que la ejercen, no legitima desde luego una horizontalidad indiferenciadora desde cuya concepción este *Prólogo* constituiría un espacio de borradura de la *Carta del auctor a un su amigo* puesto que allí se afirma el motivo fundamental de la belleza retórica. Un paso más allá, esta perspectiva hace del *Prólogo* un espacio de borradura de la obra misma puesto que la virtud retórica evaluada en la *Carta del auctor a un su amigo* es precisamente el germen de la obra.

La obra se convierte entonces, al admitir un litigio evaluable entre lectores, en un *espacio de oposición* -disensión- donde encuentran sustento las diversas opiniones, encaramadas a su vez -representadas y esquematizadas- a una retórica que se rige por normas heredadas y contrastables, públicas para cualquier lector cultivado.

Una cierta propiedad de la obra acontece, entonces, en primer lugar, al constituirse la obra como referente de esos discursos críticos y, en segundo lugar, al haber sido capaz de heredar -pues la retórica siempre se hereda- ese discurso configurador en su propio espacio constitutivo donde se produce esa variabilidad de las opiniones. Una cierta constitución retórica parece capaz, por tanto, no sólo de evaluar sino, en la medida en que cabe la posibilidad de establecer esa evaluación, de

otorgar cierta unidad y propiedad a la obra.

El prólogo, por su parte, constituiría el emplazamiento textual donde se promovería precisamente este trabajo de la retórica como crítica, donde se establecería propiamente un discurso crítico que evalúa precisamente el acontecimiento de la retórica en la obra, de ahí que Rojas haya introducido esa explicitación del vector crítico en los dos textos prologales, a saber, en *La carta del auctor a un su amigo*: «y como mirase su primor...», y ahora en el *Prólogo*: «Unos decían que era prolija, otros breve...», a pesar de que la función y la situación de cada texto preliminar haya sido muy distinta.

De hecho, todo el prólogo parece señalar la pertinencia de esta propiedad de la obra como soporte de la retórica, además de, a la vez, el papel de la retórica como núcleo de unidad y propiedad de la obra. Es preciso por tanto que el prólogo muestre el camino por el que debe interpretarse esta unidad de la obra en torno a la retórica puesto que simultáneamente la obra recibe unidad de la retórica y la retórica se asienta sobre el espacio de la obra, espacio cuya unidad ha de ser previa a este acontecimiento unificador de la retórica.

El prólogo, en efecto, parece señalar a la obra como el espacio de una disensión referida, es decir, como el lugar sobre el que litigan los modos de retórica, por el momento entendidos como vectores críticos. Para señalar este hecho, cuya culminación enunciativa es, ciertamente, la cita transcrita, el prólogo mismo se apega a una comparación, a una estrategia retórica de similitud mediante la que señala la *disensión* crítica respecto a la obra como uno de los síntomas de una *oposición* más esencial y global que estructura cualquier manifestación humana o natural, es decir, apegándolo a una suerte de principio cósmico e histórico.

El prólogo, así, no enunciaría ningún contenido de la obra sino una estructura de disensión que acontece no en la obra misma como disposición de los contenidos –donde se apunta una oposición–, sino en la crítica de la obra como derivación de una ley de carácter cósmico e histórico basada, ésta sí, en la recurrencia de una oposición.

En efecto, es preciso señalar en el prólogo la diferencia entre las *disensiones* y las *oposiciones*, pues, aunque mantienen como es obvio una estructura similar –dual, de enfrentamiento por pares– no se refieren a lo mismo y determinan con rotundidad el

carácter retórico del prólogo, esa idea de similitud y no de simple ampliación, de mera concatenación de ejemplos, que lo constituye.

El prólogo entiende por *oposición* todas aquellas estructuras duales y de enfrentamiento de sus términos que no requieren ninguna interpretación y constituyen hechos contrastables del mundo, acontecimientos, ya sean reales o bien documentados en obras de dudosa credibilidad; por ejemplo, entre las reales, «pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes; de lo cual todo una especie a otra persigue: el león al lobo, el lobo el perro, el perro la liebre, y, si no pareciese conseja de tras el fuego yo llegaría más al cabo esta cuenta». [La Celestina, Prólogo, 16-17], o, entre las documentadas en una obra dudosa: «'No falta allí el pez dicho *echeneis*, que detiene las fustas cuando el viento Euro estiende las cuerdas en medio de la mar'. ¡Oh natural contienda, digna de admiración, poder más un pequeño pez que un gran navío con toda la fuerza de los vientos!». [La Celestina, Prólogo, 18]. Es decir, *oposición* es todo aquello que se da por indudable, de modo que no cabe sobre él la opinión, la variabilidad.

Una retórica cabe, no obstante, en la oposición que no resulta, por reunir términos reales en una estructura de simple antagonismo, ajena a un movimiento retórico, como si la facticidad de sus extremos se desaviniera con el lenguaje. Para la oposición cabe, así lo afirma Rojas, una retórica de la cuenta, de lo numerable puesto que la oposición constituye un enfrentamiento de unidades discretas -perro y lobo- bajo la condición de cuya unidad puede, a su vez, encararse con otra unidad dual constituyendo una unidad discreta -perro y lobo // perro y liebre-. Se trata por lo tanto, de una enumeración de términos opuestos que puede prolongarse sólo hasta un límite sensato para la narración: «*si no pareciese conseja de tras el fuego...*», límite más allá del cual pierde su valor persuasivo y ejemplificador y se convierte en información repetida sin propósito.

Por otra parte sin embargo, una *disensión*, siendo asimismo una estructura dual y de enfrentamiento concierne a una opinión, a un hecho lingüístico que, por un lado, puede querer dar cuenta de una oposición que traslada al lenguaje y sobre la que se manifiesta quizá también a modo de enfrentamiento:

«Y cuánto se ha de temer manifiéstase por los grandes terremotos y torbellinos, por los naufragios y incendios, así celestiales como terrenales, por la fuerza de los aguaduchos, por aquel bramar de truenos, por aquel temeroso ímpetu de rayos, aquellos cursos y recursos de las nubes, de cuyos abiertos movimientos, para saber la secreta causa de que proceden, *no es menos la disensión de los filósofos en las escuelas que de las ondas en el mar*», [La Celestina, Prólogo, 16, el subrayado es nuestro]

Se trata, en efecto de una estructura metafórica que simplemente traslada el esquema de la oposición natural a una oposición dialéctica que la representa. La propia expresión de la disensión se construye mediante una metáfora de elementos naturales «*de las ondas en el mar*», mostrando así su clara dependencia de la oposición no tanto por la expresión de sus contenidos cuanto por el propio esquema de oposición de fenómenos acontecidos: como aconteció el naufragio, así aconteció la disensión y cada uno de sus términos.

Por otro lado, sin embargo, la disensión puede dar cuenta de otra disensión, modo en que se abre el espectro de una dialéctica crítica que parece configurar al discurso, «y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad» [La Celestina, Prólogo, 19], que era el caso que nos ocupaba. En efecto, lo que se manifiesta aquí es la disensión largamente heredada sobre la obra misma, sobre cualquier obra, de modo que la disensión actúa como modelo de enfrentamiento de las diversas opiniones según un esquema general que es *similar* al de las estructuras de oposición y al de las estructuras de disensión obtenidas como el deslizamiento metafórico de las oposiciones naturales a un terreno de expresión de esas oposiciones.

Como puede notarse, en el caso de la *oposición* nos enfrentamos a una estructura que depende de los contenidos y *las propiedades* de lo que se enfrenta pues se trata de una oposición que acontece como hecho del mundo y para la que el lenguaje es simple instrumento de representación. En el caso de una disensión, sin embargo, se trata de hechos lingüísticos en los que la retórica puede aparecer de modo configurador. De hecho, como he anunciado, el prólogo mismo se convierte en una pieza retórica porque él, que es *espacio de disensión*, establece la comparación –a través

de la estrategia del deslizamiento inserto en la *similitud*- entre la *oposición* y la *disensión*, permitiendo así comprender la diferencia entre ambos procedimientos.

De este modo, la obra no adquiere su sentido por ser ella misma la representación de una oposición que el prólogo anticiparía a través del desarrollo de un catálogo de oposiciones sugeridas a su vez por la lectura de una sentencia de Heráclito; el prólogo, por relación a la obra es él mismo una disensión –que enfrenta a oposición y disensión- y, de este modo, si bien abre el espacio crítico y la posibilidad de la obra como referencia de una disensión global, no consiente la posibilidad de clausurar esa deriva de la disensión a través de la imposición de una idea de evaluación de la relación entre contenidos que resulta de desplazar –desplazamiento regresivo- la disensión hacia la estructura de una oposición. El prólogo elabora el paso desde la oposición a la disensión y de este modo impide esa atribución donadora de sentido y propiedad a la obra a través del contenido; la obra no es cuestión, por lo tanto, de cuenta, no corre el riesgo de convertirse, el prólogo lo asegura, en *conseja de tras el fuego*.

Frente a la idea de la obra que toma el contenido como núcleo, el *Prólogo* parece señalar a la obra como el espacio donde acontece el litigio crítico y de este modo, le confiere propiedad según la variabilidad de una evaluación que no es una multiplicidad de los sentidos ni de las interpretaciones, sino una pluralidad de *evaluaciones retóricas*, lingüísticas y textuales por tanto, dando así un tono no psicológico ni individual ni puramente significativo –pues se ha negado la perspectiva del contenido- a la propia crítica, estructurada en torno a Retórica.

El prólogo manifiesta esta variabilidad a través de su modo retórico plural que permite precisamente el paso desde la estructura de oposición a la estructura de disensión. El prólogo, que produce este tránsito, se inicia, en efecto, con una cita de Heráclito que precisamente se refiere a esta *oposición sempiterna* y que se desarrolla críticamente según diversas técnicas retóricas:

«Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito de este modo: ‘Omnia secundum litem fiunt’, sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria». [*La Celestina*, Prólogo, 15].

El prólogo se muestra entonces, desde su inicio mismo altamente representativo, como un ejercicio retórico muy fácilmente reconocible. En efecto, la sentencia que lo encabeza da idea desde el principio de que se tratará de una *lectio*, de un comentario exegético de esa sentencia. El prólogo desarrolla esa sentencia según una forma retórica que el lector –el de la época desde luego más familiarizado con estas estructuras- reconoce con facilidad. Sin embargo, el prólogo no sólo recibe la tradición retórica en la forma de su desarrollo, sino que también hereda sus contenidos parciales pues es una reelaboración –ni siquiera una ampliación-, casi una copia, del prefacio que Petrarca sitúa al comienzo del segundo libro de su *De remediis utriusque fortunae*, prefacio que constituye asimismo un comentario.

Sirvan estas dos apreciaciones para introducirnos en la complejidad del modo retórico textual del prólogo. Es preciso, sin embargo, y precisamente por causa de esa complejidad textual aquí apenas apuntada, esbozar un exhaustivo catálogo de la mezcla permanente que en el prólogo se da entre herencias –formales, figurativas o de contenido- y desplazamientos, todos ellos obviamente de carácter textual y a los que se incorpora, como movimiento muy relevante pero no estrictamente retórico, la traducción. Veamos:

1. Por un lado, se transcribe en el *Prólogo* una sentencia de Heráclito. Modo de la herencia en la textualidad sometida a copia, a cita.
2. Sin embargo, no se trata de una copia exacta puesto que la sentencia se presenta traducida: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla».
3. Esta traducción se ha hecho, no obstante, según deja entrever el *Prólogo* de otra traducción, puesto que lo que se muestra como sentencia original es un texto latino, «Omnia secundum litem fiunt», y como sabemos el texto original fue necesariamente escrito en griego.
4. Un paso más allá, sabemos que esta cita latina se ha extraído de otro lugar donde ha sido comentada y desarrollada: «Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca, diciendo ‘Sine lite atque ofensiones nil genuit natura parens’». [*La Celestina*, Prólogo 15].
5. Finalmente, sabemos que, aunque Rojas no lo deja ver con claridad y aún apunta a que se trata de un prólogo que comenta según el punto de vista del autor

dicha sentencia, pues él mismo no duda en ponerse en la picota de su ignorancia para justificar la pobreza y brevedad de su prólogo, sabemos, decía, que este prólogo, salvo el final, es una copia casi exacta –aunque extractada– de aquel prólogo de Petrarca que Rojas sólo refiere como el lugar de donde ha sacado la cita que encabeza el suyo propio.

De este modo, como puede observarse, el movimiento de repetición y copia que legitima la aparición de la crítica y la aleja de la coyunturalidad de las opiniones gracias al modelo evaluador de retórica es un movimiento que ocupa todo el prólogo, y no sólo porque éste sea una pieza retórica –un sermón derivado en una *lectio* académica según se apuntaba en el comienzo de esta investigación mediante una cita de Ángel Gómez Moreno– sino porque su propia retoricidad consiente ser el espacio donde se manifiestan otras copias y repeticiones por retórica legitimadas; la primera de ellas la cita, pero también la propia estructura de la *lectio*, el sucederse de las figuras, etc.

El tiempo como herencia acontece en el espacio textual del prólogo, deslizamientos que son herencias, modos de dar voz a lo que ha muerto –latín y griego como lenguas a las que se da vida en el Renacimiento–, la traducción parece traer a presencia, re-presentar, una lengua que se desea reconquistar para la vida sacándola de la doble muerte del escaso uso y del uso restringido para obra de alta cultura eclesiástica. Sólo en esta suerte de herencia que pone en marcha la historia de la literatura y la historia crítica simultáneamente tiene sentido precisamente esa propiedad de la obra y del prólogo en torno al eje de la retórica, pues la retórica sólo hereda –este hecho es fundamental para ella como sistema de estructuración textual– y, a la vez, la retórica es el modo pautado y donador de sentido de la herencia.

Retórica parece ser, en efecto, en el *Prólogo*, un paso más allá, el núcleo del tiempo en el mundo, pues a través de ella acontece la oposición, la diferencia que resulta esencial para marcar el paso de las épocas. El tiempo del mundo es, en efecto, tal y como se señala en el *Prólogo* un tiempo alternativo, sucesivo, pues en la diferencia –en la oposición– reside el avance, un avance que es incluso de carácter histórico y significativo pues así se anuncia en esa peculiarísima –hecha según el

sentido- traducción del texto de Petrarca que hace Fernando de Rojas:

«Los vientos entre sí traen perpetua guerra, los tiempos con tiempos contienden y litigan entre sí uno a uno y todos contra nosotros». [*La Celestina*, Prólogo, 16].

Es decir, según se trasluce de la cita traducida de Petrarca, la oposición genera el paso del tiempo que, en efecto, sólo puede acontecer en la diferencia: diferencia de épocas, diferencia de generaciones, el paso del tiempo se fundamenta en la diferencia entendida como oposición pues no hay lectura posible de este hecho que es, en la interpretación más elemental, la propia base de la lectura.

En efecto, sólo en alusión al contenido puede hablarse de esa sucesión de los tiempos, de la herencia y de la *oposición*, de modo que esta perspectiva parece negar aquello que hemos señalado; es decir, la posibilidad de que la retórica se constituya como el suelo donde acontece la sucesión temporal y, en consecuencia, la herencia, la transmisión en el paso del tiempo pues esta perspectiva, al centrarse en la oposición y, por lo tanto, en el contenido anula la posibilidad misma de una retórica convertida, como sabemos, en simple cuenta, aspecto que, en efecto, parece el más apropiado para señalar el paso del tiempo entendido cronológicamente.

Se recordará, no obstante, que el prólogo mismo señala, inmediatamente antes de llegar a la *disensión* de la evaluación y tras haber recogido -resumido, reunido- todo el movimiento de la *lectio* que se desarrolla previamente, la importancia del tiempo que ya no se reduce a la simple herencia que implica la retórica entendida como lugar de oposición, sino que alude a un tiempo sólo aparentemente histórico, «*pues es antigua querella y usitada de largos tiempos*». Lo histórico en él es, en efecto, y cerca de la *disensión*, puro movimiento retórico.

Si se observa bien, de hecho, el desarrollo de la *lectio* no alude a ninguna historicidad, a ningún tiempo pues toda ella se desarrolla en el ámbito de la naturaleza de la que, antes que históricos, se proporcionan ejemplos actuales, de un presente lingüístico inexcusable, «*De un ave llamada rocho, [...] se dice ser...*» derivado de una impersonalización de la forma verbal. Sucede entonces como si el desarrollo del propio prólogo, ese tiempo textualmente transcurrido hasta su resumen -reunión- de contenidos, hubiera sido relevante precisamente no por su transcurso efectivo sino

por su transcurso como repetición, pues ejemplo tras ejemplo se procede mediante la *lectio* a una suerte de demostración que no proporciona otras razones que la iteración de ejemplos, una sola tesis ejemplificada según una cuenta que ya no considera el contenido de los ejemplos sino la simple sucesión de éstos. El *Prólogo* se transforma entonces en un lugar textual eminentemente presente que se instituye con el propósito de mostrar una tesis según un modo retórico que lo configura como tramo textual, pues ninguna textualidad se derivaría de la simple sucesión de ejemplos sin propósito; es preciso un eje retórico -protorretórico- que aglutine o marque el paso de esa sucesión de ejemplos.

No obstante, si la perspectiva centrada en la oposición y el paso del tiempo ligado al enfrentamiento impedía hablar de la temporalidad en la retórica puesto que la obligaba a inclinarse hacia una perspectiva centrada en el contenido, ahora, esta perspectiva ligada al presente de una argumentación -de una tesis-, impide hablar de la herencia, al menos de una herencia sucesiva y conduce más bien a aquella estrategia ya apuntada por este estudio sobre el tiempo ahistórico del pensamiento, un presente permanente que sólo conduce a una pretendida clausura del sentido en la que toma al prólogo como espacio de acontecimiento del sentido, una clausura del significado por tanto sobre el que también se asienta esta estrategia y que, de nuevo, impide la presencia activa de la retórica, reducida a simple forma, a simple elemento colorativo sobrepuesto a un contenido, a un significado que por su atemporalidad obtiene una fijeza aún si cabe mayor.

Sin embargo, un paso más adelante, inmediatamente después de haber señalado aquella perspectiva del tiempo como avance a causa de la oposición constituyente del mundo, y en lo que constituye, parece, un simple comentario de aquel pasaje traducido de Petrarca, Rojas alude metafóricamente a la oposición y al paso del tiempo según un modo peculiar que es preciso analizar pues se sustrae tanto de la idea de sucesión sobre la base de oposición como de la idea de estatismo que se articula en torno a la consideración de la intemporalidad de la tesis.

Aunque su sentido es más oscuro, seguramente se trata de una perspectiva más expresamente heraclíteica.

«'Los tiempos con tiempos contienden y litigan entre sí uno a uno y todos contra nosotros'. El verano vemos que nos aqueja con calor demasiado, el invierno con frío y aspereza; así que esto que nos parece *revolución temporal*, esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y vivimos, si comienza a ensoberbecerse más de lo acostumbrado no es sino guerra». [*La Celestina*, Prólogo, 16, el subrayado es nuestro].

Mediante esa figura, Rojas señala en efecto, el carácter nuclear de la oposición como fuente del tiempo, del paso del tiempo. Entre el calor y el frío, entre el verano y el invierno, empleados aquí como uno de los ejemplos que desarrollan la sentencia de Heráclito se instaura una idea del tiempo que se adhiere a nuestra propia existencia pues con esto «*nos criamos y vivimos*». Puede pensarse entonces, en una temporalidad vital, antes que histórico-epocal que se manifiesta en el paso de las estaciones, en un cambio que es también, a través de su carácter metafórico -de figura retórica por tanto- el cambio entre la vida (el calor) y la muerte (el frío del invierno) según tópico poético de la época, paso entonces límite del tiempo, límite de la vida.

De este modo la expresión no se circunscribe estrictamente a una oposición sino que sobre la base de retórica se desliza hacia una *disensión* pues antes de llegar al extremo del tiempo, extremo que la figuración parece sustentar precisamente sobre la base de la oposición, antes, decía, de llegar al extremo del tiempo se señala una referencia personal: *nos parece*. Un paso más allá de la oposición el tiempo, que es lo parecido, lo que *nos parece revolución temporal* como si el tiempo fuera él mismo en su pasar estructura figurativa, retórica.

Puede pensarse entonces que se alcanza la constitución del tiempo como sucesión precisamente en esta oposición figurada y que, en consecuencia, la retórica constituye la base de ese proceso aunque no según el contenido -no reduciéndose a la oposición- sino según la figura, la disposición por lo tanto, a su vez, de lo lingüístico reducido a través de un vector personal. En efecto, *nos parece* puede considerarse un asunto personalizador como medio de alcanzar la *disensión*, conjunción con la que se evita la presencia del contenido y, a la vez, se instituye el tiempo, la herencia, la posibilidad de la retórica que entonces estructura tanto el prólogo como la obra, como finalmente, la propia crítica centrada en el propósito retórico.

El vector personal y temporal se diseminan, sin embargo, si tenemos en cuenta la

otra posibilidad interpretativa de la sentencia de Heráclito puesto que una *revolución temporal* es tanto el paso del tiempo como el círculo del tiempo. Revolución como vuelta, como circularidad del tiempo que deshace la perspectiva subjetiva al apuntar hacia una repetición, hacia una vuelta de todo que hace de la retórica y de la evaluación crítica que ella parecía legitimar operaciones desubjetivizadas que no sostienen una idea subjetiva de la *disensión* ni se sostienen en ella. Disensión y oposición se oponían, en efecto, y parecían dotar de propiedad al prólogo y a la obra sólo en la medida en que heredaban ellos mismos –ahora se observa con inusitada nitidez– una idea de oposición entre lo objetivo y lo subjetivo, oposición clásica hacia la que la lectura tiende si no considera esta revolución como giro, como vuelta.

De hecho, la idea principal en el esquema temporal del prólogo y de la obra al ser observados a través del prisma legítimo de la retórica es la idea de una repetición, repetición que amenaza con una diseminación –ya no una simple pluralización– pues contamina toda la superficie textual, tanto de la obra como del prólogo, al no distinguir ya la copia de la creación –distinción que resulta irrelevante cuando se ha diseminado la propia subjetividad como elemento nuclear del modo lingüístico textual de la obra– a lo largo de todo el texto. Si en el *Prólogo* hemos señalado diferentes lugares de la herencia, y un modo general de ella pues habíamos afirmado que el prólogo mismo era una reelaboración que rozaba la copia de un prefacio de Petrarca, ahora, el prólogo somete al mismo régimen a la cita, a la traducción y al texto dicho propio.

En efecto, podemos en primer lugar leer una cita del prefacio de Petrarca, transcrita en la lengua latina original: «*Sic est enim, et sic esse propemodum universa testantur; rapido stelle obviant firmamento, contraria invicem elemento conflunt...*», justo después, y habiendo explicitado la operación, nos encontramos con la traducción de la cita anteriormente transcrita, en medio de la cual podemos encontrar la frase ya citada sobre el tiempo: «los tiempos con tiempos contienden y litigan entre sí uno a uno y todos contra nosotros», finalmente, tras haber cerrado la traducción y, por lo tanto, supuestamente la cita, el prólogo prosigue con la metáfora del invierno y del verano como síntomas del paso del tiempo. Sin embargo, como hemos señalado no se trata de un texto de Rojas, sino de una continuación de la reelaboración del texto de

Petrarca donde puede leerse: «Los tiempos unos con otros pelean, cada uno con el otro y todos con nosotros: el verano húmedo, el estío seco, mojado el otoño y el invierno erizado, y lo que llaman sucesión es en la verdad contienda. Y las mismas cosas que nos crían y por quien vivimos, que con tantos halagos nos regalan, si se comienza a ensañar, cuán espantables sean muéstranlo los terremotos...», es decir, donde el modo temporal del paso del tiempo es pertinentemente explicado por la metáfora del paso de las estaciones y donde en efecto no aparece la desviación de sentido con la que hemos topado en el texto de Rojas.

Lo que, en efecto, ha sucedido es que el texto de Rojas, por su modo retórico, por la retorización de su modo, ha subvertido las escisiones textuales, convirtiendo todo en una suerte de repetición sobre la que se asienta la literatura y, a la vez, se quiebra la idea de un sistema dual, ya sea una oposición ya una disensión y, por lo tanto, se instaure un modo de necesidad en la repetición, sin dialécticas de términos, una eterna repetición que, por otra parte, no puede olvidarse, es el sentido de la sentencia de Heráclito cuya contienda es repetición, modo del tiempo según el *eterno retorno*, según un círculo en el que todo tiene la máxima y ninguna importancia, a la vez, pues todo está aconteciendo por primera vez y en una repetición sempiterna no del acontecimiento sino del tiempo mismo que impide así constituir una exterioridad.

El tiempo, en consecuencia, no trasciende a la retórica, no se forma sobre ella para trascenderla y constituir su condición de posibilidad en los modos de la herencia y la disensión, es decir, la posibilidad de designarla como objeto y de reconocerla como tramo textual de fisonomía reconocible en el prólogo.

Así, si bien la retórica constituye un modo crítico de la obra ha de tenerse en cuenta que la retórica no hereda el modo trascendental normativo que se le impone si se la considera traslación desde el modelo moral del que partíamos en nuestra indagación. En efecto, la retórica no se instaure como discurso trascendental que tome al prólogo como objeto, que lo dote de propiedad –tampoco a la obra– precisamente al necesitar construirlo para asentar su trascendencia. La retórica no es, tampoco, la posibilidad de constituir lingüísticamente en el *Prólogo* estructuras que pueden trasladarse a un ámbito más fundamental y que, de ese modo, sustentan textualmente estructuras del mundo, ya sea la oposición, ya sea el crucial modelo de

temporalidad cronológica. Retórica es un arte del lenguaje que, por lo tanto, se adhiere a su terreno y lo explora, lo dicta también desde una necesidad que le pertenece y que no adeuda a ninguna otra estructura espuria.

Por supuesto, desde ese modelo que, antes que temporal o espacial, antes que preocuparse de esas cuestiones parciales se preocupa de la posición exacta que ocupa la retórica respecto a la obra y, fundamentalmente, de la situación en que la retórica y su voluntad crítica quedan respecto al prólogo, desde ese modelo, decía, resulta casi imposible referirse a la subjetividad como piedra de toque de todo el proceso crítico, como coagulación del discurso porque, bien mirado, a ese discurso que transita del lenguaje al lenguaje, de la repetición a la repetición, a ese discurso no se le puede dar voz personalmente sino que, más bien, él mismo se convierte en una voz que nos sobrepasa y que, como ya señalé, pero es de vital importancia tenerlo presente, no permite que se pueda contar -numerar- a esos diez individuos que se reunían a escuchar la historia, no permite que cada uno enuncie con rotundidad su discurso sobre la obra, estrategia por la que se traslada la estructura de la *oposición* a la *disensión* según el modelo de la primera que exige, en consecuencia, la creación de una subjetividad que sea de carácter antagónico respecto a los objetos que conforman los extremos de una *oposición*.

b. La mayoría de edad y la posibilidad de
(a)firmar en nombre propio. Retórica y creación

Un prólogo, al menos en la medida en que se articule como proyecto crítico de la obra no puede ser dicho por nadie porque la retórica como discurso empleado para manifestar un parecer -único modo en que lo ejercería un sujeto desde este modelo de atribución- es un discurso imposible desde la perspectiva de la retórica misma tal y como se viene manifestando, discurso que la convierte en un elemento simplemente decorativo, mera forma, a lo sumo, de ese contenido que se transmite. Este discurso, y el sujeto que se sitúa fuera de él como condición de posibilidad de su enunciación son

desestabilizados por la retórica misma, por su movimiento lingüístico y textual que ahonda y disemina tanto el discurso tomado por objeto, como la subjetividad tomada por espacio del discurso.

Un prólogo, si quiere ser crítica de la obra –según lo propone la retórica- necesita manifestarse como repetición, repetición que no depende del tiempo como estructura que posibilita la sucesión, que no depende tampoco del espacio como condición de posibilidad del acontecimiento crítico ni del discurso, pues el prólogo muestra que el espacio, el lugar del prólogo, es un lugar retórico, en primer lugar porque el prólogo se desarrolla a través de todos los *lugares comunes* que se presentan como ejemplos de la sentencia de Heráclito y que como sabemos se diseminan más allá de su cuenta. De hecho, la aparición contigua de los lugares en el prólogo no es capaz de reunir en su ámbito amojonado el sentido del prólogo, no es capaz de hacer acontecer el sentido de la obra en su propia reunión globalizada en el prólogo, lo cual convertiría al prólogo en espacio de acontecimiento del sentido o de la repetición y, por tanto, en espacio de (re)presentación.

La desestructuración de la trascendentalidad impide, desde luego, que se produzca esta operación de reunión y repetición del sentido –ya sea a través del tiempo, ya a través del espacio- que ya hemos suficientemente desmentido.

Rojas, sin embargo, si bien ha mostrado interés en delimitar las nociones de tiempo y de espacio mediante el modo textual de su prólogo impidiendo su constitución trascendental como condiciones de posibilidad, aún se ha mostrado más tenaz con la evaluación de la subjetividad de la que, no lo olvidemos, surgía nuestra propia necesidad de dar cuenta del tiempo y del espacio en el prólogo, de dar cuenta de la *Carta del auctor a un su amigo* como elemento que ponía en juego el movimiento crítico, la posibilidad de considerar a la retórica ciencia crítica de lo literario.

En efecto, si el movimiento de la ejemplaridad como modo primitivo de una crítica –que primeramente hacíamos radicar en una subjetividad o en una forma retórica- nos circunscribía a la *Carta del auctor a un su amigo*, la idea de una crítica a través de la retórica –que también situábamos primeramente conforme a su posición respecto a la subjetividad- hacía que tuviéramos que dar el paso hacia el *Prólogo*. En el *Prólogo*, sin embargo, dicha subjetividad no podía conformarse como elemento

nuclear de la disensión y, de este modo, se veía sumida a un proceso de repetición retórica que la superaba y, en cierto modo, la anulaba.

Todo ese movimiento se había iniciado, sin embargo, al atribuir Rojas a la posición espuria de una subjetividad –la de los impresores- la posibilidad de referirse a la obra como sucesión de acontecimientos, es decir, como contenido que podía expresarse a través de resúmenes. En su queja, Rojas se dirigía con el mismo grado de inquina tanto a los resúmenes como a los impresores –subjetividad que *ejercía la tarea*-, es decir, tanto a la idea del contenido como a la idea de subjetividad que la sustentaba.

Sin embargo, no siempre Rojas arremete contra la subjetividad, frente a la subjetividad ejecutiva de los impresores y también en el inicio mismo de la *Carta del auctor a un su amigo* encontramos la subjetividad del antiguo autor, del autor del primer auto que es una subjetividad valorada por Rojas precisamente como creador sometido a una forma, a un movimiento retórico que le impide referirse al contenido. Frente a la subjetividad activa y entrometida de los impresores, Rojas parece haber preferido una subjetividad lectora, ciertamente más pasiva, ajena a la proclamación emboscada del contenido.

Cabe pensar, en consecuencia, en un modo pertinente de la subjetividad en el proceso literario que, en primer lugar, se manifiesta como la legitimidad de una recepción de la obra y que, por el momento, habíamos caracterizado como un modo de perder la voz, de permitir que se borre nuestra voz. Recuérdese que aquellos diez que se reunían a escuchar la obra no podían ejercer el modo crítico en primera persona, pues esto les conducía a una disensión que no era más que *deseo de disensión* al encontrarse desfondadas todas las subjetividades puestas en liza; los sujetos que litigaban se veían entonces obligados a un modo crítico pasivo que, efectivamente, terminaba con su propia iniciativa pues les convertía en una suerte de elementos de repetición que, no obstante, no les unificaba, no hacía de todos ellos un único sujeto ocupado por la retórica, es decir, ni, por un lado, una comunidad creada por el sentido de la obra, ni, por el otro, una comunidad construida previamente que al situarse frente a la obra la dotara de un sentido que se repite de sujeto en sujeto frente a otras comunidades.

Si la retórica, en primer lugar, no anula al sujeto porque construya comunidades de sujetos a los que se trasladaría la voz, es necesario señalar asimismo que cuando nos referimos a un proceso de anulación y borradura de la subjetividad a causa de la intervención requerida de la retórica en el trasunto literario del prólogo, no nos estamos refiriendo tampoco a una simple suplantación de la subjetividad por la retórica que convertiría al sujeto en un mero transmisor de los esquemas críticos -y creativos- de la retórica, esquemas, por otra parte, creados y heredados gracias a la estructura sucesiva del tiempo. Es decir, no se trata de que frente al monolitismo de la herencia retórica, de la repetición en este caso entendida como sucesión de lo mismo en un tiempo que se sucede, el sujeto se transforme en un elemento pasivo y meramente receptivo. En efecto, esta perspectiva sólo conduce a un reconocimiento de la subjetividad como receptáculo donde se recibe la retórica, como espacio, por lo tanto, conformado en sus límites y *en su propiedad literaria* por la retórica. Tal y como se indicó hace algunas páginas, el movimiento repetitivo y hereditario de la ejemplaridad y la forma permite al prólogo salir de la dependencia del contenido de la obra pero no puede entenderse conforme a una estructura de vicariedad que lo remite de nuevo a un esquema objetual ahora sobre el soporte de una subjetividad anulada, arrasada por haberse llenado de herencia y forma retórica, como si bajo las telas de la herencia aún quedara prístinamente guardada su verdadera potencialidad.

Ahora, sin perjuicio de reconocer históricamente la forma del primer *aucto* -que sea una terenciana tal y como apuntaban Ana Krause y Peter E. Russell-, pondremos en cuestión la despersonalización que acontece en él únicamente por la herencia de una forma retórica, tanto más, si tenemos en cuenta la imposibilidad ya mostrada de que el texto herede un contenido, de que, en el extremo, se produzca propiamente cualquier operación de herencia.

Finalmente, si bien no se trata, por tanto, de una despersonalización crítica causada por la radical *forma retórica* del prólogo o de la obra, tampoco puede pensarse en una despersonalización, en una desubjetivización que se manifieste como consecuencia de la imposible trascendentalidad de tiempo y espacio respecto al texto al entender la herencia como repetición irrefrenable. Sólo una subjetividad concebida como acontecimiento basado en el tiempo y en el espacio como condiciones de

posibilidad, es decir, como si la subjetividad los trascendiera al fundamentarse en ellos, puede hacer pensar en una borradura de la subjetividad por motivo de la repetición que deslee la posición trascendental de espacio y tiempo.

La retórica, como sabemos, desestabiliza estas estructuras que construyen la pasividad, la receptividad precisamente mediante la institución de un objeto mayor que la subjetividad –temporalmente mayor pues es pura historia y espacialmente mayor pues se trata de un objeto cultural que conforma Europa- un objeto que, en consecuencia, borra la subjetividad dejando bien a la vista el hueco, el vacío que ella deja, vacío casi tan representativo como la presencia misma de la subjetividad, vacío que, del mismo modo, se basa en espacio y tiempo como condiciones de posibilidad, o bien en una herencia que ocupa de modo exhibicionista todo el espacio de la obra y del discurso y que asume la subjetividad como uno de sus momentos negadores, simple tránsito y medio de su realización.

A pesar de todas las precauciones y barreras que hemos impuesto al trabajo con la temporalidad, la espacialidad, la subjetividad y la retórica concebida como forma o estilo, Rojas no ha prescindido en ningún momento de esas estructuras cuya posición, al introducirse en el núcleo del prólogo, nosotros mismos hemos podido ir desarrollando en este estudio; en efecto, Rojas ha aludido a la forma retórica y se ha servido de ella, así como del espacio y, fundamentalmente, del tiempo, elemento que no ha dudado en presentar reiteradamente como eje de sentido de la reflexión sobre el discurso junto a la subjetividad. Se trata, por tanto, de dirimir la relevancia de estas nociones en la constitución retórica de los dos tramos prologales.

En efecto, parece que a la hora de pensar la subjetividad en el *Prólogo* a la Tragicomedia sea necesario considerar el vector tiempo, la operación de una herencia a él asociada, y finalmente, también la idea de una forma que se adscribe a la idea de herencia. Es preciso tener en cuenta esta tríada pues todos estos elementos rondan el *Prólogo* y aparecen en él frecuentemente ligados a la subjetividad.

Precisamente antes de proferir la ya citada sentencia sobre el permanente litigio producido en torno a la obra, «no quiero maravillarme si esta presente obra ha séido instrumento de lid o contienda a sus lectores», el *Prólogo* introduce un eje del tiempo, «y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos», que es, en primer lugar histórico y

que proporciona a la sentencia un coyuntural encuadre de comprensión según un modelo retórico que no se circunscribe a la simple forma ni permite articular a su alrededor una simple estructura de disensión.

De hecho, hemos de tener en cuenta que la propia presentación del litigio crítico está articulada sobre un vector temporal ya anunciado que no duda en mostrar su carácter atávico –casi inmemorial y por lo tanto no estrictamente histórico (*antigua querella [...] de largos tiempos*)- y, además, sobre un vector consuetudinario que actúa como un relativo legitimador de esa contienda –*usitada* de largos tiempos- en dos sentidos: bien legitima la contienda de época en época –siempre hubo contienda en cada época- o bien legitima la contienda de una época con otra. Ambos aspectos ya fueron considerados y conducían en efecto al punto de partida de este apartado, es decir, a la evaluación de una subjetividad borrada y ciertamente pasiva que, sin embargo, como sabemos, no puede constituir un lugar vacío eminentemente reconocible, como si se tratara de una memoria de la subjetividad, es decir, como punto del eje temporal donde existe un hueco que es perfectamente identificable y que, en consecuencia, se inserta sin disculpa en una estructura que, como tuvimos ocasión de señalar, no consiente la reunión de prólogo y retórica según la estrategia de los preliminares de Rojas.

El desarrollo de esta sentencia, la cual es, según parece, *lugar de la opinión común* sobre la crítica y la lectura de la obra debe ponerse según esta perspectiva simétricamente en relación con la afirmación de Rojas con que se daba inicio, lejanamente, a esta reflexión crítica en nuestro estudio, es decir, recuérdese, aquella afirmación sobre la ociosidad e impropiedad de los resúmenes: *una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron*. Si allí, en efecto, y al referirse al contenido se aludía a una cierta historicidad que parece repetirse como en un lugar común, ahora, al aludir a una *antigua querella y usitada de largos tiempos*, hemos de señalar que el desarrollo argumentativo de esta sentencia no se encuentra expresamente asociado al tiempo de una herencia histórica sino, por el contrario, al *tiempo de una edad*, al tiempo de la edad del sujeto que, de este modo *heredaría* –si aún cabe la propiedad de esta expresión- en su propio decurso vital, en su propia evolución.

A pesar de que la idea de la edad de un sujeto y la idea del paso de la historia

pueden asimilarse mediante la idea del tiempo como sucesión, parece, no obstante, que el modo en que se articula esta idea no participa de un esquema estrictamente equivalente a aquel que anunciaba una herencia histórica de lo literario y de lo crítico («antigua querrela y usitada de largos tiempos», «según lo que los antiguos escritores usaron»). Si allí se trataba de una transferencia –de uno a otro sujeto quizá incluso como modelo, como ejemplo, también de una a otra época- que permitía la oposición; aquí, por el contrario, el propio litigio crítico proviene precisamente de una temporalidad inmanente al propio sujeto:

«Mayormente pues, ella, con todas las otras cosas que al mundo son, van debajo de la bandera desta notable sentencia; que aun la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla. Los niños con los juegos, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades. La primera los borra y rompe, la segunda no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y manceba, discorda. Unos les roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaries y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír...». [La Celestina, Prólogo, 19-20].

Una idea de herencia –no histórica por supuesto- parece encontrarse en la base de esta distinción. Cuando Fernando de Rojas alude a la edad de los lectores y a la necesaria modificación de su perspectiva de lectura –entendida, es preciso observarlo, como un modo problemático de la pasividad receptiva- dos caminos se ofrecen para interpretar esta afirmación, por un lado, puede tratarse de una alusión al paso de la edad en la vida de cada uno o, por otro lado, a un empeño de señalar aquello que es compartido por los individuos que tienen la misma edad, concepto más próximo a la idea de *generación*. En el primer caso se trata de una evolución puramente personal, no necesariamente paralela a la de los otros individuos de la misma edad; en el segundo caso se alude a una cierta configuración general sin que se señale la causa, es decir, sin que se insista en si se trata de un proceso físico-biológico o bien de un

proceso de conformación social. Se concibe entonces, en ambos casos, una perspectiva evolutiva y acumulativa del tiempo que piensa en la historia como progresión –no digo necesariamente progreso-, y que, por lo tanto, parece sacarnos de la idea de una exigencia de oposición y enfrentamiento pues el avance cronológico no tiene por qué asociarse a esta idea tal y como sí parecía exigir hasta el momento el desarrollo del prólogo.

De hecho, la perspectiva que aludía a la contienda entre los tiempos ya fue analizada previamente sin poderse mostrar el carácter fundamentador de esta idea. Ahora no se trata de que las edades contiendan entre sí, sino de que, lo que es muy distinto, cada edad tiene su propio modo de contienda:

«Que aun la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, de la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla. Los niños con los juguetes, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y *estos papeles con todas las edades*». [*La Celestina*, Prólogo, 19, el subrayado es nuestro].

Como puede verse, cada edad contienda con lo que podríamos denominar un contenido pero sólo la presencia de la obra permite considerar todas las edades según un eje que va de una a otra y que permite construir ese eje de evolución al que habíamos aludido, simple eje de avance sin mácula, sin puntos clave de presencia ni de ausencia, como si la edad, alternativa a la historia para considerar el tiempo, no pudiera articularse al margen de la obra, como si constituyera, por tanto, un tiempo de carácter literario. Una edad, de hecho, no excluye a la otra, modo en que alcanzamos la segunda perspectiva de la reflexión temporal pues *cada edad* significa también, en principio, todos los sujetos que tienen la misma edad. De este modo, al establecer un elemento de contienda global, la obra, se aúnan los dos ejes de comprensión del tiempo que habíamos podido, en un primer análisis, detectar.

La obra, desde esta perspectiva de sucesión y reunión que no se muestra ya enteramente comprensible desde el punto de vista de una herencia de marcado carácter histórico, se convierte en un contenido de contienda para todas las edades. Sólo desde este punto de vista es legítima la deducción anterior.

Sin embargo, la obra es además elemento de contienda de cada edad pues se

establece un paralelismo entre lo que cada edad hace con su contenido antagónico propio y lo que hace con la obra. En efecto, si el niño contienda con los juegos, se entiende que ese es su modo de pelea, no otra cosa hace con los papeles que jugar, pues no sólo no sabe leer, sino que no sabe que hay letras; de este modo *los borra y rompe*. En segundo lugar si por la edad el mozo contienda con las letras, respecto a los papeles de la obra, *no los sabe bien leer*. Finalmente, si por la edad el mancebo contienda con los deleites, es decir, se enfrenta a los verdaderos placeres quizá por el ímpetu propio de su edad, con la obra *discorda*, es decir, no se pone de acuerdo en lo que de ella lee, no está de acuerdo con lo que ella dice.

Como puede observarse se trata de una estructura paralela de contienda de cada edad con un objeto y con la obra, que, no obstante, no marca un decurso progresivo entre las edades: del juego no se deduce la inseguridad de las letras y mucho menos la discordia de los deleites. Si esta progresión de la contienda de cada edad con su contenido propio no puede entenderse como un progreso culminado, tampoco en el caso de la relación con la obra, pues la progresión distributiva del antagonismo no culmina en la discordia de la mancebía. De hecho, lo que sucede es que la estructura de oposición y contienda se traslada enteramente a ella y de ella es la lectura misma de la obra pues sólo la mancebía la puede leer. De este modo, se entenderá que la edad no sólo no consiente un análisis según la idea de la herencia -pues no hay progresión acumulativa y transmisible de una edad a otra en lo que concierne a la lectura-, sino que, sobre todo, no consiente un análisis según el esquema clásico del tiempo. La edad, en definitiva, habrá de considerarse una suerte de esquema retorizado del tiempo.

En efecto, puesto que sólo los mancebos pueden leer, pues los niños y los mozos contienen con la obra precisamente al tomarla como objeto -como elemento de *oposición*-, los modos de leer la obra han de referirse a los mancebos. Es preciso notar que, en efecto, también los viejos tendrían la posibilidad de leer la obra puesto que ellos, si de mancebos leían, habrán conservado ese arte. Sin embargo, el párrafo de Rojas elude la consideración de la vejez que, si contienda con *mil especies de enfermedades*, no contienda con la obra por lo que la estructura paralela se trunca mostrando en su propia interrupción el interés de Rojas en la mancebía, interés que

no debe extrañar si, como ya hemos señalado, la obra misma estaba dirigida a un joven mancebo para aconsejarle sobre los enrojecimientos que produce el amor. Ninguna consideración de la vejez parece apropiada desde esta perspectiva.

Consideremos pues, la lectura y la mancebía.

Unos, dice Rojas, se centran simplemente en la historia, es decir, por un lado en la forma sucesiva de tiempo y espacio, pues así concebidos permiten el desarrollo de la historia, y, por el otro, en el juego de las subjetividades dentro de la obra, su evolución e interacción. Estos primeros, a qué dudarlo, se centran exclusivamente en el contenido y no son capaces de disfrutar de la manera en que se articula ese contenido, en sus propósitos más allá de su esquema de acontecimiento.

Por otra parte, prosigue Rojas, los hay que se fijan en las sentencias, los refranes y los donaires, de modo que, fijándose en el lenguaje más decorativo y sentencioso, en la virtud retórica de una cierta *lexis* de la obra, no pueden aprovechar la historia.

Ni simple contenido ni simple retórica, una oposición acontece en la mancebía precisamente por la lectura al considerar esta dualidad literaria –contenido y retórica– entre la que nosotros venimos también moviéndonos. De hecho, este modo de oposición problematiza la idea de una simple traslación del esquema distributivo de las edades al seno de una edad, puesto que lo que se establece es una oposición en el seno mismo de una edad –entre mancebos– y, por lo tanto, no una oposición simple del conjunto de la edad con un elemento sino una oposición que nos recuerda la presencia de una subjetividad rebelde a su conformación temporalmente distributiva. No obstante, como sabemos, Rojas había señalado que en la distribución de los enfrentamientos *estos papeles* se enfrentaban a todas las edades. Es preciso, por tanto, leer ese *discorda* que se atribuye a la mancebía como un *desacuerdo con* la obra y no como un *desacuerdo sobre* la obra que se transformaría, en ese caso, en condición de posibilidad de la lectura y de la disensión si volvemos a hacer recaer todo el peso en la subjetividad, modo de propiedad del texto y del prólogo como su enunciación que acontece bien por el contenido bien por el modo retórico y que hemos suficientemente desmentido. El trabajo crítico de la lectura parece imponer esta idea que oscila entre la subjetividad y la temporalidad.

El resultado que propone Rojas es una lectura más global, circunscrita

apropiadamente a cada aspecto y desde luego no restringida a ninguno de los modos particulares: «*Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos*».

Podría pensarse entonces, paralelamente, en una cierta totalidad que incluiría a retórica y al contenido sobre el soporte ya no de la obra, sino de una subjetividad razonable que atiende y asienta en sí misma ambos aspectos, «*aquellos para cuyo verdadero placer es todo*», una subjetividad que alcanza precisamente una suerte de mayoría de edad pues depende de una edad que ya sabe leer, la mancebía, con la que se identifica: suficientemente formada para saber recibir la retórica y suficientemente sensata para dirimir el contenido que a retórica acompaña. El modo correcto de la lectura podría asociarse quizá a la idea de una mancebía propiamente dicha, de manera que la lectura correcta, el modo correcto de relación con la obra determinara la propiedad de la edad y, en consecuencia, la propiedad de la subjetividad; no otro esquema es este que aquel que constituía a los dos extremos de una oposición, por serlo, en síntomas de una realidad a la que se dota de plena entidad precisamente sobre la base de ese enfrentamiento. Sin embargo, no se obtiene ninguna propiedad de la subjetividad al poner frente a frente, ya sea para asociarlas ya sea para oponerlas, la edad y la lectura, la edad y la obra; no importa si lo que primaba era la edad –como se ha venido indicando– o si lo que sirve como elemento de discriminación es la lectura, convertida en entramado activo de reconocimiento de una determinada mayoría de edad.

La interpretación que enfrenta subjetividad y obra, en efecto, sólo nos hace volver a esquemas de los que ya hemos dado cuenta suficientemente, es preciso ampliar la lectura de la edad para poder salir de estos ejes de comprensión, salida a que obliga la concepción de la edad como eje temporal.

En efecto, tratar la edad según una cierta vecindad con la historia conduce a paradojas que no pueden resolverse. Por otra parte, historia y edad no se encuentran eminentemente relacionadas en la *Carta del auctor a un su amigo*, mientras que en el *Prólogo* es la edad la que parece revelar la idea retorizada y no sucesiva del tiempo,

por lo que no nos vemos obligados a proseguir por esta senda. La idea de la edad aparece ligada en los dos preliminares de que nos ocupamos, por un lado, a los vectores moral y ejemplar que aparecían en la *Carta del auctor a un su amigo*, vectores que deshacen este entramado de nociones que, al ser remitidas a esquemas clásicos incurren sempiternamente en contradicciones con el estatuto textual del preliminar, y, por otro lado, en el *Prólogo*, donde la edad aparece ligada al modo de un litigio crítico de la lectura y, en consecuencia, a una subjetividad que recibe y es hospitalaria a la obra según un vector temporal aún por dirimir pero que parece apegarse cada vez con más motivos a la idea de una edad.

Y es que el eje de la edad permite, y aun exige convocar aquí los dos tramos preliminares pues ella aduce la necesidad de la lectura y del texto preliminar mismo sin decantarse por la subjetividad –esquema que parece reinar en la *Carta del auctor a un su amigo*- ni por el tiempo –esquema más propicio del *Prólogo* que precisamente señala la edad como esquema retorizado del tiempo. Los dos vectores con los que nosotros mismos habíamos largamente litigado para dirimir la verdadera posición de la retórica en el prólogo aparecen aquí mezclados en el núcleo de sentido del tiempo como edad, como proceso personal.

En efecto, del mismo modo que se pensaba en una oposición en el seno de la mancebía, hemos venido planteando nosotros una oposición entre contenido –moral- y retórica, oposición de la que, a través del recurso a la ejemplaridad, no habíamos podido concluir sino una sempiterna repetición. Así, bien si asumíamos la virtud retórica del primer auto como motivo de la continuación llevada a cabo por Rojas, bien si considerábamos el propósito moral como motivo de la ampliación y conclusión de la obra, ambos elementos conducían a una consideración de la ejemplaridad que concluía en una repetición propia a los preliminares. El vector de la edad exige la reunión de estos dos vectores y, en consecuencia, de los dos preliminares, perspectiva que elude esa oposición simple entre contenido –moral- y retórica.

A la vez, es esta reunión de los dos preliminares la que exige rescatar la perspectiva de la edad. Efectivamente, si, como señalamos anteriormente, la idea de oposición que se trasladaba desde el carácter distributivo de la contienda objetual propia de cada edad hasta la lectura como actividad de la mancebía, se olvidaba de la

vejez –también de la madurez- como edad donde es posible la lectura y donde, además, nada impide –e incluso se favorece- esa lectura global a la que aludía Rojas, ahora es, de hecho, a través de la vejez, de la madurez, como se introduce un elemento que proviniendo del *Prólogo* se inserta en un asunto exclusivo de la *Carta del auctor a un su amigo* donde, en efecto, se alude a una dualidad de edades que se plasman estructuralmente en la obra, pues el carácter aleccionador de la misma, verdadero objetivo de la lectura –y de la escritura- sólo puede tener lugar en la disimilitud significativa de las edades: una edad que escribe y enseña, la del propio Rojas maduro, y una edad que lee y aprende, la edad del joven amigo al que se dirige la carta y la obra y edad de, por extensión, la muchedumbre de mancebos susceptibles de recibir la enseñanza. Sin esta distribución de edades que sólo se desvela mediante un injerto del *Prólogo* en la *Carta del auctor a un su amigo*, no es posible la enseñanza y el consejo que la obra dice proponer en la *Carta del auctor a un su amigo* y por el que, además, se legitima. La reunión de los dos preliminares exige, por tanto, la perspectiva temporal de la edad. Recordemos el tono de esa legitimación de la escritura:

«Me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 5].

Es necesario, por tanto, que Rojas tenga algunos años más que el joven al que se dirige la carta. El prólogo de la comedia –la *Carta del auctor a un su amigo*- esgrime este argumento que es uno de los que se emplean para legitimar la escritura e inscribe la firma de la edad para que se tenga por evidente la legitimidad de Rojas autor. En efecto, ya hacia el final, Rojas se encarga de señalar que es jurista, es decir, egresado de la universidad, y por lo tanto, no es joven, no es mancebo, posición que le legitima a proferir los consejos y, en consecuencia, a escribir su obra.

El prólogo semeja ser, entonces, el lugar pertinente para (*a*)firmar pues, en efecto, por un lado, se afirma el discurso que aconseja y, por el otro, se firma al establecer la edad, la fecha, la propiedad del texto desde este eje temporal no

estrictamente histórico ni subjetivo. La subjetividad se encierra entonces en la firma, en el prólogo como su manifestación, como si los dos preliminares constituyeran una alargada firma necesaria para dar cuenta de la edad y, en consecuencia, proporcionar el consejo que sólo se legitima en la diferencia de edad.

Ahora, al añadir el vector de la edad y de la firma, de la edad como modo de la firma en el preliminar que legitima ambas operaciones nos topamos con el tercer motivo que incita a Rojas a proseguir la obra del antiguo autor porque, si por un lado, se trataba de proseguirla por «*la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra [...] [y] aun en particular vuestra misma persona*», si, por el otro, el motivo era la calidad retórica, «*como mirase su primor, su sutil artificio...*», ahora, finalmente, como decíamos, el motivo es una firma, concretamente la ausencia de una firma:

«Vi que no tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar; pero quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria...» [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 1499, 185].

Puesto que la obra carece de firma, Rojas deduce que *está por acabar* y, en consecuencia, a los dos argumentos anteriores –el moral y el retórico– añade este argumento que ya alude a una cierta materialidad de la escritura puesto que la carencia de firma no es trascendente al texto como sí lo es el argumento moral que justifica la escritura, ni, en segundo lugar trasciende a la subjetividad puesto que la firma no se conecta trascendentalmente con una subjetividad sobre cuya presencia o ausencia no se pronuncia, ni, finalmente, constituye un elemento de su forma literaria –como sucede con la retórica.

Rojas, a la vista de esta ausencia, habrá dado por concluida la obra según él mismo explica reiteradamente.

Pero, ¿dónde está la firma de Rojas sino en el propio preliminar, en la propia *Carta del auctor a un su amigo*? Ninguna firma del autor, en efecto, salvo los dos textos preliminares donde se presenta como autor maduro legitimado por su edad que firma en su nombre para proseguir la obra y, sobre todo, para concluirla, para darla por terminada; no se trata de que la edad le permita firmar, por tanto, sino de que la edad misma, la materialidad de ese número, del tiempo, ejerce de firma pues metonimiza al

prólogo, lo suplementa -no hay prólogo sin edad- y lo suplanta pues todo se reduce a la firma y la edad es firma. Ningún nombre propio, en consecuencia porque, como él mismo afirma:

«Y pues él [el antiguo autor], con temor de detratores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar, quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéis si en el fin bajo que le pongo no expresare el mío». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 7].

El prólogo constituye, según esta perspectiva, una firma del autor, constituye un modo de volver a decir *yo*, quizá un modo de decir *yo* por primera vez puesto que el carácter ficcional de la obra -de escritura previa al preliminar como sabemos- lo hace poco creíble. Así que el prólogo, que suele ir contextuado con fecha y lugar, es una suerte de firma del autor de la obra, un modo de clausurar con una firma que da nombre al producto, que dice donde empieza la obra -después del prólogo- pero también donde termina -antes precisamente del prólogo.

Así parece concebirlo el propio Rojas quien prosigue la obra del antiguo autor porque no está terminada, clausura que *no hace residir en el sentido de la misma*, pues no alude a su sentido trunco, que *tampoco hace residir en la globalidad de un enunciado* o, finalmente, *en sus virtudes morales* bien esgrimidas y presentadas, sino en la firma. «*vi que no tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar*».

La firma, así, es la condición de posibilidad de la clausura de la obra, condición de posibilidad a su vez del prólogo donde ella necesariamente ha de insertarse. El prólogo como firma no puede deducirse, por lo tanto, de una carencia en el sentido de la obra encontrada, de una falta en la globalidad de su enunciado, de la ambivalencia de sus enseñanzas morales, o de su inacabada forma retórica.

En efecto, lo que Rojas dice proseguir en su ampliación legitimada por la ausencia de firma es tanto la historia -el contenido- como el estilo -la forma retórica- que se tienden, sin embargo, a imitar, ninguna creatividad parece defenderse por parte de Rojas, movimiento que conduce, en efecto, a pensar en una contundencia desmedida de la firma como posición de la subjetividad.

Una primera lectura de esa continuación fiel es que este propósito -que luego

puede comprobarse que no se cumple- ejerce una cierta retorización del propio modo retórico y del contenido de la obra al presentarlos como valores que deben considerarse continuación de valores que la antigua obra contenía y que no deben, en consecuencia, sino servir para hacer de Rojas un elemento casi transitorio, poco relevante, que roza la anonimia y aun la exige.

«Y pues él, [el antiguo autor], con temor de detratores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar, quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéis si en el fin bajo que le pongo no expresare el mío. Mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad, y quien lo supiese diría que no por recreación de mi principal estudio, del cual yo más me precio, como es la verdad, lo hiciese. [...] Asimesmo pensarían que no quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuviese». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 7]

Se trata, en efecto, de una despersonalización de Rojas en la copia y en la herencia, ninguna voluntad de injerencia en el contenido –que considera correcto y suficiente- ni en el estilo –que dice respetar. Se manifiesta entonces un cierto sometimiento a un empuje retórico y ficcional que él recibe tanto de la tradición como del antiguo autor y que parece servir de hecho, en primer lugar, como efecto retórico que conforma una *captatio benevolentiae* dirigida al público lector.

Desde la perspectiva de la consideración de un incipiente público lector, sólo hay que dar un paso, en efecto, desde la indicación de la presentación de la subjetividad como *captatio benevolentiae* a declarar la retoricidad global del prólogo, tránsito que parece obvio por otra parte porque, como declara Américo Castro, consiste en percatarse de que el prólogo está construido como un inmenso alegato de defensa del autor frente a los lectores a los que, según Américo Castro, se dirige y casi crea pues finalizando la Edad Media la idea de lector como público es aún muy difusa.

“La epístola ‘a un su amigo’ vale como una primera línea de defensa frente a un público cuya presencia se injiere, por vez primera, en la textura de una obra española. El miedo a ese público llevó a Rojas a ser poco veraz una y otra vez, porque aquella obra no se justificaba por «la necesidad que nuestra *común patria* tiene de la presente obra». (...) No menos falaz –o irónica- es la declaración de incompetencia («aunque obra discreta, es ajena de mi facultad») y el pretender

haber sido compuesta «por recreación de mi principal estudio» y en «quince días de unas vacaciones»”.

Al margen de si la opinión de Américo Castro resulta especialmente feliz para la explicación de la retórica en el prólogo de *La Celestina*, es preciso notar que su conclusión se subordina a una concepción discursiva del prólogo que, en efecto, apunta a una globalidad propia de sentido según su intención y sus contenidos asentados en una subjetividad que se excusa a través de ellos. El contenido y el modo retórico se convierten en firma de una subjetividad que se presenta mediante ellos como una subjetividad débil, ajena a esas ocupaciones y a esos conocimientos literarios, una subjetividad que dice someterse a los dictados del antiguo autor: sólo se trata, en efecto, de una inversión de los papeles que se circunscribe, sin embargo, al mismo movimiento de propiedad que ya hemos largamente denunciado.

La firma del prólogo, sin embargo, es ajena al eje del contenido y del modo retórico y dice señalar el verdadero motivo de la clausura de la obra. En efecto, lo que se detecta en los preliminares, y aunque no según un eje de propiedad, es un empeño de Rojas, tanto si contamos con la explicitación de su edad, como si con la necesidad de emplear el prólogo como lugar de la firma, como si, finalmente, con la necesidad de diferenciarse del antiguo autor; un empeño, decíamos, de hacer ver su subjetividad en torno a estos ejes, de emplear el prólogo para marcar el lugar de su subjetividad mediante la firma y no mediante el nombre propio, así que no se trata simplemente de una estrategia retórica que pretenda mostrar la debilidad y casi desaparición de la subjetividad del autor de la ampliación. Si se habla de la ocupación de jurista es, de acuerdo con el necesario vector de la edad, para señalar la legitimidad de añadir una ampliación firmada. No debe confundirse, por tanto, subjetividad y nombre propio -cosa a la que parece sustraerse Rojas en la *Carta del auctor a un su amigo*- con subjetividad y firma en torno al eje de sentido de la edad, estructura en la que una subjetividad creadora se afirma.

Si no, ¿por qué habría Rojas de aludir a una cierta unidad textual gráfica para que diferenciemos lo escrito por el *antiguo auctor* y lo escrito por él? En efecto, al final de la *Carta del auctor a un su amigo*, en la *Comedia*, precisamente después de haber

señalado que el autor anterior no dejó su nombre y que, en consecuencia, Rojas no dejará el suyo, puede leerse:

«Y porque conozcáis dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz; y es en fin de la primera cena». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 1499, 186-187].

Se trata, a qué dudarlo, de una nueva firma puesto que en ella reside la confirmación de la subjetividad de Rojas como creador de la ampliación de la obra, como continuador de la obra del primer autor que quedó sin firma. Frente al nombre propio y a la edad como firma, como puede observarse, en este caso, se trata de una marca gráfica y asignificativa –pues no es un texto, no una advertencia escrita. Rojas, en efecto, considera que ha ampliado la obra del antiguo autor de modo que no pueden distinguirse significativamente los estilos de ambos y, sin embargo, no lo emplea como motivo de debilitamiento de su posición puesto que señala una marca que lo haga reconocible.

Es preciso marcar su subjetividad, el tramo de su acción mediante una marca, en este caso asignificativa que opera al modo de un nombre propio, de una firma también aunque se trata de una firma conflictiva en la medida en que se enmarca en la frontera que separa –y relaciona, une– a Rojas con el antiguo autor. Porque, ¿si la *Carta del auctor a un su amigo* es la firma de la comedia, qué (a)firma la marca?, ¿se trata de una firma de lo dejado por el antiguo autor? Firma imposible, suplantación que, sin embargo, es imprescindible para poder Rojas continuar la obra, como si en el fondo de toda creación hubiera un doble movimiento de suplementación y de, a la vez, suplantación. Firma, que al ser de Rojas y preceder a su obra, sólo puede deshacerse de su carácter suplementativo si admite un carácter prologal, firma antes de la obra, firma absurda que se antepone a lo que corrobora (firma prologal), firma abismal entre dos subjetividades, entre dos textualidades, entre la subjetividad y la textualidad, firma entre la (a)firmación y la creación; la marca es la firma abismal que pone todo el entramado en circulación. Firma que es principio y final, punto de paso, lugar de la máscara, umbral irreconocible, textualidad aberrante que hace circular, y volver, todo el espacio textual.

Algún tiempo después –según las ediciones de las que disponemos tres años después en Sevilla –, como sabemos, el propio Rojas da continuación a su obra –a la Comedia- añadiéndole diversos capítulos hasta constituir la Tragicomedia que será nuevamente ampliada con el auto de Traso algún tiempo después. Sin embargo, nos interesa para nuestro propósito precisamente la ampliación que convierte a la Comedia en Tragicomedia y que es la que incluye como novedad en los preliminares el *Prólogo*. Porque, ¿cómo ampliar una obra que, por tener ya firma, es decir, por tener prólogo –la *Carta del auctor a un su amigo*-, se considera terminada? La estrategia de Rojas está formada por dos caminos igual de relevantes y que, finalmente, constituyen uno solo. En primer lugar, se da el paso de la firma como simple marca a una firma que firma con su nombre propio. Se corrige entonces la perspectiva de la firma como clausura y se introduce el juego del nombre propio, dando pistas, quizá falsas, o no, sobre la autoría de la obra que sigue centrando –como la firma en la *Comedia*- la discusión sobre la posibilidad de la continuación y la definitiva clausura de *La Celestina*.

«Vi que no tenía su firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota. Pero, quienquiera que fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 6].

Como puede observarse, se trata de una borradura de la firma que se suple por el nombre propio como definitiva marca lingüística de la subjetividad creadora. Como si un nombre propio pudiera venir ahora a firmar aquella primera obra a la que ya se había puesto una firma con la cruz, con la marca que separaba el texto del antiguo autor del texto de Rojas.

En segundo lugar, en efecto, si antes se marcaba el paso desde la obra del antiguo autor a la ampliación de Rojas con una marca gráfica –una cruz- ahora se trata del espacio entre dos autos –pues toda la obra del primer autor constituye un solo acto- y de una frase que encabeza el segundo acto.

«Y porque conozcáis donde comienzan mis mal doladas razones acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un acto o cena incluso, hasta el segundo acto, donde dice: ‘Hermanos míos’». [*La Celestina*, El auctor a un su

amigo, 8].

Podría pensarse en este caso que la idea de unidad significativa del primer acto se sobrepone a la simple marca gráfica como elemento diferenciador de la obra del antiguo autor y de la obra de Rojas. Ahora, en efecto, se señala la reunión en un solo acto de todo lo que el antiguo autor dejó escrito y, además, se señala un comienzo textual de la obra de Rojas, *Hermanos míos*. Sin embargo, si la primera señal de identificación de lo escrito por el primer autor -la cruz- es una marca gráfica que alude a la reunión editorial de ese texto en el libro, la segunda señal, la aportada por Rojas, hace del lenguaje una marca gráfica pues prescinde de su significado y se reproduce en la *Carta del auctor a un su amigo* como una simple cita del texto de la Comedia. El autor, por lo tanto, establece una frontera entre él mismo y él mismo según el eje de la edad puesto que algunos años después se señala a sí mismo, a su palabra para constituir un límite que legitima su propiedad sobre la obra y, en consecuencia, la nueva ampliación.

Si antes se había apropiado, para escribir la Comedia, de la firma del antiguo autor, por el que firma a modo de suplente, ahora, al pasar a la Tragicomedia, requiere volver a firmar allí donde suplantó al antiguo autor para legitimar esta nueva ampliación, sustitución de la firma que ahora se produce del autor al autor según el eje de la edad que si antes legitimaba su voz porque le permitía firmar -crear y aleccionar- ahora le suplanta y le subsume a la idea retórica de su propia obra, a la borradura de la subjetividad que se convierte en materialidad del lenguaje, en marca sin significado ni sentido, firma que es, a la vez, el prólogo y la edad, voz dada a un muerto -el Rojas adulto que redactó la Comedia- por un muerto, el Rojas de la Tragicomedia que vuelve a firmar con el *Prólogo* que ya es medida sin cuenta pues pretende ser el lugar donde se enuncia el término de una herencia insensata a la que no se puede ser hospitalario.

«Así que viendo estas conquistas, estos dísonos y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostaba y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite destos amantes, sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio,

con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición». [*La Celestina*, Prólogo, 21].

En efecto, de la discordia en torno a la obra dice Rojas haber extraído el motivo de continuar la Comedia y convertirla en Tragicomedia, de la discordia, sostiene antes del tramo citado, entre los impresores, entre los que han litigado sobre el título, sobre el nombre de la obra.

No puede Rojas, sin embargo, dejar de referirse al antiguo autor que, según él mismo deduce, la llamó *Comedia* porque se fijó en el principio; Rojas, que desea dejar dicha su opinión dice que para partir entre aquel y los que la llaman Tragedia por cómo termina, ha decidido llamarla Tragicomedia y darle nombre y firmarla si cabe para que sea éste su nombre. Posición de la subjetividad que parece, finalmente, volver a remontar en el *Prólogo* y precisamente en su final, su posición pregnante. Sin embargo, Rojas señala el valor de la adición, adición respecto al antiguo autor –que ya conocíamos de la *Carta del auctor a un su amigo*- y adición ahora que no puede ser otra que la del propio Rojas en el paso de la Comedia a la Tragicomedia, paso que se produce en la reunión de la discordia y el paso de la edad.

Pero adición no es sólo ampliación como si de un simple ejercicio retórico se tratara, adición significaba también herencia en el vocabulario jurídico de la época tal y como se recoge en el Diccionario de Autoridades donde tiene la acepción de heredar de alguien y de ampliar la propia herencia. De este modo queda Rojas en posición de heredar de sí mismo, estructura imposible sin la injerencia de la edad, del paso del tiempo que lo circunscribe sin embargo al trabajo en el texto, que lo vuelve de nuevo a la escritura, acontecimiento cuya estructura requiere de la presencia del prólogo, ahora mediador entre la obra y la obra, entre la obra y su herencia, entre la retórica y la subjetividad, entre la retórica y el tiempo.

Herencia que es lenguaje, materialidad de la palabra sin sentido, herencia de la marca gráfica, de la cita del propio texto, sin propósito de constitución del sentido ni de la globalidad del texto, sin propósito de sentido, lenguaje sobre lenguaje, cuenta sobre cuenta, la retórica de los preliminares de *La Celestina* se embosca en el lenguaje mismo, en el nombre que deviene marca y firma para subvertir la subjetividad,

borrarla y dejarla en suspenso mediante la institución del tiempo como edad que permite la desarticulación no sólo de la subjetividad sino del lenguaje mismo.

Abismada la marca de la subjetividad al haberse anulado su posibilidad temporal –la edad como síntoma de identificación absoluta del sentido de la obra- y su posibilidad retórica –el lenguaje como portador de la subjetividad- la posición (a)firmante de los preliminares deshace la falsa madeja que se plantea entre lectura y escritura, entre sujeto pasivo y sujeto activo. El prólogo, su marca diseminada a lo largo de la obra entre los diferentes actos, entre los diferentes autores, entre las diferentes edades, anuncia una vuelta de la escritura y de la lectura que se entrecruzan sin distinción posible, dejando ver, por un instante, la escritura que se disemina, la lectura, que se disemina, el sujeto, que se disemina. De este modo, el prólogo culmina el proceso de disolución de las oposiciones y de las disensiones, convertidas ahora en circulación material del texto, en volver del texto que nos permite situarnos, cada vez, en su presente, lugar de escritura-lectura. Disolución que debe leerse, en consecuencia, como un proceso simultáneo de hibridación de las oposiciones y de las disensiones cuyo efecto no es anularlas y dejarlas como en un estado de latencia secreto, sino potenciarlas, dejarlas acontecer en su máxima radicalidad sin que ninguna estrategia sea capaz de dominarlas y apaciguarlas.

Medio siglo después, en el caso del prólogo a *Lazarillo de Tormes*, la retórica aparece como factor de deslizamiento, como núcleo de descripción y como eje de valoración de la obra; el vector creativo, sin embargo, parece haber desaparecido, como si el autor se considerara, ya a mediados del siglo XVI, ciertamente más libre de crear al margen de la retórica que, en consecuencia, se presenta como un elemento meramente aprovechable, nunca ineludible. Quizá el hecho de hablar de sí mismo haya disuadido al autor de introducir modelos retóricos generales a los que, de hecho, no tendría por qué asimilarse su vida y que quizá puedan crear suspicacias en el interlocutor, en el lector, desconfiado ya a mediados del siglo XVI de una declaración personal circunscrita estrictamente a una forma retórica, ya sea expositiva ya

argumentativa. Incluso el prólogo, que presenta la obra –anuncia que se narra la vida de un individuo- y señala su tono lingüístico –«que en este grosero estilo escrib(i)ó»-, habrá tenido que hacerse cargo de este hecho, empeñarse en asumir esta idea de exención retórica que, sin embargo, no puede dejar de tomar como objeto siquiera para pensarla, para decidir su posición en la obra y en el prólogo mismo.

2.2.2. Idea de retórica en el prólogo a

Lazarillo de Tormes

Contar la propia vida no puede asimilarse a una forma retórica, decir la propia vida en estilo retórico sólo puede levantar suspicacias en los lectores. Sobre la premisa de la narración de la propia vida, es decir, sobre el empeño de construir una *autobiografía*, el autor desecha la retórica como único modelo. Mediante esta operación obtiene una relativa exterioridad respecto a la retórica, exterioridad de la que, por ejemplo, Rojas no puede hacer gala puesto que todo su movimiento residía precisamente en una base retórica –defendida, explicitada y repensada por él mismo– que después se mostraba diseminada pero en cuya exterioridad no parecía haber ya literatura pues todo su movimiento consistía en un desfondamiento vagamente centrípeto que no parecía capaz de proporcionar condiciones de posibilidad para la exterioridad pues tiempo, espacio y, sobre todo, subjetividad, quedaban enmarcados en el tono de una retórica que se extendía más allá de la simple disposición de los materiales y también más allá de la simple elocución.

Que la retórica haya perdido su papel de tradición imprescindible para la creación en *Lazarillo de Tormes* y, por lo tanto, su peso como ciencia del lenguaje y de la expresión –en consecuencia también como elemento de análisis y valoración– es lo que quizá ha propiciado que el prólogo actúe, en este caso, como elemento de deslizamiento que ya no se encierra simplemente en el terreno lingüístico, sino que hace transitar a la retórica más allá de la obra entendida como construcción de lenguaje –idea de la obra en la que una retórica, obviamente, había de tener un peso central–, más allá del resbaladizo pero acotado terreno lingüístico –finalmente material– donde parecía haber sido recluida por los preliminares de *La Celestina*.

Supuesto este hecho, que trataremos de mostrar a lo largo de este apartado, es preciso señalar el modo exacto en que esto se produce, pues la renuncia a la retórica

como eje central de la creación y de la configuración lingüística de la obra que, en consecuencia, también permitía su valoración –al menos expresamente- no debe hacernos retornar a concepciones tradicionales sobre el lenguaje y la obra literaria que, como hemos señalado suficientemente, no servían a nuestro propósito y que, además, el prólogo se encargaba de desmentir o de poner en circulación precisamente exponiendo la desfundamentación que concitaba a su alrededor la retórica.

De hecho, en primer lugar, no se trata de que el prólogo a *Lazarillo de Tormes* se haya alejado de aquellos modos retóricos que tienen que ver más con las palabras –las figuras, la *elocutio*, un empeño persuasivo por el modo del lenguaje, una voluntad de adorno y florecimiento- para aprovecharse únicamente de la más sobria y como verificable retórica del argumento, de la parte más lógica de la retórica, de un ámbito más global cambiando así de género pero manteniéndose en torno a una idea retórica de la literatura que va con la época. Este movimiento, de haberse producido, en la medida en que cuenta con estructuras que, desde luego, no son estrictamente lingüísticas habría permitido que la retórica saliera de ese terreno y accediera a un terreno más estructural, el de, por ejemplo, una topología de las opiniones comunes, o el del entinema o, en el extremo, el ámbito colindante del silogismo.

No ha de extrañar, en efecto, que se pueda plantear a mediados del siglo XVI, en pleno Siglo de Oro, una idea del silogismo en la literatura, en la obra de arte escrita por influencia de la creciente traducción y lectura de las obras aristotélicas acerca del discurso. Según afirma Paul Oskar Kristeller:

«Más notable y probablemente más importante es la tradición aristotélica en España y Portugal, donde estuvo estrechamente ligada con la teología católica y alcanzó su pleno desarrollo en el s.XVI (cinquecento) y en la primera parte del siglo XVII (seicento), especialmente en Salamanca, Alcalá y Coimbra».

Esta influencia de Aristóteles implica, en efecto, una cierta silogización de la retórica pero también de la poética, en la que se afirma la pertinencia del silogismo para la elaboración de uno de los efectos poéticos más importantes, a saber, para la construcción de la trama y la producción de catarsis: *la agnición*. No resulta inapropiado, por tanto, referirse al silogismo cuando estamos hablando de obra

literaria en el Siglo de Oro a pesar de que, en efecto, se haya cifrado el paso desde la Edad Media al Renacimiento precisamente en una liberación del pensamiento de la forma escolástica de aproximación al conocimiento, precisamente en una emancipación de las humanidades de aquella forma generada por el puro movimiento de la forma, como pura dinámica capaz de rellenar innumerables páginas de disquisiciones que carecían, más allá de los libros donde estaban, e incluso en ellos, de ninguna relevancia. A pesar de esta idea, hemos de reconocer que la forma silogística es una forma heredada del pensamiento que, como ya he señalado, apunta consistentemente a uno de los efectos más buscados del trabajo literario tal y como lo concibe Aristóteles, pues en él se basa una de las formas de unificación de la historia mediante un acontecimiento que liga episodios dispares.

Pero, sin llegar al extremo del silogismo y del modo argumentativo de la retórica que resulta difícil encontrar de manera tan elaborada en *Lazarillo de Tormes*, es preciso señalar que la renuncia al lenguaje elaborado y altamente figurativo tiene en *Lazarillo de Tormes* un motivo literario fundamental que no depende de la opcionalidad genérica del ámbito retórico. En efecto, la propia configuración autorial y temática de la novela –escrita en primera persona por su personaje principal para narrar su vida– parece propiciar el rechazo al recurso de una retórica figurativa centrada en las palabras pues, en efecto, tal y como parece exigido, al ser Lázaro el autor de las páginas que leemos resulta difícil encontrar figuras retóricas que el decoro desaconseja. Es la propia vida de Lázaro, exterior al lenguaje por tanto, la que exige el modo de lenguaje y la que parece sacar a la retórica de su propia inmanencia justificativa lingüística.

La expresión se aleja, en consecuencia, de los recursos retóricos topologizados aunque no renuncia, esto de un modo más sucinto, a una disposición argumentativo-persuasiva de los materiales. Esta organización que no se corresponde con la forma del silogismo ni aun con la del entinema, establece un proceso gradual de presentación de los materiales, culminación de cuyo proceso es precisamente el prólogo donde, como ha señalado Francisco Rico y ha insistido Claudio Guillén, se explica, a modo de colofón para la argumentación, que la novela narra un *caso*, un sucedido sobre la moralidad de cuyas trazas ha de manifestarse *Vuestra Merced*,

destinatario de la información. La situación de esa explicación es, en efecto, y precisamente por aprovechar el emplazamiento ya siempre doblado del prólogo -principio y, a la vez, final de la obra-, un recurso persuasivo y argumentativo que determina la composición del libro mismo y su efectividad.

Así, efectivamente, de acuerdo con el carácter del personaje, la obra apenas contiene recursos retóricos asociados a la *lexis* y, de hecho, en el extremo y como para mostrar conciencia del modo de su composición se vanagloria frecuentemente de emplear un castellano sencillo, ajeno a retóricas a las que Lázaro no ha tenido acceso por su extracción social. Este hecho, sin embargo, no parece haberle impedido aprender a argumentar, a exponer sus sucesos de manera que resulten convincentes, persuasivos también, pues el modo en que se organiza todo el material narrativo de la novela está ciertamente basculado en beneficio de la persuasión del lector.

Se produce entonces una aparente duplicación de la retórica según su género de acuerdo con la perspectiva impuesta por el protagonismo y autoría de la persona de Lázaro, puesto que se debilita la vertiente de la *lexis* que, en efecto, parece tener más afinidades con el lenguaje como tal, y se presenta la vertiente de la argumentación que, al contrario, parece depender más de una estructura no reductible al lenguaje, o al menos no a su virtud más semántica, significativa, referencial. Tal y como señalamos en el comienzo, y en cierta contraposición con *La Celestina*, parece que el modo retórico se aleja de la concreción del lenguaje y tiende a mirar mediante el posicionamiento imprescindible de entidades no estrictamente lingüísticas -todas dependientes de la vida de Lázaro-, hacia un ámbito que podríamos llamar, aún con cierta precipitación, literario.

No obstante, en el prólogo, que es el tramo textual del que nos ocupamos, sucede más bien lo contrario porque si bien él es núcleo del discurso argumentativo general -al que da inicio y al que culmina-, el prólogo es, a la vez, lugar de manifestación de numerosos recursos figurativos, pues, efectivamente, no es extraño encontrar junto a las operaciones propias de la argumentación -*dispositio*, organización de los temas y de los ejemplos- recursos retóricos tipificados ya en la época como convenciones literarias y otros dependientes de la *elocutio*, de la *lexis*, es decir, una reunión significativa de recursos retóricos que sólo pueden ser adquiridos por una persona

culta y no por el narrador y protagonista de la obra:

“El prólogo se inicia con cuatro archiconvenciones literarias: el reclamo de originalidad («cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas»), *prodesse et delectare* («podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite»), la cita de autoridades («Y a este propósito dice Plinio»), y la diversidad de gustos («Mayormente que los gustos no son todos unos»). [...] Tópicos como el discurso de las armas y letras («¿Quién piensa que el soldado...?»); la fama («el deseo de alabanza»); la falsa humildad («Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano»); la *captatio benevolentiae* («de esta nonada que en grosero estilo escribo»); el comienzo *in media res* («parecióme no tomalle por el medio, sino por el principio»); y la fortuna («pues Fortuna fue con ellos»).

Parece, en consecuencia, que el prólogo asuma –al menos en uno de sus tramos– su carácter de presentación de la obra literaria, de configuración ciertamente del discurso y que, en consecuencia, pueda, sin faltar excesivamente al decoro, presentarse mediante un discurso pleno de figuras y convenciones literarias, rompiendo así una relativa unidad de lenguaje con la obra –y con el otro tramo del prólogo–, presentándose, en el extremo, él mismo como tramo textual independiente del resto de la obra, dándose nombre a través del lenguaje de que se sirve.

Así, la retórica asociada a la *lexis* y a una codificación culta de las convenciones literarias aparece en el prólogo con relativa virulencia de modo que no puede decirse que el libro se incline completamente hacia una retórica concebida sobre el molde de la argumentación evitando el modo retórico de la expresión, del lenguaje; el prólogo, que presenta la obra y dice el modo retórico, abandera la retórica figurativa y convencional más elaborada de la obra, retórica que, no puede olvidarse, se emancipa de la relativa presencia de Lázaro para aproximarse a la contundente posibilidad de la literatura pues las archiconvenciones literarias no tienen que ver con el personaje sino con la posibilidad de que el libro se autoinstituya como literario.

En cualquier caso, tal y como apuntábamos como hipótesis, la retórica en el *Lazarillo de Tormes* no se aleja del ámbito exclusivamente lingüístico mediante la restricción de su modo retórico a un género argumentativo.

Parece, por lo tanto, que exista un modo retórico asociado al prólogo –más rico, más elaborado y que no se atiene estrictamente a lo que correspondería a la vida de Lázaro- y un modo retórico asociado a la obra –modo más sencillo, argumentalmente desarrollado con el propósito de convencer al lector pero apenas lexicalizado, apenas *coloreado* y que, además, culmina en el prólogo donde se proporciona la clave del desarrollo mismo del libro.

a. Lazarillo y Lázaro. El nombre propio de la retórica

No obstante, existe un problema asociado a este razonamiento que no podemos obviar, porque, ¿qué consecuencias tiene para la novela y para el prólogo esa disimilitud del modo retórico?, ¿se puede justificar, alabar, describir convincentemente una obra como *Lazarillo de Tormes* que rápidamente se declara autobiográfica si el tramo textual que se ocupa de estas operaciones disiente radicalmente del modo retórico de aquella? y sobre todo, ¿cuál es la justificación narrativa de que el modo retórico de la obra sea más pobre que el modo retórico del prólogo, de que en definitiva, existan dos modos distintos de retórica en la obra?

Sólo puede haber, según el razonamiento hasta aquí seguido, una justificación: *Lázaro no ha escrito el prólogo* –o no enteramente- a pesar de que la persona gramatical del autor del prólogo y del autor de la obra coincidan, a pesar de que uno anuncie haber narrado su vida donde ahora debe haber otro narrador que le suple o por el que desea hacerse pasar. Una dualización del *yo* narrativo acontece en este punto de modo que la estructura misma del libro se ve escindida por virtud de esta discusión de genérica retórica que creíamos podía solucionarse atendiendo simplemente a un análisis retórico del prólogo.

Es preciso, no obstante, dar cuenta de una primera crítica que podría hacerse a este planteamiento. Podría aludirse, en efecto, a que el prólogo es –y debe ser- un tramo textual aparte, por lo que su diferente modo retórico no afecta a la idea de retórica en la obra, en efecto, ni el prólogo debe tener el mismo modo retórico de la obra, ni debe el prólogo servir de ejemplo o de comparación con la retórica de la obra; según esta lógica sería posible afirmar que *Lazarillo de Tormes* es una obra escrita en

un tono sencillo en el que la retórica, si acaso, participa para organizar argumentativamente algunos contenidos, mientras que su prólogo se despliega según un modo retórico más elaborado que, sin embargo, no concierne al modo de la obra puesto que, incluso, como hemos señalado, el propio tono retórico del prólogo puede actuar como barrera de protección para que el prólogo y la obra no se confundan y así éste pueda presentar a aquélla. En último término, el prólogo hallaría así un modo de posicionamiento textual propio que le permitiría actuar como enunciador de la obra, sin inmiscuirse en su trama, y como evaluador de su lenguaje, sin asociarse a su retórica.

Quizá se esté pensando en una solución más radical y simplificadora derivada precisamente de ese carácter exterior del prólogo respecto a la obra; en efecto, puede considerarse que la escisión retórica no concierne ciertamente a nuestro estudio puesto que éste se centra en el prólogo y desea señalar únicamente el interés de éste en el modo en que la obra se escribe y no en su contenido, no en la obra misma, por lo que la propia escisión retórica ayudaría al estudio y lo legitimaría para circunscribirse al mero estudio del prólogo, obviando la obra y su modo retórico.

El modo retórico del prólogo se convertiría así en una suerte de nombre propio, ignorando el nombre propio de la obra y de su protagonista, nombres idénticos -Lazarillo de Tormes- en cuya similitud el prólogo desearía no inmiscuirse, pues, como tendremos ocasión de comprobar el paso de Lazarillo de Tormes personaje a Lazarillo de Tormes libro es un paso retórico y textual que debe acontecer en la obra. La retórica se convertiría en el término (del) prólogo.

Ha de matizarse, sin embargo, esa escisión textual y significativa, concretamente en el caso de *Lazarillo de Tormes* porque la obra no puede entenderse, no puede tener lugar sin el prólogo, que señala, en efecto, el motivo de la carta que Lázaro envía a *Vuestra Merced*, carta que, como sabemos, es el libro mismo que queda así justificado como acto de escritura por el prólogo. Para Lázaro Carreter, toda la acción culmina en el prólogo que, de este modo, es imprescindible para entender la historia pues constituye su último capítulo y da término al modo argumental desarrollado mediante la progresión pautada de contenidos -anécdotas, amos y comportamientos- de Lazarillo.

«Es el caso que no nos las habemos con un escritor convencional, de quien puede esperarse que cumple, porque debe hacerlo, el trámite de los requisitos proemiales, y que conduce su argumento a probar de buena fe lo que ha anunciado: por el contrario, la navegación de Lázaro no acaba en el buen puerto prometido, sino en un abismo de deshonor. Y es entonces, al contemplar ese prólogo a la luz del «caso», cuando descubrimos su faz sarcástica, cuando advertimos que el narrador nos tendió una trampa y que, en definitiva, el proemio empalma con el tratado VII, hasta el punto de convertirse en capítulo último del libro; una ambición nueva del protagonista, la de alcanzar la honra literaria, constituye su motivo principal»

Esta imbricación de prólogo e historia a través del *caso*, modifica toda la perspectiva de lectura retórica del prólogo precisamente propiciando el tránsito desde la concepción de una retórica copiada y obediente hasta una retórica de la que se sirve el autor precisamente para ponerla en cuestión, para desestabilizar el carácter fiel del prólogo. De este modo se muestra que el modo retórico del prólogo y el modo retórico de la obra se encuentran íntimamente ligados, así como la trama de la historia y la trama del prólogo. En esa imbricación reside, si hemos de atender a las palabras de Lázaro Carreter, una cierta defensa de la autoría –de un cierto carácter creador pues surge precisamente al emanciparse de un cierto peso retórico heredado- y de, en último término, la literatura.

Sin embargo, no sólo resultan inescindibles el prólogo y la obra en lo que concierne a su trama o a su modo retórico, sino que, apuntando a un grado extremo de necesidad, no puede entenderse el modo retórico del prólogo sin haber atendido al desarrollo de la obra. De este modo, no sólo la trama de la historia, lo que la historia dice y la posibilidad de decirlo se ven auspiciadas por el prólogo desde esta perspectiva legitimadora de la obra que reside en la narración del *caso*, sino que además es preciso tener en cuenta que una de las consecuencias que se justifican por la propia argumentación del libro culminada en el prólogo es su baja calidad literaria, su falta de contenido retórico, su «*grosero estilo*», por lo que un vector –la retórica asociada a la lexis- no puede darse en *Lazarillo de Tormes* sin el otro –la retórica argumentativa uno de cuyos propósitos es precisamente señalar el carácter pobre de la otra retórica- y el prólogo, ya desde el punto de vista de retórica argumentativa, ya

desde el punto de vista de la elucidación del estilo, no puede ser excluido de las consideraciones retóricas generales de la obra que él mismo parece determinar.

La escisión, pretendidamente radical por su carácter tradicional y genérico, entre obra y prólogo se muestra problemática ante este argumento esencial para la comprensión de la obra misma. Puede concluirse entonces que existen los dos modos retóricos ya mencionados pero que ambos mantienen una relación intrínseca que no puede obviarse y que concierne a todo el sistema textual del *Lazarillo de Tormes*. El prólogo, de algún modo, debe establecer una mediación entre la pretensión de su nombre propio –*el término (del) prólogo* que quería darse a través de la autonomía de su modo retórico- y el nombre propio doblado de *Lazarillo de Tormes* en cuyas articulaciones el prólogo se deja ver retóricamente pues sin el prólogo no hay posible conjunción de ambos nombres propios porque, sin el prólogo, no hay libro ni autobiografía.

Al margen de estos dos argumentos, que resultan suficientes por sí mismos, cabe señalar que la diferenciación en torno al estilo retórico hecha por nosotros entre el prólogo y el resto de la obra no es compartida por todos los autores. Para Alberto Blecua, de hecho, los dos modos retóricos presentes en el libro no se distribuyen según los dos bloques que hemos señalado –el prólogo y el resto de la obra-, sino que el modo retórico del prólogo puede observarse también en aquellos *tractados* que no son estrictamente biográficos, es decir, autobiográficos, mientras que el estilo más sencillo prima en aquellos en los que el trasunto autobiográfico es más expreso, es decir, en aquellos en que Lázaro se refiere significativamente a los avatares de su vida que narra con todo detalle.

«El *Lazarillo* puede dividirse en dos partes nítidamente diferenciadas: por un lado, el prólogo, presentación de los padres y los tratados Sexto y Séptimo; por otro, el grueso de la narración, que tiene como protagonista a Lazarillo.

En la parte correspondiente al Lázaro hombre domina lo autobiográfico, lo subjetivo; en la del niño, prevalece, en cambio, la facecia, la anécdota, la descripción más o menos objetiva de la realidad. [...]

Esta dualidad, que ha motivado las diversas interpretaciones de la novela y que es producto de la propia estructura de la obra, se refleja o, mejor, se hace patente en los recursos estilísticos de que se sirve el autor».

En cualquier caso, y a pesar de que la distribución de los modos retóricos sea distinta, de lo que se trata también para Alberto Blecua es precisamente de mostrar que en el *Lazarillo* conviven dos estilos retóricos muy definidos que, además, dependen del sujeto enunciador del discurso en que se encuentran y del sujeto al que se refieren expresa o implícitamente, en definitiva, por tanto, de la intensidad del género autobiográfico en cada tramo correspondiente del libro. Se trata, en efecto, y aquí reside uno de los principales valores de la apreciación de Blecua, de una cuestión de intensidad. En efecto, incluso en la atribución de simplicidad y complicación que nosotros hemos preferido rotular como estilo argumentativo y estilo figurativo por parecernos más apropiado al no renunciar nunca a la perspectiva retórica, atribución que además parece traslucirse en la caracterización que Blecua hace de los dos estilos, no se puede concluir que uno de los estilos, el sencillo, sea un estilo no retorizado, es decir, un estilo puro o neutro. El mismo Blecua se percata de este hecho y lo señala más adelante:

«El *Lazarillo*, por el decoro del personaje, debe estar escrito en estilo humilde o cómico -«grosero»- dirá su protagonista. Su lenguaje, al igual que la condición de sus personajes y las situaciones, tiene que mantenerse dentro de los límites permitidos por la retórica. El estilo humilde tiende a una lengua de uso habitual. [...] Huye [...] de la afectación, lo que no significa el abandono de la retórica, sino el rechazo de una retórica, la medieval, para aceptar de lleno las normas de Quintiliano. Por eso su vocabulario y su sintaxis se mantienen en un término medio, ni arcaizantes ni innovadores en exceso; por eso gusta del ritmo binario; por eso huye del hipérbaton y busca el *isocolon*; por eso puede *escribir un prólogo como el que abre la boca*; por eso, en fin puede salpicar su obra de sales. El *Lazarillo* es renacentista porque sigue a Quintiliano».

De este modo, según Blecua: por un lado, los modos retóricos no se distribuyen nítidamente entre el prólogo y el resto de la obra y, por el otro, el modo que consideramos no retorizado en el sentido lingüístico es, de hecho, un modo figurado, retorizado por tanto, aunque precisamente con el propósito de dar cuenta de su enunciador y no tanto de lo enunciado, motivo por el cual se intensifica o se atenúa el carácter autobiográfico explícito de la narración.

Esa alternancia e imbricación retórica que hemos desvelado mediante la consideración del prólogo no sólo sirve a nuestro propósito argumentativo al señalar la impertinencia de considerar el paso a una retórica argumentativa como el elemento

fundamental para sacar a la retórica de su autonomía lingüística tal y como se daba en *La Celestina*, sino que, como ha podido comprobarse en el desarrollo apuntado, constituye una madeja de tensiones estructurantes dentro del *Lazarillo* de la que forma parte eminentemente su prólogo, escrito según Blecua precisamente a raíz de la facilidad que proporciona esa retórica *media* alejada de la afectada retórica medieval y, no podemos olvidarlo, como consecuencia de la gran difusión que tiene la retórica entre el público lector.

Ese cambio de retórica es también, por lo tanto, un cambio de época, un tránsito que Alberto Blecua evalúa precisamente, y no por casualidad, desde *La Celestina*, atribuyendo al *Lazarillo de Tormes* fuentes quintilianas de más simple comprensión y menor afectación, más acordes, por tanto, a las características de un personaje bajo.

Parece, por tanto, que un cambio de época acontece en este cambio de estilo, en esa alternancia de estilo, modo que, de nuevo, puede sacar a la retórica del ámbito único del lenguaje pues, frente al carácter de repetición y herencia al que se aludía permanentemente en *La Celestina*, ahora parece preferirse la novedad, novedad que se encuentra en la retórica pero también, y quizá eso sea lo que haya incluso motivado el cambio de modo retórico, la alternancia de dos modos retóricos que se suceden e implican, quizá también se encuentre, decía, en la trama, en lo que se cuenta, puesto que el prólogo anuncia sin dilación que se tratarán «cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas». [*Lazarillo de Tormes*, 3].

En efecto, frente a la idea de simple continuación que Rojas defiende una y otra vez, hay en el prólogo de *Lazarillo de Tormes*, en su contenido pero también en el hecho mismo de escribirlo, una voluntad de hacerse escritor, una firmeza creativa que, en efecto, parece capaz de asumir globalmente a la retórica con el propósito de conducir a buen término la historia. Lo señala Lázaro Carreter quien estima que para el protagonista y autor «alcanzar la honra literaria, constituye su motivo principal». Parece seguirle Alberto Blecua que afirma el desvelamiento del autor bajo la capa retórica precisamente a causa de la ironía, de la que se sirve para mostrarse y mostrar el carácter literario de lo que ha escrito y ahora presenta:

«Al escoger la fórmula autobiográfica, se ve obligado a seguir el punto de vista del personaje para no faltar al decoro; pero como este personaje expresa una

ideología opuesta a la de su autor, éste sólo cuenta, para indicar cuál es su auténtico pensamiento, con un medio: la ironía».

Además del valor de esta apreciación para apoyar la idea de que *Lazarillo de Tormes* pretende emanciparse de las servidumbres retóricas de la literatura y dar a la luz, anunciándolo, un nuevo modo que quiere ser literario, es preciso hacer notar que de este modo también se establece una nueva escisión, ahora precisamente entre el narrador y el protagonista, aquél desvelado por la ironía inserta en su modo retórico, y éste presentado por la verosimilitud, por la veracidad de lo que le sucede y que constituye el motivo nuclear de la historia, del libro, incluido el prólogo.

Como puede observarse, tras el recorrido efectuado sobre las posibles distribuciones de los modos retóricos entre el prólogo y la obra hemos alcanzado dos extremos: lenguaje y subjetividad, es decir, los dos extremos que constituyen la autobiografía. Todos estos elementos han de dilucidarse, en consecuencia, puesto que a ello obliga la configuración misma de la novela, en la consideración de la subjetividad de Lázaro, soporte tanto de los acontecimientos como del lenguaje, pues no olvidemos que la disímil distribución retórica tenía que ver, sobre todo, con el tipo de personaje sobre el que se estructuraba toda la historia y el lenguaje.

Un precepto retórico sostiene, en efecto, esta idea de la atribución de un discurso apropiado al personaje, de la atribución también de algunas anécdotas verosímiles. Un precepto retórico, *el decoro*, denunciaba la imposibilidad de atribuir a Lázaro el prólogo del *Lazarillo de Tormes*, puesto que de él, tal y como se nos cuenta su vida a lo largo de la obra, no cabe esperar ese discurso prologal tan fluido y tan sembrado de figuras y convenciones literarias. Así lo indica Alfonso de Toro:

«La primera señal que nos indica el dualismo del yo-narrativo es el estilo del prólogo, que alardea retoricidad y cultura, y la sencillez de los tratados. Aquí existe, pues, un distanciamiento del narrador de lo narrado».

De la misma opinión es Fernando Lázaro Carreter a quien, como tuvimos ocasión de señalar, sigue Blecua. Sin embargo, frente a la perspectiva adoptada por Blecua para referirse a la autoría como subjetividad, Lázaro Carreter indica la importancia de la *firma* y del nombre propio en la constitución literaria de esa

subjetividad. En efecto, Lázaro Carreter aporta al asunto el importante matiz de que ese juego retórico constituye una burla del verdadero autor no por la presencia de una subjetividad entendida exclusivamente al modo psicológico o social –que también-, sino por la presencia de un nombre propio que titula el libro y que, añadido yo, constituye el motivo narrativo de la obra: *Lazarillo de Tormes*, Lázaro de Tormes, Lázaro González Pérez, pues a todos estos nombres responde el aludido.

De este modo, la firma y la autoría del prólogo no pueden corresponderse y el verdadero autor muestra la burla de esa presencia retórica precisamente a causa de la firma cuyo nombre propio, del que responde, se introduce en el texto, según Lázaro Carreter, mediante un juego retórico, el de la retórica simple, como si la retórica permitiera reconocer, dar rostro, como si la retórica dejara una huella de la persona junto al nombre propio. La retórica, de este modo, se constituye en un lenguaje que, por lo tanto, suplanta, que representa y se constituye como globalidad en torno a la idea clásica del signo, pues trae a presencia aquello que ya no está presente. Pero acudamos a las palabras de Fernando Lázaro Carreter.

«Se adivina un gesto de burla (...) con unas pocas citas clásicas, con la impecable disposición retórica del prólogo, ha trazado su rúbrica de escritor culto; encima de la rúbrica sólo hay un nombre de autor: Lázaro de Tormes».

La retórica se convierte entonces en el nombre propio que acompaña al nombre de Lázaro y que dirime la atribución recta u oblicua del discurso al personaje, desplazando así al nombre propio como único designador y convirtiéndolo, según parece, en elemento retorizado, en doblez de la autoría pues el nombre y la firma no coinciden, en atribución dudosa y suplantadora, en atribución que es capaz de borrar al sujeto que parece designar y dejar, no obstante, que se vea el hueco dejado, representar por representar, dejando saber que allí reside el lugar de la representación sin que lo representado sea requerido, pues así se lee la anonimidad de la obra precisamente desde esta perspectiva atributiva.

Si, como señalé con antelación, se exige del prólogo que medie entre dos nombres propios que son, en verdad, el mismo: *Lazarillo de Tormes*, ahora dicha mediación deja ver su carácter retórico, convirtiendo de hecho a la retórica misma en

nombre propio, en designadora del sujeto al que se asocia sin posibilidad de oscilación como si, al sacar a la retórica del terreno exclusivo del lenguaje y dirigirla hacia el nombre propio la hubiésemos detenido, solidificado, poniendo incluso en cuestión la literaturización misma que ya se venía esbozando y que se recluye también en el nombre propio.

Pero, ¿a través de qué juego retórico se extiende la lógica del nombre propio hasta alcanzar a la retórica misma, por qué procedimiento la detiene al nombrarla propiamente y retenerla entre límites de desplazamiento que se instituyen en su propio nombre?, ¿qué desplazamiento legitima el tránsito desde el nombre propio hasta la retórica?

En efecto, el hecho de que la retórica sirva para reconocer inequívocamente al personaje hace, retóricamente, por metáfora, de la retórica un nombre propio, como *Lázaro* lo es. Entonces, y por un doble efecto perverso, el prólogo, cuyo contenido retórico es amplio, no sólo muestra la irrelevancia de la distinción genérica -entre argumentación y figuración- sobre la que se asentaba el primer argumento para mostrar cómo el prólogo del *Lazarillo* podía sacar a la retórica de su autorreferencia lingüística, sino que además establece, un paso más allá, un juego imparable entre el lenguaje como retórica -es decir, como desplazamiento, como deslizamiento- y el lenguaje que firma, ya sea mediante el nombre propio, ya sea mediante la retórica -atribución del nombre propio mediante los géneros retóricos.

En este segundo caso, además, no sólo se produce la atribución de un nombre propio que proporciona la retórica, sino, una vuelta de tuerca más, una atribución de nombre propio a la retórica misma, parcelada en realidades independientes a las que se atribuye un nombre propio: *elocutio*, *dispositio*, *inventio*, estilo elevado, medio, grosero, modo argumentativo, modo léxico, etc. Tanto en un caso como en el otro, ambos juegos, conviene recordarlo, se articulan en torno al prólogo, en el espacio del prólogo que los pone en circulación pues él dice el nombre propio.

Finalmente, y al haberse recuperado, quizá en grado eminente, la idea de un significante que alude a un significado, a una designación, a una representación también en esa miríada de juegos del nombre propio, se produce nuevamente una articulación entre el lenguaje y la realidad. Realidad de nuevo emancipada del

lenguaje, liberada, como *Lazarillo de Tormes* parecía haberse liberado él mismo mediante el prólogo de la emboscada lingüística y retórica a que conducía *La Celestina*.

En el extremo de esta idea, que reconoce la autoría por el modo retórico del lenguaje, cabe formular la hipótesis del carácter alógrafo de parte del prólogo que, en consecuencia, no habría sido escrito por Lázaro, es decir, proponer la *doble autoría del prólogo*, proceso de culminación de esta serie de atribuciones retóricas.

Se trata por tanto, en una de las manifestaciones de esta lógica atributiva y por ende representativa, de la propia escisión del prólogo, en primer lugar respecto a la obra, pero también, afinando la perspectiva centrada en el modo de lenguaje, escisión del prólogo mismo conforme a dos modos retóricos e intencionales pues ya no hay modo retórico sin una subjetividad intencional al fondo que lo ejerza y a la que se le atribuye. Ya no se trata de dos modos retóricos basados en dos caracteres de la obra sino en dos autores distintos que en dos actos de escritura diferentes habrían trazado el prólogo.

Esta escisión del prólogo es la que permitirá, de hecho, compaginar las opiniones de Fernando Lázaro Carreter o Diana Álvarez con la opinión de Alberto Blecua pues si para los primeros el prólogo está escrito en un tono retórico muy elaborado, para el segundo el prólogo se dice «como quien abre la boca». De este modo, se traslada al prólogo a través de la evaluación de la referencia del nombre propio, referencia a un sujeto al que se atribuye el discurso, una escisión que por el momento alcanzaba exclusivamente a su relación con la obra o a la relación del tono retórico y la realidad. El prólogo, hasta el momento, se mostraba como el lugar de articulación de ese movimiento, como el tramo en que residía, ya no el contenido de la obra sino la lógica del nombre propio y de la firma que parecía devolvernos la lógica de una subjetividad emancipada de la inmanente red lingüística.

Acerca de la escisión del propio prólogo de *Lazarillo de Tormes* según su modo retórico, contamos con diversos testimonios que más bien aluden a un estudio topologizado de figuras y recursos sin dar el salto –al menos no expresamente– desde el mero catálogo razonado a la posible atribución autorial. El salto a la perspectiva autorial y atributiva –que en consecuencia se desliza desde una perspectiva retórica

del lenguaje hacia una perspectiva representativa- lo ha dado la investigadora Rosa Navarro Durán quien propone firmemente la idea de que el prólogo a *Lazarillo de Tormes* no fue escrito por Lázaro, al menos no enteramente.

Dicha hipótesis parte de una tradicional y consuetudinaria opinión crítica que sostiene, en efecto, que el prólogo de *Lazarillo de Tormes* está partido por la mitad, desestructurado en su tono, intención y destinatario. B.W. Ife ha aludido a esta cuestión de modo muy evidente ya no únicamente según las figuras que aparecen en ambos tramos, sino atendiendo a las implicaciones que para la ficción -y por ende para la literatura- tiene este hecho:

« En el prólogo a *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) [...] En realidad hay dos prólogos, uno dirigido por el autor al lector, otro en forma de carta del protagonista a un innominado destinatario. El uno trata de asuntos del dominio público; el otro pertenece al ámbito de lo privado y de la ficción. Ambos prólogos se interrelacionan y matizan con astucia y arte supremos; en realidad, esta imbricación está resuelta con tanta habilidad, que es difícil situar la ubicación exacta de cada uno en el texto. Aquí no hay barreras protectoras. Víctima desprevenida de un artero manejo, el lector empieza el prólogo en el mundo real, como un apostante que desea ser admitido en un mundo de ficción del que, tras finalizar el prólogo, se ha convertido en uno de los personajes principales».

Como puede observarse, el análisis de Ife ya apela a esta división entre lo exterior y lo propio de la ficción y señala una vía por la que se transita desde lo referencial -el lenguaje sobre el mundo real- hacia lo inmanente literario -*un mundo de ficción*- a través de la figura del lector, modo en que quizá pueda retomarse la posibilidad de un lenguaje no referencial que, por lo tanto, permita referirse a lo literario propiamente dicho, hablar nuevamente de una retórica sin referencia aunque el empeño parece trunco pues el propio Ife alude a la doble autoría del prólogo y reincorpora por lo tanto un criterio referencial como regulador de su hipótesis acerca de la ficción y la no ficción.

Sin embargo, y por comparación con la hipótesis de Rosa Navarro Durán, faltan en Ife las condiciones para establecer la consecuencia autorial de esa escisión.

A este hecho crítico «usitado de largo tiempo», añade Rosa Navarro, en efecto otros argumentos no menos relevantes que inciden específicamente en la duplicidad

manifiesta del prólogo. Así, la hipótesis central de la estudiosa sugiere la primera parte del prólogo no puede atribuirse a Lázaro y sí más bien al verdadero autor de la obra, que la presenta y da noticia de ella; la segunda parte del prólogo, por su parte, no es más que el comienzo de la obra, es decir, que lo que hoy constituye para nosotros el prólogo es, en realidad, parte del prólogo original y parte del comienzo de la obra. En efecto, mediante argumentos de carácter lingüístico y estructural Rosa Navarro sugiere que hemos perdido una página de la obra original, página donde terminaba el prólogo y se dejaba un espacio en blanco que separaba el prólogo del primer tratado, cuyo título actual, como sabemos y esto sería síntoma de que faltando esa página el editor decidió añadir el argumento, no guarda relación con el resto de títulos de los otros tratados.

A este argumento, que obliga a situar el comienzo de la obra en aquellas palabras –hoy del prólogo– que dicen «Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio...», añade Rosa Navarro la duda sobre la consuetudinaria y permanente corrección de una errata desde las primeras ediciones del Lazarillo y que, sin embargo, según la estudiosa no es tal error, ahora desvelado su sentido precisamente por no ser Lázaro el autor de la primera parte del prólogo. En efecto, allí donde ahora dice «Y todo va desta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo *escriuo*», se ha corregido una errata que hacía del final de esta frase una atribución a otro, en efecto, en la edición *princeps* se puede leer «que en este grosero estilo *escriuio*». El verbo en tiempo pasado, de donde se deduce que se encuentra en tercera persona del singular, indica a las claras que el autor del prólogo estaría presentando la obra escrita por Lázaro, justificándose así, en efecto, que Lázaro no escribió el prólogo y que la parte del prólogo que consideramos escrita por la mano de Lázaro no es sino parte de la obra, su comienzo, para ser más precisos.

Como puede observarse, toda la posibilidad de la discusión acerca de la autoría del prólogo reside precisamente en la dualidad de estilos que se puede contemplar en el prólogo y que actúa como piedra de toque de todo el proceso. Así se ha podido comprobar en la discusión entre *escriuo* y *escriuio* pues de lo que en esa frase se habla es precisamente de una atribución de estilo: «que en este grosero estilo *escriu(i)o*». No

extrañará entonces que en la conclusión del artículo la autora señale precisamente, a pesar de la copiosa, objetiva y elaborada argumentación propuesta, la diferencia de estilos, de modos retóricos que fundamentarían precisamente la legitimidad última de sus conclusiones:

«Lázaro no sería ya el autor de ese prólogo culto, no sería el escritor / editor que habla de divulgar la obra y alcanzar la fama, y podría seguir siendo sólo un pregonero cornudo de Toledo».

De este modo, y aunque la conclusión se aleja de la ironía que detectaba Fernando Lázaro Carreter en la operación de firma y atribución de la obra para adentrarse en el ámbito de la demostración filológica y la ecdótica, estructuralmente la conclusión no varía y, sobre todo, no deja de señalar una propiedad atributiva y, por ende referencial, del lenguaje, propiedad que escinde la realidad y el lenguaje, el sujeto y su lengua, el prólogo –que no dice de ningún contenido- y la obra –que habla de la vida de Lázaro y, por lo tanto, se considera fundamentalmente referencial-, estableciendo entre ellos una bien asentada relación representativa que se fundamenta finalmente, por la propia perspectiva retórica, en una cuestión de atribución apropiada del lenguaje a un sujeto.

De aquella tensión estructural señalada en torno a la retórica en el prólogo se deriva entonces, como puede observarse, una proliferación de estructuras duales que funcionan por oposición –en ocasiones suplementada de representación o de atribución sobre cuya base parece dirimirse todo el eje de dualidades-, porque, ¿qué son si no, los pares recientemente señalados: lenguaje recto-lenguaje retórico, nombre propio-discurso representativo, autor-no autor, prólogo-obra, prólogo alógrafo-prólogo autorial y, sobre todo, retórica argumentativa-retórica elocutiva?

Por el momento, en efecto, y en el ámbito del análisis del prólogo desde el punto de vista de la retórica, se muestra que la discusión genérica, entre *dispositio* y *elocutio*, que alude por así decirlo a la firma retórica, es decir, a la retórica como nombre propio y a los nombres propios de la retórica, es una discusión en torno a la propiedad del lenguaje, a su capacidad de nombrar –significar o comunicar- y que, en consecuencia, no es el prólogo o el personaje en última instancia quienes convierten a

la retórica en una firma por situarse en su trasfondo como refrendándola, sino la propia distinción de géneros que hace de la retórica, además, un elemento designado –dotada del nombre propio de su género- y sin deslizamiento posible, un elemento detenido, inscrito a su vez por esa objetivación de ser un elemento designado como un medio que nombra los elementos de la obra –el personaje y la obra misma- que se reconocen en esa retórica y se adecuan a ella.

La retórica, a pesar de que parece inmiscuirse en el terreno lingüístico al aludir a la perspectiva del nombre, se descubre entonces globalmente fuera del terreno lingüístico puesto que se ha convertido, a la vez, en lo designado por un nombre propio, (el nombre del género por ejemplo), y en el nombre propio mismo, nombre de condición ambigua en cuanto a la significación pero objetivamente determinado precisamente por el carácter objetual que asume la retórica al dejarse nombrar, al convertirse en referente de un nombre propio.

Desde este punto de vista, por lo tanto, se denuncia la impropiedad de la idea de una distinción genérica asentada en un diferente compromiso de la retórica con el lenguaje. Ya no puede sostenerse que el modo argumentativo tiene menos que ver con el lenguaje que el modo figurativo, pues la retórica, en la lógica que la propia distinción de géneros le impone se sale globalmente del lenguaje –de la lógica misma que establece la diferencia entre lo que es lingüístico y lo que no lo es- al objetivarse; nueva disolución del argumento planteado al inicio de este apartado que, sin embargo, precisamente en las sucesivas refutaciones ya ejecutadas muestra la lógica dual del nombre propio de la que está cogida la lectura tradicional de la retórica, del prólogo y de la literatura misma.

Finalmente, la virtud retórica del prólogo se ve convertida en un juego de significación y comunicación que devuelve al signo al camino que transita desde el significante al significado y, por lo tanto, y lo que es más relevante para nosotros, devuelve al prólogo a la simple enunciación de la obra y de sus contenidos. El prólogo se subordina entonces a la transmisión de los contenidos de la obra o a su interpretación según se considere que el prólogo es significado del significante de la obra, o bien simplemente el mediador efectivo de esa relación dual entre términos de disímil naturaleza.

Este es, en efecto, el segundo modo de anulación de la retórica esbozado bajo la operación de sacar a la retórica de ese reducto lingüístico en que parece haber vivido cuando era esencial a los estudios del lenguaje y la literatura, es decir, aún en *La Celestina*. Según parece, por tanto, sólo emboscado en el estricto terreno del lenguaje la retórica permite al prólogo no decir el contenido de la obra o su significado y, en consecuencia, esta salida que proporciona el juego retórico del nombre propio acaba con el prólogo como medio de deslizamiento de un tono, de una retórica dicha en sentido lato.

Sin embargo, este procedimiento no sólo afecta al prólogo al convertirlo en un mediador significativo clausurado. Resulta autodestructivo, además, que la retórica pretenda erigirse como nombre propio sobre el que recae un empeño de designación directa, particular e inequívoca, en la medida en que la retórica misma se ve anulada por ese procedimiento.

b. Retórica y nombre propio. *Yo por bien tengo.*

En efecto, si la retórica se erige como nombre propio capaz de decir, por un lado el nombre del sujeto, *Lázaro*, y por otro lado el nombre de los otros sujetos, por ejemplo el del autor de una parte del prólogo que se define por *no* ser *Lázaro*, es decir, que se define por ser un vacío significativo precisamente a causa de estar velado o ser el efecto de una borradura; si, por otra parte, la retórica pretende alcanzar así *su propio nombre propio*, sus nombres propios al dividirse en géneros también donadores de identidad, ambas operaciones sólo son posibles si se recupera la dinámica de un lenguaje denotativo, significativo, representativo según un esquema del signo al que ya nos habíamos referido y sobre el que no era posible describir ni comprender la operatividad del prólogo.

El lenguaje, en efecto, tal y como mostramos aunque desde otra perspectiva en el primer capítulo, se pregunta necesariamente en este caso por la necesidad -u ociosidad- de la retórica, pues él mismo debe pretender alcanzar su significación sin los recovecos de este arte y sin la mediación significativa del prólogo que queda, de

este modo, ya no sólo desvirtuado al convertirse en mediador significativo, sino, junto con la retórica, anulado.

No puede tratarse, entonces, de que la novela haya decidido recuperar el vector de relación con la realidad a través de la anulación del vector retórico, propiciando así una perspectiva realista, material, del género autobiográfico que habría soslayado el vector retórico precisamente como contraproducente para su verosimilitud. La retórica sería entonces el elemento que hay que depurar para que, efectivamente, la obra alcance un alto grado de efectividad denotativa, para que cada nombre de la obra se convierta en un nombre *apropiado*, asignado a la realidad a la que dice referirse inequívocamente y a la que representa.

Ambas ideas, la idea de la retórica como nombre propio y la idea de un lenguaje que se refiere directamente a la realidad, ideas que, por otra parte, han tenido largo aliento a lo largo de la historia crítica, se encuentran en la tesitura de acabar con la retórica al intentar sacarla de su autorreferencia lingüística, al intentar clausurar esa deriva que ella misma propicia y sobre la que asienta sus operaciones.

Si en el primer caso –el de la retórica como nombre propio– el prólogo, plagado de retórica genérica, se presenta como un elemento que no puede describir la obra –puesto que la retórica dejada a su libre juego no permite la denotación–, aunque sí puede decir su nombre, pues en cierto modo la representa al contener el discurso retórico que es su nombre propio, en el otro, es decir, en el caso de que se considere un lenguaje puramente referencial, el prólogo se encuentra con la *imposibilidad de valorar a través de la retórica* como instrumento de conocimiento de la obra, puesto que el movimiento de apropiación de la retórica por parte de una perspectiva referencial del lenguaje –por lo tanto del prólogo y de ella misma– la aleja de cualquier proceso valorativo propio.

Todo el proceso valorativo se ha convertido, ahora, en la evaluación del lenguaje como signo, como denotación, en la evaluación, por tanto, de la efectividad de su capacidad referencial. *Ninguna importancia tiene, en efecto, la retórica para valorar aquello que se pretende ajeno a la retórica, aquello comprometido con la designación de la realidad más allá del juego de espejismos del lenguaje dejado a su movimiento. Dos nombres de nuestro interés son efectivamente valorados, a saber: ‘retórica’ y ‘prólogo’, sólo para*

comprobar que existe una realidad objetiva que responde a las palabras.

El prólogo, pura retórica él mismo, queda así inscrito en ese movimiento de decir la obra o nombrarla y, por lo tanto, queda reducido a un papel significativo y referencial, atributivo, pues él depende de la retórica y de su juego de circulaciones ahora interrumpido por el nombre propio y la referencia.

Se produce entonces una extracción radical de la retórica del ámbito del lenguaje, extracción que, como hemos señalado, la anula. Se trata de una operación de clausura que no deja huella porque sólo cambia la perspectiva sin tocar la retórica. Borradora completa que, sin embargo, no duda en dejar a la retórica a la vista de todos, en primer plano, convertida en nombre, al analizarla desde el punto de vista significativo. Nombre que hace de la retórica una 'retórica', ahora dispuesta para significar, para señalar, por ejemplo, una memoria de convenciones, de lugares comunes, de operaciones reconocibles, de figuras catalogables, significación sobre la que transita de algún modo el tiempo, la época y la herencia que pretenden establecer, mediante la red de su recurrencia, la literatura misma que se convierte, a su vez, en la depositaria de estos movimientos y en el discurso soporte de toda esa red con la que termina confundándose.

En el extremo de esa intención significativa y comunicativa, y como culminándola emblemáticamente, ya lo pudimos deducir, se encuentra el nombre propio, nombre propio de la realidad y, sobre todo, nombre propio de la retórica, convertida así ella misma en simple acontecimiento referencial del lenguaje.

Sin embargo, ese acontecimiento es un juego de autorreconocimiento a través de la mediación de lo exterior. Ida y vuelta de la retórica que ha de transitar por una exterioridad, y asimilarla, en el proceso de constituirse pues ella se convierte en objeto para hacerse nombre propio, dinámica que termina por sacarla del quicio de la objetividad estable. Esta exterioridad es, en el caso de la novela que nos ocupa, el *yo* interpuesto en el prólogo. La retórica sirve, por tanto, para decir *yo*, pero, a la vez, la retórica necesita transitar por ese *yo*, por Lázaro, para poder autoconstituirse ella misma como nombre propio, pues el sujeto es, en este caso, el suelo de todos los desplazamientos retóricos que conducen a la retórica misma como lo designado por un nombre propio, al nombre propio de la retórica.

Ese suelo, autoenunciado y autorreconocido en el lenguaje, tiene un objetivo que no debemos olvidar y que además concierne a la retórica desde un punto de vista no estrictamente significativo y referencial: *yo es su propia defensa*. Un *yo* se presenta en este caso, un *yo* señalado mediante el lenguaje y *cuya simple posición en el prólogo es ya retórica* pues, como señala Francisco Rico precisamente refiriéndose al prólogo de *Lazarillo de Tormes* resultaba difícil en la literatura del momento decir *yo* sin tener que enunciar un elogio de sí mismo o exculparse frente a la calumnia.

“La tradición retórica, verbigracia, apenas distinguía el recurso a la primera persona del elogio de sí mismo o la exculpación frente a la calumnia. No por azar el pregonero redacta indisolublemente una autobiografía y una *apología pro vita sua*, para defenderse de la infamia que hace correr los rumores sobre ‘el caso’. No por azar se precia de ‘virtud’, pues, cuando se trataba de hacerla notoria a la posteridad (porque no se enterrara en «la sepultura del olvido»), los retores autorizaban el empleo del *yo*”.

El prólogo dice, es preciso tenerlo en cuenta, de Lázaro, subordina todos sus recursos a esa realidad que denota, representa y a la que auspicia con el objetivo de defenderla. Lázaro representado por el prólogo que lo señala como objeto y como autor, pues en el prólogo el pronombre *yo* se despliega en sujeto y objeto del discurso. El prólogo, precisamente mediante la posición que ocupa ese *yo* que se defiende, se configura como el lugar donde la narración de Lázaro toma conciencia textual de sí misma, donde se sabe que es una narración de aquel que es objeto de la misma, es decir, donde se deduce que se trata de una *autobiografía*. Lenguaje que, como la retórica, como el prólogo, transita a su exterioridad referencial para poder volver sobre sí e instituir el círculo cerrado de su constitución articulada.

Círculo que es lenguaje sobre el lenguaje al asumir la exterioridad de *yo*, verdadero núcleo de la historia en la posición de su defensa.

Yo, que vendría a ser en la lógica del nombre propio el nombre propio hecho núcleo, sin embargo, puesto que se refiere siempre a un nombre propio ya no significa referencialmente, sino que ocupa una posición dentro del *término (del) prólogo*, posición que implica una defensa para la que se adjunta la retórica ahora desplazada a ser entorno del nombre propio y no exclusivamente a ser nombre propio. *Yo*, por lo

tanto, rompe la cadena referencial y de recurrencia, de asimilación de la diferencia exterior que planteaban el prólogo y la retórica según la perspectiva del nombre propio; *yo*, siendo lenguaje, constituye una suerte de exterioridad a la retórica y al prólogo entendidos como nombres propios.

El vector retórico, cuya dinámica referencial e inclusiva se interrumpe en *yo*, aunque sin dejar de ser retórico puesto que *yo* es retórico por su posición, sirve entonces para indicar una propiedad independiente del prólogo. En efecto, sobre la base de Lázaro, de *yo*, puede afirmarse que el prólogo se dice a sí mismo puesto que crea, mediante la retórica por el momento, el modo de referirse a su objeto, el modo en que el objeto se dice a sí mismo.

No se trata simplemente de hablar de Lázaro, como si se tratara de una biografía o una autobiografía, tanto da, cuanto de *defenderle*, de decir retóricamente de él y de su narración, es decir, de referirse retóricamente a *Lazarillo de Tormes*.

El prólogo parece tomar las riendas de su propio discurso con la excusa a su vez de la defensa de *Lazarillo de Tormes*, señalando en su espacio el acontecimiento de nombres cuya virtud denotativa está desplazada pues se refieren unos a otros y terminan en un elemento no referencial que es *yo*, lugar sin lugar, pues no es siquiera un nombre, donde se articula el paso desde una concepción referencial y lingüística de la retórica hacia una concepción discursiva, valorativa, práctica, si se me permite adelantar algún aspecto que trataremos inmediatamente.

Desde esta perspectiva, el valor de esa ristra de nombres, del nombre central *Lazarillo de Tormes*, no es aquello a lo que se refiere -modelo referencial que no proporcionaba una idea completa de la retórica en el prólogo y en la obra-, ni el lenguaje mismo, puesto que su propia posición en el prólogo, que constituye un ascendente claramente retórico, no se reduce a ser lingüístico pues no se trata, de nuevo, de una virtud léxica del lenguaje del prólogo.

El prólogo, entonces, se convierte en el lugar donde acontece el nombre y el juego de los nombres, allí donde la retórica como discurso y como nombre tuviera lugar y pudiera mostrarse, ser representada, puesta en escena. La aparición de la idea de defensa de Lázaro parece en efecto aglutinar todo el espacio del prólogo -de la obra incluso- y permitirle decir su nombre propio como significante de todas esas

operaciones textuales, lingüísticas y nominales.

Nuevo giro de un movimiento que, de nombre propio en nombre propio, apunta ahora al nombre propio central de todo el proceso textual, *prólogo*, como si el prólogo pudiera decirse a sí mismo a través de su *término* convertido en pura denotación de su lugar y su entorno, en seriedad del lenguaje que ya sólo nombra, que no consiente el rodeo aunque no desdeña la retórica porque la incluye como medio, como instrumento, como aquello contenido en su *término*. Se trata de la concepción de *término* que habíamos apuntado al inicio de este apartado, es decir, del *término* que parece definir el modo retórico que señala el límite *-término-* del prólogo y su propio nombre *-término-* ahora mucho más complejamente concebido y que, por lo tanto, apunta a una concepción propia del prólogo y no reducida al modo retórico que, como hemos visto, quedaba soslayado por la dinámica hospitalaria de inclusión de todas las realidades en el prólogo según su modo.

De ese modo, y dentro del prólogo, sería posible quizá recuperar las virtudes descriptivas –pues es obvio que el prólogo dice propiamente de su objeto y lo define y señala y limita- y las virtudes valorativas de la retórica –pues el prólogo de *Lazarillo de Tormes* no duda en someter a valoración todo el espectro de lo enunciado, desde sí mismo hasta la obra que presenta-, recuperación aunada que permitirá entonces analizar el interior del prólogo que en su nombre propio dice retórica, quizá ahora dejada de nuevo en circulación aunque circunscrita al *término (del) prólogo*.

El modo descriptivo parece entonces aclarado: no se trata de decir la obra pero sí de decir del modo mismo del prólogo y, por extensión, el modo de la obra, que queda definida –la subjetividad de su personaje, el modo de organización de los materiales- precisamente a causa de la escisión retórica que se produce entre el prólogo y ella, a causa de la fisura que contiene el prólogo mismo, a causa, finalmente, de la distancia entre nombres propios.

El prólogo no dice el contenido de la obra, no informa de los pormenores de sus acontecimientos, sino del modo retórico que la ocupa y que cae bajo la designación propia de *prólogo*, donde se manifiesta, perspectiva que, sin embargo, devuelve al prólogo, como nombre, a una dinámica referencial pues en su nombre se dice el espacio de sentido de la obra, el espacio donde se entiende el propósito de la obra, el

modo de su lenguaje, la holgura del nombre de la obra, la defensa, finalmente, pues éste parece ser el propósito central del prólogo, la defensa, decía, del nombre.

Este movimiento, al aludir al espacio donde acontecen los procesos textuales parece evitar los problemas de la referencialidad y de objetividad de la retórica puesto que la retórica se desliza ahora libremente en el *término (del) prólogo*. La retórica constituye, sin embargo, y a causa de la necesidad de sus operaciones como constituyentes del prólogo mismo, una suerte de nombre dentro de los límites del prólogo, dentro del nombre propio del prólogo del que constituye una suerte de condición de posibilidad porque, ¿dónde se dice el prólogo sino en la retórica de la que se sirve no principalmente para decir el modo de la obra sino para configurarse él mismo como lugar de acontecimiento?

No hacemos sino volver al principio, a la vindicación de la fisura del modo retórico como operación que establece un límite entre el prólogo y la obra, en el seno del prólogo mismo y que por lo tanto lo hace reconocible por ser el lugar que contiene el discurso retórico.

Parece que, pero el razonamiento sólo podía culminar al haber alcanzado en ese proceso el nombre propio del prólogo como aglutinador desenmascarado, parece que, decía, el tránsito hacia ese carácter no exclusivamente lingüístico del prólogo de *Lazarillo de Tormes* no se alcance, efectivamente, mediante un proceso de objetivación de las realidades textuales que pasan a ser, sólo posteriormente, descritas a través de las herramientas retóricas, convertidas a su vez, en elementos descriptivos que, sin dificultad, terminan asimilándose a nombres propios con virtudes exclusivamente denotativas.

El problema fundamental es, de nuevo, haber hecho recaer el análisis de un elemento -la defensa como operación ejecutada en el prólogo por la posición eminentemente retórica del *yo*- en un esquema denotativo o referencial, haber pensado por tanto no en la virtud valorativa de la defensa sino en lo que se defiende. Ese objeto de la valoración trascendería así el sistema lingüístico y literario, prologal, para conformarse más allá, en un ámbito referencial sobre cuyas consecuencias ya nos hemos manifestado.

Si volvemos a la cita de Francisco Rico comprobaremos que de lo que se habla

cuando se posiciona un *yo* en el prólogo, es precisamente de una valoración sin objeto trascendente propio y exclusivo, de un movimiento valorativo que afecta tanto a la obra como al personaje a los que se defiende por ser virtuosos.

En efecto, Francisco Rico alude a una necesidad inserta en el prólogo por la posición de *yo* de defender al *yo* narrando sus acciones y apologetizando sobre sus virtudes, es decir, señalando el bien que puede asociarse a *Lazarillo de Tormes*. Si evitamos la inmediata deriva de trascender la valoración para hablar exclusivamente de lo valorado como elemento exterior al sistema textual y lingüístico, entonces nos encontraremos con una suerte de homonimia del nombre propio, entre el *personaje* y la *obra*, deriva que es propia del género autobiográfico y que tendremos ocasión de analizar más adelante.

Se trata, por lo tanto, de *dos defensas* necesarias que el prólogo ejerce a la vez, pues, en primer lugar se señala la virtud de la narración de las acciones de Lázaro para señalar la necesidad de dejarlas por escrito, es decir, se alude a la virtud literaria de la obra que no descansa en la virtud moral de las acciones y, en segundo lugar, se alude a la justificación moral y social de dichas acciones. Sin embargo, el párrafo que hemos transcrito de Francisco Rico y que aludía a la necesaria posición del *yo* sobre la que venimos trabajando, deriva inmediatamente la cuestión hacia una perspectiva referencial pues hace residir la virtud literaria de la narración en la virtud y significado de las acciones mismas.

«Cuando se trataba de hacerla notoria a la posteridad (porque no se enterrara en «la sepultura del olvido»), los retores autorizaban el empleo del *yo*»

La retórica actúa desde esta perspectiva como instrumento de conversión literaria de los hechos, hechos que por sí mismos han de ser memorables pues responden a un canon extraliterario donde se evalúan y de donde obtienen su refrendo último.

«Cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido». [*Lazarillo de Tormes*, 3]

Se podía haber apuntado, no obstante, del mismo modo, a la novedad de los

acontecimientos a la que también alude Lázaro, o bien a la virtud estética –por llamarlo de algún modo- que el prólogo apunta al proseguir la cita indicada diciendo:

«Pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que «no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena», mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello, y así vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son. Y esto para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal». [*Lazarillo de Tormes*, 3-5].

Sin embargo, la novedad casa difícilmente, si no es como pura oposición en un esquema dual, con la idea de la tradición retórica, de la herencia histórica de las posibilidades literarias que ofrecen los *rétores*. Casa aún menos, si a eso vamos, con la idea del yo que pretende ser el objeto exclusivamente defendido puesto que la novedad no aporta ningún argumento moral que es en lo que parece basarse la defensa. En efecto, al considerar las acciones como hechos fuera del lenguaje no sólo se considera la existencia de una herencia retórica que sirve como molde para vehicular dichas acciones en la memoria histórica, sino, fundamentalmente se hace posible la idea de un yo constituido por la reunión de esas acciones, cuya edad se marca por tanto en la historia a través de la sucesión de esas acciones que sirven también sobre la plantilla del esquema temporal sucesivo como pautas de la defensa. Yo es, como ya sugerí, el objeto señalado por la defensa, por la reunión de las acciones a lo largo del tiempo.

Ni que decir tiene que la cualidad estética permanece inconsiderada pues ésta no da el paso a los hechos como referencia y tiende a permanecer precisamente en el ámbito de la retórica del prólogo, en el ámbito de lo literario sin referencia. Éste es, en efecto, el segundo tramo de la valoración pues como puede comprobarse, el prólogo insiste igualmente en una virtud estética de la narración que no puede asimilarse –ni como consecuencia ni como reflejo- a esa virtud de las acciones mismas que justificaría según el esquema referencial la escritura de la obra.

La presencia del elemento valorativo permite entonces la reunión de lo referencial –*Lazarillo* que se defiende mediante la obra que es la narración significativa de sus acciones- y de lo lingüístico textual –la propia obra también defendida y

valorada en el prólogo-, en un sistema que ya puede calificarse de literario pues no es estrictamente lingüístico ni desde el punto de vista referencial -lenguaje adscrito a la noción clásica del signo- ni desde el punto de vista de la inmanencia lingüística -lenguaje sobre el lenguaje, herencia del lenguaje y de la obra en la obra.

No se trata, sin embargo, de dos virtudes diferenciadas que acontecieran sobre la misma materia -las acciones- en un movimiento de suplementación sobre el que ya nos hemos pronunciado, sino de una operación de conjunción que las reúne y las hace coimplicarse sobre el espacio del prólogo y de la retórica. En efecto, el prólogo de *Lazarillo de Tormes*, a través de un juego de lenguaje que se sitúa en el límite anterior a la sofística, y que por lo tanto es radicalmente retórico, aventura la necesidad de indistinguir semánticamente lo ético de lo estético -la valoración del personaje de la valoración de la obra, si se quiere expresar así. Es decir, el prólogo expresa la necesidad de hacer ambiguos aquellos dos ámbitos en que la valoración resulta una operación constituyente, señalando así la relatividad de lo vivido por Lázaro y, sobre todo, la relatividad de los valores que lo juzgan y, a la vez, juzgan lo literario.

La *retórica* que en la obra de Rojas parece un criterio asentado para la valoración de la obra pues reduce la ejemplaridad a un movimiento de ejemplaridad literaria que desfigura y disemina cualquier otra operación de ejemplaridad, se transforma en el caso de *Lazarillo de Tormes* en un instrumento de valoración moral y social. De este modo, y frente a la idea puramente referencialista, clásica, que contempla a la retórica como una estrategia contraria a la moralidad a causa de que no sólo enturbia la observación de las acciones y su exacta consideración sino que ella misma promueve comportamientos inmorales pues parece preferir la persuasión a la verdad, frente a esta idea, decía, emerge ahora no ya la conjunción de retórica y moral sino, en la medida en que la retórica se inmiscuye tanto en la moral como en la estética, la idea de que la retórica constituye una suerte de base para la moralidad, para, cuanto menos, la propagación del ejemplo moral.

Sin embargo, la retórica no se detiene ahí, donde no pasaría de ser un entramado de referencia donde acontecen las nociones morales y estéticas tal y como se había ensayado frecuentemente con el prólogo; asimismo, la retórica no se detiene en formar una red lingüística donde se asiente lo valorativo como norma, como si los

contenidos morales y de transmisión de la belleza requirieran un baño persuasivo de lenguaje. En efecto, la retórica tiende a un movimiento que, finalmente, hace *deslizar la valoración misma*, la capacidad significativa del término valorativo al que ella no sustenta, término cogido claramente de homonimia en el prólogo.

«Yo por *bien* tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengán a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite». [*Lazarillo de Tormes*, 7-8, el subrayado es nuestro].

No se trata, por lo tanto, de una justificación del significado, sino de una justificación –ética y estética- ante el lector de la manera en que la obra está escrita, una justificación también de la propia vida de Lázaro, entremezclando así escritura y conducta, estilo y hechos en el eje retórico de una defensa que ya carece de un nombre propio pues Lázaro es, como él mismo no duda en posicionarse, un emplazamiento retórico, un efecto del discurso que se ve violentado por la realidad que se presenta bajo la forma de un entramado valorativo, crítico.

“El prólogo del *Lazarillo* se inicia así con la introducción de los problemas estéticos y éticos que conforman el primer relato de la picaresca. El relato se presenta como la explicación de una vida ejemplarizante de un personaje bajo. La difusión del texto es «por bien», término en el ámbito semántico de la ética, pero en el contexto del prólogo aparece como término estético”.

Se justifican así simultáneamente la vida y la escritura a través de un mismo nexo de sentido que procede mediante un recurso determinado como sofisticado por Aristóteles en su *Retórica*, a saber, el empleo de homónimos pues, en efecto, el prólogo se inicia con un *bien* -«yo por *bien* tengo»- que se refiere tanto a la materia narrada, como al modo de narrarla, como finalmente a las propias acciones descritas. De este modo se entremezclan la valoración del estilo, del contenido o materia y, a la vez, la valoración de la propia vida de Lázaro que dice ser contada en el libro y que se defiende retóricamente, que se estructura retóricamente y se crea retóricamente, de modo que no puede pensarse ahora en un lenguaje representativo que alcance la realidad de la vida de Lázaro y la diga.

De hecho, en el extremo del argumento, lo que se pone en cuestión es la propiedad significativa misma sobre la que se asienta la homonimia pues, como sabemos, no resulta evidente la referencia del término *bien*, su significación, de modo que la homonimia misma parece ser puesta en evidencia desde este punto de vista.

Juego de lenguaje que señala, en efecto, la constitución deslizante del lenguaje en el propio libro, pues todo el proceso descansa en la propiedad designativa de los nombres, del nombre *prólogo* que ahora, como un nombre más -como el nombre *retórica*- se ve cogido de esta contradicción intrínseca e incontrolable que saca a la retórica del ámbito del lenguaje porque saca al lenguaje de sí mismo, impidiendo que éste se convierta en un ámbito propio y reconocible, limitado; impidiendo, en definitiva la institución de una red de nombres propios que actuara como pluralidad estructurada desde la que fuera posible articular el prólogo como un espacio propiamente definido, posiblemente cerrado.

Puesta en cuestión, entonces, del nombre propio central de todo este proceso *Lazarillo de Tormes, yo*. Subjetividad que no se niega ni se borra, sino que se pone en circulación puesto que todos los procesos de que se servía para su constitución se encuentran puestos en circulación por ese efecto valorativo que termina poniendo también en circulación los procesos semánticos y que, en consecuencia, parece impedir al yo acceder a cualquier estrategia que le permitiera reconstruirse. Ni escisión ni reunión, el trabajo retórico del prólogo muestra el carácter diseminado de la subjetividad y del lenguaje mismo.

Una *homonimia* aún más profunda, si es que puede llamarse de este modo a un efecto semántico que concierne al nombre propio, en efecto, configura todo el libro, la posibilidad de su escritura porque, ¿quién es Lázaro sino el autor y el personaje principal del libro?, asunto que, obviamente, concierne a cualquier *autobiografía* y que ahora, desde el punto de vista de la subjetividad retorizada tal y como hemos señalado, no constituye sino uno de los hitos de ese movimiento de análisis. La puesta en cuestión de la homonimia como consecuencia de la radical suspensión del modelo

referencial y semántico del lenguaje encuentra, en el caso de Lázaro –seguramente a causa de su género- un límite, un *paso (no) más allá* al toparse con esa homonimia radical que afecta al nombre propio Lázaro, cuya subjetividad, aún retorizada, aguarda su posición dentro de todo este esquema retórico; aguarda, fundamentalmente, su capacidad operativa pues sigue apareciendo como trasfondo del prólogo y de la novela.

c. Prosopopeya y prólogo. La homonimia sujeto-objeto.

Lázaro se dice a sí mismo y bajo el mismo nombre se toma como objeto y como sujeto de la enunciación, como núcleo de ese dispositivo retórico que, precisamente a causa de la centralidad de la homonimia, desestabiliza toda la red de referencia valorativa y referencial, atributiva por tanto, de que veníamos sirviéndonos en nuestro análisis del prólogo y de la obra. Lázaro mismo, el propio nombre que da cuenta de todo pues quiere ser soporte de lo literario, necesita estar desdoblado –Lázaro y, a la vez, Lázaro- para que la obra tenga lugar.

Podría pensarse, no obstante, que se trata de una doblez sucesiva, Lázaro que escribe se refiere a Lázaro sujeto de los acontecimientos. Sin embargo, la estructura temporal aludida encuentra su momento de presente coincidente, es decir, aquel en el que Lázaro está en Lázaro, con Lázaro, momento que acontece en la escritura y, a la vez, la hace imposible, precisamente –como siempre sucede en el caso del prólogo- en el momento de escribir el prólogo mismo pues no otra cosa puede suceder cuando Lázaro alude en el prólogo, por ejemplo, a la orden de escribir a Vuestra Merced sobre el caso: «pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio porque se tenga entera noticia» [*Lazarillo de Tormes*, 10-11].

En ese punto, Lázaro que escribe y Lázaro objeto de la narración coinciden y hacen imposible, en efecto que uno hable del otro según la estructura temporal basada en la sucesión a la que habíamos aludido; se instituye de este modo un presente diseminador que impide considerar aquí una diferencia temporal sucesiva inserta en un proceso de evocación, de memoria (o de olvido).

Presente insensato de la escritura que detiene toda la inercia de Lázaro objeto,

de los acontecimientos que como en una progresión conducían desde Lázaro objeto hacia Lázaro escritor donde parecía culminar toda la empresa; interrumpida la cadena del tiempo, diseminada por ese presente que quiebra toda continuidad entre Lázaro y Lázaro, la escritura del prólogo constituye el lugar donde culmina y se hace imposible, *a la vez*, una cadena explicativa, descriptiva y atributiva que se disemina al contacto con la escritura.

Pero al margen de estos efectos que ya hemos –desde otra perspectiva desde luego– apuntado con anterioridad, la escritura permite –al escindir a Lázaro de Lázaro– establecer la perspectiva de una homonimia radical del nombre propio ahora irremediablemente escindido. Si anteriormente la homonimia dependía de un movimiento general del lenguaje que emergía precisamente al considerar la posibilidad de una atribución descriptiva o valorativa, ahora, y a través del análisis del juego del nombre propio en Lázaro, aparece una homonimia simplemente literaria, prólogal, tránsito de cuya pertinencia se ocupó el apartado anterior.

Lázaro, en cualquier caso, apenas tiene interés en hablar de sí mismo pues, en efecto, la vida que lleva mientras traza el relato no es ejemplar de ninguna manera, no puede justificarse en sí misma sino precisamente en la remitencia a un pasado que va más allá de Lázaro y alcanza el núcleo fundamental de la narración, es decir, a *Lazarillo de Tormes*, niño desafortunado y desatendido que constituye el eje de la narración y la excusa y justificación de la vida de Lázaro. Que el pasado no es una mera distancia temporal que puede recorrerse lo sabe Lázaro que escribe la obra; que no puede alcanzarse aquel tiempo no lo ignora pues se ha enfrentado en el prólogo a la imposibilidad de coincidir consigo mismo en presente.

Sin embargo, Lázaro necesita traer a presencia a *Lazarillo* para que su estrategia de humildad y explicación, de raíz vital y social pueda surtir algún efecto. Sin la posibilidad de la estrategia temporal –que no es otra estrategia que la edad– todo, en efecto, se constituye como un efecto textual que encuentra su lugar de resonancia en el prólogo, en la escisión misma del prólogo que se deja sentir ya sin polaridades en toda la obra, consintiendo, como ha señalado B. W. Ife un tránsito entre Lázaro y Lazarillo precisamente a través del significado tal y como lo recibe el lector, tránsito que se inicia en la alteridad radical de un Lázaro que, cuando dice

hablar de sí mismo, habla de otro –de *Lazarillo*- del que no le separa tanto una estructura temporal cuanto un sistema textual trazado sobre la red de funcionamiento del signo.

Ya tuvimos ocasión de aludir, en efecto, a una escisión radical que se producía en el prólogo precisamente al considerar la idea de su autoría: una parte, en efecto, estaba escrita por el autor para dirigirse al público, tramo lleno de referencias y estructuras retóricas, y la otra –que según B.W. Ife era interna a la ficción- estaba escrita por el narrador para dirigirse a un personaje, *Vuestra Merced*, que era en la ficción el destinatario de la carta y, por lo tanto, el lector ficcional de la obra. Aunque el primer tramo del prólogo, donde se concentraban los tópicos literarios y el modo retórico, era más elaborado y mantenía una cierta estructura reconocible, pues el autor parecía dirigirse al público sin más que presentar la obra y pedir su favor, será la aparición de *Vuestra Merced* la que altere todo el sistema textual.

De hecho, lógicamente, el primer efecto que consigue la aparición de *Vuestra Merced* es desplazar el interés por el libro para promover un interés por la obra, por el tramo puramente narrativo y, de este modo, desplazar toda referencia externa al mundo creado por el narrador que al establecer la principalidad de su interlocutor ficcional parece cerrar un eje capaz de absorber cualquier referencia externa o de obviarla al hacer de ella un hito asignificativo. La entrada de *Vuestra Merced* desvía nuestra atención de esa primera parte del prólogo que observada desde la segunda parte parece un tramo simplemente convencional, infartado de tópicos y de elementos de tradición literaria, aleccionador y autojustificado por los ejemplos.

Si en la primera parte el lector era una suerte de público –consumidor- al que se apelaba distanciadamente –se le consideraba una suerte de *protector de las artes*-, ahora el lector, *representado* por *Vuestra Merced*, se convierte en un elemento actuante en la trama pues él justifica la escritura misma de la obra. El tránsito que se produce en el prólogo es, por lo tanto, un paso que concreta al lector y, además, lo implica en la obra.

Se crean así, según sostiene B.W. Ife, además, dos primeras personas verbales que establecen diálogos paralelos con *Vuestra Merced*, figura que, cabe recordarlo,

constituye nuestro representante como lectores ya dentro de la ficción. Efectivamente, Lázaro habla con Vuestra Merced e impone una relativa distancia por el aspecto descriptivo de su confesión, Lazarillo aunque no es narrador, adquiere en algunas ocasiones voz a través de la total trasposición que hace Lázaro de su palabra, de modo que el lector tiene idea de que es Lazarillo quien toma el relevo narrativo. Se produce entonces una mayor proximidad a los acontecimientos y al personaje.

“La escisión del yo de Lázaro crea, pues, dos primeras personas, cada una de las cuales establece una relación con la misma segunda persona representada en el libro por V.M. Estas relaciones pueden caracterizarse, en líneas generales, como de empatía e ironía. Empatía es la relación que primero se establece, por motivos formales y estilísticos. La autobiografía es un género en primera persona, en el que predominan los verbos y el punto de vista de la primera persona. Cuando el lector emprende la lectura del relato de Lázaro, no oye la voz autoritaria de un narrador independiente, sino algo con lo que puede identificarse más fácilmente. La voz interior que oye será, muy probablemente, la suya propia, y no tendrá ningún problema para asociar su propio yo con el del narrador del texto. Además, poco hallará en el «grosero estilo» de Lázaro que desvíe su atención, y lo encontrará agradablemente coloquial en su mayor parte, una «epístola hablada» escrita hábilmente, pero no más erudita o literaria de lo que podríamos esperar de un corresponsal del mundo verdadero”.

Así pues, a través de dos actitudes respecto a la materia narrada, empatía e ironía, se consiguen dos efectos distintos en el lector, no sólo dos visiones del mundo, que legitiman un tránsito textual entre Lázaro y Lazarillo, tránsito que constituye el verdadero eje del libro y que proviene específicamente del propósito de trazar una autobiografía que sirva a los empeños del libro: persuadir al lector y a Vuestra Merced de la bondad moral de Lázaro y de la bondad social de su situación. Lazarillo, niño, más creíble, más cercano al lector toma el relevo de Lázaro en la obra y se erige como pilar fundamental de la historia con el propósito de justificar que la situación social de Lázaro no es deshonrosa.

Si entre Lázaro y Lázaro mediaba el presente insensato de la escritura presentado en el prólogo, ahora nos encontramos con una distancia mucho mayor que se estructura textualmente y que, en principio, puede simplemente derivarse de que el libro sea una autobiografía. Autobiografía que cobra su pleno sentido en la distancia que separa a Lázaro y a Lazarillo y que, como puede observarse, deshace

también el problema de la homonimia que habíamos señalado al contar con Lázaro y Lazarillo.

Lázaro habla de Lazarillo de Tormes y le da voz, le transfiere un poder de decir que quiere anular la distancia temporal –prescindir de ella en la medida de lo posible– puesto que Lazarillo es muerto para la historia presente de Lázaro. Muerte imprescindible pues ese es el verdadero negocio del libro, mostrar, al enfrentar a Lazarillo con Lázaro que el personaje ha crecido y *ha dejado de ser lo que fue*, aunque sus actitudes ciertamente en los márgenes del comportamiento social estuvieran más que justificadas por las circunstancias de su vida cuando era niño. Ahora, emancipada la narración de la perspectiva de la homonimia por su interés principal en la designación, interés que parece derivado del género autobiográfico y que, en el extremo de la atribución de una voz, es capaz de dársela a un muerto, ahora, decía, el lenguaje parece recuperar su carácter significativo.

Lázaro habla de Lazarillo; Lazarillo, que desde la temporalidad textual es un muerto, cuenta sus avatares, operación sólo posible por la institución de una prosopopeya, figura que consiste en darle voz a los objetos inanimados, a lo inerte, a lo muerto.

Una prosopopeya articula, por tanto, el espacio de la autobiografía, Lázaro da voz a un muerto: Lazarillo, que a su vez da voz a la realidad, la cuenta. Este hecho nos devuelve la subjetividad retorizada a través de una de las más relevantes figuras retóricas y que constituye la autobiografía. Así lo señala Paul de Man para el que toda autobiografía no es más que una prosopopeya que, de este modo, retoriza la subjetividad retomada, descrita, que es objeto de la narración:

«La muerte es el nombre desplazado de un conflicto lingüístico, y la restauración de la mortalidad en la autobiografía (la prosopopeya de la voz y de la muerte) priva y desfigura en la precisa medida en que restaura».

Una primera interpretación de esta figura retórica como estructuradora del relato autobiográfico alude al carácter de suplencia –y casi ventriloquía– que Lázaro tendría sobre Lazarillo. En efecto, al señalar la salida de la homonimia como el camino que conduce al lenguaje representativo –pues como hemos señalado Lázaro

habla representativamente de Lazarillo que habla representativamente de la realidad- puede pensarse en una operación de llenado en la que uno de los extremos sea un vacío sobre el que se depositan contenidos no siempre acordes con su configuración pero legitimados precisamente por esa disimilitud estructural entre uno y otro elemento. Así lee la prosopopeya como noción estructurante de la autobiografía Nora Catelli, para la que:

«De Man sostiene que el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un *yo*, mediante el relato, a aquello que previamente carece de *yo*. El *yo* no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que *no* pertenece a la escena, una entidad que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos si atribuir una forma».

Estructura de velamiento y de representación que ya no parece querer decir sobre aquello que oculta sino simplemente representarlo, señalarlo, la máscara dice eminentemente «aquí detrás hay un sujeto», «hablo de un sujeto». La autobiografía, impedida y posibilitada, por lo tanto, por la prosopopeya, no puede pretender justificar el carácter verdadero de sus enunciaciones aludiendo a que es el sujeto el que habla de sí mismo, aunque sí puede hacer gala de su carácter representativo. Como hemos indicado, un *yo* se colma del otro que le da voz, una voz que lo representa porque él no puede hablar desde la muerte lejana, siempre en el pasado, pues la lógica de la representación precisa del pasado de lo representado respecto a lo que lo representa.

«Por momentos, incluso, la preeminencia de los moldes convencionales parece ocultar el carácter figurativo de lo autobiográfico. En otras palabras, parece ocultar que el relato se despliega bajo la égida retórica de la prosopopeya; y que existen dos *yo*, de los cuales uno es vacío que se colma de otro *yo* que narra. A su vez la voz del que narra no puede proclamar semejanza o similitud entre *aquel* vacío y este *yo*».

La prosopopeya, por el carácter radical de la distancia que impone hace de la representación una operación alejada de la verdad, sometida entonces a un proceso de pulsión y deseo que es el que verdaderamente puede colmar esa estructura

representativa. Desde esta perspectiva de la prosopopeya lo que se rescata, en efecto, es el carácter representativo que Lázaro tiene sobre Lazarillo, pues dice de él sin pretender que sea todo verdad sino con la pretensión de representarlo, de representarse a sí mismo pues esa estructura de representación llega hasta él, que constituye el otro extremo y en consecuencia le instituye como verdadera realidad, como representante de todo el discurso que él sustentaría en la relación epistolar con Vuestra Merced.

De este modo, según la interpretación que hace Nora Catelli, como puede observarse, la prosopopeya se convierte en la base de la representación, perspectiva que, a mi juicio, sólo lee taimadamente la propuesta de Paul de Man y que, además, reintroduce un vector temporal –la muerte siempre es en pasado, el muerto siempre es pasado- que la escritura del prólogo no consiente.

En efecto, Alberto Moreiras ha señalado que esa relación intrínseca que se establece entre la representación y la prosopopeya es una estructura que atenta contra la estructura reapropiante, la disemina –pues Lázaro se reapropia de Lazarillo a pesar de que la estructura temporal del prólogo lo desmiente- y la convierte en una estructura de interrupción.

La propia representación se convierte en un tropo, en una figura retórica.

«El tropo de la representabilidad deriva de la representabilidad como fundamento del tropo: el lenguaje representa porque tiene fuerza figural, porque puede postular equivalencia mediante la cópula y la aserción apofántica, mediante el *es* y el *como* o el *en cuanto*. La figuralidad es la condición de posibilidad de la reflexividad. La cópula, como espejo, asegura la repetición del mundo en la representación; asegura el proyecto autográfico. Al mismo tiempo, sin embargo, y este es el límite de la concepción idealista de la autobiografía, lo desestabiliza y lo condena al desastre; partiendo de la figuralidad elemental de la vida, de la vida como prosopopeya, la distinción entre la autobiografía y la ficción se hace, como dice Paul de Man, indecible: y ello es así desde la necesidad de figuralidad en la base de una y otra operación. La figuralidad, una vez puesta en marcha, es irreprimible».

De este modo, en la insensatez de la figura sin control se produce la anulación del carácter mediador de la autobiografía que ya no es la estrategia textual que, al distanciar a Lázaro de Lazarillo, permitía la función representativa sobre la que dice

asentarse no sólo la autobiografía, sino el libro y, en el extremo, el lenguaje mismo si se entiende como representación.

Prosopopeya no es representación, es interrupción de la estrategia textual -no temporal- que pretende enlazar a los dos personajes. 'Lázaro' no representa a Lazarillo, 'Lazarillo' no representa a Lazarillo ni a la realidad de su entorno que colmaría el vacío significativo del niño, puro aprendiz, puro continente que recibiría entonces trazas que el lenguaje memorizaría y permitiría recuperar mucho tiempo después a través de la memoria.

Y, sin embargo, habremos de convenir que Lazarillo es la clave del libro frente a Lázaro que sólo narra la vida de aquel, frente a Vuestra Merced que la recibe. Perdido el carácter representativo del lenguaje precisamente por la naturaleza retórica del lenguaje mismo tal y como lo sitúa la prosopopeya al tratarse de una autobiografía y al inmiscuirse en el terreno literario; perdida, por otra parte, la homonimia entre Lázaro y Lazarillo que permitía el establecimiento de un eje temporal que culminaba en la escritura del libro, nos enfrentamos entonces a la indagación radical del texto precisamente a través de la homonimia que lo constituye.

Esta homónima, de la que aún no hemos tenido ocasión de hablar desde el punto de vista literario, es propia de la época y del género por lo que permite dar cuenta de las dos perspectivas anteriores, la temporal y la textual, es decir, se trata de una homonimia que lo es del libro -no sólo de la obra- y que, de este modo, convoca también al prólogo y a la totalidad de su fisura pues los dos análisis precedentemente esbozados provenían de soslayar la primera parte del prólogo y haber considerado eminentemente la segunda parte y la figura del lector interior a la ficción, Vuestra Merced, ante cuya presencia parecía imponerse una perspectiva temporal y representativa del obra y del lenguaje, una perspectiva valorativa, evaluativa, pues la presencia de esa figura interna exigía una rendición de cuentas.

La aparición del prólogo en un caso -en el paso de Lázaro a Lazarillo en la escritura- y de Lazarillo de Tormes en el otro -en el paso de Lazarillo a Lázaro y la prosopopeya como base del carácter representativo del lenguaje- habían truncado ambas estrategias.

En los dos casos, Lazarillo permitía extremar las conclusiones, alcanzarlas

radicalmente pues en el primer caso mostraba el carácter coyuntural de la homonimia que, en realidad, quería referirle a él, quería decir *Lazarillo* y, en el segundo, mostraba la imposibilidad de establecer una red representativa sobre la base de la significación y la sucesión temporal pues el primer proceso –el significativo- terminaba en él y el segundo –el proceso temporal- se iniciaba en él. De algún modo ni se podía terminar en *Lazarillo* ni se podía empezar en él, como si de una estructura prologal –que no da origen ni promueve la conclusión- se tratara.

Lazarillo, en consecuencia, como el prólogo, se comporta como un umbral y por lo tanto desnorta el espacio y el tiempo, no los deja transitar, es un extremo donde nada acaba ni se origina pues él proporciona el *paso (no) más allá* que es, en su nombre, el paso hacia la literatura, pues el nombre que él opone al decurso temporal y al tránsito referencial es un nombre literario, nombre que ya no remite a un referente, pues el nombre mismo cambia, se hace literario, deviene sobrenombre, *Lazarillo de Tormes*, se topologiza señalando un lugar y un tiempo como lo hace la firma, dándose origen en este caso en el interior de un río donde nada, ya lo sabemos, permanece.

Ahora, como anunciábamos, y en la doble posición de *Lazarillo* respecto al tiempo y al tránsito textual radica la necesidad textual del fenómeno de diseminación, en ese umbral que se borra cuando se intenta cruzar se manifiesta un nuevo eje de homonimia, pues el nombre que trae la escritura no es asignificativo –como se deducía del análisis lingüístico de la homonimia en el apartado anterior-, sino que insiste en la significación para ahondarla. Se trata de un nuevo efecto de la coincidencia ya siempre diseminada del significante, un nuevo fenómeno porque, si el tránsito de Lázaro a *Lazarillo* rompe el efecto de la homonimia entre los dos sujetos, ahora, en efecto, *Lazarillo de Tormes* reinstaura una homonimia pues es el nombre del personaje pero también el nombre del libro. Esta nueva homonimia ahonda aún más el conjunto de escisiones por las que había caminado nuestro análisis pues no sólo transita entre dos sujetos sino de un sujeto a un objeto, escisión aún más radical que hemos de analizar y que se produce enteramente en el ámbito de lo literario.

Lazarillo de Tormes constituye, en efecto, una homonimia entre el nombre del personaje y el nombre del libro, entre el sujeto y el objeto.

Tránsito que verdaderamente recupera la perspectiva no sólo del lenguaje

-significativo y literario por necesidad pero sin carácter referencial-, sino del género, pues se trata de un movimiento prosopopéyico que se desliza desde lo vivo hacia lo inerte, desde lo interior a la ficción hacia lo exterior a la misma, al libro como objeto, como historia narrada, como estructura capitulada, como explicación también de la situación vital de Lázaro, hacia el libro, por lo tanto, como globalidad, exigiendo por tanto la consideración de todos los tramos textuales, de todos los nombres y los movimientos, aunando los dos deseos de Lazarillo, el deseo de narrar su vida pero también el deseo de que lo que escribe devenga libro, deseo de autoría y deseo de obra, primera parte del prólogo y la segunda.

Volvamos pues, al primer tramo del prólogo cuyo análisis habíamos resuelto por un lado según una forma heredada -vimos el esquema que proponía Lázaro Carreter-, y, por el otro, según la oposición con el segundo tramo -más natural y ajustado al decoro- y consideremos ahora su pertinencia a la luz de esta necesaria homonimia entre el sujeto y el objeto, entre el personaje y el nombre del discurso, homonimia que sigue dándose en una suerte de desplazamiento prosopopéyico porque, como hemos señalado se desliza desde el sujeto hacia el objeto, hacia el libro a cuya muerte, a cuya objetividad pertenece el primer tramo del prólogo.

Como sabemos, el primer tramo del prólogo elogia el libro y lo presenta, es decir, le dirige un discurso encomiástico del que puede quizá significarse que adopta una estrategia de humildad -*captatio benevolentiae*. Se trata de un discurso reconocido como retórico precisamente a causa de este doble movimiento de elogio y humildad, discurso *epidíctico* que sólo puede articularse en forma retórica pues constituye uno de sus géneros. Sin embargo, en su origen, este discurso sólo se dirigía a personas para ensalzar su valía, sus virtudes, la necesaria admiración que había de profesárseles. Ahora, y como quiera que el prólogo se inserta en un proceso literario, se produce una alabanza retórica del libro, alabanza que es en realidad un tránsito -sin desplazamiento- del discurso referido a un sujeto.

El autor del prólogo no duda en alabar la historia que se narra, el libro completo que convierte, quizá sólo retóricamente en un sujeto vivo, en un destinatario capaz de encomio y cierta ejemplaridad. Se da el caso de que el prólogo entonces dota de cierta

vida al libro por el simple hecho de dirigirle un encomio retórico. Encomio literario que constituye un primer paso entre el sujeto y el objeto.

Posteriormente, el propio autor señala estar haciendo un encomio de su propia historia pues alude, y muy relevantemente, al estilo en que él ha escrito el libro («que en este grosero estilo escribo») por lo que el encomio transita –como era de esperar en una autobiografía- desde él como sujeto de la enunciación hasta él como objeto de la enunciación, desde el sujeto por lo tanto hasta el sujeto convertido en objeto al devenir literario pues lo que se alaba no es al personaje sino al libro que tiene el mismo nombre que el personaje pero que no deben confundirse.

El fenómeno es aún más sutil pues en ambos casos el sujeto ocupa la misma posición de enunciador. En efecto, en el primer caso se trata del enunciador que dice «yo por bien tengo...», en el segundo caso del enunciador que asume su escritura «que en este grosero estilo escribo». Así pues no se trata de una distinción clara entre el que escribe y aquel del que se escribe como si el lenguaje pudiera prescindir del movimiento desestructurador de la prosopopeya para acercarse de nuevo a un sistema referencial aunque en este caso enteramente interno al lenguaje pues el enunciador que habla lo haría del lenguaje, del enunciado y en esa medida se convertiría en una suerte de metadiscurso. No se trata de eso, en efecto, de lo que se trata es de una red de carácter literario que no se puede reducir a una red lingüística precisamente a causa de que la homonimia se realiza en el nombre de *Lazarillo de Tormes*, nombre firmado, nombre literario, seudónimo, nombre prosopopéyico pues es la clave de la autobiografía y de la desestructuración del lenguaje como red referencial de dos sujetos que se dicen uno de otro.

Lazarillo de Tormes es, por tanto, un nombre instituido por un movimiento retórico y literario que no se reduce al lenguaje pero que tampoco se circunscribe a la retórica. En efecto, si el lenguaje como representación se diseminaba al contacto con la prosopopeya, no otra cosa le sucede a la retórica cuando se emplea para alabar el libro –movimiento literario que no puede ser valorativo y crítico según quedó dicho en el apartado anterior- pues ella misma se articula en torno a una prosopopeya –tomar lo muerto por lo vivo en cuanto a la voz-, se hace prosopopeya y se ahonda transformándose en retórica de la retórica y estableciendo entonces un punto de fuga

ya inabordable que acontece en este prólogo precisamente en torno a la fisura ya declarada pues lo que la fisura dividía era, por un lado, el discurso sobre el libro y, por el otro, el discurso sobre el sujeto que en la segunda parte del prólogo se presentaba frente a otro sujeto, Vuestra Merced.

Ese movimiento literario, sin embargo, no es exclusivo del prólogo a *Lazarillo de Tormes*, sino de cualquier prólogo que de este modo muestra que la retórica no está exenta, como elemento estructurante, de ese movimiento de desfondamiento que el movimiento del prólogo propicia pues la retórica es retórica –el prólogo prosopopéyico- tanto si se emplea para dirigir un discurso encomiástico al libro como si se emplea para dejar que el libro diga lo que tiene que decir, es decir, si se emplea al prólogo como instrumento para dar voz.

La literatura, por lo tanto, señala el tránsito de esa estrategia de dar voz al muerto, de dejarlo suplantar al vivo, estrategia de la prosopopeya que señala a través del prólogo de *Lazarillo de Tormes* la pertinencia precisamente de la perspectiva literaria –lenguaje no representativo ni referencial ni retórico-, única perspectiva en la que como sabemos cabe ese nombre sin el que no es posible el tránsito, el desfondamiento.

De este modo, el prólogo a *Lazarillo de Tormes* y el desarrollo de su modo retórico muestran que el prólogo inmiscuye en una perspectiva literaria que no tiene que ver ni con el contenido de la obra ni con el personaje que la recorre pues ambos elementos quedan convertidos en literatura y, por lo tanto, diseminados mediante la estrategia prosopopéyica de todo prólogo. No se trata, por tanto, de que la retórica se enfrente o conviva con el lenguaje tomado como referente, como objeto también si se le dota de un nombre propio, se trata de que la retórica se desfonda ella misma en el prólogo precisamente mediante un trabajo textual y de que, en consecuencia, ella misma desfonda todo el trabajo basado en el modelo del lenguaje, es decir, todas las estructuras de objetivación, remitencia clausurada y subjetivización.

En el nombre de *Lazarillo de Tormes*, en el nombre del *prólogo*, la obra se desfonda y encuentra un punto de fuga que nos acerca, por el momento sólo textualmente a lo literario, asunto que no podía apreciarse, sin embargo, en el trabajo sobre *La Celestina*.

Como el prólogo a *La Celestina* y el prólogo a *Lazarillo de Tormes*, tampoco el prólogo al Quijote de 1605 dice nada acerca del contenido de la novela. Como el prólogo de *Lazarillo de Tormes* este prólogo dice de su personaje principal y de su autor, del personaje central de la novela y de la novela misma como texto, pero no los cuenta ni los explica sino que, *retóricamente*, los señala, tangencialmente por tanto. La retórica, sin embargo, no es aquí ya, con tanta evidencia como parecía mostrarse en el prólogo a *La Celestina*, en primer lugar, elemento de evaluación y crítica, no es, por otra parte, elemento que permita poner en cuestión la evaluación misma al volverse reflexivamente sobre el lenguaje y su capacidad referencial como sucedía en el prólogo a *Lazarillo de Tormes* que acabamos de analizar.

2.2.3. Idea de retórica en los prólogos a

Don Quijote.

En el prólogo al *Quijote* de 1605 la retórica es un arma puesta al servicio del autor que, a pesar de la preocupación que manifiesta por el valor de su obra –sobre lo que vale pero también sobre *si vale*–, se resiste a emplear la retórica como norma de valoración literaria y también a hacerla volverse sobre sí misma para producir el deslizamiento de las valoraciones de la obra insertas en el prólogo, jugando así a decir y desmentir simultáneamente en una operación que con presteza habríamos reconocido como *retórica*. Frente a esta estrategia recursiva, el prólogo al *Quijote* de 1605 toma a la retórica como objeto del enunciado y se manifiesta sobre ella.

De este modo, cualquier empeño evaluativo o, por referirnos a la función literaria más propia de la retórica en el Siglo de Oro, cualquier virtud crítica evaluativa, quedan obliteradas desde la perspectiva del prólogo al *Quijote* de 1605, el cual, no obstante, no evita las descripciones a las que parece considerar un modo no comprometido de la enunciación de la obra; descripciones que, sin embargo, ya no podrán analizarse desde la perspectiva de la verdad o la ficción, de la realidad o la imaginación, puesto que el entramado retórico del prólogo desmiente, tendremos

ocasión de mostrarlo, este esquema de parejas de conceptos opuestos, clave, por su parte, para la idea significativa, comunicativa y valorativa del prólogo.

En dicho prólogo, que ya señala la intención del autor de alejarse de toda valoración normada de su obra, se exonera convenientemente al lector de cualquier conocimiento crítico y se le exige incluso una valoración de la obra siempre al margen de los conocimientos especializados, al margen, por lo tanto, del error y de la verdad, de la retórica *como método legitimado por la tradición* y quizá por la propia época para cuyos propósitos es ciertamente conveniente:

«Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respecto y obligación; y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della». [*Don Quijote*, 1605, 10].

Desdeñada como método de declaración, evaluación y crítica de la obra, la retórica se considera, en el prólogo al Quijote de 1605, en segundo lugar, un medio espurio de creación pues la creación propiamente dicha parece producirse por simple generación desde el autor hacia la obra. En esta idea de generación muestra el *Quijote* su desinterés por una perspectiva referencial del lenguaje puesto que, frente al *Lazarillo de Tormes* donde la idea de una autobiografía inclinaba primeramente -aunque luego se desmintiera- la perspectiva hacia una evaluación referencial de los contenidos de la novela, el *Quijote* impone una perspectiva creativa que no se amolda a los contenidos y, mucho menos, a su veracidad.

Como si la obra fuera una suerte de copia del autor -traslación por decirlo en un sentido lato- plasmada en el lenguaje, en la obra, y no una enunciación de los contenidos de la vida del personaje.

«No he podido yo contravenir al orden de la naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?» [*Don Quijote*, 1605, 9]

Extraña copia que transmite precisamente las carencias y que entonces se sitúa,

a primera vista y casi en el límite de la paradoja, en el eje de la propiedad / impropiedad que a su vez se traslada consecuentemente al análisis de la obra, como si en ella pudiera señalarse lo que hay –asunto que ya se aproxima obviamente a una perspectiva significativa del prólogo- y lo que no hay –reabsorción de la diferencia precisamente por la traslación de la lógica de la propiedad y la enunciación representativa. Sin embargo, la idea de la generación de lo semejante no puede evaluarse simplemente a través del modelo referencial y significativo del lenguaje, pues es, al menos en su raíz poética primera, una idea de Aristóteles según aparece en su *Poética* y no una idea de *Retórica*:

«Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios».

La idea Aristotélica, que el autor del prólogo conoce, es, sin embargo, una idea sobre aquello que se imita, una idea sobre la inclinación natural del autor a un género, como si ese contenido pudiera proporcionar, en efecto, una explicación ulterior de la obra, como si el contenido fuera el verdadero discriminador genérico y la verdadera piedra de toque de la comprensión de la obra.

En el caso del prólogo que analizamos la desviación es significativa, puesto que lo que se transmite generativamente se transforma, subvirtiéndose así, en cierto modo, la idea más estricta de generación como copia, pero también la idea de una traslación como representación. En efecto, una carencia (que se encuentra por tanto en el eje de la propiedad / impropiedad) se transforma en una virtud cualitativa pues en la obra lo que encontraremos es, según el autor, por un lado, una esterilidad, una falta de imaginación –elementos que sólo pueden haber existido con precedencia a la obra de un modo figurativo y que por lo tanto se manifiestan por primera vez en propiedad en la obra- y, por otro lado, una ignorancia de la retórica, pues no otra cosa es el ingenio mal cultivado sino un desconocimiento de las artes del lenguaje. La idea, por tanto, de propiedad e impropiedad que parece estructurar todo el proceso generativo es, a su modo, retorizada por el prólogo en el paso a la obra donde se manifiesta *por*

analogía ya no en el eje de la propiedad y la impropiedad, sino, más bien, en el eje de lo que aparece -de lo que está presente- y de lo que no aparece.

De ascendencia aristotélica, no por casualidad como comprobaremos, el párrafo es, además, una traslación ciertamente intencionada de la idea de creatividad que, en el fragmento de Aristóteles queda negada en el género aunque no en el contenido de las obras y que, en el caso cervantino queda situada en los márgenes -pero no excluida- de la imaginación y las artes del lenguaje. En efecto, hay obra, pues el prólogo así lo exige, pero ésta no se ha creado ni enteramente por la retórica -arte del lenguaje al que se reducen las demás- ni enteramente por la imaginación, pues el autor ignora la una y carece de la otra, de modo que al desvío operado sobre la idea de propiedad e impropiedad se añade ahora la propia puesta en cuestión de la creatividad ya no sólo a través de la retórica como queríamos mostrar, sino también a través de la imaginación, puesto que la idea que sigue en pie es, en efecto, la idea de generación, idea más próxima a una copia, a una transmisión eficaz que a una idea creativa de la obra.

Es más bien, en efecto, la idea de generación la que parece constreñir a la obra, haciendo que, en su presencia reiterada, resulte retórica la denuncia de la ausencia de imaginación y de la ignorancia retórica.

De hecho, más allá de esa estructura irónica, retórica y traslaticia que relega a la imaginación y a la retórica a ser elementos ya retorizados en torno al eje de la doble idea de propiedad e impropiedad, existe una estructura retórica que dentro de esa oposición relaciona de manera problemática a la retórica y a la imaginación y que constituye, a nuestro juicio, la clave de la lectura de este prólogo desde el punto de vista de su virtud retórica y no significativa o comunicativa.

En efecto, la pregunta retórica en que consiste el párrafo citado -«¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío...?»- donde se ponen juntas la escasa imaginación y la ignorancia retórica, las relaciona como elementos paralelos respecto a la obra pero excluye que sean elementos paralelos en la relación que ellos establecen recíprocamente pues nótese que tanto la imaginación como la retórica constituyen medios independientes de transitar desde el autor hasta su obra y que, por lo tanto, sólo pueden reencontrarse bien en el autor, bien en la obra, convertidos entonces en

sendos soportes de una carencia, es decir, en elementos donadores de sentido por su capacidad de sobreponerse a la fisura espiritual y significativa heredada *en el* proceso generativo, heredada también *del* proceso generativo pues nada indica que amén de las fisuras constituyentes de cada ámbito –de la obra y del sujeto– no haya que estimar la fisura que se produzca propiamente en el tránsito.

Se observa, sin embargo, al detenerse en el párrafo citado, un sistema de transmisión problemático en la medida en que el ingenio –*estéril*– no genera directamente la obra, no la toca como extremo de su desplazamiento y, en este sentido, no establece un tránsito inmediato desde el sujeto a la obra. En efecto, tal y como se señala en el citado párrafo del prólogo –«¿qué podrá engendrar el *estéril* y *mal cultivado* ingenio mío sino la historia de un hijo...?»– el referente de la transmisión es el personaje pues se trata de un *hijo*, el personaje, «*seco, avellanado*», etc.; no de una hija, la obra. Así pues, al parecer, la falta de imaginación y de retórica sólo pueden apuntar al personaje, plasmarse allí y no en la obra misma que parece un simple soporte de este personaje; así, la expresión en el prólogo es «*la historia de un hijo ...*» sin que, en efecto, por el momento el autor del prólogo se manifieste sobre la historia misma. Parece que la cadena de desplazamiento retórico, de los conocimientos de retórica hacia la obra se quiebre en el personaje y no pueda alcanzar a la *historia* misma para cuyo propósito parece haber sido concebida, por lo que, en efecto, parece que la retórica no sea desde este punto de vista una herramienta de creación que pueda sustentar el trabajo literario y mucho menos evaluarlo siquiera a través de la operación traslaticia de la generación.

Del mismo modo debería suceder con la imaginación que también se detiene en el personaje pues la estructura sintáctica y argumentativa de la oración –«¿...*el estéril* y *mal cultivado*...?»–, ya lo hemos señalado, sitúa a la retórica y a la imaginación en el mismo nivel respecto a la obra, respecto al personaje en este caso. Sin embargo, en el caso de la imaginación, que parece, de los dos, el término preferido por el autor del prólogo y por el que suponemos que la queja no es enteramente sincera, no sólo se trata de que la falta de imaginación no alcance a la obra, sino que se produce una contradicción pues aquello que el *estéril ingenio* engendra es un personaje, ya lo hemos señalado, pero paradójicamente «*antojadizo y lleno de pensamientos varios nunca*

imaginados de otro alguno», es decir, un personaje contradictorio con el carácter que denuncia de sí mismo el autor y, sobre todo, con esa férrea ley que *por analogía genera* obras de arte desde las cualidades del escritor y sus conocimientos.

Se puede concluir, en efecto, que la afirmación de la generación –por más publicidad que se haya querido dar a esa metáfora de tan largo aliento– es simplemente retórica y que, lo que es más importante, imaginación y retórica parecen pertenecer a un mismo ámbito de preocupaciones en el prólogo.

No podemos olvidar, por otra parte, que el autor pretende en este párrafo producir un sentimiento de lástima sobre sí mismo, de modo que el lector se apiade y comprenda la situación en que llevó a cabo la obra; se trata, por lo tanto, de un párrafo eminentemente prologal pues adopta una actitud expresamente defensiva con algún tinte justificativo que se enlaza a esa defensa a través del argumento de la generación por analogía, ahora extendida en la medida en que se alude a otros elementos.

Así, el autor del prólogo traza su propio retrato literario en el que vindica, quizá con propósito de producir lástima, y por lo tanto, con una clara intención persuasiva, el hecho de su débil naturaleza, la impropiedad del espacio donde se gestó la novela y, quizá como elemento reseñable, el hecho de desconocer la retórica, elementos que se transmiten necesariamente a su obra aunque la estructura lingüística –retórica– por la que se anuncia esto sea una analogía, una comparación que, por lo tanto, haga pensar en una idea no cerrada de relación, en un modo de transmisión más cercano a una propagación que a una generación, más cercano al lenguaje por tanto que a las leyes de la psicología como herramienta para explicar la tarea creativa.

Ese retrato, no obstante, una vez puesta en cuestión la cadena generativa, carece de valor argumentativo, no dice nada de la obra porque la ley que permite el paso el autor a la obra está puesta en duda, ahondada según explicita el prólogo. El único valor del retrato sería un valor retórico pues la paupérrima situación del autor podría mover a compasión a los lectores.

Todo este movimiento puede hacer pensar, en efecto, que toda la valoración y creación de la obra se encuentra puesta en duda precisamente por la presencia constante de la retórica que si bien no es legítima para evaluar la obra o para crearla,

sí parece actuar como elemento de distorsión de todas las operaciones y, de este modo, puede hacer pensar en un movimiento retórico general que aproxima el trabajo de análisis literario al trabajo sofístico dejando a la obra en un espacio homogeneizado donde se instituye una indiferencia de valores precisamente por la ausencia de estructuras de relación y comparación.

Sin embargo, dicho extremo del valor retórico queda anulado poco después en el propio prólogo cuando se afirma, como ya hemos señalado, la libertad de crítica del lector. Dicha recuperación de un vector crítico no horizontalizado recupera el argumento nunca abandonado –y metafórico él mismo respecto al argumento de la generación- de la consanguinidad:

«No quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo». [*Don Quijote*, 1605, 9-10]

Como puede observarse, es posible determinar las faltas y las virtudes de la obra o, lo que es aún más determinante, las faltas y virtudes del personaje por lo que, a lo que parece, la obra no sólo consiente una operación evaluativa propia sino también de algún modo una toma de postura moral lo cual supone, a mi parecer, una tarea evaluativa mucho más comprometida. De este modo, la retórica permanente en las estructuras de apropiación y asimilación no impide que estas labores resulten asumidas por el autor en el prólogo y transferidas al lector, al destinatario de la obra.

La metáfora de la generación, la paternidad, la familiaridad, se mantiene en el ámbito crítico pero invertida, puesto que según se deduce sólo una inexistencia de familiaridad, consanguinidad, amistad, permite la verdadera crítica. De este modo, lo que para la creación era esencial, es contraproducente para la crítica que establece, en lo que concierne al personaje, una relación de oposición con aquélla. Se oponen, por lo tanto, libertad –crítica- y necesidad –creativa-, se oponen, en consecuencia, según la idea tradicional de ambas, imaginación y retórica en la necesidad evaluativa y creativa del contenido de la obra. Como sabemos, sin embargo, el prólogo tiende a retorizar las estructuras de apropiación, por lo que esta oposición –digamos por el

momento relación- ha de ser cuidadosamente analizada desde el punto de vista de la necesidad que parece expresar la obra a través de todos esos desplazamientos retóricos pues debemos señalar, finalmente, que la atribución de libertad a la crítica y necesidad a la creación es también una atribución invertida de las propiedades.

Esta serie de inversiones y de, en definitiva, deslizamientos, ha de ser estudiada inmiscuyéndose en esa necesidad evaluativa y quizá creativa que no se diluye en un sistema de lugares comunes o de enunciaciones escépticas; es decir, ha de ser analizada desde la retórica misma que el prólogo manifiesta continuamente, bien como tema, bien como recurso empleado, bien como perspectiva general que distorsiona la referencia al contenido de la novela.

Entonces, ¿cuál es el verdadero papel de la retórica, cómo la evalúa verdaderamente el autor del prólogo? En cualquier caso, hemos de tener en cuenta que, por el momento, el prólogo aún no se ha referido a la obra sino al personaje, por lo que la estrategia que encadena al autor con el personaje a través de la imaginación y la retórica resulta aún incompleta para nuestro estudio que pretende señalar la relación del prólogo y la obra y mostrar que no se trata de una relación en torno a la significación o a la comunicación. Además, ya hemos observado que a través del personaje no sólo se truncaba la relación entre la retórica y la imaginación respecto a la obra, sino que se hacía imposible establecer una relación estable entre la propia imaginación y la retórica. Quizá alcanzar el espacio de la obra permita, en efecto, relacionar coherentemente la imaginación y la retórica.

Algunas líneas después, una vez que ha aparecido el amigo en la escena del prólogo, se habla ahora sí de la obra y, curiosamente, los conceptos puestos en juego son los mismos que ya circulaban al referirse al personaje, a saber, *imaginación y retórica* que, si bien aparecen en el eje de la obra no se emplean para hablar del contenido de la misma. Ahora, no obstante, la idea de generación –como metáfora de creación- se ha esfumado y lo que preocupa es la construcción, la elaboración de la obra según una operatividad que impone una distancia instrumentada entre sujeto y obra creada;

antes, desde la perspectiva generativa el tránsito podía ser más o menos problemático por causa de la identificación de sus extremos, pero entre el sujeto creador y la obra generada no había apenas distancia.

a. Imaginación e historia en la tradición

significativa y comunicativa de *Don*

Quijote

Sin embargo, Cervantes no parece muy preocupado en el asunto de la creación y la generación –como si se hubiera volcado sin mayor demora sobre la primera opción- pues su preocupación se dirige, sobre todo, a comprender las consecuencias de la creación en la recepción que hará el público de la obra. El paso del autor a la obra se ha diluido cuando de hablar de la obra se trata, abriéndose un nuevo espacio de relación que transita desde la obra al público, pero también desde el autor al público:

«¿Cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a costas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos 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?». [*Don Quijote*, 1605, 11].

En efecto, ahora las características que el autor expresa de sí mismo, es decir, el tiempo que hace que no publica –por lo tanto el miedo a que sus lectores le hayan olvidado- y la edad que tiene son circunstanciales, no pertenecen esencialmente a su carácter, a aquello que podría haberse transmitido desde una perspectiva generativa. Confirma esta idea el hecho de que ninguna de estas dos cualidades o circunstancias del autor tiene que ver con la caracterización que se hace de la obra, caracterización que sigue desarrollándose, como hemos señalado, en el eje de la retórica (*menguada de estilo, pobre de concetos y falta de erudición y doctrina, etc.*) y en el de la imaginación (*seca como un esparto, ajena de invención*), como si el paso a la obra –puesto que hasta el momento el prólogo se ha referido, ya lo hemos visto, al personaje- hubiera extendido las características de los dos ejes enunciados en el ámbito de la generación del personaje.

En lo que sí coinciden desde luego ambas interpretaciones –y aquellas que hacía aún desde la ley de analogía generativa- es en que se trata de una obra pobre –de un personaje pobre anteriormente-, lo cual genera en el autor, a lo que parece, algunos miedos y parece abocarle, nuevamente, a una estrategia persuasiva retórica de *captatio benevolentiae*. Ese miedo a la opinión del público, sin embargo, en el caso de la obra no se queda en la humildad del autor como estrategia para atrapar la compasión del lector, sino que incluso llega a provocar que el autor dude si publicar o no la obra, pues así se lo confiesa al amigo con posterioridad:

«En fin, señor y amigo mío –proseguí-, yo determino 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; porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras». [*Don Quijote*, 1605, 11-12].

De nuevo aparecen, ahora en el extremo persuasivo de la renuncia, los dos vectores, es decir, la imaginación y la retórica, aquello que pertenece al espíritu y aquello que es conocimiento y dedicación.

Esa doble pobreza –imaginativa y retórica-, que parece estar en el principio del tratamiento tanto del personaje como de la obra, es tratada, sin embargo, de diferente forma a lo largo del prólogo, pues el discurso posterior del amigo se dirige a remediar la ignorancia retórica, recomendando al autor algunas estrategias que resuelven el asunto. Parece que, tal y como parecía en toda la operación desarrollada en torno al personaje, el núcleo de preocupación para el autor sea la retórica y que la imaginación, de la que ya hemos mostrado su continua presencia aparejada a la retórica, queda relegada a un cierto olvido que es preciso considerar pues, por un lado, puede tratarse de una asunción de su radical naturalidad y de la asunción de que, por lo tanto, no pueda ser prescrita, o por otro lado, puede tratarse de una asunción de su irrelevancia para la obra, por lo que no merece la pena ser abordada.

En efecto, el amigo conoce los recursos más institucionalizados de la retórica, aquellos que, por otra parte, son más fáciles de conseguir y que remiten a estructuras espurias de la literatura: argumento de autoridad o erudición por poner los dos ejemplos más memorables y más desarrollados en el propio prólogo. Esta solución

festiva que propone el amigo actúa en el prólogo, es evidente, como crítica no tanto a la retórica en general cuanto a un modo de usarla, a un conjunto concreto de procedimientos también, y, a la vez, como evidencia de que el autor conoce la retórica a fondo, pues es capaz de usarla para criticarla y de desvelar los mecanismos más enrevesados reduciéndolos a un simple juego irónico.

Es preciso señalar que, en efecto, el prólogo alude a la retórica como a un juego cuyas reglas son conocidas y no como a una trampa, pues ninguna regla se transgrede o se oculta ni se denuncia; se trata, por lo tanto, es fundamental percatarse de ello, de una crítica por la simpleza de los recursos o por su reiteración incoherente, no por su carácter desviado o desestabilizador, pues el prólogo, que dice estar libre de retórica, tampoco alude rectamente a sus contenidos, el prólogo, en efecto, no opone la retórica a un lenguaje referencial o significativo.

Sin este apunte, la crítica a la retórica como juego se transforma con relativa frecuencia en una crítica a la retórica como desvirtuación del sentido, como impedimento del recto significado, asunto que no contempla el prólogo pues, cuando el amigo recomienda qué hacer, prescribe normas y de una manera bastante férrea, por lo que debe tratarse de un problema con la virtud de las reglas de la retórica o con su uso, y no con las reglas mismas que, desde luego, no son consideradas como impedimentos para la creación y sí más bien como imprescindibles ayudas. En el paso de la generación a la creación el autor considera que, en efecto, no se ha producido un efecto indeseado en la distanciaci3n pues confía en la capacidad de mediaci3n de las normas, este caso, normas de generaci3n.

De hecho, las reglas que sugiere el amigo no son sólo retóricas, sino que mezclan significativamente retórica y poética. Así, dirá el amigo:

«Sólo tiene que aprovecharse de la imitaci3n en lo que fuere escribiendo; que cuando ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. (...) Procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oraci3n y período sonoro y festivo; pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intenci3n, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos». [*Don Quijote*, 1605, 16].

Entonces, la crítica a la retórica se circunscribe estrictamente al hecho de ser un juego simple y sin relevancia para la historia, no al hecho de que las reglas impidan la

verdadera comunicación o significación; de este modo, ahora en el nexo hacia la obra se admite plenamente el vector retórico que no se niega puesto que entre las recomendaciones hay virtudes retóricas, pertenecientes a la *lexis* que es el modo en que la Poética aristotélica incluye a la Retórica; también virtudes específicamente poéticas -la imitación- que se prescribe junto a la retórica y que indica que ésta no es mal vista por el autor excepto si se reduce a simple efecto sin fondo.

Lo relevante, sin embargo, no es por el momento el tipo de crítica que se hace a la retórica, sino el hecho de que a lo largo del prólogo ya no se suceda ninguna reflexión sobre la imaginación. Esta insistencia en la crítica a la retórica ha provocado, en efecto, al deshacer la pareja que hasta el momento había caminado junta en el prólogo y reducirla a uno de sus términos, que la crítica literaria al uso se haya podido inclinar hacia la opinión, casi unánime, de que la queja del autor respecto a su ignorancia de la retórica era ella misma retórica -pues demuestra conocerla muy bien- y, por lo tanto, tan sólo un medio de exaltar otras virtudes que explican el sentido de lo literario, que sirven como soporte de una teoría de la escritura cervantina.

Así, por ejemplo, se ha señalado que lo verdaderamente importante frente al fracaso organizador de la retórica que sólo consigue invertir y subvertir sin alcanzar ningún término, es la racionalidad, el sentido común, la *coherencia*, que el prólogo defiende concienzudamente y que nos proporciona no el método de lectura de esta obra sino, por ampliación significativa, el método de creación y crítica de cualquier obra cervantina y en consecuencia una idea de lo literario según Cervantes. J.M. Martínez Torrejón traduce esta perspectiva en las siguientes palabras que parafrasean varios pasajes del prólogo ya citados aquí:

«“a) El *Quijote* es fruto del entendimiento, b) eso te faculta, lector, para entenderlo por ti mismo, c) buena ocasión de ejercer tu libre albedrío, por lo tanto, d) no tengo que darte explicaciones, o sea, e) no quiero escribir un prólogo que f) no será fruto del entendimiento sino de la erudición libresca: g) mira qué ridículos resultan los que vemos todos los días contruidos por este procedimiento”».

Retórica no es entendimiento porque retórica es tradición, opinión asentada por repetición y autoridad; en consecuencia, potenciar el vector del entendimiento es

obliterar la retórica, obliterar la carga de tradición que ella contiene y que impide el pensamiento libre y, sobre todo en el caso de la novela, la libre comunicación entre sujetos, la libre creación y la libre valoración de la obra de arte escrita. De este modo, se concluye, el nuevo género debe oponerse necesariamente a la retórica. El propio prólogo actúa, según indica Martínez Torrejón, como detonador de este proceso subversivo al que pone en escena pues el prólogo renuncia a la retórica y la rechaza con lo que se niega a sí mismo según su tradición y obliga al lector a repensar el género, a pensar el texto según una adscripción que ya no es genérica sino universal, afín al entendimiento, accesible a cualquiera, esencialmente decodificada.

El prólogo se convierte así, con todos los problemas asociados que ya señalamos en el capítulo I de esta investigación, en un elemento racional de clausura de aquello que no es enteramente racional, el término de un proceso que no podía cerrarse por sí mismo –quizá necesariamente abierto en sí mismo por tratarse del literatura- incapaz también de determinar su límite, su curso global. El prólogo se sitúa, así, al final de este proceso para detener su curso, clausurarlo y, de esta manera, mostrar su carácter organizado.

Otro de los vectores que se han elegido como germen para interpretar aquella crítica a la retórica es, evidentemente, la imaginación, la capacidad inventiva. Esta característica no sólo se enfrenta a la retórica como hecho pautado del lenguaje, como forma acotada del relato sino que, además, también se enfrenta a la retórica como tradición, como peso de la historia sobre la genérica textual que impide el desarrollo de la nueva novela. Se produce entonces una suerte de paradoja en la medida en que la crítica a la retórica, que ocupa casi toda la segunda parte del prólogo, pone en escena y parece vindicar la imaginación, elemento que precisamente ya no vuelve a aparecer expresamente en el prólogo, ni siquiera en las normas para hacer una buena obra que dictará el amigo a Cervantes.

Lo que el autor manifiesta en el prólogo es, según esta interpretación, el miedo a que la novela y su personaje no se hayan generado de una rica imaginación, es decir, que no posean mucha variedad y riqueza y que más bien tiendan a ser secos, como repite insistentemente.

El miedo mostrado por esta carencia imaginativa, que cruza reiteradamente el

prólogo dice que el autor considera esta virtud la más relevante, de modo que esa importancia deslee a la retórica y que, por lo tanto, no sólo la critica o pone en evidencia, sino que da un salto respecto a las ciencias coetáneas del lenguaje para adentrarse en el terreno de la imaginación como referente de toda la novela posterior constituida ya en género.

La imaginación no puede ser, no obstante, por más que se pretenda acentuar este hecho para enfrentarla a la retórica, tal y como hemos señalado a través de las palabras del amigo, pura inercia, puro vuelo. Es preciso que posea alguna forma aunque, obviamente no pueda extraerla, según estas interpretaciones, de la retórica.

Un género textual próximo -la *historia*, de la que ya hemos hablado- será el encargado de proporcionar esta forma. Prescindiendo de la profundidad histórica del enfrentamiento entre retórica e imaginación, el debate se traslada, al considerar que el nuevo eje pasa por la dualidad entre la *historia* y la *imaginación* -por lo tanto entre un modo de la retórica y la imaginación-, hacia el seno mismo las ciencias del lenguaje al establecerse una dualidad que enfrenta *realismo e imaginación*, tal y como la hemos recibido incluso hoy en día.

En efecto, la crítica tiende a pensar en un *enfrentamiento genérico* de la imaginación y la historia, -o bien en una difícil conjunción de ambas- es decir, de la novela de corte imaginativo frente a la novela de traza histórica que es la primera novela que se escribe y el género del que la novela se emancipa para llevar a cabo su desarrollo. Se produce así, por un lado y en primer lugar, una indagación del espacio literario según una perspectiva genérica que, no obstante, se reconstruye y que el prólogo había diseminado ya en el primer capítulo de esta investigación.

Esta perspectiva genérica de hecho, ya no sólo se transmite hasta nosotros, sino que motiva uno de los equívocos fundamentales con los que esta investigación habrá de medirse, pues, en efecto, una vez constituida la perspectiva genérica vuelve sobre la fuente en la que dice generarse -es decir, vuelve desde el Renacimiento hacia el texto aristotélico- y la transforma. Así, la lectura hecha del famoso pasaje aristotélico donde se distinguen la historia y la poesía, se ha hecho en torno a una idea de género construida precisamente muchos siglos después en esta lectura del género novela. El pasaje al que me refiero es:

«El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular».

De ahí, de esa diferencia desde luego no esclarecida por este pasaje –y seguramente tampoco por toda la *Poética*- se dice extraer una lectura que legitima la interpretación hecha del Siglo de Oro. Desde luego, esta investigación desea establecer, en su desarrollo, no sólo la impropiedad de la lectura –que parece ya parcial pero suficientemente mostrada por el trabajo hecho hasta el momento con la perspectiva genérica- sino la impropiedad de trasladar esa lectura a la propia obra aristotélica. Un primer paso para mostrar esta ilegitimidad –aunque será asunto de un apartado posterior- es señalar que para Aristóteles esa distinción entre lo que ha sucedido y lo que podría suceder esta suplementada por la *verosimilitud* que es asunto de la poesía y que impone una necesidad que, según la perspectiva genérica, no puede ser coherente con la libertad de la imaginación tal y como se concibe desde una perspectiva significativa o comunicativa.

«No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible *según la verosimilitud o la necesidad*».

De hecho, la única base sólida de interpretación genérica de este pasaje es la distinción entre lo que ha sucedido y lo que sólo es creación verbal, invención. Un poco más adelante, Aristóteles impone la necesidad de la verosimilitud –que caracteriza a la poesía y no a la imaginación- a los propios acontecimientos históricos, negando así la perspectiva de una lectura disociada de historia y poesía, es decir, negando la posibilidad de una lectura de la historia asociada exclusivamente a una necesidad proveniente de la realidad y del tiempo histórico, y de una lectura de la poesía como el ámbito exclusivo de la verosimilitud.

«El poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta».

De este modo, se muestra, aunque aquí sólo de una manera meramente evidente, que la perspectiva genérica subvierte la idea que de historia y poesía se encuentra en la obra aristotélica que se dice tomar como fuente.

Además, precisamente por la idea genérica de lectura del prólogo al *Quijote* de 1605, el nexo que, según hemos venido mostrando, une necesariamente –aún no hemos explicitado cómo– retórica e imaginación queda así obviado y redirigido a través de la oposición entre imaginación y realismo hacia el asunto, por tanto, no sólo de una discusión genérica, sino, lo que es más importante, de una *significación* y de una *comunicación*, vector que como hemos señalado, el prólogo desestructura, hace deconstruir, pero que la crítica esgrime como elemento apropiado precisamente como base para la reconstrucción del esquema genérico.

Desde esta perspectiva, lo que se obvia no es sólo la retórica clásica tal y como parecía desprenderse en una lectura superficial del texto del prólogo, sino la retórica en general que no es capaz de constituir plenamente ninguno de los dos géneros –ni el histórico ni el novelístico– evaluados conforme a su capacidad significativa: la historia, que dice, o *tiene la forma* de querer decir aquello que verdaderamente ha sucedido, y la novela, la obra de imaginación que dice inventando y sólo toma, si acaso, *la forma* de la historia que suple en cierto modo a la forma retórica presente en narraciones antiguas. En el límite de esa argumentación lo que se obvia es el propio prólogo que se convierte en un mero declamador de esta operación, en el lugar donde se ejecuta –ante los ojos de todos que pueden verlo sin distorsión, pues el propio prólogo es realista en este sentido– ese trabajo de anulación y vituperación de la retórica.

Frente al peso de la tradición que encarnaba la retórica –tal y como se caracteriza por oposición a la imaginación o al entendimiento– se pretende, ahora, alcanzar un estado de frecuente novedad –de imaginación fértil– que, sin embargo, se engarce en una trama temporal uniforme y sucesiva que permita su comprensión y, sobre todo, su articulación como narración. Se trata entonces de una trama sobre la que se enjuicia a la retórica y sobre la que se manifiesta su carácter de reiteración histórica, es decir, se crea el instrumento de evaluación capaz de desvalorar lo evaluado pues el criterio le es, si no ajeno, inadecuado. En efecto, al establecer un

criterio de temporalidad sucesiva y presentista –modo de comprensión de la historia como esquema temporal heredable por la novela-, la retórica ha de mostrarse necesariamente como una repetición y el prólogo, por su parte, como una suerte de culminación clausurante; no otra idea manifiestan las dos perspectivas hasta el momento evaluadas.

El resultado es, en definitiva, la creación de un sistema capaz de realizar aquellas funciones que tradicionalmente había ejecutado la retórica y que, en efecto, obtenga los mismos resultados. Así, el nuevo criterio –y el criterio de lo nuevo- apunta a una descripción, a una valoración crítica y a una creación sobre las que aún se pretende un pequeño suplemento retórico: hacer que el lector se interese en la obra, ahora construida y evaluada conforme a un criterio no retórico. Se añade de este modo, un eje comunicativo a lo que era una perspectiva eminentemente significativa; ambos, no obstante, pretenden moverse en el eje de la representación, de la referencia o de su ausencia.

Sin embargo, al margen de estas objeciones que parecen suficientes para denunciar que las perspectivas han sido ilegítimamente adoptadas, lo más relevante es que se olvida, como vengo señalando, el vector retórico que, como puede observarse, el autor del prólogo sí tiene en cuenta y que sitúa a lo largo de todo el texto junto al vector imaginativo. De hecho, ambas propiedades, por mor de la sintaxis de las frases donde aparecen juntas –simplemente coordinadas y formando, por lo tanto, una suerte de unidad- reciben de manos del prólogo un mismo tratamiento. Entre ellas se establece una relación que, como señalábamos al principio de este apartado, no puede remitir a la obra como soporte ni derivarse de previas consideraciones significativas o comunicativas que rechazan el vector retórico como impropio. Retórica e imaginación aparecen reunidas y coimplicadas a lo largo de todo el prólogo al *Quijote* de 1605. Sólo la adopción de una perspectiva referencialista, significativa o comunicativa, permite posicionarlas como opuestas.

Ya sabemos que caminan de la mano en el prólogo, que una no puede considerarse

cabalmente sin la otra, pero, ¿cómo conjuntar retórica e imaginación?, ¿cómo entender, cómo asumir esa presencia reunida con insistencia en el prólogo?, ¿han de considerarse dos métodos distintos –uno retórico y otro imaginativo (poético por más decir)- pero simultáneos, de creación y evaluación?, ¿ha de considerarse uno de los vectores creativo y el otro crítico, evaluativo?, ¿cómo, finalmente, evitar la contradicción si se mantienen unidos?

b. Imaginación y retórica en la ascendencia poética de *Don Quijote*

La combinatoria, una vez rechazada la propuesta de oposición entre ambos términos no es fácil, aún menos si cabe porque la relación entre ambas nociones –retórica e imaginación- está establecida a lo largo de todo el prólogo mediante juegos retóricos de lenguaje, mediante deslizamientos que se manifiestan sobre cuestiones paralelas, sobre consecuencias y sin enunciar ningún principio porque el propósito del prólogo no consiente la actitud puramente declamativa del pensamiento, el prólogo no cita el pensamiento para proponer una norma.

Es preciso, en primer lugar, descartar ese pensamiento, transmitido es cierto a lo largo de los siglos hasta casi nuestros días, que enfrenta a la imaginación con la realidad; como hemos mostrado, el prólogo denuncia que se trata de una perspectiva simplemente significativa o comunicativa, eje que él mismo desmiente y que, como hemos podido mostrar, el prólogo al *Quijote* de 1605 no contempla.

De este modo, en una primera aproximación, histórica, diremos que imaginación es, en la escritura y en tiempos de Cervantes, un difícil equilibrio entre la novedad y la retórica que se establece en dos direcciones: por un lado, se trata de un interés por los efectos retóricos de la novedad, asunto ya analizado en la *Retórica* y en la *Poética* de Aristóteles donde, como tendremos ocasión de comprobar, se recomienda el uso de palabras extrañas (*alotrios*); por el otro, aportación que aprovecharemos ahora, una preocupación por la manera retórica de conseguir el aspecto de novedad y, en consecuencia, de ficción, discusión de largo alcance que se centra más bien en la idea de verosimilitud tal y como aparece en la *Poética*.

Así, en efecto, se manifiesta esta discusión en diversos autores desde las primeras traducciones al italiano de la *Poética* de Aristóteles, texto en el que creen

encontrar un soporte fiable para la nueva novela que se está escribiendo. La culminación de estos tratados, al menos de los tratados que pudieron influir y que de hecho influyeron en la idea cervantina de la novela, son los escritos críticos y teóricos de Tasso donde se defiende y aconseja una suerte de retorización de la poética -retorización de la imaginación-, asunto que seguramente es el que está siguiendo el autor del prólogo a *Don Quijote* y que, aunque existía con anterioridad a Tasso, es sistematizado y ampliado por éste.

Sobre la idea del *nexo retórico* entre imaginación y retórica como arte del lenguaje en la teoría poética de Tasso se ha pronunciado Alban K. Forcione en su libro *Cervantes, Aristotle and Persiles*.

«Tasso no se contenta con el repertorio de lugares comunes de lo maravilloso descriptivo que recomiendan sus predecesores y se dedica a ofrecer nuevas posibilidades sobre el particular para suplementar aquellas que durante siglos han captado las fantasías de las audiencias literarias pero que estaban en ese momento perdiendo su interés imaginativo. (...) A causa de que el público las desconoce, se mostrará atraído por su novedad, aceptará su plausibilidad y no se preguntará por las modificaciones de la verdad que el poeta debe cuidar en la transformación de estos elementos en componentes de su imitación o de su trama».

Como se observa en la cita de A. K. Forcione no resulta ajeno al Siglo de Oro una idea de lo poético imaginativo férreamente anclada en una topologización ejercida por influencia de la retórica. Retórica e imaginación aparecen pues, en primer lugar, relacionadas históricamente. La posibilidad de esa *retórica de los lugares comunes de lo maravilloso* es fundamentalmente la clarificación de un objetivo del discurso: sorprender como medio de atraer la atención del lector. Dicho objetivo determina la construcción de una *neoretórica* que consiste en estructuras generales clásicas sobre las que se depositan diferentes elementos novedosos con el fin de perseguir el objetivo principal.

Sin embargo, la cita de Forcione señala que en el caso de Tasso se ha dado un paso más, pues Tasso no aspira únicamente a determinar nuevos lugares comunes que permitan instituir un nuevo catálogo de lo maravilloso, perspectiva ligada necesariamente a una estructura temporal y casi genérica que, como ya vimos,

impedía la consonancia de retórica e imaginación e incluso anulaba por completo el vector retórico al introducir la perspectiva significativa y comunicativa en el trabajo del lenguaje y del prólogo.

En Tasso, en efecto, lo que se busca es precisamente un procedimiento retórico y poético que permita transformar los hechos a través de un vector imaginativo que los convierta así en novedosos e interesantes y que, en definitiva, los haga, por un lado persuasivos y, por el otro, apropiados para ser inscritos en la trama y en la imitación que son los elementos que componen una *obra poética*. Así que, un paso más allá, lo que Tasso pretende es una operación eminentemente retórico-poética para fundar de una vez por todas la *imaginación persuasiva* y no una concatenación meramente articulada de imaginación y retórica mediante una red topologizada simplemente copiada y rellenada, es decir, heredada y suplementada.

Esta analogía con una estructura clásica de la retórica en los dos niveles apuntados permite que la *neorretórica* se constituya con toda propiedad como un arte autónomo del lenguaje literario -al margen de la historia, que desde luego es muy importante, y al margen de la retórica más clásica- en la medida en que la exigencia de sorprender, de maravillar, de extrañar, la aleja, por un lado, de una protorretórica tal y como se da en *Tópicos*, pues perseguir el lugar común ya establecido y desvelar de ahí la geografía de una tópica de lo fantástico es inconveniente precisamente para sorprender y, por otro lado, al requerir el modo de lo fantástico, esta retórica se emancipa definitivamente de cualquier carácter científico, lógico, argumentativo. Se encuentra así, en efecto, emancipada de las dos perspectivas espurias de la literatura y se adentra en la posibilidad de, como hemos señalado, articular un lenguaje autónomo literario.

Ambos aspectos, que encuentran su justificación y necesidad en la constitución de la *neorretórica*, señalan la pertinencia de una ciencia literaria ya presente en el prólogo que en consecuencia no sólo no dice del significado de la obra, no sólo no dice de su comunicación, sino que tampoco dice del reconocimiento de una retórica clásica en sus límites, en su *término* en el que no puede faltar la virtud *poética*, pues es precisamente la necesaria introducción de un vector poético lo que trastoca las pretensiones inerciales de la retórica más clásica y sus reproducciones.

En efecto, esto que hemos llamado neorretórica por no cargar todavía las tintas de su designación se vive en la época como el aprovechamiento de un vector poético –de la *Poética* de Aristóteles y de sus diversas recepciones quiero decir- que es consustancial a la novela tal y como se concibe desde el prólogo al Quijote de 1605.

De este modo, si el autor del prólogo argumenta irónicamente la pobreza de la imaginación en la novela, así como la pobreza de su retórica es porque ambas se dan juntas para algunos teóricos del momento que, sin embargo, y aun habiendo admitido la conjunción provechosa de retórica y poética, intentan someter a la *Poética* de Aristóteles a los dictados de la *Retórica*, pues ajena ya al modelo de *Tópicos* y al modelo de *Analíticos* y de *Peri Hermeneias*, la retórica se aproxima al otro arte del lenguaje, es decir, a la *Poética* de la que pretende aprovechar algunos elementos subsumiéndolos a determinadas estrategias propias.

No obstante, como intentaremos mostrar, sin la recíproca influencia de ambas no es posible entender el Siglo de Oro, su evolución y sobre todo, su culminación en las primeras décadas del siglo XVII.

La idea de Tasso, analizada tal y como la hemos enunciado incurre en este problema pues, por decirlo de alguna manera, si bien tiene la facultad de reunir productivamente retórica e imaginación en el espacio de lo literario, reduciría toda la virtud persuasiva de la obra a la elección de sus asuntos en los que el vector poético se indefine pues queda reducido, bien a criterio de selección, bien a criterio de suplementación verosímil.

De este modo, al convertir a la poética en una suerte de retórica apropiada a lo literario, la propuesta de Tasso reduciría todo el espacio de lo literario a la elección de temas, a los contenidos, a lo narrado por la obra aunque la elección desde luego no sería ni arbitraria –conforme, por lo tanto, a la opinión común- ni sometida a estructuras de razonamiento articuladas para cualquier contenido –conforme por lo tanto a una lógica, a una pretendida ciencia. Para Tasso, en efecto, el tema es lo apropiado y además no puede someterse a una dilucidación razonada ni a una simple opinión común, aunque, puestos a elegir, la propuesta de Tasso se inclina por esta segunda opción en la medida en que admite una vertiente de influencia cultural en los temas, una vertiente que puede terminar asumiendo la importancia del país

donde se enuncia la obra como criterio de lo que será verosímil.

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

Tal y como muestra la cita de Juan Carlos Rodríguez, que pretende estar describiendo las ideas de Tasso, el acercamiento de éste a los temas, a los contenidos señala un desinterés por la vertiente poética de la verosimilitud, un acercamiento sin embargo a la historia contextualizada, como si ese vector realista que ya habíamos analizado supusiera en Tasso, a través de la inclusión del país y de la cultura como sustratos de sentido de cada tema, una recuperación de la idea realista de la novela, de su verosimilitud. Según hemos señalado, y recoge la cita de Juan Carlos Rodríguez -«'Verosímil' es un término que de nuevo se nos vuelve tan resbaladizo que convendría ir dejándolo en el desván»-, es decir, si se introduce el vector del contenido como sentido último de la verosimilitud y de la novela, entonces, no sólo se anula -asunto que se anuncia triunfalmente- el vector retórico sino, lo que es peor, el vector poético que queda reducido a la presentación de temas de una manera verosímil, es decir, ejerciendo la función que aproximadamente debería realizar la retórica ahora obliterada, suplementando simplemente el contenido para dotarlo de virtudes literarias.

Sin embargo, como sabemos, el prólogo no se refiere estrictamente a los temas, de hecho, la poderosa presencia del vector retórico en él impediría esta operación que remite, en último término, de nuevo, a una estrategia significativa y comunicativa

pues aprovecha de la retórica sólo lo que concierne a una topologización y a una persuasión. En el extremo de la argumentación, es decir, en la idea de una verosimilitud adecuada al país, al sustrato cultural, la retórica se articula con la poética según criterios que no convienen a ninguna de ellas puesto que, si en primer lugar reduce la retórica a la poética, en segundo lugar, reduce a la poética a operar literariamente sobre los temas *apropiados* –que se eligen mediante el criterio de una topologización geográfica- con una finalidad persuasiva –ya no puede ser selectiva- que no se encuentra nuclearmente en la poética sino más bien en la retórica que emerge así de un modo espurio tras haber pretendido anularla.

La retórica, entonces, precisamente a causa de que se considera de un modo restringido, es decir, sin todos sus ámbitos de operación y aplicación, somete a la poética y pervierte la perspectiva de la obra a la que termina reduciendo, de nuevo, a una cuestión significativa y comunicativa. De hecho, una de las consecuencias de la introducción del vector poético es, precisamente, la idea de una necesaria totalidad como perspectiva de lo literario:

«El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que será tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toda historia, tiene por objeto *el verosímil que todo lo abraza*».

Es preciso, por tanto, dirimir el grado exacto de implicación e influencia de cada una de las dos artes del lenguaje en la nueva constitución que presenta el prólogo, relación que ha de considerarse, por supuesto, desde la *consideración global* de ambas para después señalar qué elementos resultan pertinentes y cuáles no en la configuración del prólogo al *Quijote* de 1605 y, sobre todo, en torno a qué elementos se relacionan ambas artes.

En efecto, una retórica no restringida ha de contener, al menos, por un lado *un vector personal* –pues la retórica bien considera al sujeto como receptor, bien como usuario de sus artes, o bien como tema, como asunto principal a que el discurso se refiere, ya vimos que el paso al objeto producía un desconcertante fenómeno de prosopopeya-, por otro lado *un vector comunitario* –pues, como se anunciaba en una de las citas ya transcritas de Nietzsche, retórica dice de un arte que se da en público,

siempre en grupo aunque se plasme en la escritura-, y finalmente, *un vector lingüístico* -pues no hay retórica que no trabaje sobre el lenguaje; este vector es, en efecto, fundamental y determina explícitamente el modo en que el prólogo establece la reunión de retórica y poética.

En cuanto al primer asunto, es decir, el asunto de un *vector personal* ya fue analizado en el prólogo a *Lazarillo de Tormes* donde antes que permitir el reconocimiento del personaje, del sujeto, la retórica se convertía en el centro de un deslizamiento que terminaba afectando al prólogo como nombre propio -al lenguaje como nombre propio a través del nombre propio indiferenciado de la obra y del personaje- de modo que el prólogo se veía incapaz, ya no de reconocerse propiamente en la retórica, como si él fuera un lugar eminente de plasmación de la misma, sino de constituirse como entidad él mismo, diseminándose así para una perspectiva comunicativa y para una perspectiva significativa.

Análisis del vector personal en la reunión de retórica y poética.

En el propio prólogo del *Quijote* de 1605, ya tuvimos ocasión de señalarlo, la intromisión de la retórica impedía el paso desde la subjetividad del autor hasta la obra, de modo que quedaba puesta en cuestión la propiedad del autor sobre la misma aunque no su subjetividad que, por el momento, parecía libre de la operación retórica aunque quedaba aislada, pues no podía constituirse en sujeto de su ejercicio por la mediación del personaje que la desvirtuaba; de hecho, en ese momento la presencia del personaje podía aún confundirse con la presencia de una subjetividad que se oponía a la subjetividad del autor como si se tratara del encuentro de dos sistemas subjetivos antagónicos.

Ahora, después de haber encontrado un eje que, en el prólogo al *Quijote* de 1605, enlaza retórica e imaginación, y por lo tanto parece permitir el paso desde la subjetividad a la obra -puesto que borra los trazos de una generatividad mimética respecto del autor hacia su personaje-, la posición de la subjetividad parece que ha de

ser, en consecuencia, eminentemente productora puesto que se está gestando un arte que debe ser aplicado a la *construcción, descripción y evaluación* de la obra y para el que la retórica constituye un arte de los lugares persuasivos coordinado con una Poética de donde el sujeto parece poder extraer su valor ejecutivo y, sobre todo, de donde el sujeto parece extraer la suficiente autonomía como para sobreponerse al anonimato de la retórica -nunca creada por una sola persona- y establecerse como sujeto del enunciado. En efecto, según esta idea, sobre la red de lugares comunes más o menos firmemente establecida y, por lo tanto, relativamente ajena a la producción del sujeto, que se serviría de ella, existe en la virtud poética, en la suplementación de la retórica, una virtud ejecutiva del sujeto. Poética, por lo tanto, sobre la base de esa subjetividad ejecutiva no puede reducirse a retórica, a mero color del contenido enunciado, a simple criterio de elección puesto que la imaginación introduce en ella un sentido creador que no puede someterse a un propósito comunicativo o significativo.

El sujeto actuaría entonces como soporte de ejecución y aplicación de retórica y poética y, en esa medida, permitiría considerar una aplicación conjunta de ambas precisamente en torno a sus intenciones, en torno a sus objetivos narrativos y comunicativos que se servirían, en efecto, de los recursos retóricos y de los recursos poéticos a su alcance.

Podría aludirse aquí, ciertamente, a la noción de *intención* tal y como aparece enunciada por el amigo en el prólogo al *Quijote* de 1605, donde aparece precisamente relacionada con las normas que éste sugiere al autor para escribir la obra y, por lo tanto, con la propia ejecución de la misma. Veamos:

«Procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos». [*Don Quijote* 1605, 16].

De este modo, la intención se convierte no sólo en sujeto productor mediante la retórica y la poética, en potencia a la que se subsumen los dictados de ambas artes, sino en objeto ella misma del discurso, en motivo principal de enunciación y suplementación, -«*pintando [...] vuestra intención*»- como si le fuera preciso estar

escrita, presentarse persuasivamente ante el lector para conseguir su efecto, inmiscuirse en la trama misma, *pintarse*.

En consecuencia, el sujeto, soporte a su vez de la intención, se convierte a través de la intención en sujeto y objeto de la enunciación y, en consecuencia, no sólo es artífice de retórica y poética sino que las reúne precisamente como objeto de ellas pues la intención es un efecto textual del mismo modo que lo es el sujeto.

La intención queda, en consecuencia, representada en la obra y suplementada de retórica, que muestra así su resistencia a la subjetividad productora y a ser simple instrumento en manos del sujeto. De hecho, en el nivel más simple, la lengua del sujeto y el sujeto mismo no consiguen emanciparse de la retórica que no es, por lo tanto, elemento exterior del que el sujeto se sirve como de un instrumento una vez que ha ejercido su labor en el ámbito poético, es decir, una vez que, siguiendo la lectura que por el momento liga la poética a la imaginación de asuntos novedosos, ha suplementado con poética un tema real y, por lo tanto, de suyo poco persuasivo.

La retórica no permite esa anterioridad del sujeto -condición de posibilidad de que la convierta en instrumento- porque, en efecto, la retórica funciona aquí también -en el prólogo al *Quijote* de 1605 -como nombre propio del sujeto, tal y como sucedía en *Lazarillo de Tormes* y ya habíamos señalado.

Reconocer al sujeto por el modo de su lenguaje, conocerlo en correspondencia ya no sólo con lo que dice sino con el modo en que lo dice constituye el inicio de este prólogo pues esa era precisamente una de las consecuencias de la afirmación del autor acerca de su ignorancia retórica. La retórica representa a un sujeto -también a su intención- y, por lo tanto, no consiente que se la subordine a ser simple elemento utilizado por el sujeto -posición que entonces no sólo situaría a la retórica en posición ancilar respecto del sujeto sino que del mismo modo la emplazaría como discurso *contenido* en el prólogo, como aquello que puede ser enunciado en el discurso.

La retórica dice al sujeto cuya existencia, en efecto, depende *en la obra* de ese nombre propio que le otorga el lenguaje convertido en retórica, es decir, desplazado, deslizado. Como puede observarse este fenómeno, que muestra la profundidad de su beligerancia en el prólogo a *Lazarillo de Tormes* pues allí llega a poner en cuestión la capacidad significativa del lenguaje, se fundamenta en un movimiento de

autoenunciación que, en efecto, se da un modo muy esporádico en el *Quijote* y que tiene su mayor exponente en el prólogo donde el autor se refiere constantemente a sí mismo como escritor y como actor. En *Lazarillo de Tormes* este fenómeno es, sin embargo, el que da sentido a la obra.

A todo este proceso puede sumársele específicamente en el prólogo al *Quijote* de 1605 el hecho de la *generatividad* para añadir al carácter suplementativo de la retórica respecto al sujeto, la férrea disposición de la retórica como nombre propio que se traslada a otros elementos, a todo el lenguaje, pues la ley generativa *-cada cosa engendra su semejante-* a que se asocia esa ignorancia impide al sujeto cambiar su nombre propio manifestado en la retórica que, impropriamente por tanto, decimos que emplea. El autor del prólogo no puede firmar con su nombre propio que la retórica le expropia. Firma y sujeto no coinciden en el nombre, como sucedía en Rojas o en *Lazarillo de Tormes*.

Esta operación es, por contraposición a lo que sucede con otros narradores en la novela, específicamente relevante para el autor del prólogo. Es, de hecho, el propio autor del prólogo el que, ya dentro de la novela *-y bien avanzada-* hace notar que el traductor ya se percató de que el pasaje que traducía resultaba probablemente apócrifo puesto que el tono retórico no era apropiado para el personaje.

«(Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía; y así, prosiguió diciendo)».

Así, en efecto, podemos señalar que para el autor del prólogo no es ocioso el trabajo de la retórica con el nombre propio y, por lo tanto, con el sujeto.

Aquí, como en *Lazarillo de Tormes*, el nombre propio se convierte en un elemento de diseminación, esta vez al aproximarse al terreno significativo, al literaturizarse y, por lo tanto, al alejarse de una consideración puramente denotativa ya no por la vía de la homonimia sino por la vía del sobrenombre, puesto que en el *Quijote*, y esto constituye una especificidad, los principales nombres propios son apodos construidos

sobre cualidades observadas pero no estrictamente físicas sino simbólicas. En *Lazarillo de Tormes*, como sabemos, la literaturización del nombre propio dotaba de espacio y tiempo y permitía establecer la doblez entre nombre propio del personaje y nombre propio de la obra, pues remedando la apreciación de Bataillon, Lázaro no es el único que tiene nombre propio -pues su madre Antona Pérez y su padre Lázaro González sí lo tienen amén del negro Zaide que carece, sin embargo, de apellidos- sino el único que tiene apodo. Ahora, en el *Quijote* se da un paso más y se parte ya de una perspectiva no referencial del nombre; ahora, en el *Quijote* de 1605, el proceso de construcción del nombre se pone en escena, es, por lo tanto, objeto del lenguaje y afecta a numerosos personajes como si se tratara de un rito de paso a lo literario.

El prólogo recoge exclusivamente, de hecho, el nombre creado, *don Quijote*, y no el nombre literal: Alonso Quijano, que es un nombre que no pretende, en primer lugar considerarse por referencia a una topología del lugar común, ni por referencia a una significación, ni menos por referencia a una inferencia. Alonso Quijano es un simple nombre propio. Este proceso de indagación del propio nombre del hidalgo -no del caballero- es, como hemos señalado, un proceso ajeno necesariamente al prólogo mismo pues, como ha mostrado John Weiger el narrador del prólogo sólo se ocupa -no sólo en el prólogo sino en cualquier momento de la obra en que aparezca- del caballero y, por lo tanto, sólo del apodo, del mote, del nombre propio creado y desplazado.

El nombre del hidalgo es un nombre histórico. En esa medida, cabe esperar que se trate de un nombre ajeno al arte retórica pues su carácter histórico lo convierte en una suerte de dato del mundo. La duda que sobre él se extiende es precisamente una duda de tipo histórico porque el nombre circula entre los hombres sin que éstos se pongan de acuerdo. Este desacuerdo no es un desacuerdo persuasivo puesto que afecta simplemente a la historia, a la factualidad del acontecimiento del nombre propio, sin que exista la posibilidad, parece, de persuadirse, de argumentar más allá del hecho monolítico -si se supiera- de que se llamaba de esta o de aquella manera.

«Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza.

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad».

Según ha mostrado Juan Carlos Rodríguez esta indagación en torno al nombre propio del hidalgo -nombre que el prólogo no recoge- es una indagación que, en efecto, obliga al narrador de la novela a conducirse mediante las técnicas hasta el momento puestas en cuestión por el prólogo a lo largo de esta investigación, a saber: una perspectiva genérica -histórica realista- y una perspectiva restringida de la retórica -topológica de la idea común, es decir, ambas de raíz significativa o comunicativa.

“Aquí comienza el problema de la aparición y desaparición del «yo», una de las verdaderas claves textuales del Quijote. Pues el «yo» que parece narrar se traslada ahora hacia una figura de los *topoi* caballerescos o de los investigadores de crónicas; incluso del observador de sucesos, del lector de historias o del oidor de rumores. Parece lógico que, después de contarnos la vida diaria y normal del hidalgo, se trate ahora de darle por fin *un nombre* para que sepamos de quién se está hablando. Y aquí aparecen dos síntomas decisivos. Ese «*Quieren decir*», un tanto inesperado, nos traslada nada menos que «*a los autores que deste caso escriben*». Y con ello, insisto, se inicia el juego de la aparición y desaparición del «yo» que venía narrando directamente hasta ahora y que de pronto se nos convierte, como decíamos, en el investigador o el lector de una «verdadera historia» (ya narrada en algunos «anales» o en alguna «crónica»). Tanto es así que entre los «autores» de tales anaes o tales crónicas hay varias diferencias respecto al *sobrenombre* (o sea, el apellido) de nuestro hidalgo”.

En consecuencia, la renuncia a este nombre en el prólogo ha de considerarse de carácter muy significativo puesto que su presencia en la novela permite, como se muestra en la cita transcrita, pensar en una dialéctica de la subjetividad conforme al eje presencia / ausencia ya reconocido por nosotros.

El nombre del caballero, el nombre que enuncia el prólogo, por el contrario, es un nombre creado, elaborado. No es el único dentro de la novela pues, como sabemos, dentro de la obra hay diferentes procesos de atribución de sobrenombre según algunas cualidades o aspectos simbólicos que mezclan lo real y lo literario

-imaginario- para constituir el verdadero mundo del caballero, para constituir, como núcleo de todo este proceso, al caballero mismo.

«Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérselo a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote*; de donde -como queda dicho- tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir. Pero, acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por Hepila famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse *don Quijote de la Mancha*, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della».

Ese proceso, cuya descripción y ejemplificación hemos elucidado en el texto de la novela, es el proceso que forma el nombre que después se empleará en el prólogo, el nombre del caballero, construido por desplazamiento del nombre propio, desapropiado por tanto de ese sujeto que, por un irónico proceso de inversión, quedará nombrado por su sobrenombre permanentemente; no quiero decir que todo el mundo conozca al hidalgo más como *don Quijote* que como Quijada o Quesada o Quijano, asunto que históricamente puede comprobarse, no quiero por tanto indicar que el lugar común del nombre del hidalgo es *don Quijote*, quiero indicar simplemente que, como indica Cervantes, su apellido se dedujo -a través de la opinión común convertida en historia- de su propio apodo: «*de donde -como queda dicho- tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir*».

A lo que parece, en lo que concierne a nombrar al sujeto, el apodo es más propio que el propio nombre propio; es decir, la retórica se impone al lenguaje denotativo, al camino derecho para determinar la posición del sujeto como efecto del lenguaje y, en consecuencia, mermar su capacidad elaborativa, ejecutiva.

Como ya he señalado, la idea de la retórica como nombre propio se ve desvirtuada en el *Quijote* y, por lo tanto, también la retórica como procedimiento de reconocimiento de la subjetividad. Todo el pretendido proceso de denotación del sujeto a través de la retórica se convierte en un proceso de reflexión lingüística acerca

de la referencia y de la denotación, una puesta en escena del nombre, del lenguaje, ¿cómo referirse al sujeto desde la retórica?, ¿cómo decir el sujeto en el prólogo? En el extremo, *¿cómo puede el sujeto, constituido en la novela a través del desplazamiento de su nombre, convertir la retórica en un simple instrumento, cómo aprovecharse de ella si ella lo constituye sin posibilidad de retroceso, de vuelta al origen de la formación de su nombre propio ya perdido para siempre: Quijada, Quesada, Quejana?*

Llevando el argumento a su límite, es preciso señalar que, en efecto, que el prólogo aproveche sólo el nombre creado *-don Quijote-* indistingue al sujeto del lenguaje considerados como referencias de ese nombre, del mismo modo, indiferencia al nombre propio y a la enunciación del nombre propio pues indistingue en el prólogo al personaje de la obra, motivo por el que, recordemos la frase: *«Pero yo, que, aunque parezco padre soy padrastro de Don Quijote»*, se producía en la indagación crítica una indefinición entre ambos términos *-¿el personaje o la obra, quién cae bajo la paternidad?-* que inclinaba toda la lectura del prólogo y de los aspectos retóricos de las enunciaciones.

No se trata, por tanto, únicamente de que la retórica se entremezcle con el sujeto y le impida tomarla como un elemento aislado y puramente instrumental amoldado a su intención previa, sino que la retórica misma introduce al sujeto dentro de la invención, al autor mismo desdoblado en autores que carecen de una identidad que no sea ya literatura, y, finalmente, al personaje como obra y a la obra, por lo tanto, como personaje.

Entonces, ¿cómo ejercer desde un afuera subjetivo y ejecutor la poética misma, como entregarse a la invención desde dentro de un desplazamiento que ya convierte a los autores del *Quijote*, según aparecen en el prólogo, en elementos imaginados, hechos lenguaje por medio de un desplazamiento que ya contiene a retórica y a poética en torno al nombre y no estrictamente en torno al discurso?

Lenguaje sobre lenguaje, el nombre propio no sirve para designar al sujeto como ejecutor de la obra, ya siempre desplazado por esta operación del apodo que afecta a casi todos los elementos *-personajes, pero también animales, objetos, edificaciones, ruidos, paisajes-* de la novela.

De este modo y, como quiera que el sujeto aparece lingüístizado en el prólogo mediante una suerte de sustrato común al que como referencia apunta la retórica deslizada en la poética, la poética injertada en la retórica, será el segundo vector aquí apuntado sobre la retórica el que deba ser indagado convenientemente; es decir, el vector comunitario, sin perder de vista que en ese vector se encuentra una reunión más o menos discreta de subjetividades que reciben la novela y que, en consecuencia, no se trata ya de una virtud creativa que parece definitivamente acotada -deslizada según se ha mostrado- con el trabajo de la subjetividad, sino, en una proporción similar, por un lado, de una operación receptiva dependiente de una virtud comunicativa y significativa y, por el otro, de una operación crítica y evaluativa.

Análisis del vector comunitario en la reunión de Retórica y Poética.

El propio prólogo manifiesta una preocupación permanente por el lector -no sólo mediante la asunción de un arte retórica como suelo de su estructura pues eso por sí mismo demuestra un interés por la comunidad donde se recibe la obra-, una preocupación muy concreta por el lector de la obra al que, no podemos olvidarlo, se dirige el prólogo -«*desocupado lector*»- y sobre el que se desea producir un efecto de novedad, de sorpresa persuasiva -recuérdese que el prólogo refiere constantemente la novedad de la novela que presenta, la novedad de su asunto- de modo que también desde esta perspectiva parece plantearse la necesidad de que se haya dado una articulación entre retórica y poética.

Si en el primer tramo del prólogo encontramos una retórica que opera casi exclusivamente mediante la demostración de la humildad del autor y su personaje y, por lo tanto, empleando la persuasión al margen de los contenidos literarios, de su novedad o su importancia, es decir, al margen de su narración y en consecuencia mediante una presentación del autor a través de la figura clásica de la *captatio benevolentiae*, en la segunda parte del prólogo -en la parte más reflexiva con los contenidos y el propósito del prólogo mismo puesto que se trata de un tramo que se manifiesta sobre el modo pertinente de elaborar un prólogo- la aparición del lector,

del interlocutor, en escena tiene como consecuencia, cuando menos, la inserción ya expresa y plena de retórica y poética a través de la aparición de la comunidad y de la novedad.

La preocupación por el lector «¿Cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo...?», opera en el prólogo sólo cuando el amigo ha entrado, es decir, sólo en el contexto de la pequeña comunidad que forman el autor y el visitante, y, además constituye, como hemos visto, un tránsito desde la consideración del personaje a la consideración de la obra, de modo que, como puede observarse, la presencia del lector determina un cambio en el propio prólogo que se verá en la necesidad de interpretar convenientemente esta idea de comunidad y de lectura antes de anunciar el modo de la obra.

En primer lugar, huelga decirlo, cuando decimos *lector* nunca nos referimos a un lector concreto, a un sujeto individual ya puesto en cuestión por este estudio en el entorno general de la obra literaria. En efecto, el propio autor del prólogo –más en la segunda parte que en la primera significativamente- señala que el *lector* es siempre una figura de la comunidad puesto que se puede traducir por *vulgo* –figura se asimila a la de la comunidad aunque con cierta carga peyorativa-, o por *legislador* –figura sobre la que descansa el carácter evaluativo de la comunidad. Joseph L. Laurenti, autor que se ha encargado del estudio de los prólogos en el Siglo de Oro ha determinado la diferencia de prólogo que durante el período se establece según se considere individual o colectivamente la figura del lector.

Siempre sin centrarse en ninguna persona concreta, pues entonces el prólogo se convierte en la dedicatoria, el lector concreto, el lector individual determina una *estructura trinaría* en la que a la propia figura del lector y a la del prologuista se une una información ideológica de la materia narrada. De este modo, si bien el interés del prologuista no es comunicativo o significativo, se adentra en un modo racional de persuasión, argumentativo, justificativo según un conjunto de ideas o un estado del mundo que, en efecto, permite establecer un diálogo cerrado con el lector al que se interpela, se instituye así la posibilidad de hacer intervenir a un autor implícito, subjetividad que gana peso en el contexto de la creación y que resulta quizá ilegítima para el prólogo. En el segundo caso, es decir, en el caso del prólogo dirigido a una

masa lectora, al *vulgo* frecuentemente, la estructura es simplemente binaria: prologuista y lector, el cual, al encontrarse indeterminado constituye en ciertos aspectos el modo del prólogo.

En segundo lugar, una vez trascendido el carácter individual y concreto del lector, no podrá considerarse la comunidad de recepción de la obra como una comunidad constituida por la suma de subjetividades que la componen. Esta idea discreta del grupo, esta *pluralidad bien determinada* queda inmediatamente truncada por el trabajo que sobre la subjetividad se opera en el prólogo al intentar aunar retórica y poética y que hemos tenido ocasión de desarrollar anteriormente.

Puede pensarse, por otra parte, en una comunidad entendida bajo su propio nombre, es decir, como conjunto difuso de recepciones que, de este modo, elude la consideración de una suma discreta de subjetividades. Se trata de lo que podríamos llamar *público* y a lo que, en efecto no es ajeno el prólogo como pieza textual. Retórica y poética encuentran, efectivamente, un elemento significativo cuando se habla de *público*.

De hecho, en la consideración del público lector la retórica encuentra un límite –convertirse en sofística- si se ocupa exclusivamente de la persuasión entendida como loa y exaltación de aquel al que se dirige la obra, pero también la poética encuentra un límite ante el público, pues el fin de la tragedia, que es la obra poética más elevada, es la catarsis que se opera sobre el público y, por lo tanto, ella aspira no sólo a persuadir –límite para una retórica- sino a transformar, límite activo y generativo en la presencia de un público.

Es preciso tener en cuenta que, en efecto, en las obras aristotélicas estas dos operaciones tenían lugar con la condición de la oralidad del discurso; ahora, cuando se trata de la escritura, no sólo se trata de conjuntar cabalmente retórica y poética, sino de hacerlo en un desplazamiento de ambas que transita, no sin relevancia, desde la oralidad a la escritura pues el prólogo ya lo hemos señalado es siempre escrito, entendida esa escritura aquí como la simple materialidad de su trazo.

El límite sofístico es expuesto y casi denunciado en el prólogo al *Quijote* de 1605 mediante la queja del autor respecto a la ociosidad de estructuras heredadas que se resiste a escribir y sobre las que el amigo ironiza significativamente. Se trata, en efecto,

de estructuras persuasivas pero que, sin embargo, no conciernen a la verdad de lo que se quiere decir y sólo repiten otras estructuras ya consolidadas por el mero uso y la inercia académica. Señalar el carácter espurio de ese uso es, desde luego, un modo expreso de declarar su falsedad y embuste, pero además, un modo de señalar un límite de la obra, un límite del prólogo en la medida en que media respecto a la obra. En este sentido, se trata de un límite que tiene que ver principalmente con la retórica, un límite concebido para la retórica pero no para la poética, al menos no propiamente, puesto que sólo una previa consideración retórica de la misma permite situar la catarsis en el ámbito de la persuasión, del convencimiento y, por lo tanto, cerca de la sofística.

La catarsis, sin embargo, es preciso señalarlo, no convence, transforma y, según las interpretaciones, enseña. En efecto, la poética, que apunta según venimos leyendo a una persuasión ejercida sobre el tema, se encuentra en la tesitura de, precisamente para alcanzar al público en esta perspectiva espuria, retorizar sus procedimientos doblemente: por un lado al someter su virtud renovadora de los temas a una topologización capaz de heredarlos y de combinarlos y, en segundo lugar, como estamos indicando, al pensar en una finalidad persuasiva de su operación que sólo puede acontecer, de nuevo, por medio de la retórica entendida también de una manera restringida y, por lo tanto, de un modo sesgado que el prólogo parece desmentir.

En este límite que comparten retórica y poética, entonces, la retórica se restringe y deja de ser movimiento general del lenguaje para devenir simple hecho persuasivo y, la poética, por su parte, se mimetiza con la retórica y sirve a sus fines. Ya señalamos el carácter espurio de ambas operaciones en los dos prólogos analizados donde la retórica se muestra como un elemento inasimilable desde el punto de vista de la mera persuasión, de la sofística si se desea llevar el argumento al límite.

Ambas restricciones provienen, sin embargo, de una restricción más profunda, a saber, aquella que entiende la comunidad desde la perspectiva y el modelo del signo, perspectiva comunicativa y significativa de la obra que entonces construye un sujeto, un conjunto de sujetos o un público que actúan como simples receptores del contenido, como destinatarios de la comunicación.

En cualquier caso, como sabemos, el prólogo no apunta al contenido de la obra, de modo que dicha perspectiva resulta ilegítima para entenderlo.

No es ésta, sin embargo, la única perspectiva de la comunidad que aparece en el prólogo. En efecto, tal y como muestra el desarrollo de este apartado, puede señalarse a través de la idea de comunidad un planteamiento distinto de la operación crítica y valorativa en que tan esencialmente se relacionaban retórica y poética.

Aparece ahora, y precisamente en la conjunción de retórica y poética mediante la operación crítica, el límite de la sofística contemplado desde el punto de vista de la recepción en el prólogo al *Quijote* de 1605 y no desde el punto de vista de la intención comunicativa o significativa pues hasta el momento la entidad receptora se ha evaluado conforme a las posibilidades de éxito de la pretensión enunciativa: por un lado, un sujeto que recibe una comunicación persuasiva personal, despertarle por ejemplo, lástima, un sentimiento de empatía, por otro lado, una comunidad de sujetos que leen la obra y la interpretan de la misma manera porque la obra se transmite a cada uno de ellos o, finalmente, un público sobre el que se proyecta una imagen o al que se provoca una acción según la intención catártico-retórica del autor.

Se trata, ahora, de un límite sofístico que ya prescinde de la intención, de la voluntad enunciativa del autor, una voluntad que se enfrenta al texto sin trascenderlo. Este límite sofístico de la recepción se manifiesta primeramente en el reconocimiento de la plena libertad valorativa del lector y, en consecuencia, en la exención de conocimientos de retórica y en general, por mor de esa libertad, de cualquier normatividad. La obra literaria, dice el prólogo del *Quijote*, no se atiene a las normas retóricas –o poéticas– en lo que concierne a su valoración.

Dicha evaluación literaria se entiende, entonces, medida por un criterio ampliamente aceptado puesto que se entrega a la decisión siempre sabia del público lector. Así se trasluce en el prólogo («*Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respecto y obligación*»), pero, también, en los preliminares, en la dedicatoria al duque de Béjar donde podemos leer:

«Para que a su sombra, 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, ose parecer seguramente en el juicio de

algunos que, conteniéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos».

La conjunción de retórica y poética no puede conseguirse ahora precisamente mediante una recuperación de la retórica como estrategia de evaluación adoptada en la recepción porque el prólogo mismo, como puede observarse, rechaza aquella operación que lo devolvería a una normatividad cerrada que impide la entrada de la poética, pues, ¿cómo evaluar la imaginación desde la retórica sin incurrir en la estrategia por el momento esclarecida de Tasso, cómo hacerlo, por tanto, sin reducir la poética a retórica? En el otro extremo, sin embargo, el prólogo tampoco admite una anormatividad que entregara todo a la opinión común, al puro y simple vaivén de las opiniones, a la novedad por la novedad misma y, en consecuencia, a la creación ajena a todo criterio.

Como se indica en la dedicatoria al duque de Béjar, que la obra carezca de retórica expresa no permite emitir cualquier valoración sobre ella, recibirla, diremos ampliando el contexto de la recepción, de cualquier manera. Parece entonces que la virtud normativa pudiera darse en poética –puesto que la que concierne a retórica ha sido desestimada e incluso ridiculizada en el prólogo como mera herencia sin reflexión- y que, en consecuencia, la inserción de este arte del lenguaje pudiera proporcionar un sustrato de normatividad no restringida, ajena a la exterioridad del método, de la norma –tal y como lo encarna la retórica clásica- pero también ajena a la opinión común que no puede constituir el eje de una comunidad receptora.

Una comunidad receptora aparece en el prólogo precisamente constituida alrededor de la discusión sobre la obra, de la evaluación de la obra y del prólogo, conjuntamente. Se trata del propio autor y de su amigo, que intentan determinar una estrategia de recepción de la obra en el espacio mismo del prólogo; una estrategia que, como venimos señalando ha de participar tanto de retórica como de poética sin que una de las dos se haga con todo el espacio comprensivo pues ninguno de los extremos que ellas marcan es plausible para entender la obra, un paso más allá, para entender la literatura.

Ambos personajes, constituidos como una primera comunidad de recepción,

desde luego, no llevan a cabo una reflexión teórica y dialógica a partir de la cual extrajeran los dictados de un arte conjunto. De hecho, en el prólogo, el ataque a la retórica no sólo se circunscribe a su excesiva normativización, lo cual, en efecto, reduce la amplitud y la virulencia de la crítica que se lleva a cabo sobre ésta, sino que se contextualiza en una discusión histórica y literaria sobre la idea de que *Don Quijote* constituye un nuevo género -discusión que tradicionalmente se asocia a una reflexión poética- al que no pueden aplicarse condicionantes previos surgidos de las ciencias del lenguaje para otro tipo de obras y que se heredan sin una actitud crítica, por lo que, junto a la crítica a la normatividad, la comunidad receptora señala en la misma línea una precaución ante la herencia:

«Si bien caigo en la cuenta, 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, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus famosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica». [*Don Quijote*, 1605, 15-16].

No se trata, por lo tanto, de un ataque a la retórica como perspectiva global de la literatura, sino a la retórica como estrategia para acorralar -con el pretexto de la autoridad y la larga historia de la disciplina- en un solo ámbito de evaluación a aquello que, como la literatura, tiende a la globalidad, a una primera globalidad que, es, en efecto, más allá de la retórica, la reunión de retórica y poética. El párrafo anteriormente citado no es, por lo tanto, una crítica distributiva a cada uno de los términos que en él se enumeran y que quedarían así anulados individualmente, sino una crítica al empleo de una sola perspectiva para el análisis de la obra, es decir, se trata de una invectiva contra la reducción a un único ámbito crítico.

De hecho, si se mira bien el párrafo, el amigo no tiene interés en poner a la novela cervantina bajo el amparo o no de ninguna de las ciencias expresadas. Una recepción crítica normativa no tiene lugar en torno a *Don Quijote* como se puede querer interpretar a partir del párrafo citado, puesto que aquello que *no cae* bajo la mirada de la norma son las novelas de caballerías si tenemos en cuenta que, en efecto,

la concordancia se hace en plural, «*ni caen bajo de la cuenta...*».

Lo que el prólogo señala en esa pequeña comunidad es, *persuasivamente*, una idea de novedad que no tiene que ver con una invención *ex nihilo*, procedimiento que, en efecto, sacaría a la novela de los quicios de la recepción crítica y justificaría una lectura sofisticada de la libertad evaluativa que el prólogo concede al lector.

El propio prólogo, que se somete a una cierta estructuralidad y normatividad, emplea la novedad como estrategia persuasiva mostrándose así él mismo constituido por la operación que indagamos y constituyendo, en definitiva, un espacio de resonancia de la novela, del mismo modo que ésta constituye un necesario espacio de resonancia de otros libros -los libros de caballería. El prólogo, por tanto, y como le corresponde según la idea que de él hemos alumbrado, es la resonancia de la novela que él presenta, es decir, el prólogo deja que la novela resuene de antemano -resonancia que no constituye ningún enunciado comunicativo-, antes de que aparezca aunque el prólogo es posterior. La novela de Cervantes, del mismo modo, deja resonar las novelas de caballerías, se pliega a ellas de las que depende, las hace resonar aunque es posterior. Este asunto pone en cuestión su novedad que como hemos notado en la cita que transcribía las palabras del amigo no pude atribuírsele inmediatamente a la obra cervantina.

La novela, como el prólogo, no es, en efecto, novedosa, si se parece a las novelas de caballerías, si las toma como objeto entonces, de algún modo paradójico, su novedad debe ser heredada de aquéllas y en consecuencia, no extrañará que Cervantes la refiera como una obra «*ajena de invención*».

De hecho, la novela tampoco hereda inmediatamente la novedad, porque no dice parecerse a una novela de caballerías, modo de haber instituido un referente ejemplar respecto a la novedad precisamente al reconocer la dignidad de su imitación.

Lázaro Carreter se ha referido a este procedimiento de imitación intraliteraria -ya lo hemos señalado cuando aludimos al prólogo de *La Celestina*- precisamente para señalar el carácter ejemplar con que se instituye a lo imitado. Aquí, sin embargo, el libro de Cervantes no pretende establecer la ejemplaridad de las novelas de caballería, puesto que arremete contra ellas, dice ser distinto de ellas. Parece manifestarse una

imposibilidad de reunir imitación y novedad, una imposibilidad radical que permitiría afirmar la novedad de la obra de Cervantes como una negación de la novedad que poseerían las novelas de caballería. Se trata, no obstante, de una simple inversión de los términos, operación en un campo de juego que el prólogo no admite puesto que, trasladado a él el razonamiento lo sitúa en una diferencia absoluta respecto de la obra que prologa y, por lo tanto, en una suerte de texto autónomo, lo cual es contradictorio con su carácter.

Admite Lázaro Carreter, sin embargo, una novedad posible en el trabajo de imitación, operación que quizá permita esclarecer la relación de *Don Quijote* con las novelas de caballería, del prólogo con la obra. Esta novedad abarca desde una ligera variación hasta una novedad radical que, sin embargo, sólo está reservada a los grandes genios. Tanto la novedad que opera por una ligera variación como la novedad radical, la pura invención, acontecen, sin embargo, en la imitación, concepto paradójico que aúna la repetición y la novedad y que quizá permita comprender la relación entre el prólogo y la obra, la relación entre *Don Quijote* y las novelas de caballería.

«El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo. La imagen del gusano de seda, que elabora sacando de sí sus hilos, atrae pero se presenta como más segura la de la abeja, que es capaz de fabricar su dulce secreción libando el néctar de diversas flores».

Como puede observarse, imitación y novedad, imitación y originalidad no están estrictamente reñidas, la imagen metafórica del gusano de seda –aunque infrecuente por la dificultad reconocida a la operación de crear radicalmente– ilustra este hecho. Sin embargo, esta novedad, que vuelve a reunir retórica y poética, tradición y novedad en el seno de la reflexión literaria, sólo muestra, de nuevo, que una perspectiva temporal y objetiva de la novedad no es suficiente para entender la noción presentada puesto que, como vemos, se produce una paradoja, una contradicción al reunir imitación y novedad. Es preciso pensar la novedad de una

manera diferente para que el párrafo anteriormente citado no se transforme en un sinsentido.

Puede pensarse, en efecto, y así lo hizo en su momento Menéndez Pelayo –y le han seguido en ello casi todos los comentaristas cervantinos aunque de un modo más laxo-, que el prólogo da la clave para la reunión de imitación y novedad, para la conjunción de ambas nociones, para el paso de una a la otra, en el seno mismo de lo literario pues convierte la retórica en un desplazamiento respecto a su carácter tradicional al enunciarla irónicamente:

«Porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos» [*Don Quijote*, 1605, 12].

En efecto, la posibilidad última de imitación, y muy extendida en la época como legitimación misma de lo literario, ya lo señala la cita de Lázaro Carreter, es la imitación de la literatura misma, modo de una ejemplaridad literaria al modo de como la contenía el prólogo de Rojas. El texto cervantino parece seguir esta costumbre y recoge citas y las reproduce pero precisamente para mofarse de ellas mediante una estrategia de ironización que primero alude a un supuesto sentido recto y luego lo subvierte, lo hace deslizar, como puede observarse en la cita transcrita del prólogo.

La ironía, que Menéndez Pelayo no duda en reconocer como figura retórica, sobrepasa así un arte de la burla –de lo burdo: modo de una evaluación directa sobre el contenido- y lo hace literario al hacerlo irónico, retórico, reuniendo en esa figura que es esencialmente desplazamiento, lo tradicional y lo novedoso.

Puede afirmarse, en efecto, que la ironía como perspectiva de la obra cervantina proviene de Menéndez Pelayo, a quien la admiración por la obra, habrá sugerido evitar el simple concepto de burla que tanto éxito había tenido con antelación para referirse a la relación de *Don Quijote* con las novelas de caballerías. La idea de la ironía, por tanto, no sólo suaviza el carácter tosco de la burla, sino que, en cierto modo, atribuye un relativo propósito crítico a la obra de Cervantes y así la introduce

en un ámbito del que ya no habrá salido nunca. Frente a la burla que señala con el dedo, que hace reír, la ironía, que es fina y supone un principio de pensamiento; frente al simple comentario la elaboración crítica de la ironía.

La ironía como perspectiva histórica de Don Quijote

Pero, como venía indicando, lo fundamental es que la idea amanece en Marcelino Menéndez Pelayo en un contexto muy determinado que es preciso tener en cuenta. En efecto, algunos años antes, en un texto titulado “Interpretaciones del Quijote” que constituyó el discurso de contestación al discurso de ingreso en la RAE de D. José María Asensio, había afirmado Menéndez Pelayo las virtudes de una crítica simbólica precisamente por desapegar la crítica de una estricta vigilancia retórica y gramatical –poética-, más propias, según su parecer, de una ciencia atávica de la literatura que se manejaba al modo de una precéptica:

«Ningún esfuerzo intelectual es completamente estéril: el ingenio y la agudeza, hasta cuando son mal empleados, suelen conducir a algún resultado provechoso, y ¿quién sabe si el cervantismo simbólico será una especie de alquimia que prepare y anuncie el advenimiento de la verdadera química, es decir, de la era científica y positiva en el conocimiento e interpretación de la obra de Cervantes? ¿No es ya una ventaja y un progreso el que se la juzgue con criterios más elevados que los de la antigua precéptica, y que no se vea únicamente en ella un texto gramatical y un almacén de figuras retóricas? ¿Y no lo es también el que sean ya muy pocos los que rebusquen alusiones a tal o cual personaje contemporáneo de Cervantes, a tal o cual suceso de poca monta, como si tales alusiones, verdaderas o soñadas, importasen mucho en el *Quijote*, que es tan vasto y complejo como la vida humana, y que habla a la humanidad de todos los tiempos, no por alegorías y enigmas, sino con la voz llana y persuasiva de la sabiduría práctica encarnada en tipos inmortales?».

Como puede observarse es el propósito de Menéndez Pelayo trascender esa crítica simbólica –mera coyuntura histórica según apunta– para adentrarse en un conocimiento objetivo de la obra, un cierto espíritu positivista habla en esas palabras. Se trata entonces, como colateralmente, de un rechazo a la retórica como método de análisis, posicionándose el autor a favor de un conocimiento universalizable y objetivo de la literatura. En el texto de *Orígenes de la novela* la retórica actuaba, en efecto, como lugar donde acontecía una traslación, en esa medida, la retórica constituía un cierto suelo objetivo donde se pautaba un movimiento que al pasar de la burla a la ironía se

hacía literario.

No están tan lejos, por tanto, ambas apreciaciones que, en último término, miran a la retórica como a un lugar objetivado y muy presente, ya sea para criticarlo ya para alabar su utilidad.

En ambos procedimientos se reasume, en efecto, cualquier virtud traslaticia radical de la retórica y se resitúa el eje de la tradición y la novedad sobre un referente temporal y significativo que ya hemos rastreado. La ironía es, para Menéndez Pelayo o bien retórica antigua - en cuyo caso se mofa de ella como también lo hace Cervantes- o bien lugar privilegiado del desplazamiento hacia lo literario por medio de la ironía, de modo que la figura y la retórica misma se convierten en lugares muy determinados del acontecimiento de la novedad y la repetición; lugares sobre los que debe ser posible la objetividad de un análisis verdaderamente legítimo de la literatura.

No obstante, la ironía no permite esta reasunción domesticada y apunta hacia su definición como movimiento sobre el movimiento. Sobre esta figura en efecto, que nombro aquí porque ha constituido uno de los ejes principales de la lectura de la obra cervantina a lo largo de la tradición, existen al menos dos perspectivas que nos atañen:

1. Una perspectiva clásica. La ironía aparece aquí como una figura literaria que se define como «dar a entender lo contrario de lo que se dice» [Diccionario de la RAE]. La evolución de esta noción hay sido analizada por V. Jankélévitch, quien distingue entre una ironía cínica -de raíz socrática y ligada al pensamiento- y una ironía mundana -ligada a la novela picaresca y a la narrativa en general. Se trata, en cualquier caso, de un posicionamiento en torno a un eje significativo y comunicativo pues se supone conocido lo que se quiere decir rectamente sin lo que no puede existir una desviación controlada que también aporta sentido. En este sentido, el prólogo no es irónico.

Esta desviación puede operar también respecto al sujeto cuya obra señalaría la plasmación desviada de una autenticidad sobre la que todo se mide. Así lo señala, en castellano, Valeriano Bozal:

«La autenticidad es una creación del artista, no una cualidad de la cosa. La ironía es el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la

modernidad posee, la capacidad de dudar».

La cosa, entonces, como desplazamiento de la autenticidad de la creación del artista es eminentemente irónica, nos permite dudar, acercamiento a una virtud material de la ironía que, no obstante, sigue apelando a una rectitud sobre la que se opera la desviación, rectitud que en este caso -la autenticidad- es espiritual y que así determina el resultado de la ironía, resultado también espiritual, la duda que no acontecería en el espacio del artista sino al enfrentarse con la necesaria exterioridad que es su creación, su obra.

Este resultado no es, sin embargo, inocuo, pues marca una época -la modernidad- que precisamente, ya lo señalamos, se inicia con Cervantes (y con Descartes). La lógica que opera es siempre la misma, un eje propio sobre el que se establece una desviación; no extrañará entonces la siguiente afirmación de Juan Carlos Rodríguez acerca del prólogo del Quijote de 1605:

“El prólogo del primer Quijote es la ejemplificación misma de la duda, mucho antes que las *Meditaciones* de Descartes”

2. Existe, no obstante, una perspectiva distinta que no es sólo de la ironía sino de la retórica en general y a la que ya hemos aludido; se trata de la perspectiva sostenida por Paul de Man, quien ha señalado la imposibilidad de determinar cuál es el sentido recto desde el que se produce la desviación, y, por lo tanto, el grado mismo de la desviación ahora desorientado sin la referencia. En su opinión, la ironía afecta no sólo a la estructura del signo, sino a la posibilidad misma de una historia, a la posibilidad misma del tiempo y, en consecuencia, pone en cuestión todo el sistema textual de la retórica, produciendo un ahondamiento del desplazamiento.

«Cualquier intento de construir, es decir, de narrar, sobre no importa qué avanzado nivel, es eliminado, interrumpido, alterado. [...] Como resultado de ello, se hace también muy difícil concebir una historiografía, un sistema de la historia que esté protegido de la ironía»..

Se trata, por tanto, de una puesta en cuestión del eje de la referencia, del tiempo, del significado y de la comunicación. De este modo, lo que se atisba es una

ironización de toda la retórica, un empuje para el ahondamiento de la figuración que ya no consiente la lectura de *Don Quijote* como una desviación respecto de la norma que habrían instituido, por simple tradición, las novelas de caballería, género cuya rectitud residiría en efecto en su permanencia, en su constitución como género. Frente a esta idea genérica la ironía, propia de la novela, actuaría –al haberla enfrentado a una rectitud genérica- como aglutinador del nuevo género tal y como lo afirma Menéndez Pelayo es la *Historia de la Ideas estéticas*. Esto no es lo estrictamente relevante para nosotros, sino la consecuencia expresa de que el prólogo se convierte en el lugar donde se enuncia el discurso del género, el discurso sobre lo que la literatura es, sobre lo que la obra es. Así aparece precisamente en la Advertencia preliminar a la *Historia de las ideas estéticas*.

«Las ideas que los artistas mismos y principalmente los artistas literarios, han profesado acerca de su arte, exponiéndolas en los prólogos».

Pues bien, frente a este movimiento, la ironización de la retórica que afecta a la historia y a la literatura misma tal y como la propone Paul de Man, supone un ahondamiento de la literatura –sin género- que operaría *Don Quijote* por el empleo de la ironía en la retórica misma.

Desde la perspectiva de Menéndez Pelayo el problema que plantea nuestra investigación persiste, esa conjunción entre retórica e imaginación se hace sobre la base de la retórica misma, de la figura más deslizante si se quiere, pero aludiendo al carácter establecido de la misma, de modo que la poética queda de nuevo reducida a la retórica al poderse representar mediante una figura concreta, mediante el modo de una figura, si se quiere enunciar así.

No se tratará, por tanto, de una imitación de lo literario mediante el procedimiento de la cita, no se tratará de que Cervantes haya reproducido pasajes relevantes de las novelas de caballería más importantes. La asunción de la falta de invención atribuible al autor que manifiesta el prólogo no provendrá, por lo tanto, de una relación directa con la novela de caballería como elemento que copiar o sobre el

que innovar, sobre el que desviarse, pues dicha perspectiva de relación directa ha sido desmentida. No es *Don Quijote* novedad por no copiar las novelas de caballería, no deja de serlo por referirse a ellas e incluso citarlas continuamente pues éste constituye, en efecto, el argumento de autoridad más empleado por don Quijote dentro de la obra.

Tal y como refiere el prólogo y hemos tenido ocasión de citar aquí, *Don Quijote* es obra, «ajena de invención», es decir, ajena a los propósitos evaluativos que dependen de la creación de contenidos.

El prólogo señala, en efecto, que la obra cervantina depende de las novelas de caballería no estrictamente porque las imite, o porque innove sobre ellas, sino porque se dirige a ellas como objeto de su discurso crítico. La obra cervantina se instituye, por tanto, en una suerte de texto crítico de la novedad pues como se indica en el prólogo, toda la novela «es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón». Como *Don Quijote* con respecto a las novelas de caballería, así el prólogo respecto a *Don Quijote*, pues lo que podemos leer en el prólogo es una suerte de crítica de la obra -crítica que no se refiere al contenido- que se establece en la comunidad de recepción del autor del prólogo y su interlocutor amistoso.

Don Quijote se convierte así en un texto crítico -estructurado por un eje ejemplificador que obliga a poner personajes en escena y, por lo tanto, en el extremo, en un texto de estrategia retórica con finalidad crítica- respecto a la novela de caballería. En la medida en que la retórica se emplea para ejercer la crítica, no se enfrenta por lo tanto a la categoría de novedad y parece que la elude.

La capacidad crítica del libro no supone, sin embargo, ninguna intromisión de novedad, en primer lugar porque si la tiene, se trata de una novedad que es subsidiaria de la novedad de un grupo de libros anteriores a él, y en segundo lugar porque esos mismos libros son, necesariamente, libros de libros, es decir, libros que nunca pueden ser novedad porque siempre dependen de un libro anterior. En efecto, como ha señalado Ítalo Calvino no hay novedad en la caballería porque ésta siempre exige la existencia de un libro anterior. Ni siquiera en la que Ítalo Calvino llama la primera novela española de caballería.

«Desde sus primeras páginas la primera novela de caballería de España [*Tirant lo Blanc*] parece querernos advertir que todo libro de caballería presupone un libro de caballería anterior. [...] De este postulado se pueden extraer muchas conclusiones, incluso la de que tal vez la caballería nunca existió antes de los libros de caballería, o que directamente sólo existió en los libros.

Se comprende pues cómo el último depositario de las virtudes caballerescas, don Quijote, será alguien que se ha construido a sí mismo y ha construido su mundo exclusivamente a través de los libros».

Este libro ya siempre de antemano escrito es, además, siempre un libro de normas pues ser caballero es someterse a normas que están escritas y que pertenecen a la ficción, es decir, al ámbito de la globalidad ahora expresamente enfrentado a la reducción que se practica en los análisis parciales: científicos, críticos, retóricos.

La crítica siempre la ejerce un libro en esa vía desmedida que *Don Quijote* asume. Un libro de normas que sirve para evaluar, la crítica, si lo es, es escritura. No hay un origen de la crítica, la comunidad crítica no encuentra su sustento en una primera comunidad crítica, en un primer método, en unas normas originales. Como la propia obra, a través de estas referencias el prólogo dice, exclusivamente, del modo de la obra, de su deslizamiento ya no sólo desde dentro de sí, desde una perspectiva lingüística, sino también desde una perspectiva literaria, pues el prólogo, señalado ahora en esa cadena de libros que se desliza lejos en la historia, dice el nombre propio de la obra en la misma historia de la literatura a la que hace deslizar, a la que conduce a una cultura estrictamente libresca que ahora se escinde de la idea de una topologización retórico-genérica, pero también de una novedad entendida al modo clásico, es decir, concebida en el eje del contenido.

De origen siempre múltiple el nombre no dice ya retórica sino diseminadamente sin que la simple atribución de una oblicuidad -la de la retórica restringida que suplementa el contenido, la de la ironía respecto al sentido recto- pueda explicar ese fenómeno que hace acontecer en el lenguaje y que lo desfonda.

Así, como puede comprobarse, la comunidad del prólogo es una comunidad en el nombre de un texto de recepción crítica, *Don Quijote*, nombre propio que conocemos sobradamente y que, como sabemos, establece en el lenguaje un juego

entre la *deixis* y la significación literaria en la medida en que siendo un nombre propio está construido, sin embargo, a través de complejos procesos significativos en los que, eminentemente, aparecen simultánea y sucesivamente retórica y poética, es decir, tradición y novedad, normativización y necesidad, comunidad y creación, etc. Pero no es el nombre propio *Don Quijote* el que ahonda definitivamente el proceso, pues se trata de una obra que resuena en otra, sino el nombre propio del *prólogo*, nombre donde lo literario se hace, a la vez, lingüístico, donde acontece una resonancia muy amplia que condiciona todo el proceso y lo conduce hacia su término.

De hecho, y como ha podido comprobarse tanto en el ámbito de una subjetividad individual y ejecutiva como en el caso de una comunidad de recepción y crítica de la obra, el prólogo parece señalar siempre al *lenguaje* como el límite último y explicativo de la reunión entre retórica y poética de modo que quizá no sea ocioso apuntar al lenguaje puesto que una deducción crítica lo presenta como eje de asimilación no reduccionista entre retórica y poética, es decir, intentar encontrar en el lenguaje esa reunión más específica de novedad y tradición, de invención y estructura, de normatividad y consenso en que parece consistir la nueva novela desde la perspectiva de su prólogo.

Lenguaje que ahora debe moverse entre dos límites en cuyo interior media el prólogo; por un lado, el límite significativo y comunicativo -objetual, referencial, designativo- en el que el prólogo es observado desde su caracterización más abstracta, más sometida a principios generales que él desestabiliza uno a uno pues ningún objeto y ningún sujeto se sitúan en los extremos del prólogo, puesto que él no media como condición de posibilidad entre significante y significado y, por otro lado, el límite que aquí hemos llamado sofisticado, popular, anormativo por señalar una de las virtudes que lo definen.

En este sentido, la reunión de retórica y poética en este prólogo pretenden ayudarle a dar cuenta de toda la novela, ya no, desde luego, de su contenido o del sujeto de su enunciación o del sujeto de su recepción. Si algo parece decir el prólogo, en efecto, es el nombre de la novela, su propio nombre convertido en un extraño nombre propio.

Este límite del lenguaje en la palabra, en el nombre, constituye para el prólogo un modo de, por el momento, impedir que la imaginación se topologice a través de la retórica como arte de los lugares comunes pues un nombre propio no puede ser un lugar común; pero, a la vez, ese límite impide que la retórica se borre ante el deslumbrante acontecimiento de la imaginación, ante la novedad que pretende no sólo borrar la retórica sino hacerlo espuriamente al recuperar un eje de dualidades opuestas -realidad y ficción sería la primera de ellas a la que se asocian, ya lo sabemos, muchas otras- que el prólogo no consiente.

Así pues, es preciso buscar en *el lenguaje* una reunión de retórica y poética que permita señalar su conjunción razonable que ya no puede ser desde luego temática, una conjunción que es también la conjunción entre prólogo y lenguaje pues retórica y poética son los modos en que el prólogo se refiere a la obra, el modo -si su reunión es posible- en que el prólogo puede ejercer precisamente su labor mediadora y crítica.

Como puede comprobarse en el análisis minucioso que hemos trazado del modo retórico y de la posición misma de la retórica en los tres prólogos, el prólogo no señala nunca el contenido, no tiene interés en el contenido de la obra a la que antecede, pero tampoco en el contenido como criterio sobre el que evaluar o como elemento creado. El prólogo, en efecto, tal y como se sostuvo, alude a un modo de la suplementación que termina por desestabilizar todos los sistemas referenciales de que la tradición le dota. Pero, además, el prólogo pertenece a la historia, se desenvuelve en ella según un eje que no se corresponde al contenido sino que introduce la historia en lo literario y en lo lingüístico; ninguna historia es, desde el punto de vista del prólogo, una sola historia puesto que, en primer lugar, la *historia* misma -ya lo hemos indicado- está cogida de homonimia.

Así que el prólogo, en un juego de homonimias que terminan reincidiendo siempre en su nombre, prescinde del eje donde se sitúa el contenido y apunta a un modo complejo de todas las operaciones clásicas de la literatura. En los prólogos analizados lo literario se enriquece y tiende a abandonar sus formas históricas para señalar un ámbito -aún no reconocido sistemáticamente sino según el modo

particular de cada prólogo- donde tampoco emergen la subjetividad o la realidad como referentes. Pero el prólogo no se detiene en la desestabilización de las formas más objetivas puesto que, al hilo de su entramado retórico, también se dirige a las formas que hemos venido llamando abstractas, es decir, negadoras del contenido a favor de una estructura, de una forma, de un procedimiento, de una relación. Se problematizan entonces aspectos como la obtención de la unidad de la obra -y del prólogo mismo en ocasiones- según su carácter razonable, o según su amoldamiento con un método o con una perspectiva ideológica manifestada por símbolos literarios.

El prólogo media, se establece en un término que es su *término* y oscila en el seno imposible de lo literario mismo a lo que señala como un ámbito de resonancia que no se olvida de su carácter lingüístico y totalizador. El prólogo media -pero esto ya lo habíamos podido alcanzar desde otra perspectiva de la investigación- entre la obra y la obra al establecer su nombre, su *término* como un ámbito de articulación retórico-poética.

El *término (del) prólogo* es, por lo tanto, ante todo, lenguaje, un nombre que no puede diferenciarse de cualquier otro nombre salvo por su posición en el seno de lo literario, salvo porque constituye el *término (de lo) literario*, siquiera, en la acepción más obvia, porque se sitúa en las lindes de la obra, delimitando ese espacio de repetición y reiteración.

2.3. El *término (del) prólogo*

Que el prólogo quede -por el momento al menos- circunscrito a su *término* desde donde parece capaz de desestabilizar todas las estrategias de recuperación de la comunicación y del contenido como perspectivas de la literatura es un hecho que tiene lugar en el nombre, en el lenguaje. Dicha operación, no obstante, no queda representada y como asumida por el nombre propio *prólogo* pues el nombre *prólogo* es, en realidad el *término (del) prólogo*, expresión de carácter más complejo que, al menos, remite a una realidad no estrictamente reducida al *prólogo* como nombre, ni al

prólogo como discurso, ni, finalmente, al prólogo como operación de desestabilización, como ejecutoria de la ley de la escritura.

El *término (del) prólogo* apunta, más bien, al lenguaje. En efecto, tal y como he señalado con anterioridad el nombre *prólogo* encuentra su propio espaciamiento y, por lo tanto, se enfrenta a la imposibilidad de coincidir consigo mismo al transformarse en el *término (del) prólogo*, y en consecuencia, apunta a una realidad más amplia, el lenguaje, donde tendría lugar la reunión de retórica y poética.

Un primer modo de entender esa conjunción de retórica y poética circunscrita al lenguaje -y por lo tanto de entender la imaginación y el fenómeno de lo literario en el Siglo de Oro- la encontramos precisamente en Tasso, una de cuyas sugerencias -temática, suplementativa- sobre la reunión de retórica y poética nos había permitido iniciar el tramo anterior de la indagación.

Ahora, sin limitarse a una mera virtud topologizadora de la retórica como instrumento que dispone el modo de lenguaje al someterlo a la férula de su catálogo de lugares persuasivos, Tasso señala una virtud retórica del propio lenguaje como palabra -casi como nombre, como sintagma, como sonido y por lo tanto no como globalidad que tiende al texto- capaz de atraer hacia sí una virtud poética e incluso de realizarla en él. En esta operación que ya se circunscribe al lenguaje caben, en efecto, los dos intereses fundamentales que articulaban, según Tasso, para el escritor el problema de la reunión entre retórica y poética, entre retórica y novedad o imaginación, por ampliar la lista de términos.

En efecto, en el lenguaje, en el término cabe el doble interés que se preguntaba: por un lado sobre los efectos retóricos de la novedad y, por el otro, sobre la pertinencia y efectividad de un modo retórico de obtener la novedad. Tanto si la retórica es resultado de la novedad -es decir la novedad produce efecto retórico- como si la retórica es la base de la novedad -la produce al trabajar sobre el lenguaje como materia determinable- el lenguaje apunta su valor de pilar fundamental del acontecimiento de la reunión de retórica y poética que ya no podrán articularse en torno a temas o contenidos, pero tampoco en torno a sentidos globales de la obra o del prólogo, que ya no podrán conjuntarse en la excusa del significado propio de la obra sobre el que tendrían responsabilidad compartida tanto la retórica como la poética,

como si la obra pudiera retrotraerse a su carácter de signo de modo que se siguiera, aunque desplazado, el modelo del signo lingüístico que ya hemos analizado suficientemente.

Se trata de una virtud retórica que acontece en el lenguaje, que se aproxima, por tanto, a un trabajo de la *lexis*. Sin embargo, el trabajo del lenguaje trasciende el ámbito de la retórica en la medida en que se prescribe para proporcionar también un contexto imaginativo y, sobre todo, sorprendente, que cause admiración, extrañeza, pues recordemos que en el contexto de los objetos de investigación, novedad y extrañeza, constituyen los rasgos de lo imaginativo sin aludir expresamente al eje del contenido.

«Por un lado, Tasso acepta las teorías de lo maravilloso en los elementos estructurales y en el lenguaje que habíamos observado en sus predecesores [Pigna, Ariosto, Heliodoro]. Su asociación de la *admiratio* con la exposición fragmentaria de la técnica *in media res*, con la agnición y con las inversiones en la trama bien construida se mantiene a menudo en sus escritos críticos. En cuanto al reconocimiento de Tasso de lo maravilloso en los ornatos del elevado estilo de la épica, es preciso señalar que tras abordar durante años los problemas implicados en la adaptación de los asuntos maravillosos a un contexto verosímil, Tasso confía principalmente en el gran estilo como fuente de lo maravilloso, dedicando la mayor parte de la ampliación de su temprano *Dell'arte poetica* a asuntos de elocuencia».

Frente a la idea ya analizada en este estudio acerca de la verosimilitud de lo maravilloso en el contexto de la narración, es decir, frente a la idea de un análisis de lo novedoso en torno al eje del contenido, la *lexis*, la elocución, que comprende sobre todo una teoría de la figuración y, por supuesto, una indagación del uso del idioma, constituye para Tasso el referente último del análisis que, con el fin de dar cuenta de lo retórico y lo poético, es preciso llevar a cabo en la obra.

Así, en efecto, se produce una primera versión de la reunión de retórica y poética en el lenguaje en la medida en que se establece una teoría de la figuración que, respetando los preceptos de retórica –pues respeta las figuras ya establecidas que se asumen casi como movimientos expresivos naturales del lenguaje– permite la inclusión de la sorpresa persuasiva, de la imaginación, de la novedad en el lenguaje precisamente a causa de su modo retórico figurativo que ejecuta una desviación

respecto a la referencia del vocablo –desviación que consiste precisamente en la construcción de una cuasifigura mediante la exposición de una palabra extraña.

No extrañará que en *Poética* de Aristóteles se haya encontrado una recomendación sobre la elocución que sugiere precisamente una dosis suficiente de extrañeza.

«La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja [...] Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. [...] Por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad. [...] La medida es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo».

Tasso está, en efecto leyendo a Aristóteles. Las indicaciones de éste se encuentran plasmadas –según su modo- en aquél. Sin embargo, la lectura del pasaje aristotélico nos da una idea de que Tasso lee a Aristóteles según una vía que transita desde *Retórica* hasta *Poética* que es el modo en que la época –el siglo de Oro en el paso de la Edad Media al Renacimiento- y la literatura misma las ha recibido.

Sin embargo, para Aristóteles el camino es distinto puesto que la extrañeza retórica –y en este sentido estricto, la retórica misma- debe hilarse desde las aportaciones del discurso poético. En efecto, si en *Retórica* Aristóteles se extiende sobre el uso de palabras extrañas:

«Porque, en efecto, todos hablan a base de metáforas, nombres apropiados y nombres específicos, de modo que es evidente que, si uno hace bien sus discursos, el resultado será algo extraño, cabrá disimular su artificio y tendrá claridad».

Algunas líneas después indicará el carácter restringido de esta extrañeza que se amplía en las consideraciones del discurso tal y como ha sido analizado en *Poética* donde él mismo remite al lector:

«Qué son cada uno de estos términos y cuántas especies hay de metáforas, así

como que todo este asunto es de la mayor importancia, tanto en la poesía como en el discurso, son cosas que ya han sido tratadas, como dijimos, en la *Poética*. Pero en el discurso conviene esforzarse tanto más en ellos cuanto que el discurso dispone de muchos menos recursos que la poesía».

No se trata, en cualquier caso, de invertir simplemente la perspectiva o de subordinar una obra a la otra como, sin embargo, se ha venido haciendo en la exposición de Tasso y ya hemos denunciado convenientemente. Se trata, antes al contrario, de leer ese pasaje de *Poética* sin subordinaciones, es decir, atendiendo a la recomendación que hace de emplear palabras extrañas como medio de obtener un efecto poético pero también un efecto retórico, modo en que, entonces, retórica y poética se relacionan en torno al lenguaje, en torno a los vocablos.

Como ya hemos señalado con insistencia, una lectura espuria de este pasaje -lectura que no es ajena a la tradición en un contexto de lectura referencial de la *Poética*- reduce la *poética* a la *retórica* pues es sobre la base de aquella -sobre la figuración catalogada- sobre la que se produce la sorpresa, el efecto poético que, en consecuencia, se subordina al trabajo de la *lexis*, al trabajo retórico, quedando la poética bien como la manifestación literaria de la retórica, bien como el sistema de evaluación de los efectos imaginativos obtenidos mediante el trabajo retórico, ya sea un trabajo figurativo, ya sea un trabajo de elección de palabras apropiadas.

Sin embargo, no es lo principal ahora para nosotros el modo en que el Siglo de Oro lee la conjunción de retórica y poética sino, por un lado, el modo en que esto se manifiesta en el prólogo -asunto al que venimos dedicándonos- y, por el otro, el modo en que esto afecta a la concepción del prólogo, a la perspectiva teórica que adoptamos sobre él, a la legítima perspectiva de análisis.

El prólogo, en efecto, sobre la base de esta estructura de comprensión, que bien en la perspectiva primeramente enunciada -subordinación de poética a retórica- o bien en su inversión -subordinación de retórica a poética- se dirige a señalar una relación discursiva de base teórica pues ambas subordinaciones se hacen con un propósito cerrado, el prólogo, decía, desde esta perspectiva quedaría reducido a anunciar el modo de composición de la obra, a anunciar el engarce de retórica y poética tal y como ha querido una larga tradición crítica, y, en consecuencia, a ser el

lugar donde acontece la teoría de la novela, la teoría del lenguaje en la novela –idea que no es ajena a los tratadistas del prólogo- pues la novela misma quedaría reducida a cumplir este objetivo persuasivo que tiene lugar en el lenguaje y que el prólogo sólo de una manera anecdótica podría reproducir, anunciar como en una metanarración que señalara su constitución subordinada a los efectos.

Del mismo modo que lo enuncia, el prólogo podría aprovecharse de ello, aplicar la misma estrategia y convertirse así inmediatamente en un discurso necesariamente diferenciado de la obra porque su objetivo es la obra misma, tomarla como objeto para establecer un cisma definitivo entre él y ella. Del lenguaje a la obra, el prólogo encuentra en esta lectura la excusa para clausurarse y convertirse en discurso con sentido propio, aspecto que lo aleja entonces de la perspectiva del lenguaje y que desvela que, precisamente, esta perspectiva de lectura del pasaje aristotélico apunta a una recuperación del valor obra de todo lenguaje y no del valor lingüístico de toda obra.

Sin embargo, sólo una lectura parcialísima del texto aristotélico permite una interpretación de este tipo, pues en el contexto de la obra de Aristóteles, como ha podido observarse ya en la cita, no se justifica por sí mismo el uso de palabras extrañas tal y como parece apuntar Tasso, es decir, una virtud poética no puede reducirse precisamente al uso de un tipo de lenguaje y, mucho menos, reducir la retórica a un modo de prescripción del tipo de palabra pues ya hemos comprobado que es tarea más amplia y que se manifiesta sobre todo a la hora de evaluar el discurso poético.

Esa lectura del pasaje no puede ser adecuada, en consecuencia, porque dicha interpretación apela exclusivamente a la capacidad figurativa del lenguaje –productora de la novedad-, mientras que el pasaje ya apunta a la reunión de dos vertientes de la retórica y no exclusivamente a la figuración: en efecto, en el párrafo citado se apela a un lenguaje proveniente de un sustrato común, es decir, a un lenguaje consuetudinario –«el vocablo usual»- y, por otro lado, a un lenguaje proveniente de una indagación figurativa de la elocución –«la palabra extraña, la metáfora, el adorno»-. Se trata, por tanto de una figuración, desviación, que opera sobre una base que sólo puede calificarse de *natural* y *recta* si apelamos a una

atribución metafórica de ambas propiedades, puesto que lo natural, lo recto, se define, al aludir al lenguaje consuetudinario, como uso y consenso y por lo tanto es apenas recto y estable y sí más bien base y producto de movimientos retóricos.

Del mismo modo que aparece en Aristóteles puede encontrarse esta idea en el texto de Tasso que reproducimos en nota a pie de página y que proporciona la verdadera medida del pasaje citado:

«Las palabras extrañas deben ser empleadas en el contexto poético porque ‘son como forasteras entre los ciudadanos; por lo que resultan peregrinas y producen maravilla’».

Es decir, la desviación de la figuralidad opera sobre una desviación previa e incontrolable, la norma común, pues sobre el lenguaje común produce el lenguaje figurativo la extrañeza y la admiración. Sin posibilidad de establecer un sentido cerrado, la admiración y extrañeza, sostenidas sobre la desviación de un desvío previo muestran que no se trata de una conjunción de retórica y poética como operadores de desviación sobre una base común temática o referencial, pero tampoco de una desviación sobre la base lingüística convertida entonces en objeto, en inmovilidad sobre la que evaluar la desviación de cada una de las artes del lenguaje.

Nada nos obliga, sin embargo, a pensar en aquello que representan los nombres de la comunidad y que conduce a señalar su lenguaje como desviado, como oblicuo; en efecto, nada nos obliga a considerar el referente del lenguaje usual, único modo de denominarlo desviado y de, en consecuencia, denunciar la doble desviación del lenguaje figurado, poético o retórico. De hecho, el análisis puede comenzar sobre el lenguaje que posee la comunidad tomado como último eslabón y referencia de la cadena lingüística.

Sin embargo, y en la falta de referencia que asumimos como hipótesis, el lenguaje se convierte necesariamente en su propio nombre y representante. De este modo, el lenguaje dice el nombre de la comunidad –esta palabra significa esta comunidad aquí y ahora-, pero también el nombre del lenguaje mismo, convertido así en el objeto de la retórica y de la poética e incapaz de dar el salto a lo literario pues su radio de acción –desviación sobre el elemento recto sin referencia- es simplemente el

lenguaje. El lenguaje se convierte entonces en fenómeno sin *término* y en simple objeto, casi material, que sirve de vara de medida para las desviaciones.

El lenguaje no es estrictamente nombre, es decir, no es el resultado de la comunidad aquí y ahora dada y nombrada, como si el nombre pudiera nombrar el estado estable aunque coyuntural de una comunidad. El lenguaje es el proceso y el distanciamiento de la comunidad –recuérdese el trabajo de la comunidad y el texto y el lenguaje en el prólogo de *Don Quijote*- respecto de sí misma, del lenguaje respecto de sí mismo de tal modo que no en el nombre sino en el lenguaje como *término (del) lenguaje* se opera ese encuentro entre retórica y poética, en una necesidad que resulta insoslayable y que media espaciando todas las estructuras de reapropiación que hemos convenientemente señalado. El lenguaje no puede nombrar al lenguaje porque se distancia de él mismo espaciado por el juego del prólogo y lo literario, por la conjunción desestabilizante de retórica y poética.

La conclusión aristotélica no apunta tampoco hacia esos lugares discursivos –ni al referente como objeto del lenguaje, ni al lenguaje como representación de un sustrato común- que quizá considera como base obvia de trabajo. En efecto, la conclusión aristotélica tiene que ver con una necesidad propia de la obra que no concierne a la elocución, es decir, que no tiene que ver nunca exclusivamente con el tipo de lenguaje empleado y construido; necesidad que, por otra parte, no constituye la base material reflejada por el lenguaje en su manifestación literaria o, como es de nuestro interés, prologal.

De hecho, al considerar el extremo de la reducción de retórica a poética tan visible en este punto, Aristóteles lo señala con claridad meridiana. En efecto:

«En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria. [...] Quede, pues, esta consideración a un lado, como propia de otro arte y no de la poética».

Aristóteles, en efecto, y en el sentido de la persuasión y de la configuración de la obra, delegará este arte en los actores, considerando que la obra es plenamente escritura y prescindiendo de esta consideración básica del lenguaje.

A lo que se apunta entonces al mencionar ese lenguaje es a una suerte de

globalidad restringida, a una globalidad sucinta que no consiste, como apuntamos al leer el texto de Tasso que constituía el primer acercamiento a una reunión de retórica y poética, en una globalidad de ambas. No se trata, por lo tanto, de que en el nombre se den enteramente retórica y poética, ellas no tienen lugar en el *término (del) prólogo* según una globalidad que permite describirlas, enunciarlas en el nombre, mediante el nombre, desvelarlas en un análisis minucioso del lenguaje.

La reunión de retórica y poética acontece en el *término (del) prólogo* sin tener lugar en él, según una dimensión del lenguaje que, como hemos señalado, no puede reducirse a una simple elaboración retórica en torno a la *lexis*, en torno a la elocución puesto que, como mostraba la cita de Poética ésta es meramente contingente para la obra. Pero tampoco según una virtud poética de designar y desvelar lo nuevo como objeto y contenido.

Esa globalidad exigida de ambas artes del lenguaje apunta a una globalidad que no es estrictamente contable, a una globalidad que no marca cada elemento con la excusa de que posee un criterio para detectar bien la falta en uno de ellos, bien la ausencia de uno de ellos. Esa globalidad es una globalidad como exigencia, una globalidad que sólo puede acontecer en la estructura del *término (del)*. En lo que concierne a la literatura la estructura del *término (del)* acontece, ya lo sabemos, en el prólogo donde todo se espacia en el momento de acontecer, sin momento preciso e incluso sin acontecimiento como propiedad de lo puesto ante los ojos, mostrando el modo en que acontece una escritura. El acontecimiento, el prólogo, la escritura, si lo es, puede no llegar a tener lugar por lo que no es predecible, no puede anticiparse; hay prólogo, si lo hay; hay acontecimiento, quizá. El acontecimiento, el prólogo, si lo hay, puede acontecer sin que nadie se percate; el acontecimiento puede no tener un pasado, quizá. En esa medida, el acontecimiento de retórica y poética siempre está a punto de constituir un prólogo, siempre está a punto de acontecer, quizá.

En primer lugar, el espaciamiento que opera por medio de la estrategia del *término (del) prólogo* impide, en efecto, que el nombre designe referencialmente puesto que instituye una distancia insalvable y, a la vez, inexistente, entre el nombre y lo que designa, impidiendo también la diferenciación de ambos elementos tal y como se mostró ya en el primer capítulo al analizar la estructura del signo y el trabajo del

prólogo. Sin embargo, sobre todo ahora, el espaciamiento impide que el nombre diga el lenguaje, que se nombre el lenguaje en una operación que designa lo simplemente coyuntural, histórico e innecesario.

Esta operación ejecuta su propósito precisamente mediante una reflexividad constituyente. En efecto, desde esa perspectiva sobre la que ya nos hemos asomado anteriormente, el término prólogo no señalaría el objeto prólogo del que se desentiende pues no tiene ninguna pretensión de acceder a la realidad, en su lugar, el término prólogo apunta al nombre prólogo, nombre consuetudinario donde termina toda la cadena. Sin embargo, y aunque puede parecer que se trata de un juego que instituye una suerte de operación sofisticada -y por lo tanto ajena a toda estrategia reapropiadora- en la medida en que considera la coyunturalidad de ambos términos, la estrategia tiene un esencial aspecto acoyuntural y fundador del lenguaje puesto que no asume la coyunturalidad de la operación misma -lenguaje tomado como término designador y como término designado- que daría cuenta del lugar propio del lenguaje sobre el que podrían acontecer propiamente retórica y poética pues ellas no son otra cosa que discursos sobre el lenguaje. No apunta el *término (del) prólogo* a la perspectiva sofisticada de señalar lo que hay -el lenguaje tal y como lo hablamos- como si fuera lo que debe haber, no es ese el camino.

En el prólogo, precisamente en la conjunción de retórica y poética, no se desdeña el nombre en favor de la realidad designada, tampoco el nombre en favor del discurso; al primer movimiento el prólogo opone una homonimia desestabilizadora, al segundo, la imposibilidad de encerrarse en un sujeto del enunciado.

Finalmente, y al espaciar el lenguaje de sí mismo, el *término (del) prólogo* pone en cuestión muy profundamente la posibilidad de constituir un discurso por lo que la globalidad de retórica y poética tampoco puede apuntar definitivamente hacia esta perspectiva en la que la necesidad acontece precisamente al señalar la perspectiva de un sentido surgido de la suma de momentos terminológicos, nominales o sintagmáticos, es decir, donde la necesidad surge precisamente en la institución del discurso.

La totalidad que apuntamos es, por el momento, simplemente la totalidad de una exigencia que, según parece, alumbra la literatura. Roland Barthes lo ha dicho

respecto a Grecia, pero no extrañará que esa idea pueda precisamente volver a afirmarse en el Renacimiento, precisamente después de las traducciones y el estudio de la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles:

«La retórica dejó de oponerse a la poética en favor de una noción trascendente que hoy designaríamos con el término *Literatura*»”.

A nuestro juicio, y desde luego desde la perspectiva del *término (del) prólogo* es preciso poner en cuestión el carácter trascendente que atribuye Roland Barthes a la literatura respecto de la retórica y la poética, o al menos matizarlo, pero la idea es sensata, es decir, retórica y poética se reúnen no como condición de posibilidad de la literatura sino en torno a ella, en ella, a través de ella en una suerte de espaciamiento que tiene lugar en el límite de lo literario, en su término, en el *término (de la) literatura* cuya primera y más simple manifestación es el prólogo, el *término (del) prólogo*.

De algún modo, entonces, la estrategia del *término (del)* conduce a lo literario puesto que es capaz de contener la extrañeza, de dar el paso desde la figura hacia la acción, desde la figura a lo literario, capaz de sorprender, de inventar en su propio *término*. La estrategia del *término (del) prólogo* desvela que la extrañeza, la admiración, no acontece en el lenguaje sino en la literatura, en ese espaciamiento que recorre todo el sistema y que ya puede reconocerse como un espaciamiento que llama y hacer venir a la literatura según una globalidad que es exigencia.

Pero no debemos adelantar conclusiones sin haber dado algunos pasos previos.

Por el momento, se trata, como venimos señalando, del *término (del) prólogo*, noción que ya apareció en el tratamiento del nombre en *Lazarillo de Tormes* como la expresión apropiada para señalar en primer lugar un *espacio nominal* determinado por el modo retórico, pues en esa expresión resonaba tanto la idea de nombre (*término*) como la idea de límite (*término*) establecido propiamente por la retórica, espacio que parecía determinarse en el nombre y el límite y que, sin embargo, está ya propiamente explicitado en el *término* pues *término* significa también lugar.

El prólogo es el *término (del) prólogo* porque el prólogo no puede ser sin esa globalidad que se determina por un límite y un espacio en la coyuntura de un nombre, lugar poco determinado donde se entremezclan el lenguaje y lo literario y, a

la vez, se ponen en circulación pues el tránsito en el *término (del) prólogo* es ya siempre un espaciamento.

Así que el *término (del) prólogo* es del lenguaje y de la obra porque cuando nos referimos al lenguaje, cuando hablamos del nombre, apuntamos ya necesariamente a una perspectiva literaria a través de la necesidad que introduce la consideración de poética en el *término (del) prólogo*, necesidad que no es de la expresión o del contenido, que desestabiliza de hecho la distinción entre expresión y contenido. Así que el nombre no media entre el significado y el referente, no constituye el objeto de la expresión que lo modificaría a gusto.

El *término (del) prólogo* no es homónimo, él no designa ninguna otra realidad que pueda confundirnos, su movimiento no es la traslación del nombre entre sujeto y objeto -distinción que él mismo desestabiliza- o entre lo lingüístico y lo literario -nombre del personaje y obra- sino que el *término (del) prólogo* es esencialmente un término que reúne y espacia, que desestabiliza el movimiento de la designación pero también el movimiento de la persuasión porque expone el *término* siempre abierto, siempre imaginativo, siempre articulado, sin que la composición, sin que su carácter de espaciamento pueda entenderse ya como una desviación, como una postergación que pueda clausurarse, como una distancia que pueda medirse, cerrarse.

El prólogo es siempre el *término (del) prólogo*; no media, se desfonda y arrastra consigo sin tocarlo a todo lo que le circunda según una necesidad que ronda entre lo lingüístico y una necesidad de lo común, una necesidad común.

El prólogo no renuncia, en efecto, ni a la significación ni a la comunicación, el prólogo media estableciendo un límite retórico -franqueándolo peligrosamente en ocasiones- desde donde resulta posible la lectura del libro. Lenguaje para leer el lenguaje, lenguaje sobre el lenguaje, sin reflexividad, el prólogo se circunscribe a su *término* -a su propio nombre y a su nombre propio- aunque sin establecerse en una operación semántica o comunicativa, en una operación global que algunos autores han señalado en busca de un sentido último de la obra, en busca de una lectura explicitada en el prólogo.

En el prólogo se produce la reunión de retórica y poética, en el *término (del) prólogo* que, sin embargo, no permite la alternancia de ambas artes sino que pretende

establecerlas según la necesidad de un espaciamento. Retórica y poética no se suceden, se espacian y ese espaciarse no constituye la historia sino que más bien la impide tal y como mostraban sin duda los tres prólogos analizados.

Entonces, el prólogo como *término (del) prólogo* no se constituye históricamente en el paso de retórica a poética como podía haberse supuesto de nuestro análisis consecutivo que sólo respondía a una efectividad de la exposición. No es idea, sin embargo, ajena a la investigación que comúnmente se publica sobre el período, en efecto, el paso de retórica a poética como modelo y herramienta de lo literario señalaría un cambio de época, la aparición de la novela misma como género. Así lo señala Alban K. Forcione:

«El redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles tiene lugar en el momento oportuno si consideramos la tendencia hostil de los escritos humanistas y moralistas sobre la literatura de imaginación. La *Poética* ofrece el primer reconocimiento de autoridad de que el elemento que constituía el objetivo de todos los ataques al género novela, su alejamiento de la verdad, era su elemento más importante. Diversas manifestaciones de Aristóteles sobre el asunto: su influyente distinción entre la verdad histórica y la verdad poética, lo universal y lo individual, los verosímil y lo verdadero, el reconocimiento de que en cierto modo el propósito del poeta es mentir, que la mentira produce un placer natural al hombre, que la poesía presenta al hombre más perfecto de lo que lo es en realidad, y su afirmación de que lo maravilloso, la categoría estética con la que lo fantástico ha sido siempre asociada, es esencial tanto a la épica como a la tragedia, parecían dar a la literatura de imaginación un apoyo muy requerido».

La estrategia del *término (del) prólogo* muestra que, en efecto, la reunión de retórica y poética no consiste en un paso temporal dado en la literatura, hacia la literatura, paso que el propio *término (del) prólogo* imposibilita. No se trata de que la reunión según globalidad y necesidad de retórica y poética acontezca por una suerte de suma histórica, un arte se añade a la otra y juntas se reúnen para dejar que una totalidad acontezca porque la reunión de ambas ciencias haya clausurado un empeño por abarcar todo el lenguaje, totalidad a la que llamamos literatura. En efecto, ese paso del tiempo, esa totalidad que acontece en la historia se encuentra desmentida por el vector temporal que tan radicalmente quedaba puesto en cuestión en los tres prólogos –en este sentido especialmente el de Don Quijote de 1605– pero, sobre todo,

por el *término (del) prólogo* que apela más bien a una apertura de la historia, a un acontecimiento literario en la escritura.

El *término (del) prólogo* por lo tanto, apunta a una apertura radical de todas las instancias tradicionalmente llamadas literarias a las que impide volverse sobre sí mismas y a las que desfonda en el acontecimiento de la reunión de retórica y poética, es decir, en el acontecimiento de la escritura.

Escritura es, en este sentido, el *término (de la) literatura* que media en la constitución ya siempre de antemano acontecida de lo literario y que, sin embargo, nunca acontece con plenitud.

Sin embargo, no puede olvidarse que el prólogo no es exclusivamente un nombre –un término– y no sólo porque al ser desvelado el prólogo como el *término (del) prólogo* se produzca un radical cuestionamiento del nombre y de sus operaciones significativas y comunicativas básicas y constituyentes, sino porque frente a otros nombres característicos de lo literario, nombres propios como el título, el nombre del personaje, o el género, el prólogo carece de una relevancia por su nombre que dicho aisladamente no señala sino una suerte de discurso preliminar de estatuto incierto.

2.3.1. Del término al prólogo

Nuestra idea del prólogo, la idea común que de él tenemos, pues no debe olvidarse que «*todos sabemos de qué se trata*», en efecto, apunta más bien a un discurso. De hecho, el prólogo se considera discurso en primer lugar por su innegable ascendencia retórica –que sólo en el paso a lo literario muestra una riqueza que puede hacernos olvidar ese hecho básico pero precisamente al convertirse en parte de un discurso mayor, la obra, por lo que seguiríamos considerando su vertiente discursiva esencial. El prólogo, por otra parte, se constituye rápidamente como un discurso en la medida en que, como venimos apuntando, él constituye una suerte de ensayo sobre la obra, una suerte de discurso crítico de estatuto aún ambiguo pero que no se limita a nombrar la obra.

De hecho, es la posición de este discurso crítico o clarificador dentro del prólogo,

en el *término (del) prólogo*, la que debe estructurar toda la reflexión acerca de cómo el prólogo puede dar el paso desde el término al discurso, cómo transitar por tanto, del lugar del nombre –que mediante un movimiento centrífugo parece querer engullir lo literario– al lugar de lo literario, para lo que parece imprescindible precisamente la idea de un discurso asociado a la obra, un discurso que, ya lo sabemos no dice el contenido de la obra, no establece los fundamentos temáticos de la obra a la que precede, tampoco la optimiza de cara a aquel que la lee ni permite a aquel que la escribe hacerse dueño de ella para expresarse.

Una primera opción para dar el paso del término al prólogo consiste en señalar que, para dar cuenta de lo literario como globalidad, no es suficiente el término. Del mismo modo que el título no dice la obra ni puede dar cuenta de ella aunque señale, cuando es homónimo del personaje, una diseminación de su significado, el término no puede dar cuenta del discurso, el cual, por su parte, sólo mediante una traslación del trabajo ya realizado en torno al nombre, se enfrentaría a una puesta en cuestión de su capacidad referencial y significativa. Sin embargo, este cuestionamiento de la capacidad referencial o significativa que ya explicitamos en torno al nombre sólo constituye un límite parcial y poco representativo para el discurso al referirse a otro discurso sobre el que, sin embargo, sí podría ejercer la labor de programa, de protocolo. En efecto, la puesta en cuestión de la capacidad referencial del nombre no afecta al discurso sino de una manera oblicua puesto que el discurso, cuando se refiere a otro discurso, no lo nombra, sino que reflexiona sobre él, se dirige al otro texto al que apela, o finalmente puede, como hemos señalado, proporcionar un programa al otro texto.

Un prólogo como programa de acción de la obra se sustenta, en primer lugar, en el papel anticipatorio de su posición que anuncia, pero también en el papel de su posición postrera en la medida en que lo cierra literariamente sin cerrarlo referencial o significativamente.

Para algunos autores, en efecto, el prólogo puede decir el decurso global de la obra. Así lo sostiene Charles Presberg, para quien el prólogo de *Don Quijote* de 1605 ya contiene toda la idea del desarrollo de *Don Quijote*, incluida la segunda parte escrita en 1615.

«En verdad, aunque fue escrito casi diez años antes de la publicación de la segunda parte, el prólogo de 1605 puede también ser leído como un sumario completo del propósito narrativo, de su diseño y de su modo retórico. Particularmente el prólogo circunscribe los problemas literarios que Cervantes dramatiza y tematiza a lo largo del resto del texto».

La idea de Presberg amplía nuestra hipótesis puesto que señala tanto a la obra escrita en 1605 –para la que la posición del prólogo es relevante, esa anterioridad y posterioridad simultáneas– como a la obra por venir que se escribirá diez años después, para la que el prólogo de 1605 sólo podrá ser anterior. La obra de 1615 no podrá por tanto, ser clausurada literariamente por el prólogo como programa que es siempre anterior a ella. De hecho, sólo podrá clausurarla en la medida en que la obra se dote de una coherencia realizativa al amoldarse al programa propuesto por el prólogo escrito diez años antes. Dicho programa, si proseguimos en el terreno literario hasta el momento hollado, se creaba, ya lo hemos señalado en la anterioridad y posterioridad simultánea del prólogo respecto a la obra, pues sin la obra terminada no hay programa desde el punto de vista literario y antes de empezar la obra es preciso que desde el punto de vista literario haya un programa. De este modo, no es posible que el prólogo al *Quijote* de 1605 constituya un programa de la obra sino cuando se ha terminado la escritura en 1615, de tal modo que, desde el punto de vista estrictamente literario, no hay programa en el prólogo al *Quijote* de 1605. Esta contradicción o imposibilidad señalada por la escritura denuncia que la mera idea del prólogo como programa no es suficiente para dar cuenta de la conversión del prólogo en discurso.

El prólogo, como la retórica y la poética o la reunión de ambas, se consideran en este caso elementos previos a la obra, elementos que dan propiedad y continuidad a la obra así como, a la vez, estructura a la subjetividad de un autor cuya intención se sitúa con precedencia no sólo a la obra, sino a la concepción retórica y poética misma que emanan de él y de las que se sirve para elaborar un programa.

Desde el punto de vista del prólogo como programática –quizá en el límite se trate de una programática de la disolución al convertirse en *término (del) prólogo*–, la retórica y la poética se convierten en elementos del prólogo que, además, resultan

objetivables en la medida en que, por un lado, es posible convertirlos en *tema* de la obra –pues se *dramatizan y tematizan a lo largo del resto del texto*–, y, por el otro, y lo que es más importante, se consideran objetivables en la medida en que el prólogo puede explicitar su esquema, su modo de desarrollo, su plan de estructuración. Lo que se muestra, entonces, es que la idea de programa así concebida sólo sirve al posicionamiento de una subjetividad que funciona como origen y que desmiente la idea del prólogo como programa pues en ella todo era programa antes de acontecer y, en consecuencia, ella era el verdadero programa.

El programa, como la obra, son actualizaciones de una subjetividad. En esa medida el programa no es programa de la obra sino de la subjetividad en la medida en que, para la subjetividad, programa y obra son actualizaciones del mismo rango. Se disemina así la idea y la relevancia del programa que se convierte, si acaso, en advertencia para el lector, en aviso para no perder el rumbo de la obra. Sólo así puede entenderse, desde esa subjetividad anterior a todo, que el programa pueda escribirse –pues es el caso que está en el prólogo, que es el prólogo– después de lo que él mismo debe alumbrar y conducir, después de la obra.

En los tres prólogos se observa este efecto. Así en *Lazarillo de Tormes*:

«Parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona». [*Lazarillo de Tormes*, 10-11].

En *La Celestina*, sin embargo, cada preliminar apunta su propio programa. En el caso de la *Carta del autor a un su amigo* se trata de un programa de publicidad, dar a conocer la obra, a causa del verdadero programa y objetivo, la virtud moral de la obra.

«Me venía a la memoria la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos». [*La Celestina*, El auctor a un su amigo, 5].

Por su parte, en el prólogo concebido para la Tragicomedia se asume el mismo

propósito que manifiesta la *Carta del autor a un su amigo* pero se señala el motivo -no hay programa- de la ampliación:

«Así que viendo estas conquistas, estos dísonos y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostaba y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite destes amantes, sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad». [*La Celestina*, Prólogo, 21].

Es decir, Rojas distingue perfectamente el valor que tiene la presencia o no de la subjetividad fundante del programa, del programa mismo como revelación a posteriori que ayuda a la clarificación de la obra. La primera ampliación, dotada de un vector de publicidad, se asume como necesaria y se le atribuye un programa, la segunda ampliación se asume sin embargo como ociosa, movimiento simplemente causado por el éxito editorial de la obra que carece de otro programa.

En el caso de *Don Quijote* el programa surge desde dentro de la propia literatura y, como quiera que se pone en escena, parece en efecto haber alumbrado la obra, haber sido eminentemente previo a ella aunque en el *término (del) prólogo* se manifieste la posterioridad evidente del prólogo. De hecho, y ahora al considerarlo desde el punto de vista programático, el efecto de *término (del) prólogo* conmina al autor a asumir que la obra está hecha y, sin embargo, a dar recomendaciones sobre la manera en que debe ser escrita, sobre la escritura misma que también se programa.

«Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y, pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos. [...] En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos, y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco». [*Don Quijote*, 1605, 16].

Como puede observarse, en los tres prólogos se trata de una posición de la subjetividad que pretende poner la obra en la senda de un programa coherente con sus propósitos. Sin embargo, como sabemos, el propio prólogo disemina la constitución de una subjetividad que fundara la escritura y la programara, cuánto

más si tenemos en cuenta que se trata de una fundación posterior a lo fundado.

Este efecto no tiene que ver con una capacidad programática sino más bien con una capacidad del *término (del) prólogo* pues se trata de una virtud de la posición y del límite del prólogo que se sitúa en un emplazamiento textual desde donde se desestabiliza no ya el carácter programático sino la subjetividad que es necesario situar a la base de todo el proceso, pues sólo desde la concepción del *término (del) prólogo* cabe cuestionar la estructura temporal que pretende distinguir entre lo anticipatorio y lo postrero puesto que el prólogo como protocolo se emancipa de esta lógica según su *término*.

Una segunda opción de manifestar el carácter discursivo del prólogo considera que el prólogo no dice el programa de la obra sino que lo pone en cuestión permitiendo así una amplitud inusitada del carácter crítico que asumiría una imponente virtud reflexiva capaz de hacer casi inmune al prólogo frente a las críticas, pues él mismo las contendría como parte de su estrategia para presentarse. Frente a la idea de que el prólogo dice la obra, ahora se trata de pensar en un prólogo que ejerce su función crítica respecto a la obra. De este modo el discurso literario, el discurso sobre la literatura no sería ejecutado por el prólogo sino que de acuerdo con ese carácter crítico y reflexivo, sería un discurso contenido en él. El prólogo se transformaría en un soporte del discurso que, a su vez, explica la intención del autor y la configuración de la obra.

Así se ha señalado, en una intención global de la que no se puede dudar, respecto al prólogo del Quijote de 1605:

“El primer prólogo del Quijote ofrece a este respecto una sencilla ilustración de su técnica. En él Cervantes se describe a sí mismo en la postura usual de todo escritor: «Con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría» Un amigo, hombre «gracioso y bien entendido» y posiblemente no otro que la propia conciencia crítica de Cervantes, entra en la habitación y le ofrece su consejo. De tal manera impresionan al autor sus argumentos, que decide servirse de ellos para escribir su prólogo. En lugar de escribir un ensayo puramente crítico o tomar notas de sus espontáneas reflexiones, Cervantes inventa una escena en que se discuten las preocupaciones y problemas del autor. Lo verdaderamente significativo de este prólogo, sin embargo, no es el hecho de que haya presentado cuestiones críticas en forma de animado diálogo, sino que el punto de partida sea presentarse a sí mismo

pensando acerca de ellas. El arte característico y original de Cervantes empieza con un acto de distanciamiento de sí mismo y de su obra”.

La retórica, el modo retórico por ser más precisos, se establece así como uno de los ejes de sentido y estructuración contenidos por el prólogo -junto al propósito o intención narrativa- que lo dotaría de recorrido a lo largo de la obra, de una obra que no está creada -pues sólo la primera parte está escrita cuando se crea el prólogo de 1605- y para la que, sin embargo, el prólogo constituye un *sumario* ya no de contenidos sino de modos, sumario reflexivo capaz de criticar su carácter sumarial precisamente porque el prólogo contiene un discurso evidenciado que legitima esa operación. No se trata, según creo, sino de otra variante, esta vez apoyada sobre la retórica y la poética como teorías de la escritura en el Siglo de Oro, de aquella idea totalizada del prólogo que él mismo hacía deslizar, de aquella pretensión de ahormar el prólogo como germen de la obra y de la teoría acerca de la misma, de aquella, ya vieja para nosotros, idea subsumidora de la literatura a otros esquemas ajenos.

Sin embargo, ambas opciones, quizá las más ingenuas para dar el paso desde el término hacia el discurso, desde el término hasta el prólogo, deben remitirse a la estructura del *término (del) prólogo* que las impide clausurarse según sentido. De hecho, como ya tuvimos ocasión de apuntar, el *término (del) prólogo* no trasciende a la idea de un discurso globalizado de sentido que trataría a la retórica y a la poética como objetos, como discursos expresables por el autor en el prólogo o sumidos a su intención, sino que las considera el modo de su propia mediación y, por lo tanto, nada ajeno a él que pueda ser presentado por su discurso.

El *término (del) prólogo*, así, muestra la imposibilidad de considerarlo un discurso, aunque sí una realidad de corte eminentemente lingüístico por lo que, como ya he apuntado, es preciso considerar al prólogo como *término*, como nombre, pues, como veremos, una retórica y una poética residen en el nombre de donde parecen germinar.

Accede así el prólogo a una autoafirmación lingüística que lo convierte en materia de necesidad y no tanto en asunto opinable, en primer lugar en la medida en que confirma al prólogo -al *término (del) prólogo*- como el lugar lingüístico de esos

desplazamientos, como una suerte de espaciamento que en el límite de sentido constituye un espaciamento de la obra respecto a la obra. Esta relativa independencia del prólogo obtenida en su caracterización como *término (del) prólogo* permite al texto resonar sin remitirlo ni a una programática construida sobre la condición de posibilidad de retórica y poética ni a una programática crítico-reflexiva construida, en un paso más, sobre el ejercicio de interpolación y crítica de ambas ciencias de lo literario en el prólogo. Ambas estrategias, en efecto, remiten a una configuración de lo literario que lo constituye de una vez por todas, ya sea como un programa que trascendería su obra, su tiempo, su época para determinar toda una era -la modernidad al final de la cual se encuentra el *final de la literatura* y no el *término (de la) literatura*- ya como una entidad agenérica -más allá de la novela- y como universalizable que aludiría a una configuración esencial del ser humano.

Un prólogo es un prólogo, sin embargo, porque es un límite de sentido y expresión, un *lugar en el nombre*, un *término*, ya no un espacio meramente textual -discursivo, genérico- sino un nombre que contiene los límites de un desplazamiento textual, de una propagación retórica y poética. De hecho, la única de las acepciones de *término* que podrían conducirnos hacia una concepción espacial o circunscrita del prólogo, la acepción de lugar, territorio, etc., es una acepción transida ya de retórica pues esa espacialidad se determina por metonimia. En efecto, *término*, en su acepción espacial significa exactamente: *señal con que se separa un terreno del otro*. De este modo, el *término* no es el espacio, sino la señal -la marca, el trazo, el guión, el lenguaje- que separa dos terrenos. Decimos *término* a un espacio por metonimia de su borde, de la señal que lo separa de otro, sin que esa separación, ya lo sabemos, permita identificar la propiedad de cada uno de los espacios escindidos.

Sin referencia a la realidad, reflexivo sin identidad, y, por lo tanto, sin clausura en cuya comparación pudiera definirse la obra literaria, en busca de una definición del *término prólogo*, en busca también de la idea que todos tenemos de él, el prólogo no puede sino, en efecto, presentarse como *término*, es decir, como límite, pues él constituye el límite de lo que consideramos obra -no consideramos obra a la dedicatoria o al índice o al título-, y como nombre, puesto que la retórica y la poética, aún desde su consideración global, exigen una perspectiva más lingüística del prólogo

que la idea significativa o comunicativa, una perspectiva, si se quiere, más literaria.

Vueltos al *término* -prólogo- que ahora señala una posición y, en consecuencia un límite de la obra, se trata de analizar la posibilidad y la pertinencia de responder a la pregunta, ¿a qué responde el *término (del) prólogo*? El *término (del) prólogo* no dice el prólogo ni lo representa sino que más bien lo disemina y lo espacia pero, ¿dice entonces de la retórica y de la poética?, ¿es capaz de nombrarlas en la medida en que el espaciamiento que él genera actúa al modo de una condición de posibilidad del discurso literario donde ellas parecen manifestarse?, ¿cómo se da el paso del término al discurso, ya sea éste considerado discurso retórico, poético o literario?, y sobre todo, ¿cómo se da el paso del término al discurso ahora que sabemos que el término no dice el discurso, no es su nombre?

Más profundamente, ¿qué virtud retórica y poética tiene un *término*, un nombre, una sola palabra para poder dar el paso *en él* al discurso?, ¿no se tratará más bien de aquello a lo que el término se refiere?, el nombre, el término, ¿no son ciertamente representantes de ese fenómeno del que pretendemos ocuparnos?, ¿no se tratará sobre todo del discurso? Retórica no puede ser del nombre, poética no puede ser del nombre pues el prólogo no puede reducirse a su propio nombre convertido en nombre propio, como si la reducción al nombre sirviera para concentrar en él un conjunto de propiedades pues lo convirtiera en un referente significado por el término.

Para Ricoeur, sin embargo, el *término* -el nombre- incluye las determinaciones de la retórica y de la poética, es el núcleo donde ambas se encuentran en un grado mayor de complejidad lingüística. El nombre se convierte en discurso gracias a la retórica y a la poética. Cada una se aprovecha de la virtualidad del nombre de una manera, la retórica desde el punto de vista pragmático pues ella se fija en los *esquemas* que permiten desde el nombre realizar un discurso y la poética desde el punto de vista de un análisis en *partes* de cuya reunión surge el discurso. En ambas el nombre puede constituir un discurso pues siendo parte de él es la base desde la que surgen todos los discursos.

“La diferencia entre estos dos análisis es importante para nuestro caso; los «esquemas» de la elocución son, de entrada, hechos de discurso; [...]. En cambio, las «partes de la elocución» provienen de una segmentación del discurso en

unidades más pequeñas que la frase o de igual longitud que ella, segmentación que hoy día sería el resultado de un análisis propiamente lingüístico.

¿Qué significa, para una teoría de la metáfora, este cambio de nivel? Fundamentalmente esto: el término común a la enumeración de las partes de la elocución y a la definición de la metáfora es el nombre. De esta forma queda fijada para el futuro la suerte de la metáfora; queda vinculada a la poética y a la retórica, y no a nivel de discurso, sino a nivel de un segmento del discurso, el nombre. Queda por saber si, a la luz de los ejemplos, una virtual teoría de la metáfora-discurso no dará origen a la teoría explícita de la metáfora-nombre”.

Ambas artes, en efecto, no se encuentran estrictamente en el nombre que, desde uno y otro punto de vista, no puede proporcionar desde su estatismo garantizador de la operación semántica ninguna vía para dar el paso al discurso. Es preciso que se incorpore la idea de la metáfora, es decir, del desplazamiento, del nombre que no ejerce su referencialidad y que de ese modo sí permite en sí mismo la conjunción de retórica y poética, la posibilidad de un discurso en el nombre puesto que en su deslizamiento metafórico, en primer lugar, conecta más de un término y los permite sumarse sin acumularse.

Retórica y poética constituyen para Ricoeur dos modos distintos de asomarse al nombre, de recalar en el nombre y que, sin embargo, coinciden en la consideración de que el paso desde el término al discurso tiene lugar por un deslizamiento figurativo, metafórico. Un tránsito desde el término-metáfora hacia el discurso-metáfora. Se produce entonces una asunción del nombre como espacio, del término como espacio donde acontecen retórica y poética cuya primera función una vez acontecen es precisamente desvelar la lógica operativa de la metáfora según el discurso que se desee realizar pues desde el nombre cada una de las artes del lenguaje crece hacia el discurso según su modo: la retórica a la búsqueda de las estructuras pragmáticas, de los esquemas, es decir, empleando la metáfora como recurso para actuar, para producir efectos en el discurso y la poética, por su parte, a la búsqueda de estructuras de significación y construcción estructural del discurso.

El prólogo se convierte entonces en el término donde acontecen retórica y poética eminentemente, donde se desvela esta operación en la medida en que en él se percibe el juego de la metáfora como estructura mimetizada en todos los

desplazamientos literarios que se alejan de la referencialidad estricta. Discurso es, en consecuencia, un modo de ampliar el nombre aunque según la lógica esencial del movimiento metafórico que constituye el término; discurso es una apertura esencial en el nombre que se encuentra desplazado respecto de sí mismo por una voluntad de discurso inserta en él a la vista de lo literario.

Retórica y poética se convierten en herramientas apropiadas para reconocer la metáfora en la centralidad del nombre y después conducir hacia el discurso de lo literario que las reúne en el nombre y considera el modo de su despliegue un acontecimiento relevante pero no esencial puesto que la clave reside en el *término* ahora convertido –quizá también a través de una metáfora– en discurso.

De término a texto, a discurso, el prólogo se multiplica pasando del nombre al discurso –pues su nombre contiene el discurso– según dos vías que se especifican en retórica y poética tal y como señala Ricoeur. Del mismo modo el prólogo constituye tanto un espacio del discurso –pues el prólogo se instaure en el discurso literario que podría considerarse incompleto sin él–, como un epifenómeno del texto –pues es un género según la tesis de Porqueras Mayo y, por lo tanto, caracteriza y es efecto del texto mismo–, como finalmente un espacio de las palabras –pues además de la relevancia del nombre, una de sus condiciones de posibilidad genérica se establece por la existencia de una *lexis*, de una *elocutio* tanto persuasiva como configuradora, quizá configuradora por persuasiva.

El prólogo encuentra entonces un lugar lingüístico –textual, terminológico, comunicativo, significativo, retórico– desde el que parece poder recuperar, por un lado, aquellas virtudes que no podía reunir ni desde el punto de vista ontológico ni desde el punto de vista dialéctico, pues él mismo desvirtuaba esos ángulos operativos, y, por el otro aquellas virtudes que una vez se escinden retórica y poética –presentes en él– según su propio camino parecen condenadas a no reencontrarse jamás sino en macroteorías que apuntan a lo literario y que se olvidan del prólogo, de su virtud retórica y de su virtud poética. El lugar de lo literario tendría que constituir en la perspectiva de Ricoeur un espacio global de recepción de los dos discursos en el límite más alejado del prólogo, en el extremo de la obra. Sin embargo, ya sabemos que lo que se encuentra en el extremo, en el término de la obra es el prólogo que aguarda

después del proceso porque en él mismo, en su *término* tiene lugar el proceso.

No se trata, sin embargo, simplemente de que el nombre esté ocupado por una operación retórica o poética –como si *prólogo* mismo fuera una figura, un tropo del discurso narrativo- sino de que esa virtud retórica y poética se constituye precisamente por el modo textual y lingüístico –significativo, comunicativo y ontológico- del nombre al constituirse en *término (del)*. Este juego entre el nombre y el texto, y ya no tanto entre el nombre y la cosa –operación que en el nombre propio parecía alcanzar un grado máximo de intensidad-, no tanto entre la obra y la realidad que aquí apuntamos al hilo de la lectura de la definición proporcionada por Alberto Porqueras, es uno de los juegos fundamentales de constitución del terreno literario ya en la perspectiva aristotélica donde la metáfora –y en general la figura retórica- se instaure en el nombre (lugar donde se encuentran retórica y poética según Ricoeur) para después ampliarse y desplazarse hacia otros niveles textuales e incluso hacia otras ciencias del lenguaje y hacia la ontología misma, pues el pensamiento del ser en Aristóteles es un pensamiento del lenguaje.

Este paso del nombre –del término- al discurso, que permite al prólogo, en efecto, dar cuenta de la obra en su totalidad mediante una operación eminentemente retórica y poética, supone para Ricoeur un paso elemental en la constitución de un orden lingüístico no sólo del discurso, sino, un paso más allá, en la constitución de un orden del conocimiento, en la constitución, finalmente, de un orden retórico –protoliterario- del conocimiento que se da en la metáfora –pues ella es figura de figuras- sólo si ésta puede ser pensada como discurso, como elemento que redescubre la realidad no sólo por la acumulación de términos, modo de tránsito ocasional y poco necesario al discurso, cuanto por la ejecución de una trasgresión categorial que ya rescata otros aspectos esenciales del nombre.

«Un segundo punto de reflexión nos lo ofrece la idea de trasgresión categorial, entendida como desviación en relación con un orden lógico ya constituido, como desorden en la clasificación. Esta trasgresión es interesante sólo porque crea sentido. [...] Si llegamos hasta el fondo de esta sugerencia, hay que decir que la metáfora comporta una información porque «re-describe» la realidad. La trasgresión categorial sería entonces un intermedio de destrucción entre descripción y redescipción. [...] Función heurística de la metáfora: función que sólo podrá descubrirse una vez reconocidos no sólo el carácter de enunciado que

tiene la metáfora, sino también su pertenencia al orden del discurso y de la obra total».

La propuesta de Ricoeur no es, sin embargo, definitiva pues, como él mismo admite, el trabajo de la metáfora es un trabajo que puede ser dirigido hacia la constitución de un discurso general o bien hacia la constitución de un discurso que proporciona conocimiento. Se trata por tanto de un redireccionamiento del trabajo de la metáfora que se constituye como operación de desplazamiento auspiciada por los términos que se ponen en contacto o en circulación.

El prólogo, en esta perspectiva que pretende dar el paso desde el término, desde el nombre al discurso al establecer contacto entre dos series dispares, se conformaría como el movimiento que pone en contacto el pensamiento y la literatura, es decir, la teoría literaria –ya sea retórica, ya poética, ya una reunión global de ambas- y la literatura misma, conexión de elementos disímiles que, en efecto, puede producir el efecto de una trasgresión ya no categorial sino del campo del conocimiento tal y como se explicitó en el primer capítulo al aproximar el discurso necesario de la teoría de la literatura –de trasunto pretendidamente ontológico y dialéctico- al discurso ocioso de lo literario y lo prologal. Esta operación seguiría según el modelo de Ricoeur que tiende al discurso, que desea constituir el discurso, el siguiente esquema: una díada de elementos no relacionados (literatura y pensamiento) que, en el seno del prólogo se relacionan y se destruyen, intermedio del que surgen unidos y constituyendo un discurso que, en la medida en que ha logrado reunirlos los unifica en un solo término, el prólogo como resultado.

El prólogo se manifiesta desde este punto de vista como el lugar donde se produce la dislocación de todos los elementos constituyentes y donde a la postre –en el paso al discurso- se produce la reunión significativa que alumbra la literatura. Sin embargo, además el prólogo es el lugar donde se impide, de hecho, la reunión de dichos elementos, porque él no es el lugar sino el espaciamiento entre elementos, motivo por el que el prólogo no alcanza la categoría de discurso tal y como se define desde un punto de vista más clásico. En efecto, el prólogo es el *término (del) prólogo y*, en esa medida, ni consiente la reunión global de los elementos para constituir la

coherencia, programática o crítico-programática del discurso, ni consiente la reasunción de la desviación según una perspectiva gnoseológica que el prólogo no puede instituir pues él no media entre lo teórico –que no puede instaurarse ni acontecer en su *término*- y la obra misma en la medida en que se encuentra espaciado de sí mismo y no dice la obra, no la nombra ni la contiene sino que media en su repetición y así impide la reflexividad y la posibilidad de repetición que todo discurso precisa.

Ningún conocimiento de la obra acontece en el prólogo por su dislocación esencial puesto que ni señala la obra y así la deja expuesta por una suerte de operación de desvelamiento, ni reúne a la obra con su significado alumbrando así su verdadero sentido.

El prólogo no se instituye, por lo tanto, como discurso, ni por la propiedad de contener discursos –retórica o poética- ni por la propiedad de crearlos –carácter programático- ni, finalmente, por la capacidad de darlos a conocer. El prólogo espacia el discurso, lo disemina y reúne, a la vez, sin dejarlo formar su sentido definitivo.

Dicha labor, finalmente, no la realiza el prólogo porque él mismo se instituya como discurso fundamental, como discurso primero donde todo tiene lugar y se aglutina. El prólogo no dice ni el pensamiento de la literatura, ni la obra literaria, ni mucho menos la literatura misma. El prólogo es el *término (del) prólogo*, es decir, un ahondamiento de sí mismo, un *volver del tiempo* en su término, un tránsito del espacio mismo que no se puede constituir como lugar propio sino como *término* del lugar mismo; lugar donde el discurso no acontece, sino donde el discurso está siempre a punto de configurarse, a punto de disolverse, siempre en trance de llegar a ser lo que es.

Metáfora es, por rescatar la propuesta de Ricoeur, el movimiento del lenguaje, metáfora es un término metafórico que designa la capacidad del lenguaje de moverse, capacidad que, sin embargo, como hemos visto, en el empeño de constituirse en discurso –descriptivo o de conocimiento- opera por ahondamiento, movimiento de profundidad del que nunca emerge el discurso dotado de sentido sino, antes al contrario, la puesta radical en cuestión del prólogo como discurso, de cualquier

discurso, de cualquier empeño por dirigir el movimiento insensato que se ahonda. Ahondamiento que no sólo no puede alcanzar un suelo, final de su profundización sino que, por la naturaleza de la metáfora –que es sin naturaleza– interrumpe el discurso y lo abre como posibilidad misma del hablar. La profundización por la metáfora no es una interrupción definitiva del hablar, sino precisamente una hemorragia del hablar que no puede contenerse. Ningún movimiento de la indagación puede concluir en esa enunciación del ahondarse de la metáfora; en ese reconocimiento se nos da un volver a hablar, un seguir hablando.

Esta notación –ese paso de hablar de retórica y poética a hablar de metáfora–, que alude a la necesaria figuración del término, que, a su vez, apunta ya a una necesaria retorización en el nombre implica, en consecuencia, que ese carácter de deslizamiento afectará también, y muy esencialmente, al término *prólogo*, que no podrá asumirse, por tanto, simplemente como el receptáculo propio –aunque lingüístico– de esas atribuciones pues, como hemos visto, un trabajo retórico media en la configuración del nombre y lo desplaza impidiendo así su clausura semántica. El término (*del*) *prólogo*, que parece contener en su germen lingüístico esa operación controlada de deslizamiento no puede excluirse de esa estructura retórica y poética de modo que, en efecto, el propio término debe leerse de un modo retorizado y poetizado considerando que él no significa todos esos procesos lingüísticos que acontecen en su término.

2.3.2. Sinonimia y definición del prólogo.

En un primer empeño, podemos determinar el deslizamiento semántico propio del término *prólogo* al fijarnos simplemente en su constitución morfológica pues el término está formado por un prefijo *pro-* y por una raíz léxica, *logos*, de amplia y discutida significación en la historia de la filosofía. Así, podemos señalar en primer lugar que el prefijo griego *πρό-* significa según dos campos semánticos que parece pertinente distinguir: un primer campo, constituido por las siguientes denotaciones: *delante*, *adelante*, *antes de* es un campo semántico que tiene que ver con el tiempo y con

el espacio, con la precedencia de aquello a lo que *πρό-* precede, en este sentido prólogo significaría lo que precede temporal y espacialmente al *logos*. Sin embargo, el prefijo *πρό-* también significa *en defensa de, en interés de, con preferencia a, en lugar de, a cambio de, a causa de*, campo semántico que tiene que ver eminentemente con las relaciones establecidas entre dos términos que mantienen una estrecha vinculación, de estos últimos significados atribuidos al término prólogo resultan para nuestro caso especialmente relevantes aquellos que se refieren a la causa –ya desmentida por nosotros como eje de relación entre el prólogo y la obra, y viceversa-, aquellos que se refieren a la sustitución o al intercambio, pues vimos que ambos movimientos ponían en peligro la lógica tradicional del prólogo y, finalmente, aquel que se refiere a la defensa y al interés pues ambos campos semánticos, a la vez, se encuentran íntimamente ligados a la idea de un arte retórica empeñada en defender –uno de sus géneros se constituye por esta operación- y, concretamente, en defender los propios intereses, por lo que ambas denotaciones, amén de relacionarse con el prólogo se relacionan entre sí a través de la retórica.

Por otra parte, también el término *logos* posee una gran polisemia que afectará, evidentemente, al término *prólogo*. De entre sus significados más reseñables para nuestra tarea pueden contarse los de discurso, asunto del discurso, arte (en el sentido de artesano, no en el sentido de artista), razón –en el sentido de la facultad pero también razón entendida como proporción, como relación entre dos elementos-, lenguaje o argumento. De este modo, como puede observarse, el término *logos* alude a aquello que con más evidencia relacionamos con el término *prólogo*, es decir, el discurso, pero también a aquello que fundamenta el discurso –argumentos, razón y arte- y, sobre todo, aquello que establece una relación entre elementos pues *razón* puede tomarse también como la medida, como la pauta de una relación, así como *argumento* que, como sabemos, se empleó durante el Renacimiento como sinónimo aproximado de prólogo, como uno de sus géneros.

Atendiendo a esta riquísima polisemia de los dos términos que constituyen el término *prólogo* podemos recorrer desde su significación más obvia, más comúnmente aceptada, hasta algunas evocaciones –extraídas de la recombinación de los distintos significados- que quizá permitirían un bello discurso sobre el objeto de nuestro

estudio. Sin embargo, la idea de que el prólogo, el propio término, discurre sin propiedad ni reapropiación entre el nombre y el discurso, es decir, sin aludir a una perspectiva semántica o significativa, impide a mi juicio recrearse –si no es como un paso simplemente subordinado para una radicalización del argumento- en esta labor simplemente acumulativa y combinativa de los diferentes significados.

El *término (del) prólogo* se desliza sin que se produzca una variación del significado, sin establecer una polisemia puesto que su virtud es un desplazamiento que no es semántico, es decir, se trata de un desplazamiento que no concierne a lo designado, aunque lo designado sea el lenguaje. El *término* no parece designar, pues él mismo está atravesado de una virtud retórica y poética que desbarata toda idea de referencia a ninguna realidad cerrada y concreta; pero tampoco a una multitud de realidades, el prólogo contiene en sí un desplazamiento que no tiene que ver con una adscripción de significado, siquiera un significado inserto en una trama exclusivamente lingüística como parece promover la retórica en el límite –no tan alejado en este terreno semántico- de la sofística.

Esta profunda emancipación semántica del *término (del) prólogo* indica en efecto, que no puede pensarse en él mediante el extremo argumentativo que hasta el momento hemos venido aplicando a realidades insertas en él y que permitían la puesta en cuestión profundísima de la obra literaria como referencia o significación, a saber, la homonimia. El prólogo, en efecto, a diferencia de muchos otros términos preliminares y literarios no procede por homonimia pues ante su *término* el prólogo se borra, desaparece. El *término (del) prólogo* por tanto no opera espaciándose de sí mismo en la repetición del nombre, siendo uno cada vez que se dice el mismo nombre, sino que él mismo desliza el nombre, el término, poniéndolo en circulación de modo que se espacie la propia materialidad del término, su ser dicho.

El mismo Porqueras Mayo no alcanza aquellas características ya retorizadas del prólogo con que iniciábamos este capítulo, y la consiguiente definición del prólogo que era su objetivo, sino después de haber señalado el carácter de deslizamiento inherente al propio término *prólogo*, deslizamiento que, en efecto no puede abordarse ni desde el punto de vista de una discursivización del prólogo ni desde una consideración semántica de su *término*. El prólogo, tal y como expusimos ante el

análisis de la tesis de Presberg respecto al prólogo al *Quijote* de 1605, no opera como productor global del sentido de un texto, tampoco como elemento que subyace bajo un nombre porque el nombre mismo del prólogo muestra una capacidad de operar retórica y poéticamente, puesto que el nombre del prólogo es el *término (del) prólogo*.

El *término (del) prólogo* apunta hacia una constitución que difiere incluso de sí misma, no se trata, por lo tanto, de un movimiento de interiorización de la diferencia, no se trata de que el *término (del) prólogo* asuma el movimiento de toda la obra -de toda la literatura- precisamente por su fisura esencial, por su carácter indecidible que en realidad es virtud de la escritura. El *término (del) prólogo* debe poder desplazarse él mismo porque, no podemos olvidarlo, un prólogo depende de la obra a la que prologa, no se ahonda en sí mismo por la inercia de su operación constituyente que, considerada de este modo, semeja una operación argumentativa, una operación de pensamiento, una ejecutoria dada por una suerte de ley de la escritura que se manifestara en todo lugar escrito; dicha perspectiva es espuria tal y como lo mostraba, por ejemplo, el prólogo de *Lazarillo de Tormes* al rechazar su caracterización y distribución según la presencia de un vector argumentativo enfrentado a un vector léxico.

De hecho, en este punto muestra el prólogo una de sus mayores ventajas para ser el objeto de nuestro análisis, la especificidad de su valor para nuestro planteamiento, pues el mismo análisis, hecho sobre la obra, produce el espejismo de poderlo dar por concluido en este punto en la medida en que el *término (de la) literatura* no tiene que responder, ya arrastrado hacia su constitución espaciada y terminal, de ninguna otra realidad, es decir, ni de la realidad ni del lenguaje mismo.

El prólogo, sin embargo, no se deja pensar exclusivamente en este procedimiento que se clausura en la proximidad de lo que me atreveré a llamar una *sofística de la necesidad*, es decir, en las cercanías de una necesidad de descomposición, como si toda construcción estuviera condenada a perder el sentido por el trabajo diluyente de la escritura que actuara operativamente, como un dispositivo que siempre funcionara del mismo modo, bajo las mismas condiciones, con las mismas herramientas o nociones. La escritura, como el prólogo, dependen de la materialidad de aquello donde operan como estrategias.

El prólogo no se deja considerar así, el *término (del) prólogo* no se reduce a ser el lugar donde acontece la operación de la escritura que se convertiría en su condición de posibilidad porque el prólogo –su *término*– depende de una realidad que no puede rechazar ni asimilar, una realidad a la que se dirige, ante la que se borra, a saber, la obra a la que prologa y de la que constituye, no puede olvidarse, un *término*. El prólogo es escritura, también la obra pero el prólogo parece depender de esa realidad desde el punto de vista ya no sólo ontológico, dialéctico o significativo, sino desde la perspectiva de la necesidad que introduce la escritura. Se produce entonces una situación ciertamente paradójica que es preciso abordar. Intentaré mostrar que todo el trabajo de la escritura acontece por una pasividad en la que es posible señalar la influencia de la obra sobre el prólogo, y viceversa. Esa pasividad es ciertamente paradójica pues su efecto no es un estatismo veterado sino más bien una actividad a la que, no obstante, no puede atribuirse un carácter ejecutivo. Se trata de una pasividad como espera, como hospitalidad completamente abierta a lo otro por venir que no puede esperarse con certeza ni cuyo espacio de acontecimiento es posible preparar de una vez por todas. Pasividad como hospitalidad en cuyo ámbito acontece la relación de prólogo y obra, de prólogo y escritura.

Sin embargo, la necesidad adscrita al prólogo en su materialidad, no se reduce a esta necesidad ante la obra, porque además, en la medida en que el prólogo es una *idea común del prólogo*, no sólo debe responder ante la obra, sino ante el lector, ante el público, ante una idea común que sobre él existe y que en cierto modo le constituye y le conmina a asumir un vector de comunidad que no se resuelve en una operación puramente lingüística, como hemos tenido ocasión de mostrar al desvelar la oblicuidad esencial que acontece en el *término (del) prólogo* cuando se intenta considerar el lenguaje como realidad última que sirve como soporte referencial.

Finalmente, en la medida en que consideramos el trabajo de la escritura como un trabajo operativo, como un trabajo que mediante operaciones sucesivas e iteradas disemina todo el proceso de constitución del sentido, de la referencia, del lenguaje mismo, nos encontramos ante una suerte de desplazamiento de la *lexis*, del trabajo sobre la palabra que resulta sin embargo esencial en el prólogo. Nos inclinamos, por tanto, hacia una suerte de carácter operacional y argumentativo que no resulta

apropiado para el prólogo.

Al principio de este capítulo señalamos precisamente que la definición proporcionada por Alberto Porqueras Mayo no constituía una realidad cerrada sino que operaba por suplementación retórica de las propiedades que dicho autor atribuía al prólogo. Se trazaba allí una suerte de movimiento de suplementación y de suplencia que había conducido al análisis de los prólogos de las obras propuestos a estudio y con posterioridad a alumbrar, ya lejos de las ideas de Porqueras Mayo que habían servido como acicate de ese inicio, la noción de *término (del) prólogo* donde se resumían todas las virtudes que constituían el prólogo y que permitían asomarse a una idea lingüística primero y literaria después del prólogo, de la escritura.

Ahora, llegados a este punto nos encontramos con el límite de la operatividad de la noción de *término (del) prólogo* a la que enfrentamos diversos elementos inexcusables del prólogo. Uno de ellos, la *lexis*, el lenguaje en su carácter más material y expresivo parecía perderse al haber operado sobre él mediante la noción de *término (del) prólogo* que servía para rescatarlo en primer lugar de la ociosidad –convirtiéndolo en el elemento donde residía muy probablemente la reunión de retórica y poética- y en segundo lugar, de la discursividad a la que teorías totalizantes –que reasumían la globalidad de la reunión de retórica y poética según un modelo económico restringido- querían someter a la palabra ahora señalada como el núcleo, el lugar de acontecimiento de esa reunión que ya daba luz a la literatura. A pesar de que la noción *término (del) prólogo* rescataba a la *lexis* de esas dos operaciones clásicas la subsumía, sin embargo, a una suerte de operatividad de espaciamiento que parecía acontecer en ella por ser escritura.

De este modo el *término (del) prólogo* al tener que subsumir la *lexis* se erigía –aparentemente- en un emblema de: *a.* todo lo que cae bajo la noción de prólogo, *b.* todas las operaciones asociadas y *c.* todos los desplazamientos lingüísticos que se daban en su propia palabra. Ya señalamos que el *término (del) prólogo* actuaba precisamente como un espaciamiento respecto de sí mismo de modo que evitaba la reflexividad y la autoconstitución, se trata ahora de mostrar cómo esa indecidibilidad esencial permite la operatividad sobre el término mismo, constituyendo un afuera para sí que impide configurarlo como pura operatividad, como simple interioridad

ejecutiva a cuya base yace la noción de escritura.

De hecho, Alberto Porqueras había señalado no sólo una virtud suplementativa como estrategia para definir el *valor añadido* del prólogo, sino que para él la definición del prólogo se puede rozar también en el nivel de análisis de la *lexis*, en un desplazamiento que no acontece estrictamente *en* el término, sino que es un deslizamiento *del* término. Si el homónimo conducía al alumbramiento de la noción de *término (del) prólogo* al desestructurar la capacidad significativa y comunicativa –es decir la salida del lenguaje hacia la realidad y hacia el sujeto- del lenguaje, ahora, el *sinónimo*, que es desplazamiento del término mismo, de la *lexis*, revela una desestructuración de la relación entre el lenguaje mismo, entre las palabras, entre los términos que desde esta nueva perspectiva se convierten en *términos* –límites, lugares, vocablos- del lenguaje; conversión que se inmiscuye en el lenguaje como *lexis* precisamente al haber sido negadas la perspectiva significativa y la perspectiva comunicativa por el trabajo del homónimo en la obra literaria.

Para Alberto Porqueras Mayo, la definición de prólogo, ahora, no se alcanza sin haber pasado por la consideración de sus sinónimos –ya no de los homónimos exclusivamente- virtud retórica pero también virtud del poeta, por lo que no renunciamos a la reunión o confrontación –relación en definitiva- de la disciplina retórica y de la disciplina poética tal y como acontecía en el trabajo del *término (del) prólogo*.

He aquí algunos de los sinónimos de *prólogo* a través de los que Porqueras Mayo ensaya la definición del mismo: *advertencia, advertimiento, argumento, discurso (al lector), epístola, exordio, introducción, introito, al lector, loa, preámbulo, prefacio y proemio*.

Como sucedía en el caso del trabajo del prólogo sobre la idea de una suplementación retórica, ahora el prólogo reencuentra desde esta perspectiva los mismos rasgos a los que se enfrentaba allí incluido el trabajo retórico mismo. Así sucede en efecto al elegir entre los diversos términos sinónimos que designan al prólogo, pues *exordio*, por ser terminología retórica constituirá una cierta barrera comunicativa con el lector al que se pone en sobreaviso del carácter mediador del prólogo y, por otra parte, *preámbulo*, al considerarse como un rodeo en la

conversación determina al prólogo como un elemento retorizado al situarse como adyacente al verdadero asunto, como adorno, como rodeo sin más propósito que aclarar, convencer, persuadir.

El término *prólogo* parece desplazarse entre algunos sinónimos frecuentes que lo connotan de propiedades que, no obstante, no le son centrales, que le suplementan de significado, aunque pudiera pensarse al considerar sólo los términos *exordio* y *preámbulo* que se trata de una ampliación de tipo pragmático, de una connotación sobre el modo en que el prólogo ejerce su acción y que, por lo tanto, no afecta al núcleo de su definición, no al eje de sus propiedades nucleares, a salvo de algún modo de la traslación sinonímica.

Según la lógica del sinónimo, éste muestra los diferentes significantes que se atribuyen a un significado, en este caso, al prólogo, al objeto textual y a sus propiedades que deben quedar incluidas, obviamente, en el sinónimo. De este modo, todos los términos sinónimos poseen la misma definición y no constituyen propiamente hablando un desplazamiento del *término*, sino una repetición puesto que puede sustituirse uno por el otro sin que necesariamente varíe el objeto prólogo. De la suplementación retórica de las propiedades del prólogo que se operaba en la perspectiva retórica, que conducía a la puesta en cuestión de la perspectiva significativa y que finalmente obligaba a apelar a la metáfora para referirse al movimiento discursivo del prólogo, ahora, el movimiento del sinónimo conduce a una operación de suplencia, de suplantación que parece operar en un eje distinto donde debe reconsiderarse la posición del *término (del) prólogo* surgido de aquel movimiento.

El *prefacio*, como el *prólogo*, como el *preámbulo*, por ejemplo, tendrán carácter introductorio o dependerán textualmente de la obra a la que prologan puesto que ambos, mediante diferentes significantes se refieren al mismo tramo textual y, por lo tanto, a las mismas propiedades de entre las cuales ellos destacan la introductoriedad. De aquí parece deducirse, en efecto, y en su vertiente más radical, que el término *prólogo* ha de aludir a una realidad cerrada que es, obviamente, condición de posibilidad de la cadena de sinónimos. Si desde el punto de vista de la retórica se planteaba un deslizamiento del término, ahora, en esta interpretación extrema del deslizamiento del término, la cadena de sinónimos muestra que de lo que se trata es

de un desplazamiento necesariamente clausurado, pues si bien es cierto que el prólogo depende de la obra a la que prologa, de la que extrae muchas de sus características, éstas deben encontrarse propiamente en él y permitir definirlo sin necesidad de asumir la perspectiva retórica para dar el paso desde el prólogo a la obra, al sentido de la obra, a su modo. Es preciso poder nombrar al prólogo, que quede constituido propiamente para que funcione la cadena de sinónimos mediante la que pensamos el deslizamiento del término.

El prólogo se mostraría entonces objeto de una definición rigurosa a la que la suplementación retórica –ya indicada en la definición primera- y la suplementación pragmática apenas conciernen como un simple suplemento ocioso. El prólogo, que asume su relación intrínseca con la obra, como no puede estrictamente significarla, decirla, y como tampoco puede confundirse con ella –ya lo analizamos históricamente pero ahora también se desvela lingüísticamente al considerar una cadena necesaria de sinónimos- asume sus propiedades y así la enuncia enunciándose a sí mismo como una realidad abierta y espaciada que asume la diferencia radical de la obra.

De este modo, la propiedad de ser un tramo textual introductorio, su *introducibilidad*, constituirá una verdadera característica del prólogo, una propiedad que se hace presente en él al menos desde una perspectiva lingüística –y ya no ontológica según hemos deducido con anterioridad. En efecto, una de las características fundamentales del prólogo es su *permeabilidad* con la obra y con los tramos textuales que le rodean. Dicha permeabilidad, que se entiende es la característica fundamental del prólogo, le permite, en efecto, convertirse en el lugar donde se dan desplazadas y modificadas las características de la obra que, transfiguradas, convierten al prólogo en un tramo propio que puede ser designado por distintos nombres. Así lo señala Alberto Porqueras:

“El prólogo recibe, por su proximidad al libro que acompaña, unas marcadas influencias que lo atraviesan, modelan y transforman. Su carácter introductorio a algo, hace que este algo se prolongue hasta él y le revista de sus características. De aquí que el género se torne algunas veces subgénero dependiente de un género más potente al cual presta un «servicio» o «funcionalidad» precisos. Por eso es distinto un prólogo según acompañe a una novela, poesía o drama, y se ve en peligro, si la penetración del libro es

considerable, de parecer anulado. En general, el prólogo tiene una independencia relativa. Es independiente, en abstracto, en cuanto se refiere a estructuras formales y estilísticas, que son distintas del libro. A menudo estas estructuras se ven contagiadas por la obra y, por supuesto, la razón de su existencia está subordinada a una existencia superior –el libro– que la hace posible. En este sentido es «dependiente» de algo a lo que sirve. No se concibe, en el Siglo de Oro, un prólogo aislado. Sería una contradicción con su propio significado”.

La *permeabilidad* depende, en efecto, de ese carácter introductorio que liga el prólogo al texto no sólo porque en él, paralelamente, se den algunas propiedades ya presentes en la obra, sino porque su propia definición lo exige, de otro modo «sería una contradicción con su propio significado», es decir, esas propiedades han de estar constituidas por características de la obra prologada que se permean hacia el prólogo para constituir su significado y, por lo tanto, la base estable de todo el movimiento sinonímico.

Parece, en efecto, que existe un significado por debajo de todos los significantes, un significado constituido mediante un préstamo de propiedades que hacen del prólogo un lugar propio al recibirlas y asimilarlas siempre según su modo. De hecho, es esta capacidad de recepción lo que define ese contenido designado por diferentes palabras que devienen así sinónimos. El prólogo, sin embargo, no se puede definir únicamente por ese carácter permeable pues esto haría de él un tramo puramente pasivo y no un objeto como función, pues recordemos que algunos sinónimos aluden a la función, a la operación que se realiza mediante el prólogo.

Así, se puede señalar que el prólogo deja de ser pasivo cuando emplea ese carácter permeable para dotarse de la propiedad introductoria; decimos *introducción* para decir *prólogo*.

Que sea una introducción, sin embargo, y aunque debería constituir el límite, el *término* mismo de su propiedad, no le dota de propiedad pues le subsume de tal modo al discurso principal que hace del prólogo un tramo en peligro, excesivamente vicario. Un tramo de constitución paradójica en la medida en que cuanto más propiamente se constituya, a saber, cuanto más introductorio se muestre, menos propio se configura.

En efecto, el prólogo *se ve en peligro, si la penetración del libro es considerable, de perecer anulado.*

De hecho, la idea de introductoriedad, que parece definirlo como objeto no sólo receptivo de propiedades sino conformado por ellas para ejercer su función, constituye, por decirlo así, una característica no extraída del cuerpo de la obra; en efecto, la obra no es introductoria (ni tampoco permeable), por lo que la lógica del sinónimo basada en la inmutabilidad del significado parece puesta en peligro al interrumpirse el flujo de la permeabilidad precisamente en la propiedad más definitoria y base asimismo de la permeabilidad.

Lo fundamental del prólogo no es, en consecuencia, su carácter permeable e introductorio puesto que dicha propiedad amenaza con anularlo si se culmina y porque, además, dicha propiedad es ajena al texto prologado y, por lo tanto, ella misma subvierte la lógica sobre la que se fundamenta, constituye un principio ajeno a toda la operatividad del prólogo, un elemento foráneo de todo el sistema.

En primer lugar, en efecto, se producen dos deslimitaciones conflictivas, una primera deslimitación entre el prólogo y la obra –que ya habíamos observado en el primer capítulo donde se concluía una iteración textual entre ambos que desdecía la propiedad ontológica y la relación dialéctica que ambos mantenían- y, en segundo lugar, una deslimitación, ahora en el terreno lingüístico entre los diferentes *términos*, puesto que, como tuvimos ocasión de señalar, el *término (del) prólogo* marca los términos como *términos* en el propio lenguaje, como lugares de desestructuración del lenguaje mismo.

Entonces, ¿qué designan los diferentes sinónimos?, ¿designan el carácter introductorio?, ¿designan el desplazamiento?, ¿cómo designar el movimiento si, en el límite de la propiedad se deshacen los límites entre el texto y el prólogo? La paradoja se manifiesta cuando se intenta mantener una perspectiva semántica del sinónimo y de la propia definición al referirse al prólogo. En efecto, el lenguaje no puede inmiscuirse en sí mismo convirtiéndose en objeto de designación ni deslizarse convirtiéndose en *ítem* de una equivalencia siempre inclinada hacia una base común que se desea incontrovertible, perspectiva semántica que hemos suficientemente analizado.

Ese movimiento no es, como muestra la lista de los términos sinónimos que proporciona Alberto Porqueras, un movimiento de sinonimia –movimiento estrictamente semántico que puede proporcionar una base de definición cerrada pero paradójica y autodesestructurante- sino más bien un movimiento de *metonimia* pues lo que venimos llamando sinónimo se construye al nombrar al prólogo por una de sus características y funciones, la más relevante, la que permite llamarlo aunque no definirlo como propio: ni como propio receptivo –pues la misma lógica puede aplicarse a la permeabilidad que no es una característica de la obra- ni como propio activo tal y como ya se ha mostrado.

Pero no sólo el término *introducción* esta producido mediante este movimiento de metonimia. Del mismo modo aparecen: *advertencia* y *preámbulo*.

Recordemos, por dar el último giro a la idea de metonimia en el prólogo, que ese movimiento no concluye en la representación del prólogo por una de sus funciones, pues el prólogo mismo –tal y como vimos en la definición del diccionario al inicio de este capítulo- nombra por metonimia a todos los preliminares, de modo que él mismo metonimiza todo un tramo textual. Metonimia sobre metonimia el prólogo no parece un elemento de análisis semántico, sino retórico y poético, como si cada elemento que lo constituye, en su ahondamiento literario retuviera la capacidad de hacer resonar todo el sistema, totalidad que es, no puede olvidarse de retórica y poética, es decir, de la literatura según una necesidad que se percibe desde la perspectiva del análisis del prólogo.

Sin embargo, nuestro propósito no era únicamente desmentir el movimiento semántico interpretado referencialmente o desde el punto de vista de un metalenguaje, sino, como señalamos, desmentir que la definición del prólogo pueda cobijarse igualmente sobre una idea semántica final que operara a través de la reunión de cada una de las propiedades sobre las que –para nombrar al prólogo- se establece una metonimia. En efecto, al señalar que *introducción* y *loa* son metonimias puede pensarse en un –en uno más- movimiento de reasunción de la diferencia de todos los sinónimos de cuya reunión resultaría una definición del prólogo. Vuelta al inicio del capítulo donde esas características se suplementaban de retórica y conformaban así una definición enriquecida. Ahora, y teniendo el cuenta que todas

esas propiedades pertenecen a la necesaria articulación -no sumativa- que exige el *término (del) prólogo*, es preciso notar que tanto si se consideran sinónimos como si se consideran metonimias -ambas desde el punto de vista semántico- la imposible reunión de todas en el *término (del) prólogo* que espacia a cada una de las demás pero también a cada una de sí misma, conduce a una idea de múltiples definiciones. El *término (del) prólogo* convierte a cada término en *término (del) lenguaje*, espacia al lenguaje de sí mismo y lo convierte en un sistema de articulaciones abisales, ahondadas según la lógica de la escritura.

De este modo, el prólogo hace de cada sinónimo una definición, desplazamiento no sólo del *término (del) prólogo*, como ya hemos señalado, sino desplazamiento del posible metadiscurso sobre el prólogo, del discurso que pretende definirlo y que, sin embargo, se manifiesta como una de las iteraciones del prólogo mismo. No hay definición del prólogo, no hay discurso sobre el prólogo que no se ahonde en el prólogo que, de este modo, ya no sólo media en la repetición de la obra sino que él mismo se ahonda en la insensatez de una repetición en la que él mismo tiene que posicionarse como *término*, como *paso (no) más allá* de lo literario y de la escritura, ajeno a cualquier extrañeza que él mismo impide que se constituya como extrañeza puesto que él no es *propiamente* nada.

El prólogo manifiesta así su capacidad de articulación. Se reúnen entonces, ya no sólo retórica y poética, sino metáfora -término del proceso de alumbramiento del *término (del) prólogo*- y metonimia -término del desplazamiento del *término (del) prólogo*-, figuras que, como sabemos constituían estructuralmente la idea común que del prólogo tenemos.

De este modo, el *término (del) prólogo* se ahonda en todas las direcciones posibles y señala la capacidad de diseminación inherente al prólogo según una necesidad que no sólo resulta inexcusable e intertextual sino que, sobre todo, opera según una *extraña globalidad* en la que no pueden señalarse elementos discretos, extraña globalidad que es la del movimiento que espacia todo el sistema respecto de sí mismo y que, en consecuencia, obliga a pensar según un límite que, por el momento, ha sido abordado literariamente en el ámbito de la obra, de la *lexis*, del lenguaje como signo, de la escritura que media en todos ellos.

Dicho límite, que no es otro que el *término (del) prólogo*, conduce a una relativa imposibilidad de pensar el prólogo que venimos experimentando desde el inicio de este capítulo y a la que aún falta una vía para mostrar su necesidad pues, en efecto, ante todos los movimientos textuales y literarios que venimos ensayando y que han conducido a la constitución del *término (del) prólogo* existía una afirmación aún no indagada en el nexo de esta globalidad y simplemente puesta en cuestión sobre la base del lenguaje como significación.

Se me permitirá recordar, por tanto, que debe existir un modo de ligar esta necesidad de la obra literaria y del prólogo a la única salida aún no indagada y que, sin embargo, reiteradamente ha ido emergiendo como una posibilidad inaudita, la comunidad, pues, en efecto, para considerar el prólogo «*todos sabemos de qué se trata*».

Metáfora y metonimia, que ya aparecían al inicio de este capítulo cuando tratábamos de dar cuenta de la idea común que del prólogo teníamos, indican, en primer lugar, un desplazamiento que no es posible soslayar cuando nos ocupamos del prólogo. Así se ha ido repitiendo desde diferentes perspectivas y ante diferentes problemas. Sin embargo, no es éste el único camino en que puede leerse el prólogo.

2.4. El lugar común del prólogo. *To os epi to polu*

El prólogo se establece, en efecto, en dos direcciones que es preciso considerar, por un lado la dirección de un desplazamiento y un ahondamiento, que él mismo parece promover y que, del mismo modo, le configuran y, por otro lado, una dirección de lo común -de la idea común- que no parece reducible a primera vista a aquellos movimientos y que apunta al menos en tres sentidos: en primer lugar hacia el lenguaje de cuya configuración consuetudinaria ya hemos dado cuenta aludiendo en su análisis al modo en que la literatura y el prólogo lo aprovechaban durante el Siglo de Oro para emanciparse de una perspectiva puramente referencial y auparse hacia una configuración de lo imaginativo; en segundo lugar hacia la historia, pues no podemos olvidar que la comunidad y lo comunitario se entrelazan intrínsecamente al

prólogo precisamente en la época de que tratamos, en el Siglo de Oro, y señalan sin lugar a dudas el lugar de lo literario según una perspectiva que no concierne, en principio, a la necesidad de la escritura, sino a una suerte de necesidad de la historia que, por ejemplo, Juan Carlos Rodríguez cifraba en la configuración y extensión del mercado capitalista así como en el descubrimiento de América.

Finalmente, la dirección de lo común en torno al prólogo parece apuntar a la literatura misma como sistema de lo común, a saber, por un lado como el ámbito donde tiene lugar lo común –esa mirada a la vida cotidiana de la que ya nos hemos ocupado y que se ahondaba pues su raíz penúltima era precisamente una perspectiva referencial de lo literario- y, por el otro, como el lugar común de la literatura misma pues como ha desvelado el análisis de los tres prólogos todos toman a la literatura como referente y dejan ver un sistema complejo de interdependencias de unas obras con otras según una necesidad que tiene que ver con la noción de lo común. Esta perspectiva última conducía, por la misma vía de la literatura convertida en lo común hacia una idea de una cierta necesidad de la literatura que no podía emanciparse de su propio sistema del que ella misma, en el *término (del) prólogo* constituía un afuera.

De ambos elementos, entonces, como puede comprobarse, se desprenden dos nociones que es preciso tener en cuenta: en primer lugar la literatura como un fenómeno ligado a un cierto aspecto de lo común, y en segundo lugar, la literatura ligada a la escritura de la que extrae su capacidad de ahondamiento y deslizamiento, capacidades que no son coyunturales sino necesarias a la escritura misma y que el prólogo no sólo deja ver sino que pone ante nuestros ojos como una exigencia insoslayable.

Esta necesidad, unida al vector del lugar común de la literatura se manifiesta primeramente, por necesidad del medio literario, como copia, también como *mimesis*, como *imitatio*, puesto que se trata de una reproducción hecha sobre un cierto sustrato común, ya sea social o bien específicamente literario. En las tres nociones, obviamente, no puede escucharse ya el eco de la referencialidad, el sonido de la realidad a la que apeláramos como garante último de lo literario y de la comunicación, tampoco se puede apelar, como resulta obvio, a una simple coyunturalidad del lenguaje, de la

palabra, como base para señalar que el lenguaje no es necesario sino convenido puesto que, de este modo, sólo daría cuenta precisamente de la comunidad y no de la necesidad que es preciso reunir para poder hablar de lo literario según los caracteres desvelados en el análisis del prólogo. Así que ni el extremo de la referencialidad que tiende a lo objetivo ni el extremo de la convencionalidad que tiende, arrastrando tras de sí a la verdad, a la sofística, al lenguaje por el lenguaje, al lenguaje como término radical de sí mismo. Es preciso dar cuenta de la comunidad desde el punto de vista de la necesidad que es como trata los asuntos textuales el prólogo.

Esta reunión necesaria de escritura y comunidad tiene su *reflejo* prologal y literario precisamente en la reunión necesaria de retórica y poética pues no puede olvidarse que el prólogo señala una conjunción global de ambas de la que, desde luego, quedan excluidas con certeza: por un lado la contraposición de la una a la otra.

“Uno de los campos excluidos por la retórica es la poética. (...) La dualidad de retórica y poética refleja una dualidad tanto en el uso del discurso como en las situaciones del mismo. La retórica, como hemos dicho, fue primeramente una técnica de la elocuencia; su objetivo es el mismo de la elocuencia: persuadir. Ahora bien, esta función, por amplio que sea su alcance, no abarca todos los usos del discurso, de la retórica, arte de la defensa, de la deliberación, de la recriminación y del elogio. La poesía no es elocuencia. No tiene por mira la persuasión, sino que produce la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. Poesía y elocuencia dibujan así dos universos de discurso distintos”.

En primer lugar, debe notarse que la contraposición establecida por Ricoeur opera en un terreno comunicativo que el prólogo desfonda como ilusorio porque, por un lado, este proceso requiere la existencia de un receptor, asunto harto problemático para un prólogo que apunta precisamente a la obra y no al público como tal y, por otro lado, porque el prólogo incluye la recepción en su *término* impidiendo de este modo el establecimiento de un afuera que sirva de soporte a la recepción y, por lo tanto, de receptor del contenido de la obra, de la obra misma.

Pero, además, ya hemos podido comprobar que el prólogo reúne a las dos artes señaladas por Aristóteles y, además, de un modo necesario, por lo que la apreciación de Ricoeur resulta inapropiada no sólo para la indagación del prólogo, sino también

para la indagación de la literatura misma en la medida en que ésta participa del proceso del *término (del) prólogo*.

Del mismo modo que se excluye la desavenencia recíproca de retórica y poética, por otro lado se excluye la asimilación de una a la otra según un modelo histórico que se referiría a un paso epocal precisamente al cambiar el peso de la obra aristotélica considerada de más relevancia para el análisis y la creación literaria. Desde esta perspectiva, poética engulliría a retórica ante la manifestación de la obra literaria que: por un lado, ya es escrita, y en esa medida tiende más a poética, y, por el otro, contempla artes del lenguaje como tal que convierten a la retórica en una simple ayuda -incluso en una propedéutica- de la poética.

Como sabemos, ninguna de las dos perspectivas -ni la exclusión ni la asimilación recíproca- puede considerarse definitivamente válida para la idea común del prólogo así como para cada uno de los tres prólogos que hemos considerado en nuestro análisis. El prólogo más bien tiende a reunirlos y a mostrar la *necesidad de esta reunión en lo literario*. Dicha reunión tiene lugar precisamente en el *término (del) prólogo* en la medida en que éste media entre la obra y la obra, en su repetición ya siempre de antemano acontecida. Ambas, según indicaba la indagación pretérita habían de reunirse en una perspectiva global de la que no podía excusarse el vector comunitario que ambas contienen eminentemente. Así pues, la reunión de ambas en el *término (del) prólogo* apunta a la exigencia de encontrar el vector comunitario en el *término (del) prólogo* y, por tanto, a la exigencia de definir la necesidad de lo comunitario, de la comunidad, que parece, no obstante, constituir una vía diferente a las que, como ahondamiento y deslizamiento, presenta el *término (del) prólogo* cuando se inmiscuye en lo literario, en lo lingüístico.

Por tanto, ha de indagarse la reunión de la comunidad en el prólogo, de la comunidad y su modo de casar con la necesidad que el prólogo enarbola como *necesidad de la escritura*. Saber, un paso más allá, si la adición de la comunidad aporta un grado mayor -o quizá distinto- de necesidad o si, quizá, anula ese grado de necesidad que venimos observando. Como sabemos, el prólogo no hereda la necesidad de la escritura, no le es transmitida como se transmite un contenido o una

forma, sino que el prólogo mismo la convoca y la llama –dejándola ver- al establecerse como *término (del) prólogo*. Es preciso, por tanto, indagar la comunidad y la necesidad del *término (del) prólogo* en el imperativo prologal que se inscribe en la copia, derivada en *mimesis* y en *imitatio* por distinguir con palabras clásicas la diferencia entre la copia de la realidad y la copia de la literatura misma y que constituyen los modos de traslación propios de lo literario. La comunidad se instaura en ambos casos a través del lenguaje pues *mimesis* desliza hacia *imitatio* según hemos indicado, para constituir una necesidad que ahora se conjunta con la comunidad sólo si se plantea una necesidad de lo común, de lo que es literatura y, por lo tanto, repetición, lugar común de la literatura misma.

La comunidad se establece entonces como un sustrato literario de la repetición, como un espacio de recepción convertido en espacio de tránsito, comunidad como sustento necesario de las repeticiones, como lugar de lo común donde la *mimesis* ya nunca se refiere a la realidad sino a la propia literatura, a la propia comunidad sin la que no es posible la literatura. Parece, por tanto, que la comunidad establezca una necesidad propia mediante una suerte de bucle de autorreconocimiento sobre el que la literatura puede tener lugar, un modo de la inmanencia fuera del que la literatura carece de sentido y que, de este modo, evita el vector que apunta al contenido, a la capacidad referencial de la obra.

2.4.1. Historia y poesía. Aproximaciones narrativas a la verosimilitud

¿Cómo resolver, sino desde la perspectiva de una comunidad literaria, intraliteraria, que convoca así la necesidad de la escritura, la siguiente afirmación que ya reúne a retórica y a poética en torno a la obra según una necesidad?

«De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata de cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata

el poeta».

Este pasaje y sus alrededores habrán, en efecto, caminado desde Aristóteles hasta el Siglo de Oro donde, sobre la base de la distinción entre el historiador y el poeta, habrán señalado un núcleo –quizá el núcleo- por el que pasará toda la precéptica y la reflexión crítica sobre la literatura y, muy concretamente, sobre la novela, pues no debe olvidarse que la novela es el género naciente, aquel que quiere parecerse a la historia para recibir el espaldarazo genérico de la tradición ya existente. Pero, del mismo modo, la novela quiere desembarazarse de lo que la historia está obligada a decir y quiere tender hacia lo imaginativo –recuérdense las propuestas de Tasso-, por lo que también mira a la historia como *antístrofa* suya.

Una primera solución al conflictivo pasaje parece alumbrarse en el propio pasaje en torno a un eje de contenido, de modo que cabría, para especificar cuál es el asunto propio de la literatura, establecer una distinción entre lo que ha sucedido y lo que no ha sucedido –lo imaginado-, primando en la literatura, como es de sentido común, lo inventado sobre lo sucedido. Nada impide considerar, un paso más allá, que lo copiado entraría a formar parte de lo inventado puesto que copiar la literatura es copiar lo ya imaginado anteriormente, modo en que se soslaya la copia de la realidad, modo en que, cuanto menos, se pone al mismo nivel que la copia de la literatura, de la historia escrita, de la tradición textual si se quiere llamar así. Se produciría en consecuencia, una suerte de literaturización del mundo al sostener Aristóteles, en el extremo, que «nada impide que algunos sucesos [hechos reales] sean tales que se ajusten a lo verosímil». De esta manera se estaría apostando por un criterio literario –apegado a la invención y que permitiría esa autoconstitución de la literatura- que subsumiría los hechos reales al convertirlos en plenamente literarios a través de la *mimesis*. De este modo, la única copia posible es la *imitatio* puesto que todo lo real ha de transformarse para adentrarse en el terreno literario donde se encuentra simplemente representado, reproducido mediante la *mimesis*; la necesidad acontece por tanto, exclusivamente en el terreno literario.

Pero no demos tan rápidamente el paso a lo literario, a lo intraliterario como si

Aristóteles hubiera pensado ya en una literatura y no fuera nuestra deducción una simple traslación de una noción del Siglo de Oro –de nosotros mismos– que lo estamos leyendo desde la reunión global de retórica y poética –tal y como ya anunció Roland Barthes. En efecto, una distinción previa habrá señalado en el propio texto aristotélico tres modos de necesidad que afectan a lo literario precisamente sobre la línea del mismo argumento, la especificidad del poeta, de lo histórico que ha sucedido frente a lo imaginado, frente a lo poético.

«Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible [δυνάτᾱ] según la verosimilitud [εἰκός] o la necesidad [ἀναγκαῖον]. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa».

Al asumir la perspectiva de lectura que sugiere el contenido, se vislumbra una primera necesidad impuesta por la adscripción a ese eje de traslación entre lo real y lo imaginado –que es el modo de presentación más ingenuo del contenido y la obra– puesto que uno de los modos de necesidad que apunta el texto es una necesidad [ἀναγκαῖον] que alude a lo forzoso, a lo que no puede ser de otra manera. Se plantea entonces una imitación que no puede transgredir algunas barreras pues es forzoso que las cosas sean de un modo y no de otro. Cabe pensar quizá en dos tipos de necesidad asociados a esta tesis: una necesidad lógica que evite el absurdo y una necesidad física, también coyuntural que, sin tocar a lo literario delimite su contenido. Sin embargo, no es ese el vector que Aristóteles seguirá en su obra, sino, por el contrario, el vector que apunta precisamente hacia la verosimilitud [εἰκός], la cual, al igual que lo necesario [ἀναγκαῖον] adopta en el pasaje un valor de necesidad, pues ambos términos interpretan el precedente [δυνάτᾱ] de una manera restrictiva.

Esta necesidad que ya no es lógica, ni fáctica, tiene que ver con una necesidad en la que puede intervenir, en la que de hecho desde el punto de vista literario interviene, el vector de la comunidad, vector que garantiza que no se producirá una interiorización estrictamente literaria en el terreno del contenido. Así pues, por un lado se desestima el eje estricto del contenido al señalar el primer pasaje citado que la

necesidad inherente a lo literario no depende de su valor referencial, y, por el otro, se desestima la idea de una necesidad que proviene de la forma del contenido, puesto que el segundo pasaje aristotélico lee la necesidad como una necesidad que no es *ἀναγκαῖον* sino que se inclina a un modo *εἰκός* que no es ni lógico ni derivado de las condiciones de posibilidad de lo real. Finalmente, la fundamentación del pasaje sobre un vector de lectura comunitario apunta, de hecho, la idea de que esa relativa literaturización de la perspectiva de la comunidad no puede devenir estrictamente perspectiva intraliteraria sino mediante la absorción de la comunidad en la literatura, sino mediante el desvelamiento de lo comunitario como inserto en lo literario y absorbido por ello de forma necesaria, es decir, asimilando la comunidad a la escritura.

Se postula entonces un valor de la comunidad en dos sentidos, en primer lugar como comunidad de recepción literaria que sirve como soporte de repetición y memoria de lo ya escrito y, en segundo lugar, como valor de recepción común, como valor de la comunidad misma, es decir, en el primer caso se justifica lo sucedido porque lo han tratado otros poetas y en el segundo caso porque pertenece al imaginario, al acervo común; en ninguno de los dos casos, por tanto, se postula una existencia real del contenido.

Si aludo aquí, como hipótesis explicativa simplemente, a una suerte de imaginario hay al menos un sentido en que no debe interpretarse este imaginario; en efecto, no se trata de una naturaleza humana que sirviera como soporte de composición -y comprensión- a toda la comunidad, una naturaleza humana especificada en cada comunidad concreta. Si en *Metafísica*, donde Aristóteles aborda una indagación de lo real, puede leerse: «Todos los hombres desean por naturaleza saber», tomando este hecho como punto de partida de su indagación, en *Retórica*, por su parte, puede leerse: «todos se esfuerzan en descubrir y sostener un argumento e, igualmente, en defenderse y acusar». Esforzarse no es desde luego saber, implica ya una acción que aparece inserta al dar el salto hacia el lenguaje en Retórica. Del mismo modo, si se amplía la cita, se notará que se refiere a la Retórica precisamente en su enfrentamiento con la Dialéctica pues este empeño de los hombres en defenderse y

acusar es un empeño que comparten ambas y que quizá, por ser antístrofas, la Retórica recibe de aquélla. En consecuencia, no hay un carácter tan necesario como en la cita de *Metafísica* ni para el sujeto –que ya no desea *por naturaleza* sino que se empeña y además considerado cuantitativamente pues no afecta, por esencia, a todos los sujetos sino «hasta un cierto límite»- ni para la ciencia misma pues sólo le afecta eminentemente en la vertiente que se enfrenta a la dialéctica y, en consecuencia, no tan intensamente cuando se considera globalmente –incluyendo la *lexis*, por ejemplo- que es como la aprovecha el Siglo de Oro para aproximarla a la Poética.

Pues bien, si en *Metafísica* existe una necesidad insoslayable y universal para el hombre que sirve como soporte explicativo de un imaginario –no porque lo constituya en *Metafísica* es obvio, sino porque se legitima el pensamiento de un sustrato psicológico de la comunidad-, y si en *Retórica* esta necesidad se deslee significativamente, en *Poética*, finalmente, no existe ninguna naturaleza ni tampoco ninguna costumbre donde se asiente la constitución de un arte de este tipo, por lo que, cuando nos referimos a un imaginario no pretendemos configurar una suerte de sustrato común –psicológico natural o psicosocial- previo a la comunidad que actuara como condición de posibilidad de la comunidad misma.

Es preciso, en consecuencia, desvelar nuestra cuestión desde las dos ópticas ya apuntadas, o bien la comunidad se comporta como una suerte de soporte de recepción de lo literario donde éste puede guardarse para repetirse, o bien, la comunidad se comporta como una suerte de acervo común que ya no puede derivarse hacia un sustrato de naturaleza humana que sacara a la literatura de sí misma al convertir a la comunidad en un elemento estrictamente ajeno a lo literario y siempre anterior.

En el primer caso se produce un fenómeno inapropiado que ya hemos tenido ocasión de señalar como espurio al trabajo del prólogo pues, en efecto, al tomar a la literatura como referencia se le atribuyen valores objetivos –referenciales- que la convierten en un simple referente que, en consecuencia, se instala como contenido objetivo y localizado en la comunidad, convertida entonces en espacio coyuntural de recepción, en simple pasividad de memoria, en lugar óptimo precisamente por su

pasividad garantizada donde se graban fielmente las marcas de la literatura, olvidándose, cuanto menos, del carácter activo de la comunidad en la literatura y del carácter de *término* que el prólogo impone y que no puede devenir mundo pues su movimiento consiste precisamente en un rastreo de los límites –del término– que no consigue constituir sino ahondándolos, desnortándolos.

En el segundo caso, por el contrario, el acervo común no se encuentra actualizado ni en la literatura ni, necesariamente, en otra instancia a la que entonces se refiera el lenguaje. Cuando se establece el procedimiento de *mimesis* ya anunciado en el pasaje citado -«*es poeta por la imitación, e imita las acciones*»- no se remite a ningún contenido cerrado sino a una suerte de movimiento, a una acción que convierte a la comunidad en elemento activo –o al menos no simplemente pasivo- que ya no se remite a un referente, ni literario ni extraliterario.

La lectura del pasaje exige, en consecuencia, un pensamiento de la comunidad que ronda la literatura y se desentiende del eje del contenido haciendo ociosa la distinción entre lo que ha sucedido y lo que podría suceder *sensu stricto*. Se produce, en efecto, una inclinación hacia la propia literatura, hacia un interior que es preciso indagar y que debe ser capaz de reunir a la comunidad con la idea de necesidad que venimos buscando a través de estas disquisiciones.

De hecho, a mi juicio, al margen de la multiplicidad de las aclaraciones que requiere, lo más relevante del pasaje citado es que Aristóteles da nombre por primera vez a aquello que constituye una necesidad de la escritura, ya sea cuando se refiere a lo que ha sucedido, ya cuando se refiere a lo imaginado, sea considerado creación o copia, *mimesis* o *imitatio*. En efecto, el párrafo ya señala que hay una suerte de propiedad común a todas las historias verdaderamente literarias, poéticas: *la verosimilitud*, necesidad que ahora parece ligada a la comunidad puesto que, como hemos observado, el vector comunitario es esencial en la lectura de este pasaje y sobrevive a todos los vaivenes críticos que deseen imponérsele ilegítimamente, resiste, de hecho, como piedra de fricción que impide la clausura de la literatura sobre sí misma.

Este movimiento es el que habíamos postulado como alternativa no

contradictoria a una lectura referencial del pasaje aristotélico.

La perspectiva aludida para señalar esa necesidad de la verosimilitud descansa en la comunidad pues, como puede observarse, la lectura hecha del pasaje alude a una cierta comunidad estructurante de las dos perspectivas sugeridas, la comunidad como lugar de recepción y la comunidad como acervo, receptor, productor y reproductor. Sin embargo, es preciso señalar que no puede tratarse estrictamente de una comunidad donde circulen los contenidos, donde haya referencias comunes pues el pasaje alude a una especificidad del poeta creada precisamente en torno a la fábula y no en torno a aquello que se cuenta, no en torno a aquello que constituiría el acervo de contenidos de la comunidad. En efecto, fábula –que constituye el elemento más importante para la creación de la obra- alude en Aristóteles a «la composición de los hechos [...] porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción».

No se trata, por lo tanto, de un vector del contenido y, en esa medida, no se puede asociar la idea de la necesidad que parece propiciar la verosimilitud a la comunidad a través de esa lectura que incide en el contenido ya sea histórico –comunidad como memoria de lo sucedido que se refleja en la obra literaria-, ya literario –memoria de lo literario mismo, de esa voz común- ya, finalmente, estructural.

Los dos primeros asuntos ya fueron analizados; el tercero, el estructural resulta novedoso y surge precisamente al traer la *fábula* a colación. Ricoeur, en efecto, parece apuntar a este trasunto estructural, parece desentenderse de ese vector intraliterario para apuntar a una consolidación de la fábula (*mythos* según insiste reiteradamente) como estructura temporal que entonces permite en efecto hablar de lo histórico y de lo poético bajo un mismo rótulo. Sin embargo, esta idea estructural y operativa –pues él mismo insiste en que no desea proporcionar un modelo exclusivamente estructural de la fábula (meramente descriptivo por tanto) y sí más bien un modelo operativo- no resuelve el problema de la comunidad y, si bien resuelve el problema del enfrentamiento entre poesía e historia, lo hace al leer la verosimilitud como una suerte de matriz de las condiciones de posibilidad de lo poético, modo de asociarlo al contenido pues se asocia a sus condiciones de posibilidad. En el encuentro de las

series temporales de lo histórico y lo poético, es decir, en el encuentro del *mythos* y de la *mimesis* se encuentra la verosimilitud.

«No podrá decirse cómo la narración se relaciona con el tiempo antes de que se haya podido plantear, en toda su amplitud, el problema de la *referencia cruzada* –cruzada sobre la experiencia temporal viva- del relato de ficción y del relato histórico. Si el concepto de actividad mimética es primero en la *Poética*, nuestro concepto de referencia cruzada –heredero lejano de la *mimesis* aristotélica- no puede ser sino último y debe retroceder al horizonte de toda nuestra empresa».

La estructura, aspecto fundamental de esta lectura, deviene contenido, la verosimilitud misma que entonces se asocia al vector del contenido y se lee según un modo en el que la comunidad se ve desplazada por la necesidad temporal, intraliteraria que acontece en la fábula. La comunidad, participante en cada uno de sus sujetos de esa idea temporal que se encuentra en ellos casi como un contenido natural que sirve para la comprensión del mundo y de lo literario, se convierte en contenido de la obra y en condición de posibilidad de la misma. Como puede observarse, por tanto, la idea de Ricoeur no conduce sino a un modelo basado en la objetividad, en el contenido y que, por lo tanto, desestima ilegítimamente la comunidad apelando a esa estructura casi universal que es condición de posibilidad de todo el sistema literario y, por lo tanto, anterior a las diferencias genéricas.

Verosimilitud como matriz de las condiciones de posibilidad se convierte, en consecuencia, en un elemento anterior que da sentido tanto a la comunidad como a la obra, convertidas ambas en contenidos de lo verosímil. Ambas, la comunidad y la obra se relacionan necesariamente por provenir de un mismo tronco común ajeno a ellas pues al estar estructurado en torno a la sucesión del tiempo no es literario ni comunitario, sino real, exterior a ambos.

Juan Carlos Rodríguez ha ampliado esas condiciones de posibilidad a un sistema que contiene también el espacio pues si para Ricoeur lo fundamental de la estructura es el proceso de la misma, es decir, la relación temporal de los contenidos, de las acciones, para Juan Carlos Rodríguez, que se muestra cercano a la historia como género, debe incluirse también la espacialidad, de modo que resulte posible establecer

un pleno lugar trascendental mediante la doble coordenada. Así lo señala para referirse a una verosimilitud activa, es decir, capaz de interpretar el mundo.

«Resulta claro que hay un cierto aristotelismo (que he llamado no-organicista), un racionalismo literal subyaciendo siempre en la narrativa del «Ello es», en la objetividad del Quijote.

Claro que Cervantes no es Descartes, pero sí se parece mucho más a Montaigne. Su «yo» no es un «yo» sustantivo, pero la literalidad del nuevo racionalismo –capitalista o burgués– lo impregnaba todo y es desde ahí desde donde sin duda arranca la literalidad de Cervantes. Es, apuntábamos, el nuevo significado de lo «verosímil», no sólo como «mímesis» sino exactamente como desentrañamiento o interpretación del sentido del mundo tanto a través de los ojos del Quijote como a través de las líneas objetivas de la narración en sí misma».

Lo ha dicho respecto a Cervantes y el *Quijote*, pero nada impide ampliar esa estructura a la literatura misma pues, en efecto, la idea consiste en señalar a la comunidad, al espacio y tiempo que la configura, a la época en la que acontece, como sustrato estructural capaz de explicar la literatura y su visión de la realidad. Tiempo y espacio –la historia según quiere Juan Carlos Rodríguez– constituyen en consonancia una estructura de sentido para todos sus productos entre los que se encuentran la literatura y la comunidad. Entendida como producto, la comunidad se convierte entonces en un contenido de la obra que, a la vez, pretende poder explicarla. Elementos sin otra necesidad que la que heredan de la historia, de la época, entramado espacio-temporal que hace de la comunidad un elemento de mediación sin propósito, vuelta de la historia en la historia sin impedimento, cantando el bucle tranquilizador de su propia explicación que convierte al resto en sus contenidos. La verosimilitud se retrotrae a ser, como sucedía en el caso de Ricoeur –aunque aquí mucho más arrolladoramente–, una matriz de las condiciones de posibilidad, el crisol donde lo que verdaderamente influye en la literatura se hace literario para poder actuar en un medio que ignora pero del que, como en una condena, no puede extraer su propia necesidad.

Por tanto, los tres modos ya analizados en torno a la comunidad y su necesidad muestran su inherente inclinación al contenido donde la comunidad queda

despojada de la necesidad que buscamos y donde, lo que es ahora más importante, la verosimilitud queda despojada de su carácter de necesidad de la literatura que Aristóteles le había proporcionado y que el Siglo de Oro recoge con gran interés para la empresa hacia la que se dirige.

Francisco Rico ha señalado, acotando la noción de *verosimilitud* en *Lazarillo de Tormes* que, en efecto, no puede instituirse un criterio puramente referencial o de contenido objetivo para dar cuenta de este hecho literario, de esta propiedad, de esta voluntad que el Siglo de Oro recoge de Aristóteles precisamente en torno a la polémica sobre el nacimiento de la novela y de una cierta voluntad realista, verosímil:

«El *Lazarillo* es realista porque pretende pasar por real: porque se nos ofrece como de veras escrito por un pregonero vecino de Toledo».

No hay contenido verosímil. *Lazarillo de Tormes* consigue su propósito, es decir, se alza con el trofeo de la verosimilitud no precisamente por el carácter de sus contenidos, no por aquello que narra sino porque tenemos idea de que verdaderamente *parece escrito* por un pregonero vecino de Toledo. De este modo, según Francisco Rico la verosimilitud se convertiría en una suerte de necesidad del enunciante, del autor que se vería concernido prescriptivamente por este hecho y convertido en una suerte de objeto, de contenido de la novela –caso extremo, ya lo sabemos, *Lazarillo de Tormes*–, en la medida en que narrador y personaje coinciden. La verosimilitud se convierte entonces, en el otro extremo, en una suerte de perspectiva de la obra.

No obstante, no pretendo hacer a Francisco Rico sostener esta opinión a cualquier precio simplemente aludiendo a ese breve texto citado. En efecto, aunque su opinión sobre el *Lazarillo de Tormes* mismo inclina su lectura hacia el punto ya descrito, no puede, en verdad, extraerse una idea general de esa cita. Sin embargo, es preciso considerar que desde el punto de vista de la comunidad ni el contenido ni el autor –ya sea extraliterario, ya intraliterario– son criterios para establecer la verosimilitud desde el punto de vista de la necesidad de la escritura. Respecto al

primero nos hemos manifestado suficientemente, respecto al segundo, nada puede sin el concurso de la comunidad a la que él se subordina, bien constituyéndose en representante de ella, bien tomando de ella los contenidos necesarios para crear su subjetividad verosímil y, como consecuencia, la verosimilitud de la obra misma.

Si hasta el momento, ya fuera desde la consideración del contenido *sensu stricto*, ya desde la estructura convertida en contenido, ya desde el narrador convertido en objeto, todos los planteamientos en torno al contenido desestimaban y se desembarazaban inmediatamente de la comunidad, Francisco Rico apuntará una tercera manera en la que resulta inapropiado leer la verosimilitud y que, sin embargo, se aproxima a un criterio que pone en el centro de la cuestión un pensamiento de la comunidad, de *lo que se piensa* de un hecho, perspectiva que nos retrotrae a esa condición de la idea común que no es suma de todas las ideas ni distribución necesaria de una idea entre todos los miembros de la comunidad:

«Sólo en segunda instancia conviene usar el adjetivo en el sentido que el siglo XIX nos legó como punto de referencia inevitable: 'verosímil', de acuerdo con una probabilidad estadística, medida por la frecuencia, y 'verificable', según los raseros que todos aceptan en la vida diaria; e incluso tanto más verosímil y verificable -llegó a pensarse en el Ochocientos- cuanto más cerca de las clases bajas, tradicionalmente excluidas de la literatura con aspiraciones de arte».

Ninguna probabilidad puede, en efecto, desde el punto de vista de Francisco Rico, suplir a la necesidad -verosimilitud- que impone en la novelita la primera persona y sus andamios literarios que hacen creíble todo lo que por su mediación es narrado. Si la probabilidad se impone, entonces, el narrador, el genial narrador se reduce a un perspicaz observador de la vida cotidiana que apunta lo que resulta probablemente aceptado sin reservas y de lo que se nutre para tramar su novela: picaresca de la propia literatura a la que no se alcanza desde el punto de vista de Rico que apuesta por una selección personal e intencionadísima ejecutada por el pícaro metido a escritor.

Al margen de los recelos provenientes de la perspectiva de Francisco Rico, el cual precisamente parece quejarse de la anulación de la subjetividad al introducirse el

vector de la comunidad en la cuenta probabilística, al margen de estos recelos, decía, en el análisis que hemos hecho con anterioridad de las posibles concepciones de la necesidad en *Poética* de Aristóteles, hemos de convenir que es posible señalar un vector probabilístico apegado al sentido de lo común que es preciso indagar.

Dicha interpretación choca en primer lugar con una evidencia aquí señalada pues, en efecto, como el criterio de Rico, se trata de un marco de evaluación de lo escrito y quizá de un programa de creación pero no de una necesidad de la escritura que no puede pensar, desde el punto de vista del *término (del) prólogo* en una probabilidad, en una adecuación a lo común sin que se espacien ambos elementos -lo que se ajusta y aquello a lo que se ajusta- e incluso sin que se produzca un espaciamiento de lo común mismo.

Una idea probabilística de la verosimilitud ha sido, no obstante, largamente estudiada y señalada como la salida propia de la poética del Renacimiento, como el modo de encauzar un realismo que, de otra manera, se convierte en un simple espejo sin criterio ni marco, sin posibilidad para crear y que, entonces, no puede hacerse cargo de la imaginación.

2.4.2. La probabilidad. Segunda aproximación a la verosimilitud. *To os epi to polu*

Será en el entorno y en el núcleo de la primera cita señalada de Aristóteles donde radique la decisión de esta interpretación de la comunidad como probabilidad a través de la verosimilitud. Quizá no resulte inapropiado rescribirla con el fin de reconducir su análisis lejos de las fauces de la objetividad, de la referencia, que anulan la comunidad y la necesidad de la escritura, la conjunción de ambos ejes de trabajo en el *término (del) prólogo*:

«De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata de cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata

el poeta»

En efecto, en aquella cita señalaba Aristóteles la importancia de una necesidad que quedaba indicada por el término *verosímil* y que no era una necesidad del contenido como referente de la obra. Quedaba clausurada entonces una lectura meramente referencial y descriptiva del lenguaje en la obra; asunto que en efecto no causará problemas pues el propio Aristóteles emplea el pasaje –también en otro pasaje que se refería a un protocatálogo de la necesidad- para señalar la diferencia entre el historiador y el poeta.

Quedaba en pie, sin embargo, una lectura de la comunidad que por mor de la interpretación que aleja el contenido se convertía en una comunidad de la literatura. No obstante, la propia concepción de la comunidad como base de la verosimilitud impedía reabsorber la comunidad como trasunto de una clausura de lo literario sobre sí mismo. Así, la comunidad parecía alejarse de una necesidad que heredara simplemente de la obra y se proponía como piedra de toque del proceso desechando definitivamente una adscripción al contenido objetivo, a la referencia.

Ahora se trata de señalar si cabe en esa comunidad una necesidad que provenga de un criterio de probabilidad, de una normalización de lo narrado que así pueda ser comunicado al lector, señalado. De hecho, la negación de una suerte de imaginario social de raíz psicológica o psicosocial parece, del mismo modo, conducir a esta interpretación de la comunidad y la necesidad ya que perdida la posibilidad de una base firme, próxima a la enunciación de una naturaleza humana que proporcionaba la tesis de un imaginario estable y universal, queda la opción de apelar a una probabilidad, a una idea de lo posible que, sin embargo, no renunciaría a la universalidad, pues como señala Aristóteles, precisamente por circunscribirse a la verosimilitud, «la poesía dice más bien lo general».

Se trata, es preciso hacerlo notar, de una *generalidad* –universalidad según Salvador Mas, pero también según Ricoeur- que se obtiene después de la necesidad, como consecuencia de ella y que no está a la base de ninguna afirmación. El poeta tiende a la universalidad, no parte de ella.

Todo parece apuntar, en efecto, a que un criterio probabilístico o de normalización sirve para concatenar la comunidad y la necesidad en la poesía y, en consecuencia, sirve para encontrar el núcleo de lo poético y la posible imbricación del prólogo en esa necesidad pues debe recordarse que no es frecuente a la atribución al prólogo de la faceta de la verosimilitud aunque sí la idea de necesidad -tal y como no hemos dejado de encontrarnos al paso- y la idea de comunidad que constituye nuestra indagación en este tramo y que por el momento resultaba refractaria al movimiento necesario del prólogo.

Quizá esta lectura permita comprender la posición de la comunidad en el *término (del) prólogo* y, consecuentemente, el modo en que el prólogo pertenece a lo literario, a la poesía misma, puesto que hasta el momento su necesidad era un espaciamiento, puesto que hasta el momento su necesidad resultaba cáustica para lo literario tal y como lo conocemos. Una necesidad probabilística, puramente poética, parece apropiada en efecto para lo poético donde no puede esperarse obtener el mismo grado de veracidad que en las ciencias naturales.

Volvamos, por tanto, a la indagación del criterio probabilístico, de ese criterio que se basa en la normalización de lo narrado. Un poco después de la diferenciación entre el poeta y el historiador, después de haber nombrado los dos modos de necesidad que restringen la potencia -la posibilidad siempre abierta: *δυνατά*- Aristóteles señalará ya una distinción nítida entre lo universal y lo particular, asociando lo verosímil y lo necesario a lo universal.

«El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía».

De este modo, se produce un doble efecto, por un lado, se ensalza lo poético, como hemos ya leído, hasta alcanzar lo universal pero, por otro lado, y a la vez, se reduce lo universal a lo altamente probable, a lo verosímil, de tal manera que la poesía

no alcanza el grado de la filosofía, por poner el grado más elevado de conocimiento y necesidad. De hecho, no se trata en la perspectiva aristotélica de una suerte de graduación de la universalidad o de la verdad, sino de señalar que, en efecto, la poesía posee un modo propio de necesidad que no se compara con los extremos inalcanzables de la verdad metafísica ni con los extremos empobrecidos de la verdad de lo real que sí es susceptible de posibilidad. Poesía es verosimilitud: ni filosofía ni referencia a lo real.

G. E. M de Saint Croix ha señalado precisamente la idea de que la verosimilitud es probabilidad, porque Aristóteles señala un estadio intermedio de la verdad, de la necesidad que corresponde a la poesía.

«Mi propósito aquí es argumentar que a pesar de que nuestro pasaje de la *Poética* es realmente consistente con las perspectivas apuntadas por Aristóteles cuando habla en otros lugares, incluso si consideramos numerosos pasajes importantes pero muy descuidados en los que Aristóteles define sus términos con más cuidado de lo normal, debemos admitir que ese descrédito de la historia no se justifica plenamente por sus propios principios en cualquier caso, puesto que se refiere al historiador al que probablemente ha tenido más en consideración cuando describía la historia como «lo que Alcibíades hizo o le hicieron», es decir, Tucídides. Esto nos obligará a dar cuenta de un concepto que aparece en numerosas ocasiones en Aristóteles, y que del mismo modo se ignora, o al que se presta escasa atención, por parte de los filósofos: *to hos epi to polu*, que traduciré coherentemente como 'lo que es por regla general'.

[...] Incluso en el capítulo 9 de *Poética* se notará que los discursos «universales» de la poesía se definen como aquello que sucede no simplemente de modo necesario, sino también de manera probable (*kata to eikos*). Es en este punto donde debemos considerar seriamente el concepto aristotélico de *to hos epi to polu*, «lo que es por regla general», lo frecuente, lo normal, lo habitual».

Como puede observarse el empeño, que en este caso concierne a la historia como discurso probable pero que Saint Croix no duda en hacer recaer sobre la verdadera base explicativa de la poesía, el empeño decía, es trasladar la necesidad hacia el terreno de la probabilidad de los acontecimientos narrados. Dos consecuencias surgen inmediatamente de este hecho: en primer lugar se instaura un discurso que no es propio de la escritura sino que se distribuye según géneros, no se trata de una

necesidad de la escritura sino de una necesidad expresiva o del contenido que es lo que verdaderamente se somete a baremo al aplicar el método probabilístico; por otro lado, se produce una creación *ad hoc* de la comunidad puesto que, a pesar de la necesidad intrínseca de la existencia de una comunidad con sus modos que sirven de base de contraste para la verosimilitud de lo literario pues en ellos reside 'lo que es por regla general', esa comunidad no se actualiza en cada individuo -proyección imposible si quiere seguir siendo 'lo que es por regla general'- sino en las obras escritas que de este modo dicen basarse en aquello que ellas crean o al menos hacen acontecer. En este caso, es decir, en el caso de que las obras creen aquello que sirve de baremo al criterio probabilístico al trasladar y hacer coagular -no sugiero que lo inventen- un contenido disperso en la comunidad, entonces no pueden ser enteramente contrastadas puesto que no hay referente previo como quiere una idea probabilística de lo narrado, lo narrado debería contrastarse con lo narrado convirtiendo todo nuestro trabajo en un trabajo del canon, de la obra precedente y ejemplar, pues en efecto, se trata de contrastar la probabilidad con un conjunto de obras anteriores al ser la extensión de la operación estrictamente intraliteraria.

Nada nos impide, sin embargo, aceptar consecuentemente la primera consecuencia expresada al aludir al criterio probabilístico, en efecto, nada impide que, siendo intraliteraria, se trate de una distribución genérica. De este modo, al criterio probabilístico se le añade una idea significativa que permite diferenciar entre la poesía y la historia. Sin embargo, esta perspectiva también conduce a un terreno paradójico y yermo puesto que precisamente aquello que resulta más dotado de necesidad desde el punto de vista de la verosimilitud, la poesía, es lo menos referencial, lo menos contrastable sobre la base de una comunidad existente cuyos modos son expresos. La historia, que no sólo puede asumir los modos de la comunidad en su modo narrativo, sino que tiene como función precisamente desvelar y explicitar esos modos queda, sin embargo, ajena, según Aristóteles, a la idea de necesidad verosímil puesto que ella no se ocupa de lo fundamental, de lo general sino más bien de lo particular.

En ambos casos, por tanto, la idea de aproximar la exigencia de verosimilitud a un criterio probabilístico como medio de explicarlo y de, al mismo tiempo, imbricar la

perspectiva de una comunidad, resulta paradójico, si no contradictorio. Por un lado, la comunidad que resultaba una suerte de impedimento a la perspectiva meramente intraliteraria aparece de nuevo soslayada, por el otro, la globalidad de lo literario apuntada por Aristóteles pretende ser fragmentada en una perspectiva genérica que él mismo parece rechazar al aproximar el término verosimilitud hacia una necesidad de la escritura que es agenérica: «pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta».

En otro artículo muy clarificador sobre la lectura probabilística del término, Dorothea Frede se ha propuesto diferenciar los tres tipos de necesidad que Saint Croix sólo apuntaba. Según señala desde el título del artículo se trata de distinguir *lo universal*, *lo fortuito*, y *lo que sucede la mayoría de la veces*; según la distinción hecha, lo que sucede la mayoría de las veces es, como sucedía en el caso de Saint Croix, un modo de lo universal, de lo que sucede necesariamente:

«Lo que sucede la mayoría de la veces es, por tanto, no un modo o una clase de acontecimientos que difiera fundamentalmente de los acontecimientos que suceden necesariamente; es más bien del mismo tipo. Por eso, ambos se oponen a lo que sucede fortuitamente».

Esta distinción tiene dos presupuestos fundamentales que la propia Dorothea Frede implica en el trabajo aristotélico; en primer lugar, puesto que se trata de un criterio de probabilidad que se acerca a una necesidad implícita y puesto que la tragedia se encarga de las acciones humanas, son éstas las que no pueden ser fortuitas y, en consecuencia, es necesario asumir una cierta teleología en las acciones de los hombres. En segundo lugar, la necesidad inherente a las acciones es aprovechada por la tragedia para enseñar al resto de los hombres, pues ésta es su función principal y para ello la señala Aristóteles.

En el primer caso, es necesario indicar que cuando leemos el pasaje aristotélico se trata de una necesidad intrínseca a la obra y no de una necesidad del contenido. En efecto, la lectura probabilística de la obra –que introduce el vector de la comunidad– apunta siempre –ya sucedía en Saint Croix– al contenido y no atiende al

pasaje aristotélico. En el segundo caso, ninguna necesidad extraliteraria se inscribe en las acciones; de hecho, el propio Aristóteles, sobre la base de la distinción entre historia y poesía suplementa de necesidad lo que ya ha sucedido –la historia– para que pueda formar parte de la tragedia, desestimando así conscientemente el criterio que apunta al contenido tal y como se ha ido desarrollando.

«Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta».

La idea de la necesidad de las acciones humanas, asunto por el que Dorothea Frede parece inclinarse se fundamenta en Aristóteles, a su vez, en dos criterios que no son estrictamente dependientes del contenido, sino que, más bien, provienen de una idea de dependencia del individuo pues la acción del hombre tiene, por un lado, una necesidad según su circunstancia concreta, lo cual constituye un criterio de explicación interno a la obra y que más bien liga la consecución de acciones dentro de la trama y, por el otro lado, existe una necesidad moral que actúa como *segunda naturaleza* y que, obviamente, viene dada por la comunidad.

Obviada en esta argumentación la segunda opción, la de la necesidad moral, Dorothea Frede aludirá a la noción de verosimilitud según la posición que ocupa en el texto aristotélico para encontrar su verdadero significado en el entramado teórico de la obra. De hecho, la búsqueda del estricto significado del término se hará alrededor de uno de los ejes señalados por nosotros como esenciales en la lectura, a saber, la distinción de *Poética* respecto a *Retórica*.

Lo que se ha producido en la idea aristotélica de la tragedia, de la poética, es precisamente un cambio de término –de terminología, pero también, ya lo sabemos, de límite– que la crítica arrastra sin embargo hacia una idea de probabilidad como si de una necesidad rebajada se tratara. De hecho, los términos de probabilidad referidos al contenido desaparecen estrictamente en el capítulo 7 donde se utiliza el término ya conocido *he os epi to polu*. Allí, Aristóteles señala que el fin en general se define por ser aquello que «sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las

veces», es decir, emplea la expresión que más se acerca a la probabilidad (*he os epi to polu*) precisamente al aludir a una explicación proporcional y cuantitativa de la tragedia.

Con posterioridad, se procede a señalar el término verosimilitud *-eikos-* que es el que verdaderamente incumbe a la tarea poética y que ya no se abandonará a lo largo de toda la obra, como si el cambio de perspectiva, del carácter más formal de la obra –el tener principio, medio y fin, y tener magnitud- a la perspectiva más intrínseca, más literaria, hubiera obligado precisamente a esa modificación.

Dorothea Frede ha leído suspicazmente este cambio de terminología y de significación pero lo ha hecho para señalar que el tipo de probabilidad de la ciencia no es aconsejable para *Poética* y apostar consecuentemente por un tipo de probabilidad que descansa en la comunidad como referente; al trascender el carácter probabilístico simple de *he os epi to polu*, el texto aristotélico parece señalar un nuevo tipo de relación que ya no tiene que ver con la relación de la ciencia donde cabe esta probabilidad y que es más propia, quizá por su carácter argumentativo, de la Retórica donde el entinema –operación silogística propia de este arte- se basa precisamente en una suerte de lugar común, de estado de la cuestión pues sus proposiciones no son necesarias sino simplemente probables. De la misma opinión es Alban K. Forcione, el cual denuncia sin ambages que una lectura probabilística de poética es ya una lectura retórica de poética:

«Sugerir que los aristotélicos del Renacimiento entienden la doctrina de la imitación poética tal y como la interpretamos hoy es ignorar la influyente preocupación que había con la verdad y la falsedad de la literatura y que habían heredado desde hacía siglos de la teoría literaria dominada por una desconfianza de lo ficticio. Los intérpretes de la *Poética* solían centrar en diversos discursos de Aristóteles una interpretación literal de sus conceptos de mimesis y verosimilitud –su preferencia por lo probable aunque fuera falso frente a lo verdadero improbable, su tolerancia de los acontecimientos históricos sólo cuando sean probables, y su reiterada desaprobación del poeta que recurre a los milagros para componer su trama. Pero cuando Aristóteles mismo reconoce que la poesía presenta «tipos ideales» y «una más alta realidad», cuando distingue entre los errores esenciales y accidentales en un contexto literario, los neo-aristotélicos hacen oídos sordos. La repetición que hacen de las frases familiares sobre la verdad universal de la poesía y la presentación de figuras

ideales era en realidad simple palabrería hacia su mentor. Estaban fundamentalmente más interesados en los problemas de plausibilidad de lo particular de lo que el alma del poeta, su estructura, estaba compuesta que del problema de cómo lo universal se manifiesta en lo particular, asuntos ambos engarzados en el concepto aristotélico tal y como hoy lo entendemos».

Ahora, en *Poética* parece aparecer beligerantemente una idea de necesidad que sólo puede obtenerse apelando a la comunidad y que, por tanto, no puede obtenerse de una evolución de la *Retórica*, ni permite asimilar ambas artes. Dada una acción, es probable y verosímil que acontezca otra, necesidad que ya no depende de la persuasión sino que mira hacia la coherencia de la estructura interna del relato; hacia la reunión tal y como postulábamos al inicio de este apartado, entre *Retórica* y *Poética*.

Desde el simple punto de vista de la explicación del relato, sin embargo, se transita desde una probabilidad a otra pero no se da el paso definitivo sino que se vuelve a la hipótesis de Saint Croix, hipótesis que Rico desestimaba por ser vía poco propicia para leer el concepto de verosimilitud en el contexto del Siglo de Oro. Lo que de hecho permite la aparición de la comunidad es recuperar aún más el argumento que analizábamos y recaer de nuevo en la reunión de *Retórica* y *Poética* según el hecho restringido de la comunidad como referente de las opiniones comunes, como depósito de referencia de la probabilidad aunque después cada arte la ejerza según su modo y su propia finalidad.

«La descripción que hace el poeta de lo que es probable y plausible debe ser muy diferente de la que hace el científico y parecerse mucho más a la del retórico, en ambos la descripción debe descansar en la experiencia públicamente aceptada».

Dorothea Frede señala así la propiedad de su argumento al distinguir, por un lado a *Poética* de *Retórica* y, más generalmente, a *Poética* y *Retórica* de las ciencias experimentales pues en *Poética* y *Retórica* acontece una necesidad que no puede observarse en las otras dos disciplinas.

No obstante, *Retórica* y *Poética* sí encuentran un punto de unión en el

argumento de Dorothe Frede, punto que ella misma no desea declarar y que, sin embargo resulta obvio: *la comunidad*. En efecto, frente al conocimiento científico, frente al carácter comprobable de las premisas científicas, convincentes por su verdad, Retórica y Poética señalan un modo oblicuo de la necesidad. Ambas se sostienen sobre el suelo común de la comunidad pues son ciencias del lenguaje. *Retórica* y *Poética* se unen entonces gracias a la comunidad, gracias a la condición de posibilidad del lenguaje mismo, puesto que la comunidad, sobre la que todo descansa, es la condición de posibilidad del mensaje en el emisor y del mensaje en el receptor. Desde este punto de vista, ambas se reúnen sin necesidad propia, sino en la necesidad de la comunidad que establece los límites de probabilidad y los reúne y los acomoda en su carácter objetivo.

De hecho, y al margen de la opinión de Dorothea Frede, *Retórica* no podría hallar en esta idea de verosimilitud como probabilidad un camino propio, puesto que ella entiende el argumento de la comunidad como una posibilidad de indagar las *pisteis*, un arte de las definiciones que transita por los lugares comunes para tratar su verdad y que ya apuntamos respecto a *Tópicos*; *Retórica*, por otro lado, apela precisamente al entinema, es decir, a una formalización del *eikos* que no se aviene con la idea probabilística que toma como base la comunidad.

Pero, además, en la medida en que apuntamos a *Poética*, no se trata de la verdad de cada *pisteis* sino de la verdad de su entrelazamiento, de su conexión cuyo fin es la constitución de la obra misma. La verosimilitud tomada como probabilidad que se asienta en la comunidad es precisamente un motivo de desencuentro entre Retórica y Poética y no un paso de una a la otra si se tiene en cuenta la necesidad exigida por Aristóteles para cada una de ellas:

«Así que el poeta puede y tiene que construir su obra de tal modo que las acciones del héroe sean necesarias, o casi. Aristóteles no tiene, por tanto, razón para estar de acuerdo con cualquier debilitamiento de las condiciones del poeta. El hecho de que continúe emparentando *necesidad* y «probabilidad» a lo largo de *Poética* aunque no hay una combinación necesaria de este tipo en *Retórica*, sugiere que el cambio terminológico en *Poética* no pretende suavizar las condiciones por las mismas razones. Por tanto, la «plausibilidad» que el poeta busca no puede ser la misma que la desplegada en el argumento retórico, es

decir, una probabilidad basada en la aceptación pública».

Así, el criterio que une y, a la vez, separa, constituye al pasarlo por la comunidad una suerte de elemento de discrepancia ya no sólo de Retórica con Poética al considerarlo desde el punto de vista de la probabilidad que descansa en la comunidad, sino un elemento de desajuste de la literatura misma, encerrada en una suerte de necesidad interna que se fundamenta más allá de la comunidad en una lectura de la autonomía literaria según lo apuntado por Aristóteles precisamente allí donde alude a un criterio probabilístico pues recordemos que el argumento completo de la magnitud y la completud de la obra poética es lo más próximo a una idea de la autonomía de la literatura que aparece en *Poética*, es decir:

«La tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces [ἢ ἕξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ], y no es seguido por ninguna otra».

Esta necesidad de la literatura es, en efecto, una necesidad que de nuevo pretende internarse en ella misma y que, en consecuencia, no puede dar cuenta de la comunidad. Retórica y Poética se encuentran en ese proceso de interiorización reunidas y diseminadas, a la vez.

Aún quedaba, sin embargo, un procedimiento de necesidad de las acciones humanas que no hemos considerado y que ya no apunta a un literarización global puesto que supone un criterio de ensamblaje que la literatura refleja y que, además le permite ser vehículo necesario del conocimiento, de la enseñanza. Quizá en ese término hallen la literatura y la comunidad la necesidad de su entronque. Se trata, obviamente, del criterio moral de las acciones.

De hecho, cuando Aristóteles alude a la acción de los hombres, no por casualidad en el pasaje en que pretende diferenciar nítidamente la Poesía de la Historia, señala precisamente la idea de comprensión comunitaria de la acción del sujeto y no alude a ningún criterio de probabilidad que se modulara como lo hace el

contenido, sino que se apoya precisamente en la necesidad.

«Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas, verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía».

Esta afirmación, en efecto, puede leerse desde un punto de vista meramente probabilístico, pero también introducir una vertiente moral que parece acorde para reunir lo humano -la comunidad por tanto- y la necesidad. Así lo apunta al referirse al Renacimiento Américo Castro, que, no obstante, matizará convenientemente la idea cuando se refiera estrictamente a la obra cervantina:

"Ese mundo de la verdad posible o de lo verosímil podía convertirse fácilmente en el paradigma del deber ser, de lo ejemplarmente moral".

Se produce una derivación de lo probable hacia lo necesario sobre la base de una argumentación moral, precéptica, que apunta al deber ser. Se trata de una conjunción precisamente en la frontera del individuo y la comunidad, es decir, en el terreno moral. Este tránsito se opera sobre la base de una idea moral de lo universal apuntada por Aristóteles según el siguiente razonamiento: si las acciones del hombre caben en la poesía que a su vez se ocupa, frente a la historia, de lo universal y necesario, entonces, refiriéndose al hombre nada responde mejor a esas características que lo moral y, por lo tanto, esa es la vía en que debe realizarse este propósito. Américo Castro recuerda la siguiente cita de G. Toffanin que recoge a la perfección este hecho:

«Pero el poeta, mucho más vidente que el historiador, ve aquello en forma inmutable. Es decir, la verdad vista por éste se escribe con minúscula; la vista por aquél, con mayúscula, y se llama 'verosímil': un verosímil sobre el cual brilla confirmándolo la luz divina, y que se llama lo 'debido'».

El criterio moral pretende señalar un modo de imbricar lo necesario y lo humano a través de una nueva mediación de la comunidad que, sin embargo, no puede establecer una necesidad en la escritura, en el prólogo, tal y como señalamos en los

preliminares de *La Celestina*, donde se mostró que la ejemplaridad y relativa necesidad aportada por la literatura y explicitada en los preliminares era, en verdad, una ejemplaridad intraliteraria que de nuevo inmiscuye a la comunidad en el espacio literario donde se crea y donde opera. Dicho modelo ya fue desenmascarado como falaz por lo que el argumento moral no puede transitar esta simple vía de la necesidad mediante la comunidad.

Como puede observarse, ya desde la perspectiva enunciada por Saint Croix que cree en una aproximación a la necesidad mediante la radicalización de la probabilidad, ya mediante la estrategia de Dorothea Frede que mira al vector moral como modo de engarzar lo individual, aquello que imita la poesía, y lo necesario que emerge de su carácter consuetudinario, precisamente en el encuentro de lo individual y lo comunitario: en ambos casos, como decía, la comunidad constituye un límite siempre que se pretende apuntar al contenido de una u otra manera. En efecto, cada mirada al contenido se encuentra con el límite de la comunidad que exige una necesidad que no puede señalarse completamente en una perspectiva circunscrita al contenido, en una perspectiva que intente derivar la noción de verosimilitud hacia modos espurios de la necesidad.

Por tanto, aquello que pone en tela de juicio toda la atribución probabilística es la necesidad que parece contener, como aditivamente, la actividad poética precisamente al referir la idea de *verosimilitud* que con tanta preocupación y atención se recibe en el Siglo de Oro. Dicha noción, apunta, en primer lugar al asunto de la comunidad y no al asunto lateral y poco atendido del contenido, de la estructura convertida en contenido, de la ley de la comunidad convertida en ley del relato en sustitución de la ley que liga los contenidos estructuralmente.

Al alcanzarse este punto de la investigación, la verosimilitud constituye una noción aún no aclarada que, sin embargo, no puede identificarse con la necesidad literaria de

la comunidad, puesto que entonces actuaría como necesidad de aquello que constituye en cierto modo su límite, una frontera y nos encontraríamos ante una noción totalizada que dice qué es la escritura y qué no lo es, es decir, una noción que asume su negatividad y su exterioridad para transformarlas en sí misma.

2.4.3. Verosimilitud y prólogo.

De este modo, y al incidir en la necesidad de la comunidad como necesidad derivada de la verosimilitud, como necesidad heredada de la escritura, el prólogo se convierte en un espacio de herencia, de transmisión y, sobre todo, en el lugar muy determinado de un intercambio. Esto sitúa al prólogo, de nuevo, en una posición que, bien es la posición totalmente exterior del prólogo, lugar definido sin posibilidad de otro deslizamiento al texto que la enunciación del mismo, o bien un lugar indiferente pues una noción totalizadora termina con la diferencia esencial del prólogo y de este modo lo incluye insensatamente en la obra, borrándolo por sumisión del sentido. De algún modo la obra y el prólogo han de formar una comunidad, una necesidad de la comunidad que no transite por el lugar totalmente otro o por el lugar plenamente asimilado.

El planteamiento de la comunidad oblitera, cuando menos, la vía de reapropiación más obvia, la vía del contenido que se autolegitima por ser el contenido de una comunidad.

Podría albergarse entonces, tal y como hemos señalado anteriormente, la esperanza de señalar en la intromisión de la comunidad un motivo para destacar la intraliteralización de todo el proceso del prólogo. Se llegaría así al *término (del) prólogo* como necesidad de una interiorización que permite a la literatura plegarse sobre sí misma y presentar ahí su capacidad de resonancia con la necesidad de la escritura. Sin embargo, la comunidad se muestra claramente refractaria a la necesidad inscrita en la escritura, en la poética, si entendemos esa necesidad como una posibilidad de autoconstitución, en la medida en que la comunidad no puede afirmarse sobre sí misma, no puede dar cuenta y ni siquiera señalar las bases de su necesidad pues siempre tiende a parecer -y así lo parece verosímilmente- un fenómeno de aluvión, una reunión coyuntural de sujetos, un asunto de suma y resta, de contenido, por

tanto. Lo común entonces no sólo se muestra refractario a la necesidad inserta en la *verosimilitud* y en el *término (del) prólogo*, sino que parece ser –puesto que resulta insoslayable en el sistema que se articulaba para entender el prólogo, el *término (del) prólogo*- ella misma un límite del prólogo, un modo de interrumpir su tránsito en la medida en que aflora el *lugar común* que el *término (del) prólogo* no puede domeñar, en la medida en que, al mostrarse refractaria a la intraliterariedad en que parecía moverse el *término (del) prólogo* impide que éste se cierna sobre sí mismo, se cierre, pretenda clausurarse.

La idea de lo común, de la comunidad, se sitúa como límite de la circularidad que pueden pretender ejercer al señalar su carácter de necesidad tanto la escritura, como el *termino (del) prólogo*, como, finalmente la verosimilitud.

Precisamente en este sentido, a la altura de este límite de la reflexión, se ha manifestado Maurice Blanchot quien ha analizado la posibilidad de una comunidad literaria pero que no remita a la constitución de un ámbito cerrado de lo literario. En efecto, en *La communauté inavouable*, el autor francés ha señalado que una comunidad *no es el lugar de la Soberanía*, sino que «incluye la exterioridad de aquello que la excluye. Exterioridad que el pensamiento no domina». Se trata, entonces, de una exterioridad incluida que abre la realidad donde se inscribe de tal modo que no la deja reconocerse como tal y que tampoco permite la construcción de un discurso que la dominara mediante una estrategia analítica o reflexiva. ¿En qué reside entonces la necesidad y lo literario de esa comunidad? Para Blanchot, «La comunidad, en la medida en que rige para cada uno, para mí y para ella, un fuera-de-sí (una ausencia) que es su destino, da lugar a una palabra sin reparto y, sin embargo, necesariamente múltiple, de tal modo que esa palabra no pueda desarrollarse en palabras.»

Comunidad y común exigen, por lo tanto, un pensamiento aún más radical de las nociones, buscar la posición de este elemento que no permite la clausura, que saca de quicio al sistema completo de lo literario y que, en ese movimiento da la palabra, ese don en pura pérdida al que se refiere Blanchot.

Así que, ¿cómo alcanzar el vector de la comunidad desde el *término (del) prólogo* si precisamente allí se instaura una necesidad a la que lo común parece enfrentarse?,

¿cómo hacer de aquello que es consuetudinario un principio necesario y como inmutable sin convertir lo que es en lo que debe ser, en lo que tiene que ser, es decir, sin cometer una falacia naturalista?, el prólogo, desde el punto de vista de la escritura debe ser, pero ¿qué sucede desde el punto de vista de la comunidad?, ¿encuentra aquí el prólogo su término?, ¿cómo se desliza una comunidad, cómo se ahonda?, ¿cómo reunir finalmente retórica y poética si la comunidad impide esa reunión al considerarse como elemento de ambas pero no poder considerarse un elemento objetivo que las subyace o que les sirve de condición de posibilidad bien directamente, bien al convertirse en la condición de posibilidad del lenguaje mismo? No puede pensarse en la comunidad como en un elemento completamente exterior al prólogo pues, por un lado, toda la imbricación textual ya desarrollada muestra lo contrario y, por el otro, una exterioridad radical, un otro absolutamente otro sólo produce una clausura definitiva al situarse en un exterior ajeno que dota de identidad a aquello a lo que se enfrenta.

La comunidad ha de participar de la necesidad del *término (del) prólogo*, de la escritura, precisamente como elemento que impide el cierre del sistema, precisamente como elemento que alumbra la relevancia de la verosimilitud pues la comunidad es capaz de traer a colación y a consideración el enfrentamiento de lo particular y lo universal, de la poesía y la historia, de la poética y la retórica, del texto y el mundo, de la probabilidad y la necesidad, y así un gran número de elementos a través de los que se instituye el sistema de lo literario. Que la comunidad participe de la necesidad que también acontece en el *término (del) prólogo* significa, sobre todo, que ella misma debe ahondarse; en efecto, que ella no constituya un afuera totalmente exterior al *término (del) prólogo* significa necesariamente que ella misma no puede clausurarse, que, de algún modo, ella resuena necesariamente con la necesidad de la escritura, con el deslizamiento del *término (del) prólogo*.

Si al inicio de este apartado señalamos que la comunidad no parecía participar de la capacidad de ahondamiento del *término (del) prólogo*, pues ella se constituía respecto a la escritura en una suerte de soporte o de vía para la repetición, recepción y producción de lo literario, ahora ha de manifestarse la intrínseca necesidad que es

preciso encontrar en lo común ya no para su propia constitución, para su singular clarificación, sino para la constitución y clarificación del *término (del) prólogo* mismo.

En el caso del *término (del) prólogo* el ahondamiento y el deslizamiento acontecían mediante la operatividad de dos figuras -metáfora y metonimia- que desestabilizaban ya no el sistema literario sobre el que operaba el *término (del) prólogo* sino, un paso (no) más allá, el propio *término (del) prólogo* alcanzándose así una necesidad que determinaba la posición y era determinada por ésta. Pero, ¿de dónde obtiene la comunidad ese lugar necesario?, ¿de dónde obtiene esa necesidad imprescindible para la escritura?

Del mismo modo que el prólogo, el *término (del) prólogo* no hereda su ahondamiento y su propia necesidad de la necesidad de la escritura, la comunidad no puede *heredar* su necesidad y su ahondamiento del *término (del) prólogo* que no se erige así en el representante de la necesidad de la escritura ni en vía de acceso de dicha necesidad a lo literario.

La imbricación de comunidad y prólogo a través de la estrategia del ahondamiento debe ser una imbricación en el lugar común: límite del *término (del) prólogo* y elemento inescindible de la comunidad. El lugar de la comunidad es, en efecto, el lugar común, lugar que también se alcanza, en primer lugar, precisamente por la indagación de la figura en el prólogo. El prólogo, en efecto, para ser retórico no habrá podido olvidarse de su lugar. Ese es el lugar que se define por su *término*, por la mediación de su propio signo que exige su posición. Tal y como señalábamos como hipótesis al inicio de la indagación de la definición que, mediante propiedades retorizadas proporcionaba Porqueras Mayo, el prólogo parece señalar los límites de sentido del signo, el horizonte de sentido y de desplazamiento instituido en la obra como signo, el modo retórico de la elaboración de la lectura, la imposibilidad, por lo tanto, de definir su lugar como siempre abierto -tal y como apuntaba la idea de la sofística camuflada en la opinión común como rasero- o como un lugar clausurado, constituido en objeto, como parecía indicar la concepción del prólogo como entidad soporte de propiedades que, al reunirse, lo convertían en agente del proceso textual, agente definido y reconocido.

Diremos, en consecuencia, que el prólogo se define por ocupar una posición dentro del libro; posición que es definida precisamente por estar al margen del cuerpo principal del texto, en cuyos márgenes gestiona la significación y la comunicación ya imbuidas de una inevitable virtud retórica que, sin embargo, no parece estar discutida con un emplazamiento del prólogo que, como señalaba ya Porqueras Mayo, se encuentra en el límite textual que media entre la asimilación al texto –que lo anula- y la emancipación total –que lo hace indiferente e innecesario para el texto prologado, pero pieza enteramente literaria al constituir un género.

Lugar lingüístico y literario, por tanto, que dice de la retórica globalmente, ya no sólo porque alude a los dos ejes de constitución del discurso –*elocutio* y *dispositio*-, sino porque alude a una tópica –a una disciplina de los lugares del discurso- que habrá constituido en la antigüedad una protoretórica destinada al arte de la demostración de las definiciones, que habrá acercado la retórica a la filosofía, a la argumentación, a una teoría del conocimiento que no puede obviar la capacidad comunicativa del lenguaje, que la habrá librado, por lo tanto, de una exclusiva inclinación a la *elocutio*, al estilo, a la figuración, a la sofística en definitiva.

De este modo nuestra indagación alcanza la encrucijada ante la que necesariamente nos sitúa la comunidad, el elemento común que aquí estamos evaluando. En efecto, si el prólogo era capaz de mostrar en un primer momento la necesidad de su posición –ese lugar que ahondaba la capacidad de análisis ontológico y dialéctico-; si, con posterioridad mostraba la necesidad de analizarlo desde una perspectiva retórica –necesidad histórica pero también necesidad inherente a la propia escritura- a la que se iba sumando un vector poético de difícil definición, ahora, cuando la verosimilitud ha aparecido como la noción clave de *Poética* en el Siglo de Oro y ha sido desentrañada como la necesidad propia de la escritura, que por tanto se hace cargo de la necesidad vislumbrada en la posición y de la necesidad vislumbrada en el análisis retórico de vector poético, ahora, decía, la comunidad se establece como un límite de esa verosimilitud que impide que ésta se identifique al posicionarse frente a otros elementos pero también que se autorreconozca al convertirse en un noción autorreferencial y autoformada sobre la riqueza de la

intratextualidad de la obra literaria. El prólogo, que no puede renunciar a su carácter de posición, de lugar, de tropo, pero también de *topoi*, se ve abocado al lugar común, elemento que aflora de la disposición del límite que la comunidad impone a la verosimilitud y que hace que esta misma se ahonde.

El lugar del prólogo vuelve así a nuestras consideraciones aunando ahora la necesidad de su posición con la necesidad de su figuración, lugares ambos que a través de la necesidad de la escritura –de la verosimilitud– apuntan como límite, como elemento problemático, hacia la comunidad, término postrero con la suma del cual es posible constituir el *lugar común* del prólogo.

No obstante, no todo resulta tan obvio. Gerard Genette ha insistido en esta virtud de posicionamiento que el prólogo posee y en la *necesidad inherente* a ese *lugar* lingüístico capaz de definir el texto al que precede y capaz, no debe olvidarse, de darse su propio nombre, en su propio nombre.

«Llamaré aquí *prefacio*, por generalización del término que con más frecuencia se emplea en francés, a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar), procedente del autor o ajeno, que consiste en un discurso producido a propósito del texto que lo sigue o que lo precede. El «posfacio» será considerado, pues, una variedad de prefacio, cuyos rasgos específicos, incontestables, me parecen menos importantes que aquellos que comparte con el tipo general».

Puede entenderse, en efecto, que es el *lugar textual* metonimizado por el término *prefacio* –o prólogo–, el que constituye el referente significativo del término (*del*) *prólogo* y no tanto el tramo textual, el objeto lingüístico tal y como parecía señalar Alberto Porqueras, proporcionando de este modo un límite al desplazamiento del prólogo que no puede escapar de una semantización de su término que alude a un lugar y no a un objeto. El prólogo se aproxima entonces a una definición que puede elaborarse a partir del lugar que ocupa, lugar retorizado en el nombre que lo designa metonímicamente –pues prefacio designa a todo el lugar fuera de texto tal y como señala Genette– y cuya posición se desplaza metafóricamente hacia otros ámbitos lingüísticos para revertir después sobre el propio término prólogo. De este modo, se consigue una reducción de la necesidad al desplazarla hacia el ámbito semántico

donde parece poder comprenderse sin mayor esfuerzo la potencia del lugar del prólogo, pero sin tener que atender a la necesidad del vector común. Se convierten las figuras -metonimia y metáfora- en elementos susceptibles de una caracterización semántica no sólo referencial -no se trata de señalar: este es el elemento metonimizado o retorizado, el lugar que designan la metonimia o la metáfora-, sino que se designa a sí mismo gracias al prólogo. En efecto, la figura viene a designar un lugar, teniendo en cuenta la ascendencia retórica y de lugar del prólogo, lo que la figura viene a hacer es a darse su propia posición, a designarse a sí misma a través del prólogo. Suma de lugares que lleva a cabo una puesta en abismo controlada del *término (del) prólogo* y que, precisamente, porque evita tocar el lugar de la comunidad, no puede llevarse a su extremo, a ese ahondamiento que el prólogo exige.

A pesar de esta caracterización según el emplazamiento, y por lo tanto, de esta caracterización sin contenido propio, ese movimiento terminológico revierte, nuevamente, en un movimiento sinonímico que sin embargo no se reduce a un efecto semántico y que aproxima a la retórica hacia una noción común del signo como lugar. En efecto, al igual que sucedía en el apunte de definición proporcionado por Porqueras Mayo, Genette aludirá a aquellos sinónimos de *prefacio* que habrá que tomar como equivalentes y a los que se puede aplicar la misma caracterización; éstos son: introducción, *avant-propos*, prólogo, nota, noticia, advertencia, presentación, examen, preámbulo, aviso, preludio, discurso preliminar, exordio, *avant-dire*, proemio.

De esta manera, Genette, desde una perspectiva teórica distinta a la de Porqueras Mayo se ve *obligado* a realizar un movimiento paralelo -hacia el lugar común- puesto que *el prólogo*, podemos decir parafraseando, *se dice de muchas maneras*. Pero no es únicamente la potente sinonimia que posee el término la que obliga a Genette a seguir el mismo camino expositivo que a Porqueras Mayo, sino, y esto constituye un vector muy relevante para nuestro planteamiento, la importancia misma de la comunidad en la significación del término *prólogo* puesto que Genette se ve en la necesidad de aludir a una generalización -*por generalización del término que con más frecuencia se emplea en francés*- que no procede al modo de una definición, sino al modo en que se deja resonar la multiplicidad de las significaciones en un *término* y que, entonces, en

cierto modo, abandona la espacialización *propia* del prólogo como signo para adentrarlo en el terreno, ya no necesario según la referencia, de la opinión común que, así, reaparece para subvertir la posibilidad de que el *término (del) prólogo* se convierta en el nombre de la retórica, en el nombre que la conduzca, como los desarrollos históricos medievales y del Renacimiento, hacia una disciplina de los lugares.

La opinión común pone en cuestión la propiedad del espacio del signo y cuanto menos, lo deriva hacia una sofística –pues la opinión común no tiene por qué relacionarse con una necesidad de la argumentación- y hacia una constitución apropiada del espacio en la lengua, pues la materialidad del signo pasada por el raso de la comunidad dice una lengua: «*que con más frecuencia se emplea en francés*».

Dicha generalización y la necesidad de recurrir a la sinonimia están necesariamente imbricadas para el propio Genette que, no obstante, no las enlaza a través de una perspectiva semántica –como cabría esperar- sino a través de una trabazón espacial, de un simple signo gráfico que renuncia a la conexión lógica subordinante para acercarse a una idea del lugar que se extiende mediante nexos simplemente acordados y persuasivos, dichos en una lengua:

«He dicho «el término que con más frecuencia se emplea en francés»: la lista de sus parasinónimos en francés es bastante larga».

Esos dos puntos son una suerte de fisura que es casi una metáfora de la comunidad, porque la comunidad de los que saben lo que por algo se entiende no es una comunidad cerrada y letrada, no es una comunidad juramentada, sino, como quizá la comunidad de los lectores, una comunidad de persuadidos, una metáfora de comunidad, pues se desplaza y se dice sin propiedad al abordar retóricamente el lugar del prólogo.

Ese movimiento, asunto que ya hemos achacado a Genette es, en efecto, un movimiento controlado, de desplazamiento por los lugares reconocibles de la comunidad, por los lugares que, a lo sumo, se ponen en abismo según una autorreferencialidad del espacio. Este límite, sin embargo, y aunque parece entregarse a una suerte de sofística puesto que lo entrega todo al trasunto de la comunidad, es

un límite que ha señalado Nietzsche precisamente para denunciar el juego de desplazamientos de la retórica, de la metáfora como núcleo figurativo de la misma.

«Los tropos no se añaden ocasionalmente a las palabras, sino que constituyen su naturaleza más propia. No se puede hablar en absoluto de una «significación propia», que es transpuesta a otra cosa sólo en determinados casos.

De la misma manera que hay una mínima diferencia entre las propias palabras y los tropos, también la hay entre el discurso normal y las llamadas figuras retóricas. Hablando con propiedad, todo lo que normalmente se llama discurso es figuración. El lenguaje es la creación de artistas individuales del lenguaje, pero lo que lo fija es la elección operada por el gusto de la mayoría».

Si el lenguaje no acontece nunca en propiedad, si el desplazamiento por los lugares del discurso no puede detenerse ni porque haya alcanzado su fin, el acuerdo, la persuasión, etc., ni porque pueda retrotraerse a un origen, entonces, nos enfrentamos a una lógica del lugar como suplementación y suplencia simultáneas que impide la puesta en abismo controlada de la comunidad como condición de posibilidad de remitencia del lugar –de la figura- a sí mismo. La comunidad muestra entonces que constituye un límite del prólogo precisamente al condenarlo a un lugar común que, si bien sólo se alcanza al postular la necesidad de la escritura, ahonda esa misma necesidad y vuelve la obra hacia un exterior irreducible del que ella no puede sustraerse. El prólogo es, como indicaban todos los indicios históricos, una pieza de comunidad, de fluencia entre lectores, límite que le impide autorreconocerse y convertirse en objeto de su propio empeño tal y como una concepción meramente historicista de la retórica creía hacernos creer.

El prólogo se ve en la necesidad de dar cuenta de una retórica global que no puede aparecer y presentarse más que cuando hemos traído a colación la poética y la verosimilitud que ella contiene.

El prólogo encuentra entonces la necesidad de su posición y de su apertura radical a lo otro. En efecto, si la obra literaria puede hacer creer, como se ha dicho eminentemente de *El Quijote*, que se refiere a sí misma para constituir el espacio literario de su realización pero también de su comprensión, de su recepción, el prólogo es una realidad literaria –escritural- siempre por necesidad radicalmente

abierta. El prólogo no puede encerrarse en sí mismo. Esto, que hasta este momento, constituía en cierto modo una toma de postura, alcanza el grado de una prueba al introducirse el necesario vector de la comunidad, vector que impide la clausura intraliteraria e intralingüística del prólogo sobre sí mismo. De la primera invaginación había dado cuenta el análisis de la figuración que no sólo mostraba el carácter radicalmente impropio –precisamente por ser extremadamente exigente– de la figuración en el prólogo, sino, un paso (no) más allá, el carácter traslaticio de las figuras mismas, metáfora en metonimia y viceversa, paso que impedía la proclamación de la retórica como vector de configuración histórica del prólogo y que lo obligaba a dar cuenta del propio espacio de su figuración, lugar por donde la poética tenía que entrar y dar el carácter de necesidad propio que el prólogo exigía. De la segunda invaginación, la lingüística, daba cuenta la aparición de la comunidad al impedir, por un lado, la idea semántica del prólogo, pero también, y esto novedosamente al mostrar que el ámbito de la lexis la figuración no esconde ningún elemento propio que pudiéramos encontrar al retirar la desviación que la figuración produce. Entroncando entonces con el primer capítulo donde una conclusión semejante se había hallado por otros medios –allí al hilo de unas reflexiones de Paul de Man– ahora la comunidad muestra la imposibilidad de pretender un sentido cierto, de carácter puramente intralingüístico, establecido por la comunidad en los juegos de habla, que subyaciera a la desviación propia del lenguaje.

Sin posibilidad de una invaginación ni literaria ni lingüística, el término (del) prólogo se convierte en el lugar común del prólogo, poniendo en abismo el marco de referencia del sentido de la comunidad. Sin posibilidad de remitirse a sí mismo, el prólogo muestra que esa es la necesidad de la escritura que llamamos verosimilitud, una apertura radical que no puede controlarse y que, sin embargo, nos constriñe en la escritura y no nos deja deambular sino ahondando, dando cuenta de esa profundidad en la que el relato se convierte en balbuceos de lenguaje. Obligación de deambular ahondando que es, en primer lugar y como exigencia profunda, una obligación de andar, de ponerse en marcha, de empezar a hablar; exigencia sin la que no es posible empezar a construir todo el entramado. Como en la idea de comunidad y literatura que apuntábamos en Maurice Blanchot, el entramado de comunidad y literatura es un cruce que obliga a caminar,

un *don en pura pérdida* que no puede detenerse y al que no se puede renunciar voluntariamente.

En conclusión, la advertencia y casi excusa borgiana no debe tomarse como un obstáculo, sino más bien como una afirmación que es preciso tener en cuenta y que *define* de una manera muy precisa qué es un prólogo. Aquel '*todos sabemos*' que declamaba liberadamente Borges, aquel saber consuetudinario del prólogo resulta ciertamente importante, puesto que de otras materias con las que estamos en contacto aún con más frecuencia que con el prólogo –la novela misma, o el libro de poemas, o la pieza teatral, por proporcionar ejemplos meramente textuales– creemos necesario desarrollar estudios profundos y numerosos en los que, precisamente este carácter público y consuetudinario se toma como un obstáculo que hay que superar y no como el punto final de la discusión.

Pero, ¿qué implicaciones tiene el hecho de que la mayoría de los autores prescindan de definir el prólogo o, a lo sumo, lo hagan fundamentalmente por el espacio que ocupa o por la función que cumple, remitiéndose, en último término tras la infructuosidad de estos métodos a un juego de análisis léxico-semántico que apela a la comunidad como espacio último de la creación y recepción del significado? El lugar del prólogo –un espacio ya siempre duplicado de antemano puesto que es el de la comunidad pero también el que ocupa materialmente en el libro– lo define, puesto que la función que cumple depende en gran medida de su lugar si es que finalmente no puede reducirse a él.

Esta lógica del lugar común es la que no sólo hace curiosas las definiciones vagas o el miedo a definir el prólogo, sino lo que, ahora, desde la perspectiva de nuestro estudio, muestra la necesidad de la imposibilidad de la definición y el hecho de que se trata de un límite que no es gnoseológico, que no es moral, que no es práctico, sino que se trata de un límite escritural, impuesto necesariamente por la escritura. En el prólogo se exige la imposibilidad de su definición cerrada. Prólogo es el lugar común del prólogo sobre el que no cabe ciencia narratológica (Genette y su empeño que termina apelando a un saber común y consuetudinario en el que entrevé una cierta

necesidad de la que no sabe hacerse cargo y que Nietzsche tiene que recordarle), sobre el que no cabe hermenéutica (pues el lugar del prólogo no es nunca un mundo, un cercado sobre la base del cual se pudiera fundamentar un sentido ni una comunicación).

Sobre el prólogo, sobre la literatura del Siglo de Oro, si se han aceptado las conclusiones que ligaban con carácter de profunda necesidad ambas nociones, no cabe definición ni ciencia, no cabe saber cerrado que lo haga deambular por el conjunto de las estrategias de la apropiación: objeto, sentido, ley, texto, etc.

Prólogo es metáfora del desplazamiento mismo, es metáfora de la metáfora, (figura de la figura, lugar del lugar) por lo que el prólogo no se aviene a un análisis puramente figurativo, a una *retórica restringida*. Tampoco a un análisis sofístico, exclusivamente persuasivo porque él contiene una necesidad que lo empuja. Prólogo exige una perspectiva profunda que reúna ya a retórica y a poética según la única necesidad que las imbrica, la necesidad de la verosimilitud.

El prólogo no es un objeto, finalmente, creado como lo que no es el sentido pleno de la obra; el prólogo es un desplazamiento del final -puesto que el prólogo se escribe siempre después de la obra- hacia el principio, modo en el que, ya lo sabemos, se instaura el ritmo de una iteración, de una repetición que se desplaza en el ámbito de una metáfora; el prólogo es, en consecuencia, un desplazamiento del origen, de la causa, de la fuente que, así, se convierte en final y en término medio. El prólogo, de este modo, y para concluir, muestra que lo que él deja ver no sólo le concierne, sino que afecta a la escritura en su totalidad, incluidas, desde luego las propias obras literarias, ahora, desde esta perspectiva, completamente distintas del prólogo según su posición pero instaladas sin embargo, en una suerte de continuo de la repetición.

El prólogo deja ver, entonces, una necesidad que concierne a toda la escritura. Necesidad que no es más que la necesidad de un lugar común que impide que se convierta en sistema referencial o autorreferenciado.

Sobre el prólogo, *ya se sabe*. Sobre el prólogo un *no se sabe* de carácter esencial al que hay que referirse continuamente y que constituye, a mi juicio, la posibilidad de seguir hablando y quizá de repetirse porque el prólogo es como la apertura del espacio de la escritura, es despliegue de su necesidad que nos pone cara a cara con la

retahíla, con la perorata incontrolable que es la literatura. Necesidad de decirlo todo en torno a un secreto que es la literatura misma, lo literario, un paso por el abismo del lenguaje, por su secreto que no puede comunicarse porque no puede dejar de ser dicho en una comunidad.

«La comunidad no se mantiene más que como el lugar —el no-lugar— en el que no hay nada que detener, secreto de no tener ningún secreto, no operando más que en la inoperancia que atraviesa la escritura misma o que, en cualquier intercambio público o privado de palabra, hace que se retenga el silencio final en el que, no obstante, nunca es seguro que todo, en fin, se termine. Ningún final donde reina la finitud.»

Concluir es siempre dar la palabra al otro, abrirse a ese secreto sin secreto, a ese no-se-sabe de carácter esencial. Sobre el prólogo, *ya se sabe, no se sabe*.

Intermedio II

*Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles. Las
anticipaciones tardías.*

¿Se abre o se cierra?, lo que el prólogo deja ver, esa necesidad de la escritura que se traduce en la verosimilitud poética ya enunciada por Aristóteles y aprovechada, defendida y puesta en obra por los textos aquí analizados, ¿abre una época o la cierra? ¿Es el principio de la modernidad, tal y como algunos autores quieren ver en Don Quijote, o bien es el final de una literatura que deja paso a la institucionalización y profesionalización de un oficio? Parece que, alcanzado el punto de su clarificación, lugar excelso en Don Quijote donde se muestra su necesidad y se desdeñan los subterfugios que reducen esa apertura a un simple catálogo de la posibilidad, no cupiera plantearse la posibilidad de escribir al margen de esa ley.

«Gran ley y que debe observarse: que nadie hable fuera del negocio.»

Son palabras de Quevedo que inauguran su lectura de *Retórica* de Aristóteles. Una lectura hecha según su oficio de poeta, es decir, una lectura hecha para observar y clarificar aquellos lugares en que la *Retórica* puede servir a la poesía, también, en un deslizamiento que constituye, a mi juicio, el núcleo de interés de la lectura, en lo que puede servir a la *Poética*, puesto que el mismo Aristóteles no dejó de señalar en un tratado lo que de utilidad había para el otro. Se trata, nuevamente, de una reunión de *Retórica* y *Poética*, de *Retórica* y *Poética* que, como podremos comprobar, cierra una época de lectura pero según una necesidad que ya no permite la clausura completa.

Texto perdido durante muchos siglos y que recuperamos hace menos de una década. Teníamos noticia de ese texto quevediano por Lope de Vega, quien, en la carta VII de la *Circe*, señala:

“Pero quien siente que [la *Poética*] no tiene fundamento en la *Retórica*, ¿qué respuesta merece? O no entiende que le tocan las mismas obligaciones que al historiador, fuera de la verdad, o poca erudición muestra quien esto ignora, estando todos los retóricos llenos de ejemplos de poetas, como verá mejor vuestra excelencia si don Francisco de Quevedo prosigue un discurso que dejó comenzado, ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más quisiera deberle menos”.

Como puede observarse, ya la lectura que Lope hace de los propósitos de

Quevedo apunta a una reunión de ambas artes tomando como base la retórica aunque no según alguna ley inserta en la Retórica sino más bien apuntando al valor que tienen los *ejemplos de poetas* –y el comentario a éstos desde luego– que ésta contiene. Se trata de una de las posibilidades del movimiento de la retórica, a saber, la virtud del ejemplo como lugar establecido de la efectividad y de la persuasión y, por otra parte, se trata de aquellos fragmentos que abren la retórica y la desorientan pues le imponen una necesidad que es poética, un abismo que no se aviene con su dócil prescripción del entinema y que tiene lugar, se articula, en torno a un pensamiento del ejemplo: es decir, en torno a un pensamiento de lo particular como encarnación de la ley.

¿Dónde encontrará Poética su verdadero lugar en Retórica?, ¿de dónde se puede deducir esa subordinación que anticipa Lope? Llegado el libro III de Retórica, el libro dedicado a la elocución –a la lexis– Quevedo parece encontrar un nexo indiscutible entre ambas que subordina Poética a Retórica. Se trata de la tendencia de la poética al estilo bello y de la tendencia de la retórica a exigir una argumentación sólida.

“Poetica/ todo esto es nezesario a la elocuzion / Poetica i se debe observar por ley imbiolable” .

Observemos el texto aristotélico que comenta esta breve línea que, según ella misma sostiene, no es sino la transcripción de una ley inviolable.

«Pero como todas las materias que se refieren a la retórica se relacionan con la opinión, se ha de poner también cuidado [en este punto], no por su rectitud, sino por su necesidad. Porque lo justo y nada más que ello [[es]] lo que hay que buscar con el discurso, antes que el no disgustar o el regocijar [al auditorio], y lo justo es ciertamente debatir acerca de los hechos mismos, de suerte que todo lo que queda fuera de la demostración es superfluo».

Esa ley inviolable es la ley que rige el negocio –palabra que en la época significa eminentemente asunto– y que servía de umbral a toda la lectura que Quevedo hace de la Retórica. Se trata de una ley central que Quevedo interpreta, en primer lugar,

en el sentido de la repartición de tareas entre Retórica y Poética.

En efecto, en ese tránsito hacia el libro III de Retórica, en el que la poética puede hallar su verdadero papel se produce una distribución insoslayable de tareas: retórica se ocupará de la razón y de la estructura, poética se encargará de la belleza del lenguaje: esa parece ser la ley y el negocio y nadie, ya lo sabemos, debe hablar fuera del negocio. Así, dirá más adelante:

“Poetas/ mas los Poetas mas afectan lo sublime de las Palabras que la grauedad de la sentenzias. Vino Primero la diction Poetica, i fue primero reziuida, tal fue la que admitio Gorgia. por esto muchos ignorantes juzgan que hablan v[...] los que se deleitan de scribir en aquel xenero Poetico”.

Y aún un poco después:

“Poetica/ no trata aquí de la razon de la Elocuzion por que lo a tratado en las que llama comentaziones Poeticas”.

Quevedo se deja arrastrar por un cierto ímpetu de su tiempo hacia la consideración de la poética como un tratado de la elocución bella, siendo así que la retórica recogería exclusivamente lo importante, que es el orden, los temas y la necesidad de razonamiento del discurso. Una época se cierra en la medida en que la ley se convierte de nuevo en elemento de clausura, en necesidad de la distribución de las tareas del lenguaje frente a la capacidad del prólogo para aunar ambas artes del lenguaje y mostrar que la verdadera necesidad sólo surge de esa unión, que la ley es la que prescribe siempre más de una lengua, más de un género, etc.

Ahora bien, como señalaba Lope, el verdadero motor del interés quevediano no es la ley, o no directamente, sino los ejemplos, el estudio de los casos particulares propuestos por Aristóteles: *estando todos los retóricos llenos de ejemplos de poetas, como verá mejor vuestra excelencia si don Francisco de Quevedo.*

Quevedo, en efecto, habrá recorrido según este vector la obra aristotélica, anotando al inicio de muchos de sus comentarios la palabra *poeta* para indicar el lugar donde había un ejemplo poético, fundamentalmente de Homero.

“Poeta/ Donde ocurre lo honesto, o lo vtil, en el poema se ha de seguir lo honesto i no lo vtil. Pone el exemplo en el Aquiles de Homero que, por Patroclo, por ser le honesto el morir, aunque le era más vtil el viuir, se ofrezio al peligro”.

Primer ejemplo significativo para nuestro análisis al que Quevedo, no obstante, trata según una perspectiva de la ley, puesto que el ejemplo particular sirve aquí como ejemplo de una ley que podríamos resumir del siguiente modo: es preciso, en el poema, seguir antes lo honesto que lo útil. Pudiera pensarse que lo honesto remite aquí a una cualidad moral, de tal modo que la ley del poema (y del poeta) se convertiría en una ley moral, en una ley, si no queremos darle un sentido tan amplio, de lo que se ha establecido comúnmente como pauta de comportamiento. Una ley se erige en productora y evaluadora del contenido -del asunto-, una ley que, ciertamente sobrepasa a retórica y, en esa medida, siendo ley del negocio no se atiene estrictamente al orden y a la disposición que es de lo que se ocupa retórica.

Sin embargo, la ley que aquí se plantea señala más bien una ejemplaridad de lo que tiene que suceder en descrédito de lo que parece apropiado en el sentido moral.

En efecto, el texto de Quevedo no señala la honestidad del comportamiento sino la honestidad de la atribución del comportamiento a Aquiles, una honestidad en lo que ha de sucederle a Aquiles, es decir, se trata de una cierta honestidad intraliteraria que instauro por tanto una especie de traslación de la ley moral al relato. Ley que, ya sabemos desde el análisis de los preliminares de *La Celestina*, no tiene un carácter exclusivamente trascendente y como fundante del espacio literario. La utilidad, y con ella un cierto sentido común, quedan descartadas en el análisis que hace de este ejemplo enunciado por Aristóteles en el libro I de la *Retórica*, es decir, cuando analiza la polémica dialéctica de la misma.

De hecho, no sólo tiene valor la lectura del texto de Quevedo en sí mismo, sino, sobre todo, en comparación con el texto de *Retórica* al que se refiere, en el que el sentido es casi el contrario:

«E igualmente, en fin, los que elogian y los que censuran no miran si se ha realizado

algo conveniente o perjudicial, sino que con frecuencia llenan de alabanzas al que, incluso desdeñando su propia utilidad, ha hecho algo bello, al modo como elogian a Aquiles porque socorrió a su amigo Patroclo, aun sabiendo que él mismo, que podía seguir con vida, iba a morir por ello; pues para él resultaba esta muerte más bella que conveniente la vida»

En efecto, como puede observarse, Aristóteles señala la necesidad de un cierto sentido común en el comportamiento de los personajes y cómo ese sentido común no puede subsumirse a una cuestión de belleza, lo cual sería, aprovechando las palabras de Quevedo, hablar al margen del negocio. La cita de Aristóteles responde con exactitud a lo ya entrevisto por Quevedo en lo que concernía a la lexis, ha de preferirse la coherencia a la belleza. Se trata, desde la perspectiva aristotélica de una puesta en escena de la imitación de los personajes –asunto propio de Poética- que sería capaz de proporcionar un primer rasero a la pertinencia del texto literario. La imitación ha de ser coherente antes que bella.

Quevedo, significativamente, se sale de esa lectura y apunta a una imitación –a una honestidad- interna al trasunto literario que daría a luz una ley propia del relato, una ley que interpreta el negocio, lo propio del negocio, de un modo completamente distinto a su análisis de la lexis, donde seguía con cierta fidelidad la lectura de Retórica. Ahora no se trata de que Retórica proporcione el esquema del contenido –del negocio- quedando la Poética reservada exclusivamente a la lexis, sino que, comentando un elemento relevante para la poesía señala la imponente necesidad que le acontece al poeta al ponerse a escribir, necesidad que salta por encima del lugar común –de la ley de utilidad común-, de la ley moral y, sobre todo, por encima de una estructura de razonamiento que no aparece ahora mencionada y que habría sido, con sólo mencionarla Quevedo, un modo de reconocer que la necesidad intraliteraria no es más que el entinema. Pero no se trata de eso. La Retórica ya no emerge para salvar el problema gracias a su estructura coherente de los pensamientos.

Asunto de hondo calado pues, además, no se trata sólo de leer el lugar ejemplificador de Aristóteles sino un lugar común de la literatura clásica pues el

ejemplo es común a otros autores que lo han tratado. Quevedo trabaja, en consecuencia, sobre un lugar común, sobre el ejemplo al que parece introducir en la ciencia misma de lo literario según una necesidad que no se aviene estrictamente con el sentido común y desde luego, de ninguna manera, con la preeminencia de la ley de la que el ejemplo ha de ser un simple retazo didáctico.

Frente a esa necesidad de lo útil que Quevedo margina incluso frente a la autoridad aristotélica, emerge la necesidad que podríamos llamar cosmográfica. Se trata de un nuevo análisis de los versos de Homero:

“Poeta/ Los Athenienses en el pleito por Salamina citaron a Homero por testigo, de donde se colixe que el Poeta en la philosophia i cosmographia a de ser legal”.

Una nueva necesidad se le aparece al poeta en la lectura de *Retórica*, una necesidad que ahora no parece de ascendencia intraliteraria, sino que puede fundamentarse en otras ciencias: filosofía y cosmografía según deja ver el fragmento. El poeta ha de seguir la ley de la filosofía y de la cosmografía y ser exacto en esto. Excluye de este modo Quevedo la fantasía justificada en sí misma y basada en la quiebra de las leyes que rigen el mundo. Poética es, relegada la ley que propone *Retórica*, una suplementación de lo real que ha de asimilarse a sus leyes más esenciales. Para ejemplificarlo refiere Quevedo la cita de Solón en la que aludiendo éste a la historia de Grecia pretende justificar la posesión de algunos terrenos. La autoridad del poeta no es la de Solón –que era legislador- sino la de Homero quien, por ser buen poeta, respetaba la cosmografía y la filosofía de tal modo que pudo ser citado como fuente de autoridad para dirimir una disputa. El hecho es llamativo porque precisamente de los versos que cita Solón uno es una interpolación de la época ática y, en concreto, según noticia que se difunde desde antiguo, una interpolación del propio Solón. Quevedo, hombre de amplísima cultura, tenía que tener noticia de la sospecha de la autoría de los versos. De nuevo el ejemplo se abisma, ahora porque la propia persona del poeta –el dueño último de la lexis, del estilo- se convierte en ejemplo, y nos deja ante el umbral de la ley, ejemplo de una ley que pretendiendo erigirse por sobre los concretos y coyunturales hombros del ejemplo, no encuentra en

él más que una sima de la que no puede escapar. Dos ejemplos –Homero y Solón– para un solo ejemplo, ejemplo duplicado que no consigue reforzar su autoridad sino perderla, convertirse en un entredós sin ley, sin más ley que la de duplicarse.

Así pues, no son ni la cosmografía ni la filosofía, ámbitos de los que se pueda extraer nítidamente alguna ley de directa aplicación a la poesía. De hecho, otro de los ejemplos extraídos por Quevedo muestra que para él el proceso es el inverso.

“Poeta/ Prueua tambien que se aplaca la ira quando no la siente aquel en quien se emplea con el exemplo de Homero quando Achilles arastraba muerto el cuerpo de Hector, i dize tu castigas tierra sorda, colixese que la principal cosa que a de hazer el Poeta es enseñar bien con exemplos i Palabras la Philosophia moral pues del Poeta la aprendio el Philosopho, i lo confiesa”.

En primer lugar apunta Quevedo el papel principal que el poeta tiene en la construcción de ejemplos, de tal modo que él se convierte en intérprete de las leyes y se subordina a su funcionamiento haciéndolas visibles con las palabras: *se colige que la principal que ha de hacer el poeta es enseñar bien con ejemplos y palabras la filosofía moral*. Estaríamos entonces situados ante una subordinación no sólo de la Poética a la Retórica sino de ambas a la ley moral, pues las dos ciencias del lenguaje se convierten en un ayudamemoria de la moral. Sin embargo, inmediatamente después y como conclusión de lo apuntado, señala Quevedo: *pues del poeta lo aprendió el filósofo y lo confiesa*. Es decir, el poeta se convierte en el maestro del maestro y de ese modo, aunque con mediaciones entre las que se encuentra su propia obra, el poeta termina ejemplificándose a sí mismo, como si cada obra sólo fuera el comentario y la copia de otra obra, ley de intraliteraturización que no deja despuntar ni al ejemplo ni a la ley, convirtiéndolos en movimientos de un solo y amplio recorrido que no es más que una repetición.

De este modo, no sólo Poética no se subordina a Retórica, como se deducía de los análisis que sobre la lexis hace Quevedo, sino que las ciencias más reglamentadas y más sujetas a leyes han de fijarse en la ley que rige a Poética, de donde el poeta extrae la fuerza de sus exposiciones que se convierten inmediatamente en leyes. Paso

excesivo que, desde luego, no es acorde con el espíritu de la letra de Quevedo.

Lo que resulta interesante señalar de nuestro análisis es que la ley que busca Quevedo no funciona al modo de un reparto cómodo de funciones porque, en el momento en que pretende adentrarse en el ejemplo, que es su trabajo y, además, trabajo común hecho por Aristóteles tanto en Retórica como en Poética, las funciones se extralimitan de su ámbito propio de conocimiento. El paso al ejemplo no aporta más luz, en un caso el ejemplo muestra la imposibilidad de una ley exterior -la ley moral que sugería lo honesto-, en el otro, lo que precisamente resulta impedido es una ley plenamente interior al asunto.

Muestra, no obstante, esa oscilación entre la consideración de Poética como fuente de todas las artes literarias del lenguaje y la consideración de Retórica como fuente de todas las leyes, que Quevedo se encuentra ante un dilema de difícil solución. En efecto, en la medida en que acerca al texto desde la perspectiva de la ley, y sin profundizar en sus líneas, Quevedo se siente legitimado para afirmar la preminencia de Retórica sobre Poética y el carácter adornado de ésta. Sin embargo, cuando se pone a leer lo que de Poética hay en Retórica, es decir, cuando se enfrenta al lugar donde ambas se reúnen, se encuentra de frente con una ley que lo es de la literatura y que, aunque no alcanza, desde luego, a la verosimilitud, rápidamente se encuentra sometida a un violento conjunto de deslimitaciones.

Es el encuentro, asimismo, entre el ejemplo y la ley, pues entre ambos polos se mueve Quevedo, el encuentro en Retórica y Poética, entre Poética y Retórica. Quevedo, en efecto, habrá respetado el movimiento del ejemplo precisamente para toparse con una imposibilidad de reunir retórica y poética a través de la cita, del texto como ejemplo, pues no otra cosa es esta búsqueda de ejemplos que una búsqueda de las citas poéticas en retórica, del texto heredado. Una ley se le impone, una ley que señala una necesidad de retórica en poética, una necesidad de poética en retórica que, sin embargo, no puede trabajarse sobre la superficie del texto puesto que éste parece constituir más bien un abismo sobre el que no es posible establecer una conclusión definitiva.

Antes que poder demostrar la ascendencia de la ley sobre los ejemplos, una ley

que los organizara y les proporcionara un sentido, Quevedo se topa con una tensión entre la ley –esa verosimilitud que no se subsume a la cuenta- y la topografía de lo literario que es memoria y lugar común, lugar de encuentro donde la comunidad se presenta para poner límite a la ley y hacer que se ahonde sin límite.

No podemos, como ya he señalado, obviar que la lectura de Quevedo, a pesar de encontrarse y ser consciente de esa tensión, tiende a sostener a través de afirmaciones rotundas de la ley, que la Poética –que consiste más bien en un tratado del verbo bello- ha de someterse en lo que concierne a organización y razonabilidad a la Retórica, de tal modo que entre la una y la otra puedan alumbrar, cada una operando desde su ámbito, la obra literaria meritoria.

Se abre y se cierra, necesariamente.

Gran ley y que debe observarse; que nadie hable fuera del negocio.

Se abre y se cierra, necesariamente. Se cierra por la ley enunciada de antemano pero se abre porque el trabajo del texto ya no sabe prescindir de la necesidad de una ley que mira a la obra literaria y no puede encerrarse en sus consideraciones abstractas. Apertura del discurso crítico que tiene que leer la obra, que sabe que la obra encierra una necesidad propia que hay que desentrañar y que, en ese combate, encuentra precisamente el juego de la ley y del ejemplo, del texto conocido y del texto abisal en la misma página, sobre las mismas palabras.

Se trata, en efecto de una apertura ejecutada en el umbral, en el prólogo, en el frontispicio de la obra donde se enuncia, a modo de explicación y de resumen, la gran ley, una apertura que no puede cerrarse porque pertenece a la escritura, a la verosimilitud que es donde se juega el nexo discordante de la poesía y de la historia, esa verdad a la que a lo mejor quería aludir Lope de Vega: *O no entiende que le tocan las mismas obligaciones que al historiador, fuera de la verdad.* Una ley que determine la verdad es lo único que podría dirimir lo que concierne al poeta y lo que concierne al historiador, verdad que es asunto de tratados pero que, simplemente asomada al poema se trastoca y se extravía, se ahonda, por respetar el vocabulario que venimos empleando.

Esa apertura lo es del texto literario, de la trama de texto y prólogo en que consisten las obras que venimos analizando. Un prólogo, si lo es, no sólo pretende

enunciar la ley que rige el relato, la literatura, sino enfrentarse a la obra de la que necesita para ser y para borrarse. Un prólogo si lo es no sólo dice la ley al modo en que lo diría un discurso teórico donde se enunciara esta necesidad, sino que denota la ley a través del movimiento general de la literatura al que tanto pertenece el prólogo como la obra misma. En ese movimiento, que en muy pocas páginas ilustra el texto quevediano, se requiere de la obra que actúa precisamente como elemento que abisma e interrumpe cualquier proceso de enunciación y de afirmación, devolviendo todo a su estado original, a ese empeño irrefrenable del prólogo de enunciar la ley y probarla en el texto para borrarse.

Un prólogo, si lo es, mira a la obra donde resuena -ejemplificada- la necesidad. Se trata, en consecuencia y para ¿concluir? esta indagación de mostrar esa necesidad inserta en las obras mismas pues el prólogo, si lo es, siempre mira a otra realidad que es la literatura, la obra.

Capítulo III

Conclusiones

Prólogo y literatura.

Necesidad del prólogo y necesidad de la escritura.

“Todo este mundo que nos rodea está en un tris, tanto si se trata de un yelmo como de la noción de bien y mal”. [Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*].

El Pinciano dixo entonces: Está muy bien, mas yo no sé qué cosa sea prólogo en la poética; en la oratoria yo ya sé, como el otro día se dixo, que es vn seminario de la oración y vn lugar adonde está cifrado todo lo que la oración contiene.

*Fadrique respondió: Si por seminario se entiende lo que acabáys de dezir –que es una recapitulación y suma de la cosa toda-, esso es dar a entender que es lo mismo que el argumento: mas, si como yo entiendo por seminario se entiende vna oración en la cual por lo passado se da luz a lo poruenir, éste es verdaderamente prólogo; y éste usan los escritores comúnmente antes de las obras. [Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*]*

La cita anteriormente transcrita de El Pinciano diferencia el prólogo en la Retórica, -simple resumen de lo que posteriormente contendrá la obra- del prólogo en la Poética -prólogo verdaderamente literario que, como señala el texto, da luz a lo porvenir por lo pasado. Dicha cita puede entenderse, a primera vista, en efecto, como si de un esquema temporal se tratara: el prólogo daría paso a lo futuro situándose él mismo en un pasado de corte inaugural e interpretativo. Ya vimos cómo el prólogo desmentía esta interpretación que se alejaba no sólo de sus potencialidades como texto escrito *a posteriori* pero cuyas virtudes se situaban en un *a priori* esencial para la lectura, sino que se desmarcaba inconsecuentemente de las efectividades del propio prólogo, centrado en su propio término que no constituía un límite certero para el acontecimiento de la obra, que no daba lugar a la obra puesto que ésta necesariamente había de precederle en la escritura. El esquema temporal clásico, de este modo, no servía para explicar el acto mismo de la literatura que no es otro que la conjunción de lectura y escritura; una de las consecuencias, no la menos desconcertante, era precisamente la radical puesta en cuestión de la historiografía misma.

3.1. Apertura y llamada. La obra hacia el prólogo

El elemento que, no obstante nuestra lectura, desmiente a mi juicio esa interpretación temporal ingenua de la cita de El Pinciano es la aparición de un pasado a partir del cual el prólogo daría lugar a lo por venir. Porque, ¿cuál es el pasado del prólogo según esta lectura trascendental? El pasado del prólogo es la obra, escrita necesariamente antes que él; pero entonces, ¿cuál es su porvenir?, no otro distinto que la misma obra, de tal modo que, incluso la lectura temporal más fiel al esquema trascendental de la subjetividad desemboca en una suerte de perspectiva paradójica, de camino de ida y vuelta a la obra que hace de la literatura el doble juego de lo banal y lo imprescindible, el espacio de una repetición instaurada antes de la escritura misma que se convertiría así, tal y como mostró el final de nuestro primer capítulo, en una exigencia de repetición en la fisura del prólogo.

Lejos de una lectura temporal que instaure una repetición de lo mismo y que sitúa en un mismo plano de sentido y dignidad genérica a la obra y al prólogo, la

recíproca y simultánea dependencia de obra y prólogo señala sobre todo que ambos son textos abiertos. Es decir, el carácter del posicionamiento del prólogo obliga a que la obra se instaure también como un texto abierto cuya necesidad, entonces, ya no se define según una lógica interna o heredada, sino que es la necesidad de una apertura entendida como exigencia. Ley de la escritura que apunta a la estricta fisura de su término: fisura que, ya lo sabemos sobradamente, no permite ni la reunión -al salvarse la amenaza de esa fisura por medio de una estrategia de firmeza - ni la dispersión, pues la fisura no se ensancha sino que se profundiza.

Entonces, ¿cómo se puede leer ese pasado y ese '*(lo) por-venir*' al que se refiere El Pinciano? Nótese que en esa diferencia temporal se instaure el paso desde la Retórica a la Poética tal y como lo entiende El Pinciano. ¿Cómo dar el paso desde el prólogo a la obra?, ¿cómo desde la obra al prólogo ahora que estamos instalados en una necesidad de la escritura, necesidad que encarna el término verosimilitud en el término *(del) prólogo*?

No se trata ya, de acuerdo con los resultados que hemos ido obteniendo, de interpretar lo que El Pinciano quiere decir, tampoco de proporcionarle un contexto histórico -*un mundo*- donde la frase respondería por sí misma, alejados nosotros del acontecimiento de su sentido en una operación que hace aséptico el proceso de lectura. De lo que se trata es de recibir esa exigencia que la frase impone, de escuchar dónde resuena en ella la exigencia de la escritura al referirse al prólogo. No se trata de preguntar a la cita, sino de responderla, de responder de ella, de acoger su necesario acontecimiento.

La propia frase se instaure en un movimiento de exigencia, de llamada, en un límite que es propio de Poética porque en Retórica, según anuncia, el prólogo sólo resume lo que ya ha sido o lo que vendrá, de tal modo que quien lo lee tenga entera noticia de lo que se dijo -resumido ahora y ordenado- o de lo que se va a decir -presumarizando para hacer ver una estructura que haga comprensible el texto subsiguiente. Lo que sucede en el prólogo visto desde la perspectiva de Poética -y por lo tanto en el ámbito de la verosimilitud- es precisamente una aparición de *(lo) por-venir* que ya no puede ser anticipada, una aparición de lo pasado que ya no puede ser resumida y ofrecida. El paso del pasado a *(lo) por-venir* es un paso que ya

no puede procesualizarse porque es el paso por sobre la fisura, el paso que damos sobre el abismo y que, al darse, favorece la profundidad del abismo, el ahondamiento radical de la distancia entre el prólogo y la obra, entre el texto y su sentido, entre el significante y el significado. Ese paso es el prólogo que se sitúa entre (lo) pasado y (lo) *por-venir*.

Todos los esquemas temporales analizados a lo largo de este estudio se han preocupado fundamentalmente de dar cuenta del papel de esa fisura en el pasado: así, se ha señalado el papel de la historia textual y genérica del prólogo en su configuración durante el Siglo de Oro, así también se ha entrevisto cuál es el papel de anterioridad de la subjetividad –inmanente psicológica o trascendental creadora– en el proceso de creación de la obra a la luz del prólogo, del mismo modo se ha señalado cuál es el rol configurador y causante que juegan los valores de ley moral o de ejemplo tan propios del paso desde la Edad media al Siglo de Oro, finalmente –por citar sólo algunos ejemplos– se ha indagado radicalmente el papel que la comunidad –asociada necesariamente a través del prólogo a la obra– desempeña como causa y propiciadora del prólogo y de la lectura misma.

Ahora, y según las conclusiones alcanzadas en el análisis del *término (del) prólogo* y del lugar común, se impone una perspectiva que mire a (lo) *por-venir*; como si esa fisura que recorre todas las estructuras trascendentales clásicas mirara a una suerte de porvenir que abre el lugar donde ella acontece. Perspectiva a la que, en el paso de Retórica a Poética, apunta en su cita El Pinciano.

En efecto, después de haber llegado al límite del prólogo, límite de la última palabra antes de la obra y límite también de la profundidad abisal donde sólo habita el eco y la resonancia y donde resulta imposible escuchar nuestra palabra sin que sea ya una repetición en nosotros, después de ese límite, decía, un claro se abría ante nosotros, un lugar sólo entrevisto que, si bien se había ido mostrando en el análisis de lo pasado, ahora se nos ofrecía con toda la rotundidad y la exigencia de la aparición de la verosimilitud poética, noción alejada de la simple imaginación y que solicitaba una apertura radical del prólogo a la obra. Reaparecía así, después de muchas páginas olvidada –quizá por parecer un rasgo banal, poco descriptivo– la noción de dependencia del prólogo respecto a la obra o, más bien, por emplear un lenguaje

apropiado, la noción de apertura radical de la escritura según el modo de su exigencia.

Ese *(lo) por-venir* que señala El Pinciano no puede ser, en consecuencia, un porvenir despachado simplemente como un modo del futuro. Ese porvenir –ese ‘*(lo) por-venir*’– es ya una exigencia del prólogo, una resonancia de esa apertura esencial que el prólogo ha dejado ver que le constituye como un afuera de sí mismo, afuera que no apunta, al menos en principio, a ninguna dirección concreta. Exigencia que se despliega en varios sentidos, todos ellos simultáneos: por un lado, en efecto, se trata de una distinción entre por-venir y lo por-venir. En el primer caso el prólogo abre el tiempo –ya lo vimos en Ovidio y en Rojas– y lo abre de tal modo que nunca pueda cerrarse, de forma que ya no quede posibilidad de llevar la cuenta, abre el tiempo a un pasado ya siempre por venir que lo habita y lo abre, futuro que no es sino la repetición de lo que nunca puede llegar a tener lugar. Este aspecto, ya lo hemos estudiado detenidamente, se fundamenta en un presente de la escritura que actúa como coordinada espaciadora de toda la trama temporal. Sin embargo, el prólogo no sólo abre el tiempo como un lugar indeterminado de esperanza, el prólogo es materialidad e historia, es lo que tiene lugar y se posiciona, por lo tanto el por venir es siempre un *lo por venir*, esperanza de una materialidad, de una clausura del sentido que más bien apunta a un deseo, a una volición que es ya la experiencia de la imposibilidad de la clausura, experiencia de la escritura y que, en consecuencia, nunca es capaz de constituir una subjetividad ni exterior ni interior al texto donde acontece la exigencia. En ese primer eje el prólogo da (el) tiempo y lo convierte en la experiencia de la exigencia de la escritura.

El segundo eje (el eje de *por-venir*) por su parte, es el que permite diferenciar entre porvenir, entendido como hemos señalado anteriormente, y por venir, asunto que refuerza la estructura del acontecimiento pues no hay por venir sin esa esperanza que es experiencia de la imposibilidad. Se trata de un esquema cuádruple que resuena sin instituir una verdadera red esquemática de atribución. Respondemos, por lo tanto, a la exigencia de la cita de El Pinciano, buscamos decir sí a lo que ella deja ver, a lo que deja acontecer.

(Lo) por-venir, en consecuencia, no es aquello a lo que el prólogo da lugar sino

más bien lo que deja ser al prólogo, una exigencia que viene de la obra y sin la que el prólogo –que siempre mira a ésta- no puede llegar a ser. Es (lo) por-venir lo que llama al prólogo que ya es, deshaciendo esa ingenua estructura temporal que ahora, en la exigencia de por-venir y de llamada, ya no sólo se desfonda hacia el pasado, sino que se tensiona hacia lo porvenir.

Lo por venir es, por tanto, la apertura del prólogo, apertura que le desencadena pero que no le pertenece, que no le toca porque lo por-venir está siempre por venir, nunca tiene lugar plenamente. Exigencia de la escritura y de la verosimilitud que el prólogo no enuncia, que escuchamos nítidamente en el prólogo porque allí resuena, retumba, palabra que no cesa.

Lo por venir no es por tanto lo que tendrá lugar con posterioridad al prólogo sino una llamada al prólogo que lo convierte a su vez en (lo) por-venir. En efecto, el prólogo mira a ese porvenir que le llama y le exige, de tal modo que esa llamada hace del prólogo lo que aún está por venir –no llamamos a lo ya acontecido. Por-venir del por-venir, el prólogo mira a la obra que lo abre centralmente y sin cuyo acontecimiento no puede explicarse la radical apertura del prólogo que no puede clausurarse mediante ninguna estrategia de apropiación o reapropiación.

El prólogo, en consecuencia, depende de la necesidad de la llamada de la obra, resuena según la obra y deja escuchar esa resonancia anticipadamente, en una anticipación que es también exigencia para nosotros mismos, pues el prólogo se anticipa paradójicamente, instaurándose él mismo como llamada; el prólogo es, no podemos olvidarlo, por-venir del por-venir. Exigencia de la obra que sólo puede convertirse en la exigencia del prólogo precisamente en el nexo de la escritura y la lectura, en ese paso temporal que instaura la relación entre prólogo y obra y deja resonar la doble dirección de la llamada.

3.1.1. Ser y parecer. El acontecimiento y el lugar del prólogo.

Las obras a las que nos dedicamos contienen numerosas llamadas de la obra al

prólogo, numerosos elementos que podrían servirnos para analizar esta llamada como una exigencia de prólogo ya inscrita en la obra y que, en consecuencia instaaura una necesidad del prólogo como por-venir; una apertura radical operada en la obra desde donde se anuncia y se exige otra escritura –quizá no exclusivamente un prólogo- que es su por-venir.

Aunque ese acontecimiento, ese lugar de la apertura, ese desgarramiento de la obra, ¿tiene lugar en el texto?, ¿tiene lugar en la escritura?, ¿ocurre en su sentido?, ¿es un proceso de la lectura o más bien de la escritura?, ¿es una transposición de la necesidad subjetiva de la creación de la obra? Es preciso clarificar cómo acontece esa apertura en la obra de tal modo que seamos capaces de alumbrar un escueto pero firme hatillo de nociones que sirvan para nuestra lectura posterior de las obras.

Son numerosos, como ya indicaba anteriormente, los elementos que se dan en las obras propuestas a estudio para analizar ese acontecimiento de apertura. Hemos elegido, para analizar esa cuestión, el problema de la diferencia entre ser y parecer por tres motivos: en primer lugar por ser un eje de interpretación largamente trabajado por las obras críticas y teóricas que se han dedicado a las obras literarias que nos ocupan; en segundo lugar porque el planteamiento de este eje de lectura no nos aleja del problema de la ficción que tan central ha sido durante el Siglo de Oro para analizar la posición de la obra y del prólogo, para la constitución de la novela como escritura, lugar del paso entre retórica y poética que con tanta fuerza se nos impuso; finalmente, el tema se impone como un tema de estricta raigambre filosófica, apropiado por tanto para el marco de esta indagación en la medida en que reúne significativamente el problema de la historia y la ficción –ser y parecer en la literatura- con el problema radicalmente filosófico de lo que es y de lo que sólo resulta simple apariencia –ser y parecer en la filosofía, instauración de un marco gnoseológico al que el prólogo, ya lo sabemos, no es ajeno.

De lo que se trata, por lo tanto, y en torno a la cuestión de ser y parecer, es de detectar cuál es el modo en que esa apertura tiene lugar en la obra, delimitar exactamente el modo de su acontecimiento evitando la injerencia de nociones ajenas al campo de la exigencia de la escritura y de la verosimilitud. No se trata de dar cauce

al prólogo en la obra y mostrar cuál es el modo en que el prólogo la abre, cuestiones que hemos abordado con anterioridad. Ahora, evidenciado que hay una apertura propia de la obra que actúa como llamada al prólogo, todo el estudio previo del prólogo ha de situarse en una suerte de cuarentena teórica que impida la transferencia directa de nociones allí halladas a este terreno disímil de la obra. En efecto, lo que el prólogo ha mostrado es precisamente que su acontecimiento se diferencia del acontecimiento de la obra y que, en consecuencia, los resultados allí hallados no son inmediatamente aplicables a otros tramos textuales. Un prólogo, si lo es, se diferencia de la obra que prologa; aunque desaparezca ante su acontecimiento no se disuelve en ella. De este modo, por poner un ejemplo, la idea de verosimilitud será aplicable a la escritura de la obra no porque haya sido una noción extraída del estudio del prólogo, tampoco en la medida en que se trate de una noción que trascienda el prólogo para alcanzar el sustrato de la escritura –elemento ahora sí común con la obra-, sino porque la noción allí entresacada era precisamente un lugar de resonancia de la obra en el prólogo, es decir, un lugar que en cierto modo era un nexo entre ambas realidades textuales. En cualquier caso, esa y otras nociones, deben ponerse ahora de nuevo en juego, introducirse en el espacio de acontecimiento de la obra donde deben dar su nueva medida.

Hay, no obstante, una limitación que todo el trabajo anterior impone y que ha de respetarse. En efecto, todo el decurso de la investigación hasta el momento ha alumbrado y denunciado un conjunto de estrategias de reapropiación que pretendían superar la fisura del acontecimiento de la escritura para reestablecer alguna estrategia de reapropiación del sentido de la obra o de la realidad. Pues bien, considero que el trabajo en el *término (del) prólogo* legitima a no volver a plantear esas cuestiones de reapropiación referencial, centrándonos ahora –supuesta la apertura radical de la obra– en los modos de leer esa apertura, en los modos de derivar ese espacio fisurado para que pueda dar cuenta de la llamada que la obra hace al prólogo y que le otorga ese carácter último de necesidad que muchos autores o bien le negaban –Hegel– o bien reconducían hacia estrategias históricas y literarias de comprensión: historia textual, desarrollo retórico o evolución genérica –Alberto Porqueras.

Ser y parecer es precisamente el eje de una nueva lectura de los problemas teóricos hasta aquí planteados; una apertura teórica a la exigencia de la verosimilitud, al paso, no podía ser de otro modo pues es el concepto principal que se emplea para distinguir el prólogo de la obra, entre lo que es verdad –ser, prólogo, narración autobiográfica en presente– y lo que es ficción –parecer, obra, narración de relato en pasado inmediato o lejano.

Quizá este texto de Américo Castro, a mi juicio clásico para plantear este asunto de la diferencia entre ser y parecer, nos ayude a iniciar nuestra andadura.

“Todo este mundo que nos rodea está en un tris, tanto si se trata de un yelmo como de la noción de bien y mal”.

Se trata, en efecto, de una interpretación de la realidad de la obra que incide precisamente en el carácter perentorio y como inestable de todo lo que nos rodea en *El Quijote*. Es el pensamiento más cotidiano que compartimos de la obra de Cervantes tamizada por la personalidad del caballero andante, verdadero promotor de ese filo donde las cosas parecen dar el paso desde el ser al parecer y viceversa. Molinos que son gigantes, yelmos que son bacías de barbero, elementos que reconocemos ciertamente como propios de la novela cervantina. El problema, nótese, tiene al menos dos dimensiones bien diferenciadas: por un lado, se trata de los elementos materiales que, gracias a la imaginación del caballero –y del novelista– se convierten en objetos de corte mágico gracias a su parecido físico, de tal modo que la desviación guarda un reducto de sentido común pues no es capaz de crear el objeto sino, de algún modo, de parodiarlo. Fenómeno en el que se toma un objeto real como estructura para, desviándose de él significativamente, hacer burla de algún aspecto. Aquí, la parodia del objeto se estructura en el aspecto físico de éste. Por otro lado, sin embargo, se trata de juicios de valor que el autor va insertando a lo largo de la obra. La noción de bien y la noción de mal, como extremos de esa realidad moral, ejemplifican ese proceso.

Como puede observarse, la conjunción de ambos terrenos –y por lo tanto la diferencia entre ser y parecer– acontece precisamente en el ámbito de la obra, sin que

quepa la posibilidad, salvo por una traslación espuria, de plantear la cuestión de ser y parecer como una cuestión precisamente entre el lenguaje y la realidad –asunto suficientemente abordado por esta investigación–, entre la obra como sentido y lo que narra como acontecimiento. No obstante, Américo Castro realiza un movimiento paralelo para explicar la estrategia cervantina; en efecto, tal y como señala algunos párrafos después:

“Cervantes se sirvió literalmente, una y otra vez, del hecho de ser interpretables en forma distinta las cosas que contemplamos. (...) Este mundo que nos cerca ¿es «el engaño a los ojos»? Nuestro autor nos envía así un eco de lo que fue el tema central para los pensadores del Renacimiento”.

Como puede leerse en la cita, la idea de ser y parecer se interpreta en el texto de Américo Castro precisamente en el sentido de la experiencia que del mundo tenemos. El *Quijote* no habría hecho sino exagerar precisamente esa experiencia para parodiarla y hacerla materia novelística. Se produce así un juego doble, pues el engaño a los ojos no es sino la extrapolación de un acontecimiento cotidiano que, no habría que extremar mucho la postura, no sólo justifica el *Quijote*, sino cualquier empeño narrativo. No se trata de una creación novelística de la realidad, sino de la simple traspolación de una experiencia cotidiana al ámbito de la novela. El mundo del *Quijote* está en un tris precisamente porque el mundo en general está en un tris. Novela y realidad se asemejan en esta perspectiva en la que, sin embargo, y por el carácter representativo de la obra de creación, el engaño se da con toda su intensidad en la vida cotidiana, siendo el engaño de la novela un engaño vicario.

Ortega y Gasset ha profundizado en el análisis de este engaño destacando precisamente el carácter psicológico del mismo; en efecto, la experiencia que subyace a ambos engaños es una estructura psicológica que permite precisamente la traslación del orbe de la realidad al orbe de la ficción.

“Flor de este nuevo y grande giro que toma la cultura es el *Quijote*. En él periclita para siempre la épica con su aspiración a sostener un orbe mítico lindando con el de los fenómenos materiales, pero de él distinto. Se salva, es cierto, la realidad de la aventura; pero tal salvación envuelve la más punzante ironía. La realidad

de la aventura queda reducida a lo psicológico, a un humor del organismo tal vez. Es real en cuanto vapor de un cerebro. De modo que su realidad es, más bien, la de su contrario, la de lo material”.

Respetando el carácter epocal que Américo Castro atribuye al fenómeno y que se convierte en una suerte de coordenada espacio-temporal de su comprensión, pone Ortega el dedo en la llaga precisamente al señalar que el Quijote es una suerte de novela de la melancolía de la aventura en la medida en que en él se presenta la faceta psicológica como la única faceta posible para la aventura. Ya no hay posibilidad de concebir dos ámbitos diferenciados y autónomos por sí mismos –la realidad y la novela–; todo se hace psicológico en el ámbito de la novela y, en esa medida, no puede pensarse en una aventura real *ni siquiera dentro de la ficción*. En efecto, el texto de Ortega no apunta a esa dualidad que aún pretende mantener Américo Castro entre la realidad y la ficción, sino que se interna en el ámbito de la ficción para señalar el carácter verdadero de la aventura que en él acontece y la cualidad de apariencia de la aventura que en él se imagina. No se trata de diferenciar la aventura real que cuenta la historia de la aventura imaginada por el novelista, sino de diferenciar la aventura que imagina el autor –que ahora toma *mutatis mutandi* el carácter de real– de la aventura que imagina el personaje –ahora ficción radical y psicológica. Pero, ¿qué diferencia a una imaginación de la otra?, ¿cuál es el criterio de realidad entre esas dos invenciones? La respuesta de Ortega es directa: de una de las imaginaciones hay un sustrato real que la convierte en la imaginación de referencia: «Es real en cuanto vapor de un cerebro. De modo que su realidad es, más bien, la de su contrario, la de lo material». Apunte que no reviste un carácter irónico en el texto de Ortega sino que más bien anuncia la construcción de la novela como narración cuya última finalidad consiste en desbaratar el mito del orbe épico, del mundo ficticio junto al mundo real en igualdad de grado.

Se trata, como puede observarse de un paso más en el nivel de profundidad del ser y del parecer. En efecto, si de literatura hablamos, lo psicológico instauro un reino donde el ser puede ser tan contundente como el de la realidad; la ficción, la novela empieza precisamente dentro del juego de lo psicológico material.

Pero, ¿qué sucede por tanto con la realidad?, ¿es toda de corte psicológico?,

¿reduciremos el mundo a un simple estado mental?, ¿qué papel juega la novela en esa red de referencias psicológicas? Para responder a estas urgentes cuestiones aporta Ortega el ejemplo del espejismo que analiza de la siguiente manera:

“Fenómeno semejante [el espejismo] podemos vivirlo en dos direcciones: una, ingenua y rectilínea; entonces el agua que el sol pinta es para nosotros efectiva; otra, irónica, oblicua cuando la vemos como tal espejismo, es decir, cuando a través de la frescura del agua vemos la sequedad de la tierra que la finge. La novela de aventuras, el cuento, la épica son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua. Necesita, pues, de la primera, necesita del espejismo para hacérselo ver como tal. De suerte que no es sólo el *Quijote* quien fue escrito contra los libros de caballerías, sino que el género literario «novela» consiste esencialmente en aquella intususpección”.

Se trata, por lo tanto, de una manera de diferenciar dos aspectos de la novela, el paso de una época a otra, el tránsito entre dos modos de concebir la empresa de la ficción. El primer modo, el modo ingenuo que corresponde a la narración de caballerías –y, desde luego, a un movimiento presente y constatable en el *Quijote*– consiste en creerse el espejismo, darlo por bueno y tomarlo como azar de la aventura, como síntoma quizá de la intromisión de un sujeto activo –el encantador, el mago– en la aventura aunque quizá ignoto para el caballero. El *parecer* del espejismo se toma por un ser al que se da carta de naturaleza en la realidad; se trata, como es evidente, de una convicción puramente psicológica del personaje y de una voluntad imaginativa de la narración; lo que sucede en la novela es un parecer evidente que el personaje actualiza para convertirlo en un ser que motiva y pone en marcha la aventura.

El segundo modo de recibir el espejismo es el modo propio del género novela; es decir, el espejismo se toma como parecer que –ahora de cara al lector y no de cara al personaje– se desvela como parecer precisamente para hacer resaltar lo que es, lo que verdaderamente es; es decir, el agua del espejismo no se considera real sino que se emplea para resaltar la sequedad de la tierra de donde parece surgir. El parecer se muestra esencial a la novela pero precisamente como contraste con el ser de lo real,

con lo que de verdad es y que constituye el límite máximo de la realidad novelística. Este segundo modo hace del parecer un parecer exaltado por la condición psicológica del personaje o de la narración en los que adquiere su máximo brillo; sin embargo, su objetivo no es ése, no se limita a quedar encerrado en el orbe de lo psicológico imaginativo, sino más bien, emplear esa virtud potenciadora de lo poético para llevar hasta el límite de la narración lo que verdaderamente es, esa tierra seca en la que nadie tiene que creer porque se muestra como un dato. Se produce entonces una suerte de salida de lo psicológico, una aparición de lo real como lo que verdaderamente es y que no resulta opinable; salida que ya no apunta exclusivamente a la materialidad del humor y que, no obstante, va a recuperar ese carácter oblicuo e irónico que el humor poseía respecto a la aventura.

“Esto ofrece una explicación a lo que parecía inexplicable: cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo místico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. Roto el encanto de éste, cae en polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño. A esta escena asistimos en toda novela. De suerte que, hablando con rigor, la realidad no se hace poética ni entra en la obra de arte, sino sólo aquel gesto o movimiento suyo en que reabsorbe lo ideal”.

Así pues, la realidad existe por sí misma pero no es representada por el lenguaje ni por la novela en su conjunto; lo que la novela hace es referirse a la realidad de un modo oblicuo, irónico, desviado cuyo efecto más inmediato es convertir esa realidad en materia novelística. Fuera del ámbito puramente psicológico si lo entendemos como la región donde nada tiene fundamento; la novela se instaura precisamente en la región que media entre la imaginación más pura, la que carece de materialidad, y la realidad más pura, la que carece de imaginación, la que se presenta sin posibilidad de ser interpretada; la novela oscila, por tanto, entre la *alucinación* y la *desilusión*.

Salva Ortega, y de un modo muy agitado y enriquecedor, el asunto de la representación del lenguaje al dotarlo ya no de un carácter psicológico cerrado, de

una suerte de inmanencia mental donde todo quedaría resuelto, sino al otorgarle la capacidad de mediar entre la realidad y la ficción por la institución de un rodeo, de un paso oblicuo entre lo que es real y lo que llega hasta nosotros, entre lo que sucede y lo que decimos que sucede. No obstante, y aunque salva al lenguaje del reino de la representación, Ortega sigue confirmando la existencia de dos ámbitos perfectamente direferenciados: el de la realidad y el de la novela, y afirmando la jerarquía tradicional entre ellos pues el ámbito de la ficción, del lenguaje, de la representación acontecería en la novela con posterioridad precisamente como desviación de lo real puro y de lo imaginario puro; estadio intermedio donde cuaja la idea humana del mundo.

Se trata entonces de un paso verificable de la realidad al mundo psicológico de lo humano, paso contado al que se puede atribuir un grado puesto que debe encontrarse entre lo ideal y lo real. Sale, en consecuencia, lo psicológico a lo real de dos modos: en primer lugar, y aquí cerca de la lectura que hacía Américo Castro, como una experiencia del mundo que todos poseemos, un modo de habitar el mundo que comparten los humanos: la imaginación inescindible de nuestra vivencia cotidiana, el halo con que rodeamos a las cosas para imaginar que son algo distinto de lo que son; la nube, la piedra que cuentan con formas caprichosas que activan nuestro aspecto cognoscente más imaginativo; en segundo lugar, se produce una salida de lo psicológico a lo real material representada por el humor, por la materia en que coagula la imaginación. En cualquiera de los dos casos, la narración se ve conducida a lo real como sustrato de comprobación, sustrato débil y él mismo imaginativo que apunta a la vivencia —a la circunstancia que rodea los hechos— como fundamento último de legitimidad. Ser y parecer se entremezclan entre la realidad y la ficción pero la función crítica que ejerce la novela los resitúa, ahora muy firmemente, precisamente para establecer una distinción —de corte conceptual si se quiere— que reinstaura el orden del ser y del parecer definitivamente.

Para Juan David García Bacca, por su parte, es preciso distinguir nítidamente entre lo que es imaginación de la realidad, ese ser y parecer donde opera una teoría del conocimiento que ha alumbrado críticas a la ciencia sustentada sobre postulados de un objetivismo radical —el texto de Ortega articulará precisamente tanto la crítica

a esta ciencia (positivismo en su caso) como la crítica al idealismo más empobrecedor: es decir el paso entre alucinación y desilusión— y lo que es imaginación que podríamos llamar de uno mismo. Para ambos estados ha sugerido García Bacca la denominación alucinal —categoría de pensamiento— aunque al primero lo denominará alucinal objetivo puesto que se proyecta sobre los objetos de la realidad o sobre los demás, y al segundo alucinal subjetivo. Corresponden a la primera categoría —que es en la que fundamentalmente se centran Ortega y Américo Castro— los episodios donde don Quijote imagina una aventura que no se presenta en verdad frente a él; a la segunda categoría corresponde la idea que tiene don Quijote de que está puesto en el mundo como brazo de la justicia y de Dios y que pertenece a una estirpe de caballeros destinados a cumplir la misma misión bajo el mismo señor. El primer conjunto de objetos no es capaz por sí mismo de hacer coagular una realidad, es el segundo el que proporciona esa posibilidad y el sentido de la propia aventura.

¿Debe interpretarse entonces, que hay un verdadero don Quijote —no un verdadero Alonso Quijano— que sería el referente nuclear de ese don Quijote que observa el mundo y a sí mismo a través de la categoría del alucinal? Desde el punto de vista del alucinal, no se trata de un problema de referencia interna a la novela, aunque como veremos tampoco de que el alucinal pueda campar a sus anchas a lo largo de las páginas de la novela haciendo de ésta una realidad completamente abierta. En efecto, para García Bacca al alucinal aún puede sumársele un estadio más de extrañeza que es propio de la novela: el encantamiento.

De este modo, la realidad que vive don Quijote es siempre efectiva —ya se trate de un alucinal o de un hecho verdaderamente real; sólo se alterará esa realidad si el caballero o la realidad estuvieran encantados. De este modo, el mundo real queda alejado y subsumido al conjunto de categorías que sirven para leer la novela; el alucinal es el estado natural del novelista y del personaje, siempre deambulando entre fantasmas, espectros que son las figuras del relato. El encantamiento sería un grado de extrañeza aún mayor aunque, como señala García Bacca, en la novela éste opere precisamente como lo que aproxima y explica la realidad. Se fija el navarro, por ejemplo, en el episodio en que don Quijote —en la primera parte— ha sido vencido y

recluido en un carro con rejas donde le llevan de vuelta al pueblo. Allí, en efecto, el caballero denuncia encontrarse encantado precisamente para poder dar cuenta de la tan sórdida realidad que él percibe con nitidez.

«Verdad dices, Sancho, pero ya te he dicho que hay muchas maneras de encantamientos, y podría ser que con el tiempo se hubiesen mudado unos en otros, y que agora se use que los encantados hagan todo lo que yo hago, aunque antes no lo hacían. De manera que contra el uso de los tiempos no hay que argüir ni de qué hacer consecuencias. Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto basta para la seguridad de mi conciencia; que la formaría muy grande si yo pensase que no estaba encantado y me dejase estar en esta jaula, perezoso y cobarde, defraudando el socorro que podría dar a muchos menesterosos y necesitados que de mi ayuda y amparo deben tener a la hora de ahora precisa estrema necesidad».

El encantamiento aúna por lo tanto tres aspectos fundamentales de la realidad pero trasladados a la materia novelística, a saber: el papel y sustancia del propio personaje encantado, objeto de una acción de la que podrá o no librarse, pero que le convierte en objeto de una realidad bien cerrada frente al alucinal cuyo papel es precisamente abrir la realidad sin posibilidad de clausura y hacer de él un sujeto de la acción; por otra parte, el encantamiento instaaura el tiempo y lo deja ver, puesto que el encantamiento es propio de cada tiempo y sólo desde esa clave es enteramente comprensible y evaluable; finalmente el encantamiento supone, asimismo, la presencia del otro, del encantador que es sujeto de la acción que nos condena a una realidad cerrada y poderosa.

Se produce entonces una clausura del mundo novelístico en el que lo imaginado —bien sobre la realidad bien sobre uno mismo sobre los mimbres del alucinal— se deja ver como lo real, inversión de ser y parecer, y en el que la vuelta al mundo se produce a través de la categoría de encantamiento que proporciona la estructura básica de lo real —sujeto agente, sujeto paciente con su conciencia lista y entramada en el tiempo («esto basta para la seguridad de mi conciencia») y tiempo como estructura del acontecimiento— pero trasladada al orbe de la ficción: ser y parecer se instaaura, a mi juicio, en el ámbito cerrado de la ficción donde operan como en un

estadio paralelo al del mundo.

«Encantamientos que se disipan o desvanecen por irrupción de la vida normal, pues ésta, durante todos los encantamientos, estaba no sólo presente sino constantemente pujando o atrayéndolos. *Pujando* por romperlos, atrayéndolos para que recaigan o caigan en el nivel básico fisiológico de la especie humana».

En efecto, frente al alucinal que no tiene por qué respetar la estructura de lo real porque es abierto y en cierto modo radicalmente esquizofrénico, el encantamiento es un desplazamiento de la estructura de lo real que acontece en un ámbito no real. Al respetar su estructura, siempre está en un tris de dejar entrever los contenidos de la realidad entre los hilos del mismo tejido: sujeto y espacio-tiempo. Repitiendo, por tanto, la estructura orteguiana que hace de la novela un ámbito entre la alucinación y la desilusión, ahora la alucinación se complementa con el encantamiento en un tránsito que tiene lugar exclusivamente en el ámbito propio de la novela al que siempre atrae, gracias a un cierto paralelismo, el ámbito de la realidad.

Aún queda, no obstante, una estrategia que no ha sido planteada, la cuestión de convertir la realidad en un modo radical de la escritura y poder trazar, entonces, una relación de semejanza entre dos modos de escritura, al margen, en principio, de cualquier cuestión psicológica. Como se verá, la verosimilitud aprovechada como condición de posibilidad de la semejanza es el arma empleada para tales menesteres. Tal es la estrategia que poco más o menos ha seguido Juan Carlos Rodríguez al analizar este asunto precisamente en el prólogo de 1605:

“Cuestión de la *semejanza*. Fue por eso sin duda por lo que Foucault se aferró a la ideología de la *semejanza entre las palabras y las cosas* para tratar de explicar el Quijote. (...) La semejanza entre las signaturas es, en efecto, la clave en el orden del mundo feudal que se supone escrito por el dedo de Dios. Pero no implica una correlación entre palabras y cosas (lo que supondría una distancia previa entre ellas), sino exactamente una correlación entre la escritura del libro y la escritura del mundo. Por eso *lo escrito* es siempre verdad en Don Quijote (pero también, decíamos, en los nobles, los curas o los misioneros), por una parte; y, por otra parte, lo escrito es *verdad* puesto que la escritura es la nueva legitimación

burocrática de todo el orden social”.

En efecto, ya no se alude a una semejanza entre las palabras y las cosas como si de una estrategia de la representación se tratara. Ya no se postula una realidad exterior a la obra –y de carácter no escritural, realidad en estado puro– que tuviera que coordinarse con la escritura de la obra palabra por palabra, signo por signo, sino más bien una realidad interna a la escritura que planteará un problema de coordinación inmanente a la obra misma. La *semejanza* lo es ahora entre dos escrituras, la escritura del libro y el mundo como escritura, la capacidad del libro de mostrar una escritura que imita la escritura de la realidad. El libro, la obra, entonces, se conduce a una recreación en la que la imitación se desplaza precisamente al interior mismo de la obra literaria, imitación entre ella misma y su lenguaje. La escritura, apoyada por la verosimilitud entendida como condición de posibilidad de la inmanencia radical –nunca abierta sino circular y repetitiva– se constituye como la noción de referencia última que legitima todo el entramado. Tal y como ya apuntaban el texto de Américo Castro y las reflexiones de Ortega y Gasset, no se trata únicamente de un problema de la representación, sino de un problema del valor, del juicio; la escritura, en efecto, se convierte en el valor supremo de esos dos mundos: «*lo escrito* es siempre verdad en Don Quijote [...] por una parte; y, por otra parte, lo escrito es *verdad* puesto que la escritura es la nueva legitimación burocrática de todo el orden social». Se aúnan así el mundo literario y el mundo social. La literatura ya no es vicaria del mundo social –no sólo– sino que deja ver cuál es el entramado verdadero de ese mundo social. El problema que se plantea entonces no es si la obra es capaz de reproducir el mundo social, sino hasta qué punto es literaria la realidad social, hasta qué punto ella misma constituye una narración. Ser y parecer invierten sus lugares propios de referencia: ahora ser es la obra y parecer el mundo social del que cabe dudar pues no hay fuente extraescritural que lo legitime; Dios, que podía ser el extremo original de esas escrituras se convierte, si deseamos llevar hasta el límite la analogía, en el escritor del mundo natural, ser mediado por la técnica de una manifestación mundana, ser más allá de la pluma cósmica; Dios ya no se encarna sino que –como mínimo– se representa en sus criaturas.

Sin embargo, la hipótesis de Dios no aparece. Se trata simplemente de la escritura frente a la escritura.

No obstante, esa escritura enfrentada a la escritura, ese *parecer* que circula en el *parecer* no se constituye a juicio de Juan Carlos Rodríguez en una simple circularidad enloquecida, sino que tiende a instaurar una objetividad que ya había sido puesta en cuestión en los planteamientos referenciales. Sin posibilidad de rescatar la objetividad cuando entre la realidad y la obra mediaba el carácter representativo del lenguaje, dicha objetividad se rescata ahora precisamente al instituirse una circulación inmanente entre escrituras.

Esa objetividad tiene, en primer lugar, un entramado temporal, una trama verbal en la que el tiempo –condición de posibilidad de esa circulación entre escrituras– permite la conjunción, la *semejanza* entre escrituras.

“El Quijote no es más que la narración de la vida cotidiana de un yo concreto que acaba de morir. Esto es, se nos va a contar un pasado inmediato que sin embargo se nos ofrece como un presente directo. Se supone que ésa es la clave del «Ello», de la objetividad narrativa; y, a la vez, para que no parezca una narración fantástica, del «Ello ha sido» aquí y ahora, ayer mismo. El problema era –apuntábamos– quién legitimaba la verdad de esa historia y la verdad de ese débil «yo» (el que dice «no quiero acordarme»), que es quien sustenta con *su* verdad *la* verdad de la historia. Esa aparición del «yo débil» se convierte en la clave de todo”.

El transcurso del tiempo, apuntado aquí en el carácter de duración lingüística del verbo, establece la condición de posibilidad para la semejanza de las dos escrituras. Pero, ¿por qué ha de instaurarse la posición de un yo entre ambas escrituras?, «esa aparición del ‘yo débil’ se convierte en la clave de todo», ¿quién es el origen verdadero de esa similitud, el tiempo o el yo? No importa si se trata de un yo débil o de un yo fuerte –con todas sus atribuciones de subjetividad–, el hecho es que entre dos escrituras se instala un elemento pétreo que obliga a pensar un espaciamento que permite contar las repeticiones, las idas y venidas del círculo a través del umbral del yo.

“Del mismo modo en que básicamente verdadero intenta ser –o parecer- el «Ello es» de Cervantes. Y para eso se aferra a la única legitimación posible (al lado del «yo»): esto es, al fulgor de la aparición de la vida cotidiana como realidad tangible y común.

Una cuestión también obvia desde el principio: Cervantes nos presenta «en vivo» al hidalgo con una minuciosidad que pasma. El «Ello es» de la escritura despliega una objetividad sensorial decisiva. Una *sensorialidad* que quizá no se ha resaltado mucho, pero que supone sin duda una de las claves del hallazgo cervantino. Una escritura que casi se puede oler y palpar, que se inscribe en las cosas, que se impregna de ellas y de su aura. De la «materialidad» del valor de cada signo cotidiano de la vida de un hidalgo pobre.”.

Ese yo débil tiene que, en cualquier caso, remitirse a la escritura donde ahora reside todo. No podrá ser más que un paso dentro del entramado de escrituras; paso imprescindible puesto que en él parece residir precisamente la condición de la objetividad, elemento de legitimación última de la semejanza de escrituras. Ese yo está hecho, por un lado, de sensorialidad y, por el otro, de tiempo.

En cuanto al primer aspecto, cabe señalar en primer lugar, que esa sensorialidad no es una objetividad por sí misma, puesto que como señala la cita, la sensorialidad es de la escritura: «Una escritura que casi se puede oler y palpar, que se inscribe en las cosas, que se impregna de ellas y de su aura. De la «materialidad» del valor de cada signo cotidiano de la vida de un hidalgo pobre». Paso de la sensorialidad por la escritura en la que todo se engolfa: la sensorialidad lo es del yo, de la escritura de la obra y de la escritura del mundo –en la que esa sensorialidad se denomina vida cotidiana. El yo, en consecuencia, no puede sino legitimarse en la escritura: bien en la escritura de la obra, bien en la escritura del mundo.

La escritura es, en consecuencia, la referencia última de ese yo que nada puede fuera de ella. La escritura, por su parte, apuntaba para obtener su objetividad a una estructura temporal que podía desvelarse en la temporalidad lingüística del verbo. Esa temporalidad era el juego entre un pasado inmediato y un presente presente, puesto que la narración de la vida cotidiana era la narración de un yo concreto pero en su acontecer temporal: narración de la vida de un yo que acaba de morir, de un yo que desaparece. El paso a la ficción, a la escritura y, por lo tanto, al parecer –pues

recordemos que el mundo mismo se desliza hacia un parecer — tienen lugar a través del paso desde lo pasado inmediato hasta el presente. En efecto, si todo se hubiera contado como un pasado inmediato la obra se habría convertido en historia y apenas habría tenido espacio para la ficción objetiva, habría sido pura objetividad o pura ficción, pero no una mezcla de ambas que sólo puede darse en la conjunción del pasado con el presente. La muerte de Don Quijote nos hace percatarnos, precisamente, de esta dislocación temporal puesto que la historia narrada ya ha concluido cuando empieza a contarse. Modo de un pasado que no se limita a ser recapitulado como se hace al escribir la historia, como se haría si la escritura fuera simplemente la escritura de la obra — como hacía, por otra parte, el prólogo desde la perspectiva retórica apuntada por El Pinciano —, sino que se abre a un presente de la escritura del libro que lo actualiza y deja pensar en una ficción, en un abrirse la narración a sus posibilidades inmanentes.

De este modo se produce el paso desde el 'ello ha sido' hasta el 'ello es', paso que constituye una objetividad precisamente en la conjunción de la objetividad veraz de lo ya sucedido — límite de la narración muy próximo a la representación — y de la objetividad evidente de lo que se nos presenta aquí y ahora — límite de la narración próximo a su constitución plenamente inmanente, a la autoproducción de su verdad en la ficción sin referencia.

Ahora bien, ¿cuál es el paso para que el presente se convierta en pasado en el ámbito de la escritura? Desde el punto de vista de la cotidianidad, el elemento de paso es la muerte, único hecho que, desde la estructura cotidiana del tiempo, sólo se puede contar en pasado. Desde el punto de vista de la narratividad, sin embargo, el paso desde el presente al pasado lo ejecuta el prólogo que, en primer lugar, se constituye en espacio que deja ver la apertura esencial de la obra en el entorno conceptual del ser y del parecer.

En efecto, la hipótesis de Juan Carlos Rodríguez apunta a una estructura temporal que por constituirse plenamente en un presente de la narración pretende instituir por sí sola un ámbito inmanente de la ficción; vuelta de la escritura sobre sí misma que aúna el ser y el parecer en torno al parecer, convirtiendo cualquier efecto

de verdad – de ser – en un efecto narrativo – de parecer – ya sea en la obra, ya en la vida cotidiana desvelada ahora plenamente como un relato.

Una primera objeción señalaría, a mi juicio, la poca conveniencia de lo derivado de esa hipótesis con el verdadero funcionamiento de la verosimilitud dentro de la obra cervantina. Ya lo señalamos en el capítulo anterior; antes que una condición de posibilidad de la inmanencia y la clausura, la verosimilitud se mostraba como una condición radical de la apertura de la obra, del paso de la obra al prólogo que aquí no se tiene en cuenta a pesar de que resulta imprescindible en ese tránsito temporal, ya se considere desde la perspectiva cotidiana, ya desde la perspectiva puramente narrativa. En efecto, la lectura que del prólogo hace Juan Carlos Rodríguez en lo que concierne a la semejanza es una lectura en clave organicista –recuérdese la referencia a Huarte de San Juan– que sólo serviría para llevar la verosimilitud a otras obras aristotélicas ni siquiera concernientes a la escritura. La metáfora organicista de poética, ya lo sabemos, es una metáfora que alude a un estadio temprano y desde luego no artístico de la poesía –«la poesía se dividió según los caracteres particulares»–; posteriormente, precisamente con el surgimiento de la verosimilitud la metáfora se abandona como impropia de una indagación del arte poética.

Sin embargo, la objeción que a mi juicio permite descartar la hipótesis de Juan Carlos Rodríguez es la que señala la inversión de la valoración de lo que es y de lo que parece ser. En efecto, ya lo señalamos anteriormente, hacer recaer todo el peso en la escritura supone la puesta en circulación no sólo de la narratividad o del mundo cotidiano, sino la necesidad de que dicha circularidad no pueda clausurarse. Juan Carlos Rodríguez, por el contrario, apunta la noción de objetividad –obtenida por la inmanencia que proporciona la estructura temporal– precisamente para mostrar ese ámbito de la materialidad de la narración donde todo emerge en su verdad objetiva. La escritura se convierte así en un estadio inmanente donde se juega su posibilidad y del que ella siempre sale triunfante. La consecuencia inmediata es, paradójicamente con sus intenciones, un alejamiento del mundo cotidiano sólo rescatable si se convierte él mismo a la objetividad de la escritura, es decir, sólo si él mismo se hace relato; primacía del parecer que interrumpe la circulación de los dos conceptos al

traer al presente todo lo que parecía pasado.

Frente a la clausura de la circulación que supone la hipótesis de Juan Carlos Rodríguez, cabe señalar que el prólogo –elemento en el que él mismo se apoya para la noción de la metáfora de la semejanza biológica y para señalar que allí es donde empieza a constituirse un yo débil– no sólo media en el ámbito narrativo entre el presente y el pasado, sino también en esa otra escritura que pertenece a la vida cotidiana, al tiempo mundano que la ficción imita; el prólogo, por lo tanto, no puede emplearse para legitimar esa inmanencia de la escritura que constituiría un espacio literario propio y globalizado. En efecto, el hecho más contundente de ese pasado inmediato que Juan Carlos Rodríguez asimila con el tiempo cotidiano, con la narración que se arroga una pretensión de verdad porque se parece al tiempo de la vida común, ese hecho, decía, que es la muerte de Don Quijote es la condición de posibilidad del prólogo, de ambos prólogos: de uno –el de la segunda parte que lo anuncia– y del otro –el de la primera parte que no puede ser sin esa muerte que da la obra por concluida.

El prólogo, por tanto, más que emplazarse en un lugar que permitiría distinguir la temporalidad cotidiana de la temporalidad narrativa, deja ver la necesidad de la apertura del tiempo en la obra, deja ver la necesidad de esa llamada que se le hace desde la obra. La muerte del personaje es un elemento de paso que no puede ser aquilatado y convertido en piedra de toque de la escritura, es una repetición en la obra que da paso al prólogo, llamada desde la muerte que resuena en el prólogo, final sin clausura donde todo comienza de nuevo.

Ser y parecer son en la obra –según deja ver el prólogo– el lugar de una apertura de la obra al mundo, a una exigencia –la verosimilitud– que no le es propia porque no tiene lugar en ella. La verosimilitud acontece en la obra por la dislocación de lo narrativo y lo cotidiano en ella, por la dislocación de la imitación y, en consecuencia, del lenguaje: ¿bacía o yelmo?, *baciyelmo*, sin que esa conjunción léxica apunte a una consolidación del objeto, mitad narrativo mitad cotidiano, sino más bien a una repetición de lo uno en lo otro, camino de doble sentido, *llamada a la llamada*, resonancia del espacio literario.

Repetición como apertura, encuentro de lo otro como exigencia y como llamada, este es el modo en que la obra encuentra el acontecimiento de la llamada que ella dirige al prólogo, que el prólogo le dirige. Esa necesidad de la llamada en la obra no proviene por lo tanto, de su organización mundana –es decir, ni del tiempo ni del espacio ni de su transposición narrativa en la vida cotidiana–, sino de la necesidad de la obra que es la verosimilitud, movimiento de la exigencia de la escritura.

Habremos de buscar en las obras ese intersticio en el que la obra se pone en juego y está a punto de desaparecer, de anularse, lugar donde el prólogo emerge y recibe su llamada, una llamada que lo hace venir sin que nunca, no obstante, pueda llegar definitivamente, una llamada, si lo es, siempre es doble, se repite: ¡ven ,ven!

3.2. Allí donde cabe un prólogo.

Acabamiento e inacabamiento en el Renacimiento

Hemos desembocado, a qué dudarlo, en una paradoja al acercarnos al espacio de la obra, al lugar desde el que se produce la llamada, pues el prólogo, al dejar ver que la necesidad de esa llamada reside precisamente en un *inacabamiento* de la obra, deviene él mismo imposible. En efecto, si el prólogo sólo es posible una vez que la obra haya sido concluida, ¿cómo puede resultar precisamente de una exigencia de inacabamiento? Se trata de un problema que, además, concierne a la época que nos ocupa en la que una de las cuestiones esenciales es dirimir cuándo puede considerarse una obra terminada, o más bien, cuáles son las condiciones para que una obra pueda considerarse inacabada, inacabable.

Si la obra llama al prólogo es porque ésta no es cerrada al modo de un orbe ideal y autosuficiente, si el prólogo deja resonar esa llamada es porque cuenta con el espacio de inacabamiento de la obra. No se trata, como puede entenderse, de aquellas nociones –más bien ingenuas– que planteábamos al inicio de esta indagación aunque sí del mismo problema; en efecto, un prólogo cabe sólo allí donde una obra ha sido concluida, allí donde, sin embargo, se produce un modo de inacabamiento en el

que el prólogo encuentra su lugar. Cuádruple sentido de la exigencia que ahora debe convertirse en un múltiple sentido de la verosimilitud, modo de la exigencia de la escritura y la obra.

Será preciso, en consecuencia, comprobar cuál es la especificidad de ese modo de inacabamiento. En la época, tal y como relata muy detalladamente Sem Dresden, conviven cuatro concepciones del inacabamiento: la concepción de raíz cristiana, la concepción de raíz platónica, la concepción plotínica y finalmente la concepción aristotélica.

El concepto fundamental que sostiene la idea de inacabamiento de raíz cristiana es aquel que se refiere a la perentoriedad de esta vida en comparación con la vida prometida, la vida más allá de esta vida donde todo es pleno. De este modo y por una simple traslación conceptual, ninguna de las obras realizadas en esta vida es una obra plena, completa. Todas las obras contienen –por ser obras humanas– un inacabamiento esencial que las hace corruptas aunque –también por inacabadas– pueden contener destellos de la vida verdadera, modos de conexión con una experiencia que abre la menesterosidad de esta vida a la rotundidad de la otra. Los denuedos del artista por declarar su obra eterna no son, sin embargo, sino atisbos de soberbia en todo modo condenables. No es éste el inacabamiento que legitima la presencia del prólogo, pues el prólogo, como es obvio, no puede proporcionar ese acabamiento, esa completud categórica que está reservada exclusivamente a la otra vida, ese acabamiento que deja atisbar la otra vida.

Por otro lado, la raíz platónica del inacabamiento resulta, a mi juicio, precisamente de una lectura cristiana de la obra del filósofo griego. Existe un referente ideal al que la obra debe asemejarse, en la medida en que esa perfección no es alcanzada por el artista en la obra, la obra se deja inconclusa, inacabada a causa de su imperfección. Existe, por lo tanto, un referente ideal que, en raras ocasiones puede ser alcanzado pero que, frente a la concepción cristiana, sí puede ser alcanzado. Es el motivo por el que Miguel Ángel declara haber dejado sin terminar numerosas obras.

«Cuando el escultor debutante comienza su famoso *David*, habría construido una especie de muro alrededor de su taller. La razón es evidente añade Vassari:

Miguel Ángel detestaba la presencia de personas que le vieran mientras trabajaba y se debatía con el mármol. No necesita ningún público antes de que la obra sea perfecta. [...] Miguel Ángel le confiesa que durante su juventud dio fin a algunas esculturas, pero el ideal de perfección era tan elevado y tan difícil que a partir de un determinado momento le era imposible terminar definitivamente ninguna estatua. El mínimo error, el defecto más pequeño le impedían continuar, de modo que ya no se preocupaba de lo que había empezado con tanta vehemencia. Ni siquiera debía, la mayor parte de las veces volver a empezar lo que había abandonado. Si todo hubiera dependido de su voluntad personal, no habría dado al público más que muy pocas de sus obras, quizá ninguna».

La obra ideal, que en el modelo platónico está fuera de la obra pero también fuera del artista que sólo puede contemplarla, es la que determina el referente último – raramente alcanzado – de la obra que se está realizando.

La vertiente plotiniana de esta concepción, tal y como la analiza Dresden, consiste en introducir ese modelo ideal de la obra en la mente – en el interior – del autor que considera inacabada su obra en la medida en que ésta no responde a la idea que él se había forjado de la misma. Si la idea platónica tenía un sustrato metafísico ahora la idea plotiniana se reduce a un ámbito psicológico. En los dos casos, no obstante, en la lectura que el Renacimiento hace de ellos la obra se considera inacabada en la medida en que no puede responder plenamente de ese modelo, de esa Idea, que actúa como referente ideal.

Un prólogo, si lo es, no puede alzarse sobre esa fisura salvo ahondándola, empeño de clausura que no es más que una diseminación de la grieta, una apertura aún mayor mediante la que la obra se deshace completamente.

El cuarto modo apuntado por Dresden es el modo aristotélico, nuevo vector en el Renacimiento y explicación de la materialidad de ese inacabamiento, momento de paso sempiterno que abre la posibilidad de un infinito en lo finito, modo de una apertura donde el prólogo parecer ir encontrando su lugar, el emplazamiento desde el que se producirá la llamada.

«Lo que dicen los demás es que la estatua que el escultor va a dar al público se encuentra en efecto en el mármol. El artista la revela literalmente, la descubre al quitar el mármol sobrante. La idea es curiosa, es lo menos que puede decirse.

Aún resulta más curioso observar cómo Miguel Ángel se aventura a adelantar que lo mismo sucede en la pluma y en la tinta del autor. Si es posible, en rigor, imaginarse una estatua que ya está en el bloque de mármol, se hace mucho más difícil, sino en verdad imposible creer que las imágenes literarias presentes en la tinta misma de aquel que escribe. Sea como fuere, estoy seguro de que la extrañeza misma de ese pensamiento prueba qué importancia atribuía Miguel Ángel y cuán seguro estaba de haber descubierto y de poseer una verdad capital.

No es, por otra parte, una verdad completamente personal: algunos contemporáneos la comparten, y no nos sorprenderemos de las raíces antiguas que se pueden sin ninguna dificultad revelar»

Extraño pensamiento, la *idea* no se encuentra fuera de la obra, sino que es una necesidad interna a la materia bruta, un *modelo* que contiene el mármol, forma pétreo en la que puede entreverse una forma – como en las nubes y en las piedras apuntaba Ortega y Gasset – pero también en la tinta y en la pluma, ¿quizá en el papel? A diferencia de la hipótesis de Ortega y Gasset no se trata de un forma que proyecta el yo del artista, su vivencia y su circunstancia, en el bloque que se le pone ante los ojos, sino de una necesidad inscrita en la materia. Entenderemos mejor este matiz si acudimos a las raíces aristotélicas de dicha concepción, como por otra parte hace Dresden:

«En el libro IX de su *Metafísica*, Aristóteles habla largo y tendido de lo virtual y de lo actual. Son desarrollos extremadamente complejos que se prestan siempre a la discusión, pero que nos conciernen aquí de un modo indirecto. Lo que hoy resulta importante, es el ejemplo que da para explicar su pensamiento. [...] A modo de ejemplo y como de paso Aristóteles habla de la estatua de Hermes que está en potencia en la piedra o en la madera. [...] Para Aristóteles –y cito– *el acto es con mucha frecuencia anterior a la potencia*, el fin es el acto y la potencia se piensa a la vista del acto. [...] *Esta verdadera escultura es reveladora, hace ver lo que ya existe*. Observo ahí, junto a muchos otros, una consecuencia de las ideas aristotélicas»

No hay ninguna transposición psicológica, el artista se apega a la necesidad de la materia que le es dada. No hay posibilidad de elección, la obra *se hace*. No se trata tampoco de una lectura de la potencia desde la que fuera posible pensar la obra como acto, como acabamiento, sino, perspectiva inversa, de ver en la obra la potencia que la dio lugar; hasta que la obra no está hecha no es posible observar cuál era su potencia;

movimiento interno a la obra que, sin embargo, no la deja concluir porque precisa de esa mirada siempre anterior a lo que pudo ser, infinitud en la finitud porque la potencia no puede ser leída definitivamente, no puede ser rastreada como se rastrea la pista de un crimen, sino que más bien debe ser leída e interpretada a su vez como uno se enfrenta a un enigma, voz de la obra que la encierra —y en cierto modo permite llamarla conclusa— pero abriéndola a sus posibilidades siempre por venir. Se produce, entonces, una inversión temporal que desbarata la idea de origen y cualquier hipótesis de causa, en efecto, la causa de la obra siempre está por venir.

Un prólogo, si lo es, se integra precisamente en ese por venir de la obra que reside en ella y en su necesidad. La obra emerge entonces como un finito donde se aloja un infinito al que no podemos acceder pero que es el verdadero motor de la escritura, la llamada al prólogo que estábamos buscando.

Maurice Blanchot lo ha expresado con iluminadoras palabras:

«La soledad de la obra —la obra de arte, la obra literaria— nos descubre una soledad más esencial. Excluye el aislamiento complaciente del individualismo e ignora la búsqueda de la diferencia; el hecho de sostener una relación viril en una tarea que abarca y domina la extensión del día, no disipa esa soledad. El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar. El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro. Valéry, al celebrar en la obra ese privilegio de lo infinito, sólo ve su aspecto más fácil: que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el domino del espíritu.

[...]

Sin embargo, la obra —la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada. Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra.»

La soledad de la obra no la convierte en un orbe cerrado, clausurado, encerrado

en su propio mundo solitario y diferente del resto, la soledad no es un acabamiento sino la apertura definitiva de la obra, la introducción de la diferencia en ella, de tal modo que la obra se abre precisamente en esas fallas que impiden su lectura y que evitan, del mismo modo, que la obra se convierta en la región donde se despliega el espíritu, ahora inacabado por infinito.

La soledad es una experiencia –modo en que se reintroduce el autor que no puede ser completamente reapropiado por la materialidad de la obra – del autor y de la obra que experimentan la exigencia de la escritura.

La obra es; y ese ser de la obra no es otro que la exigencia de la escritura, experiencia de esa soledad; la obra es; y ese ser no es otro que la verosimilitud, apertura de la materia, resonancia de lo que siempre está a punto de configurarse, a punto de ser; ser es estar a punto de ser, estar en un tris.

Buscamos, entonces, los lugares de la obra donde ese desquiciamiento de la materia impone la soledad –de la obra y del autor– los lugares donde la obra dice que es, lugares donde cabe un prólogo y donde la verosimilitud, entendida como apertura, deja ver un por-venir de la obra –el prólogo– que es siempre su pasado.

Apertura de la obra en la obra, en su materialidad de obra, ¿dónde encontrar esa apertura en *La Celestina*?, ¿en qué movimiento de su escritura hallaremos la llamada al prólogo y a la exigencia de su escritura –del prólogo y de la obra? Es preciso hallar ese lugar donde la obra hace su llamada, donde muestra la infinitud de su acabamiento.

3.2.1. Una exigencia de la escritura en *La Celestina*. El tejido, el prólogo y la escritura

Un primer espacio se nos impone en la obra, espacio de la comunicación, del amor y de la muerte; el jardín de Melibea.

Se trata de un espacio puramente literario puesto que no responde a características físicas concluyentes y, sin embargo, reúne los tres ejes temáticos y

estructurales de la obra. En efecto, si en el primer acto Calisto lo ha traspasado sin apenas esfuerzo para encontrar cara a cara a Melibea y declararle su amor, en el último acto la caída desde la tapia del jardín provocará su muerte; esa diferencia de altura señala, a mi juicio, que el lugar donde se inicia la obra es un lugar cuyo interés reside, para el antiguo autor, en su simbolismo de lugar cerrado y no en el tamaño exacto de sus muros ni en su localización específica. No importa, por lo tanto, al autor, la configuración física del lugar, sino el lugar como emplazamiento de la comunicación, como el emplazamiento donde la comunicación resulta posible y, en esa medida, por tratarse de una obra de enamorados, la obra misma. Los editores, que añadieron los argumentos de cada auto y un argumento general a la obra, así lo entendieron:

«Para comienzo de lo cual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea». [*La Celestina*, Argumento general, 24].

Lugar de la presencia que es, a su vez, condición de posibilidad de la comunicación, el jardín se revela, en efecto, como lugar de altos muros que encierran a los enamorados en la soledad donde es posible, ya desde el principio, la presencia; uno frente a otro. Soledad que les aísla de las miradas del mundo y hace de su amor un secreto que comparten. Sin embargo, como sabemos, en este primer encuentro la comunicación, a pesar de la presencia reiterada por los editores y por el texto mismo, no puede llevarse a cabo a causa de la resistencia —no sólo retórica o de conveniencia social— de Melibea. En verdad detesta al muchacho que se ha presentado.

«MEL. Mas desaventuradas de que me acabes de oír, porque la paga ser tan fiero cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seído.» [*La Celestina*, Primer auto, 28]

La posibilidad de interpretar el lenguaje es precisamente la promotora de esta desabrida furia. En efecto, Melibea ha dado pie a Calisto, con una oración de doble sentido para que pudiera considerar su amor correspondido y, en esa medida, establecida la comunicación:

«CAL. Téngalo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

MEL. Pues aún más igual galardón te daré yo, si perseveras.»

[*La Celestina*, Primer Auto, 27]

Esa promesa de Melibea con la condición de la perseverancia es interpretada por Calisto al modo clásico; es decir, Melibea se resistirá coquetamente a sus embates hasta que considere que Calisto ha mostrado el suficiente interés para cobrar su premio. La frase, no obstante, tiene doble sentido, y el *galardón* que Melibea promete es, en verdad, su furia sin medida si a él se le ocurre *perseverar* en sus embajadas apasionadas.

La presencia no parece entonces suficiente para alcanzar la comunicación, para lograr el amor que es su extremo, porque en esta obra – como en casi todas las que se refieren al mismo tema – el amor es una pasión dialogante y el lenguaje interpone entre ellos una distancia que, en ese espacio, parece insalvable. Los altos muros tampoco son capaces de dotar de condición de posibilidad a ese amor. La comunicación está esencialmente interrumpida, hay una distancia entre ambos que resulta insalvable y que es interior a ellos mismos, al lugar en el que se intentan comunicar: distancia puramente lingüística que encarna eminentemente el doble sentido, la imposibilidad de aquilatar un significado recto y definitivo a la palabra en particular y al lenguaje en general.

¿Es, entonces, esa distancia puramente lingüística la que abre la obra y deja ser la llamada al prólogo, la llamada a la exigencia de la escritura?

La estrategia de Calisto, que sabe que el lugar por sí mismo no es capaz de propiciar la comunicación es dotarlo de un carácter trascendente en el que sí fuera posible fundamentar la comunicación. Al modo de la época, ese lugar trascendente es Dios, que, sin embargo, se emplea como referencia a la que se niega a favor de la amada.

«CAL. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MEL. ¿En qué Calisto?

CAL. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese» [*La Celestina*, Primer Auto, 27]

Como puede observarse Dios actúa como garante y generador de la belleza de Melibea, es decir, de la causa del amor de Calisto, pero también del espacio donde se establece la comunicación; garante que tampoco puede garantizar la comunicación. Ni presencia, ni coincidencia, ni Dios; ningún elemento trascendente es capaz de propiciar la comunicación en ese espacio.

Será la palabra de Calisto la única que fundamente, aunque de manera muy débil ese espacio de comunicación; en efecto, si en la comunicación de los enamorados el lugar no ha sido capaz de mostrar sus virtudes, éstas quedan recogidas precisamente en el desvelamiento del secreto que Calisto manifiesta. Ese secreto inaugura el lugar como condición de posibilidad de la comunicación, la cual, sin embargo, como sabemos, no llega a realizarse plenamente. Se produce, gracias al secreto, un paso comunicativo desde la interioridad de Calisto hacia el lugar donde se encuentra Melibea, « y en *tan conveniente lugar*, que mi secreto dolor *manifestarte pudiese*».

Precisamente es esa inmanencia que los muros instauran simbólicamente y que la palabra de Calisto opone a la omnipotencia divina la que define el único lugar de juego posible, emplazamiento que, como con crueldad ha mostrado Melibea, es un lugar donde el lenguaje pone un abismo; así que, ¿por qué confiar ahora en que el secreto de Calisto no ha sido cogido también por esa trampa del lenguaje que es el doble sentido, la imposibilidad de apuntar a un significado único y comunicativo? Los propios enamorados, aunque desearan la comunicación, se verían alejados por esa propiedad del lenguaje que prohíbe considerar su significado definitivo.

¿Cómo llegarán, entonces, a amarse?, ¿quién permitirá la comunicación efectiva entre ambos?, ¿quién será el garante de un verdadero encuentro?

Como sabemos, Celestina será la encargada de deshacer esa fisura que media entre los dos enamorados, entre ellos mismos y su lenguaje. Ella misma sabe que se trata de una fisura lingüística, por lo que recurrirá al lenguaje precisamente para remediarla. María Rosa Lida ha señalado muy pertinentemente que de todos los personajes del libro, el personaje de Celestina es en el que más fehacientemente se apunta la variedad de recursos estilísticos, el lenguaje más rico. No se trata

simplemente de un recurso estetizante, de un aprovechamiento de técnicas retóricas que recorren, como ya ha sido apuntado, toda la obra, sino, para María Rosa Lida, del modo en que se construye un lenguaje orientado a la acción, es decir, al avance de la trama –y por lo tanto a la acción de la obra– y a la acción de la propia Celestina, modo en que el personaje se hace personaje, incapaz sin su palabra de actuar y de darse a conocer:

“De todos los personajes es Celestina la de estilo más variado, y esa variación responde al estímulo muy perceptible del interlocutor, para hablarle en su propia lengua a fin de insinuarse mejor en su voluntad: en Celestina, como en nadie, es el lenguaje arma para la acción. (...) En la seducción de Melibea [en el acto IV], el juego de acomodación estilística comienza con el contraste entre la frase breve y familiar con que Celestina se dirige a Lucrecia y las bellas cadencias del párrafo que endereza a Alisa. El contraste es mucho más marcado no bien Melibea media en la conversación y la vieja comienza a enhebrar las imágenes y sentencias de Petrarca, con el fin de sosegar el ánimo de la doncella y como aletargarla para asegurar la recepción apacible de la embajada. Ni por la repetida invitación de Melibea se aventura Celestina al mensaje escueto, antes en largos períodos razona sobre las obras de la Creación para reforzar el argumento de piedad con que encubre su tercería. Una vez que ha estallado la cólera de Melibea, se justifica ya en largas frases esmaltadas de sentencias, ya con la palabra rápida y coloquial (...). Y como Melibea huye el nombre de Calisto, Celestina entra en el juego y emplea sus mismos tímidos circunloquios: «aquel caballero», «el otro». Apaciguada Melibea, la conversación vuelve al tono coloquial”.

Esa acción que María Rosa Lida atribuye al lenguaje y a su través al personaje de Celestina, se parece más bien, sin embargo, a una pasión, y esto porque como puede observarse en el propio texto de María Rosa Lida, el propósito del lenguaje de Celestina y de sus largos circunloquios es aguantar los embates malhumorados de Melibea en el parlamento que ambas mantienen en el Sexto acto: es acción, entonces, quizá en la medida en que «responde al estímulo muy perceptible del interlocutor», es decir, más que acción es reacción. Lenguaje que, entonces, trata de dejar pasar el tiempo de la furia de Melibea para que el verdadero mensaje pueda ser introducido. Ninguna acción se deriva de esquivar el chaparrón de virtud y honra que Melibea opone a los anuncios de Celestina –*con el fin de sosegar el ánimo de la doncella y como aletargarla para asegurar la recepción apacible de la embajada*; de hecho, desde el punto

de vista de la acción del lenguaje, Celestina nada consigue en su embajada puesto que sin proponer las pretensiones de Calisto, alcanza únicamente a pedir un cordón bendecido y una oración para el dolor de muelas del mancebo. Se trata, a qué dudarlo, de una extraña *acción* que únicamente, como ya hemos señalado, alcanza el grado de una reacción sin provecho.

En efecto, a ese análisis lingüístico de María Rosa Lida le falta el elemento esencial que explica el lenguaje de Celestina como acción y que no depende de la virtud estilística que la estudiosa cree observar en la palabra de Celestina: la magia. En relación con la magia, la palabra significativa no es relevante por su sentido sino porque deja pasar el tiempo, permite que la plutónica embajada tenga lugar y se realice, verdadera acción de Celestina y cumplimiento de su objetivo que hace del lenguaje significativo un medio para el lenguaje porvenir, el lenguaje del conjuro:

“Pero al fin Melibea queda vencida. Amonestado por Celestina, el demonio cumple con el pacto. En lugar de echar a la hechicera, Melibea la deja hablar más y, a pesar de lo que sabe de la situación en que está, acredita las nuevas patrañas de la vieja”.

Palabra que, por lo tanto, no es ninguna acción directa, sino que más bien deja –hablar por hablar– que la magia tenga lugar, ese es el primer modo en que la palabra significativa –que es objeto de la conversación– y la palabra de la magia –que es palabra y acción– se relacionan, a juicio de Peter E. Russell, en *La Celestina*. La magia es, sin embargo, elemento que no sólo señala a la palabra, sino también y muy significativamente al tejido, al papel, a la tela, todas ellas metáforas de un soporte que en *La Celestina* se despliega por doquier y sin el que no puede entenderse la palabra y la embajada de la vieja. Así lo señala Patrizia Botta:

“Por último, el hilado se ha relacionado con los tejidos y las telas que se van urdiendo a lo largo de la obra. El tejido ha sido interpretado como una metáfora del texto, de la escritura, y la tela como la trampa tendida por el Demonio (que es Celestina y que es a la vez araña) en la que fatalmente caen todos, hasta el lector, que queda, él también, literalmente hechizado por el texto, según piensan algunos”.

Así pues la magia, su perspectiva, su presencia en el texto, da idea de la palabra

pero añade la perspectiva de su soporte – del tejido –, de su duración que es dilación –distancia- y, sobre todo, no podemos olvidar nuestro objetivo, del por-venir de esa fisura que todos intentan acallar y que separa a los dos amantes. La magia, en consecuencia, ha de ser una estrategia capaz de sobreponerse a esa fisura pero sin acudir a aquellos métodos ya ensayados por Calisto y que no han tenido resultado en el Auto primero. En efecto, para diferenciar esta palabra de aquella, es preciso señalar que la magia, en primer lugar no es condición de posibilidad del lenguaje – como lo es el sentido, los muros, la presencia, Dios – sino lenguaje ella misma. Frente al emplazamiento de los enamorados – el jardín – en el comienzo de la obra, donde el lenguaje intentaba dotarse de condición de posibilidad para su propósito recurriendo al propio lugar bien a través de la trascendencia de un yo – el de Calisto – bien mediante la trascendencia de Dios, el lenguaje ahora es él mismo móvil, cambia de espacio y tiene la necesidad de caminar, pasa de tejido en tejido para llegar hasta donde ha de realizar su embajada.

La magia no es, en consecuencia, la condición de posibilidad del lenguaje, ella misma es lenguaje y no deja transitar más allá, hacia un fondo significativo o de sentido donde ella misma pudiera dilucidarse. No tiene sentido desentrañar el significado de la palabra mágica que no sólo es lenguaje, sino acción por sí misma; la magia no deja ser al lenguaje para que alcance posteriormente y sobre su base el significado, tampoco es condición de posibilidad del lenguaje para que éste se convierta en acción, la palabra mágica es ella misma lenguaje y acción, en el límite del sentido de la palabra y en el límite de la actividad de quien la ejerce; de hecho, la palabra mágica es siempre ese límite entre los modos del lenguaje, entre el lenguaje y la acción precisamente porque ella es esencialmente llamada.

Lo entenderemos mejor si nos fijamos en el conjuro que Celestina enuncia en el Tercer Aucto de la obra y que reza del siguiente modo:

«CEL. Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del regno de Éstige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso

caos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de adustos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del rudo y fuerte amor de Calisto, tanto, que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro, y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto». [*La Celestina*, Tercer Auto, 108-110]

La llamada se llama aquí conjuro, es el nombre propio –Plutón– que se dice para llamar, llamada cerrada donde opera la genealogía y el poder, los títulos del soberano de los infiernos. Así se invoca, en la primera parte del conjuro, a aquel que tiene el poder de realizarlo: Plutón. Con posterioridad se sitúa aquélla que lo invoca, Celestina, que se presenta y, finalmente, el modo de esa invocación, el modo de esa llamada que es sin nombre porque la llamada no es a un nombre sino en un nombre, en una escritura sobre el tejido donde, materialidad plena de la escritura, se produce el conjuro:

«te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de adustos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir».

Quien confía en la verborrea y capacidad de plática de Celestina, en su poder de seguir hablando sin decir nada, olvida que el verdadero valor de su palabra se obtiene cuando se inscribe, cuando se convierte en una palabra que ella no puede decir aunque se sitúe como sujeto del decir al dar su nombre para que Plutón la reconozca; yo no puedo decir la palabra mágica que se dice, si quiere ser efectiva, como fuera de

mí, inmenso poder que no me toca.

Como puede observarse, por lo tanto, la llamada que se hace a Plutón no era suficiente para invocarle y que el conjuro se haga efectivo: decir un nombre, con todo el abismamiento que para el significado y el sentido posee el nombre propio, no era suficiente para hacer la llamada; yo no digo el conjuro, a quien va dirigido no lo escucha, la atención a la llamada lo desapropia al hacerle escuchar ese lenguaje que es ya acción antes de tocar a Melibea pues Plutón es exigido por la llamada y no solicitado, no se espera ningún asentimiento de él, sino que se le obliga por esa palabra que debe estar escrita.

El conjuro –la llamada– se realiza precisamente al ponerse por escrito, al escribirse en esas letras rojas, al plasmarse aquellos nombres y signos graves que se contienen en el papel y cuyo destino final es la madeja de hilado, el tejido sin hacer, la posibilidad del tejido a través del que Celestina introducirá a Plutón en la casa de Melibea. Tejido sobre tejido, la llamada se hace en un lenguaje que pretende ser acción pues pretende producir modificaciones sustanciales sobre el ánimo de Melibea; en un lenguaje que ya es acción desde su comienzo pues ya ha actuado sobre Plutón; la magia, no obstante, no puede alcanzar la acción por medio de su significado –como si de un razonamiento o un convencimiento se tratase–, sino a través de su propia materialidad que se plasma en el lugar del tejido acabado –el papel– y del tejido por hacer –el hilado. En efecto, la palabra mágica es palabra sin sentido, es tan pura acción que no parece lenguaje, hace por su propia materialidad, por el recurso a su escritura y a su sonido, a lo más físico que posee. En efecto, ha de estar no sólo escrita –modo insigne de una materialidad– sino escrita con una tinta muy especial, una tinta que tiene color y que es resto de la vida, sangre de ave nocturna. Además, la palabra del conjuro rehuye el significado en la medida en que es intraducible, ha de decirse en su lenguaje –no importa cuál: latín, castellano, etc., – que ya no puede dar el paso a lo significativo pues le está impedido el paso a la traducción donde pierde su carácter de acción, su carácter por tanto de lenguaje. Vedado por la materialidad del sonido y de la escritura la palabra mágica, el lenguaje, queda reducido precisamente al tejido.

Por lo tanto, al no existir un entramado de significación en la palabra de

Celestina se produce un cambio sustancial en la concepción de la espacialidad y del emplazamiento, pues: por un lado, se trata de un emplazamiento que siempre es tejido o está a punto de serlo, de dejar de serlo; por otro lado, se trata de un lenguaje que ya no depende del sentido ni para superar la fisura entre los enamorados ni para acrecentarla, es decir, no importa lo que Celestina diga o deje de decir, el sentido de su palabra no es suficiente para crear o deshacer esa comunicación entre los enamorados, Celestina se sitúa, por lo tanto, al margen de aquel conjunto de estrategias que observábamos al inicio de este apartado y que concernían, todas sin falta, al lenguaje como sentido y la quiebra que en él, en este sentido, se producía; finalmente, es una palabra que no puede depender de la verdad o de la falsedad, una palabra que, por ser pura materia, no puede remitirse a ese entramado – tejido donde cabe la fe, la honra, la virtud, claves todas ellas en la conversación ficticia que cree mantener Melibea con Celestina. En efecto, a pesar de las indicaciones de Pármeno en el Auto Primero, la verdad y la falsedad no conciernen a la palabra de Celestina. Así, para advertir a su amo, Pármeno, que conoce a Celestina, alude a esos signos que ella traza – ahora sobre el tejido de la tierra – y que él declara ser mentira.

«Venían a ella muchos hombres y mujeres, y a unos demandaba el pan do mordían; a otros, de su ropa; a otros, de sus cabellos; a otros pintaba en la palma letras con azafrán; a otros, con bermellón; a otros daba unos corazones de cera, llenos de agujas quebradas, y otras cosas en barro y en plomo hechas, muy espantables al ver. Pintaba figuras, decía palabras en tierra. ¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacia? Y todo era burla y mentira». [*La Celestina*, Auto primero, 62].

Sin verdad ni significado que concierna a la palabra, despojada de esos dos trascendentales del lenguaje a los que con tanto gusto acude la crítica reiteradamente, la condición de posibilidad de la acción es, por lo tanto, el lenguaje en su materialidad más radical y no el lenguaje que opera en el otro por razones o persuasiones; pero, además, la condición de posibilidad del sentido, del lenguaje como comunicación – esa que finalmente se dará, lo sabemos, entre los dos enamorados – es el lenguaje como piedra del lenguaje, como tejido y huella en el tejido considerada en toda la plenitud de su materialidad.

Celestina es quien, en el tejido, da lugar al límite del lenguaje, límite material en el que todo se resuelve precisamente en un inacabamiento que es repetición y deseo, como, por otra parte, corresponde a dos enamorados. Este engarce con los enamorados es el que hace precisamente que no se trate de un puro efecto del lenguaje, sino que se trate de la obra misma, ámbito al que el prólogo se aferra.

El tejido, no obstante –el papel, la tela– no se constituye en un emplazamiento de la acción como si toda la acción tuviera lugar en él verdaderamente. No se trata, por lo tanto, de una perspectiva inmanente del papel que se convertiría en el fundamento definitivo de la acción, como si trazáramos muros en derredor suyo. Tampoco se trata de que el papel sea el sujeto de la acción, como si él mismo, dotado de características propias al ser soporte de la palabra mágica, fuera el actuante, suplente y suplemento de la vieja y espacio propio de la embajada.

El papel –el tejido– no es lugar hasta que la escritura no acontece en él, pero precisamente lo que la escritura hace es desapropiarlo de su porte de lugar pues lo que ella le aporta no es la escritura como significado, aunque tampoco la escritura como simple materia, sino el límite en que el lenguaje se pone en juego, entre la materia y el significado, el límite de espaciamento en que el sujeto de la llamada y aquel que la escucha se desapropian por pertenecer al ámbito de la escritura, límite que sólo puede comprenderse en un espaciamento continuo al que responde inmediatamente el amor de la pareja, apertura del tejido corporal, desgarramiento que en forma de herida que Melibea siente no como una herida propia, sino como el lugar abierto en ella misma que la desapropia y le impide ser el lugar donde la acción tuvo su efecto.

Es precisamente ese paso desde la materialidad del lenguaje hasta su sentido –y viceversa– lo que motiva la apertura del tejido, la desgarradura del tejido que promueve un deseo de escritura de donde ha de surgir el *Prólogo* y la *Carta del autor a un su amigo*, modos de intentar contener esa fisura –aunque como sabemos no pueden sino propagarla– que, sin embargo, se ven cogidos de esa propia dinámica del tejido y de la materia, abiertos entre el lenguaje y la obra desde donde reciben la llamada.

La pobre Melibea quiere, una vez que se encuentra ya definitivamente poseída

por esa extrañeza que es la palabra, que la vieja la ayude, que le proporcione ayuda por el mismo medio que le causó el mal: la palabra.

MEL. «Paréceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos; el cual, si tu quisieses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua» [*La Celestina*, Décimo auto, 221].

Estrategia de la hemorragia –palabra sobre palabra– que sólo confirma el carácter de ahondamiento de esa herida, la profundidad del daño causado, pues nunca la palabra será la detención del desgarramiento que se produce en ella al contacto con el tejido, con su materialidad.

Pero retrotraigámonos durante un instante para observar cuál es el proceso de surgimiento de esa herida y la centralidad de la palabra en ese tránsito. El primer encuentro entre Celestina y Melibea tiene lugar en el acto sexto de la obra. Como sabemos, Celestina se encamina a casa de Alisa y Pleberio con la excusa de vender un hilado que ha hecho; en el ovillo, como es obvio, se encuentra encerrado el papel donde reside la virtud del conjuro. Alisa, que recibe a la vieja por encomienda de su criada Lucrecia, debe partir a visitar a su hermana enferma y deja el encargo a Melibea de atender a la vieja, cosa que la muchacha hace con diligencia y gusto.

Toda la conversación que mantienen la moza y la vieja es, sin embargo, intrascendente en la medida en que la verdadera palabra de esa escena es la palabra material; de hecho, como señalaba, no sólo la palabra dicha es intrascendente, sino la conversación misma en la medida en que las respuestas y preguntas de Celestina sólo se encaminan a ganar tiempo. Bien mirada, la alusión a Calisto es una inconveniencia de la vieja que desata la furia de Melibea; mientras ésta se enoja por haberle mentado a aquel caballero, la vieja, puesto que no está interesada en conversar, en guardar el sentido y la reciprocidad, más que como posibilidad de que el conjuro haga efecto, no piensa en razones que contraponer a la plática de la muchacha sino en la palabra que aún no ha acontecido.

«CEL. (En hora mala acá vine si me falta mi conjuro. ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!» [*La Celestina*, Sexto auto, 127].

Responde la muchacha con más vehemencia aún al oír las palabras entre dientes de la vieja y Celestina intenta ganar tiempo para que el conjuro haga efecto.

«CEL. Tu temor, señora, tiene ocupada mi disculpa. Mi inocencia me da osadía, tu presencia me turba en verla irada, y lo que más siento y me pena es recibir enojo sin razón ninguna. Por Dios, señora, *que me dejes concluir mi dicho*, que ni él quedará culpado, ni yo condenada. Y verás como es todo más servicio de Dios que pasos deshonestos» [*La Celestina*, Sexto auto, 127, el subrayado es mío].

Celestina pide permiso, licencia para concluir su dicho; podríamos esperar en vano que aludiera a nuevas razones, lo único que hará será reiterar esa palabra vacía llena de ejemplos extraídos de Petrarca que tanto maravillan a los críticos y que tantas páginas han generado. Su palabra se repite sin aportar ningún sentido o significado, modo de la palabra material que desea hacerse tiempo ella misma, dejar que el tiempo pase para que el conjuro actúe definitivamente.

Se trata de dos palabras que conversan; la palabra de la muchacha que intenta dar razón a lo que ambas están conversando y la palabra de la vieja que sólo se atiene al sentido para que pase el tiempo, modo de la conversión del sentido en materia y tránsito, en puro pasar. El contraste entre la palabra de Celestina y la de Melibea se confirma, efectivamente, cuando la joven alude a la escena del primer auto; escena completamente abandonada por la vieja que la conoce, no obstante, por boca de Calisto.

MEL. ¡Jesú, no oiga yo mentar más ese loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigoñal, figura de paramento mal pintado, si no aquí me caeré muerta! Ese es el que el otro día me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán.» [*La Celestina*, Sexto auto, 127-128]

A esa referencia, que es, en efecto, motivo de una conversación según el sentido y la referencia, la vieja, que se ha resistido precisamente al paso hacia el modo de conversación de Melibea, opone la palabra material hacia la que atrae a Melibea, para que la magia tenga lugar es preciso que aquel al que va dirigida participe de ella, se desapropie convenientemente de sí mismo para dejar hueco a esa palabra; la vieja necesita entonces que la moza participe de su modo de la palabra, por lo que le pide,

a su vez, una palabra material y un tejido; a saber, la oración para rezar y el cordón bendito que habrán de sanar las muelas de Calisto.

CEL. «Una oración, señora, que le dijeron que sabía de Santa Polonia para el dolor de las muelas. Asimismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalem». [*La Celestina*, Sexto auto,129]

No es de extrañar que ese sea el punto en el que Melibea se rinde y da un giro radical a su opinión sobre Calisto pues, en efecto, así como el tejido no es espacio propio, la palabra mágica no acontece de una vez por todas; ambas necesitan resonar. La desapropiación de Melibea no se produce al convertirse ésta en objeto –sujeto que lo recibe– de la magia sino al ponerse ésta en el lado de la palabra material y del tejido, es decir, al volverse al lugar de la vieja donde todo razonamiento no es más que adorno para que el tiempo pase. El conjuro, la palabra mágica no es palabra que acontezca de una vez por todas, sino que se repite en su materialidad de escritura y se convierte en pura dilación, en simple distancia.

Palabra en la que el tejido de la propia obra se abre y muestra la infinitud de su finitud, la necesidad de iteración de esa palabra que no puede sino copiarse pues carece de sentido y de traducción.

Palabra que ya conocíamos pues, en efecto, en el análisis de la *Carta del auctor a un su amigo* ya presentamos una palabra que no significaba nada y que además era repetición, encuentro por venir de la obra en el prólogo, llamada que es materialidad de la llamada, fisura de la obra en la que cabe un prólogo.

En efecto, al finalizar la *Carta del auctor a un su amigo* se lee la referencia a «Hermanos míos» que después aparecerá en la obra, cita de la obra que es porvenir y que, a la vez, impide la firma, la acción de Rojas al suplantarla. No repetiré lo que ya he dicho mucho más por extenso anteriormente. Sí me interesa, por el contrario, señalar que es el carácter de repetición de la palabra –su estatismo veterado– el que la convierte en materia y la hace acorde de repetición; ¿reduciremos entonces la repetición a la oración ‘Hermanos míos’ y al conjuro quedando así el resto de la obra a salvo? Solución imposible para nosotros en la medida en que la posición del prólogo lo que hace es precisamente instaurar una sempiterna repetición. Esta repetición hace

que la llamada no pueda circunscribirse a un solo punto de la obra y que la recorra entera, llamada que resuena en todo el tránsito de la escritura y que, si no fuera cuento largo para esta investigación ya algo extensa, podría mostrarse en otros momentos.

La palabra se sitúa entonces en el límite entre su materialidad escrita y su significado, entre la acción y la descripción, entre su lengua y su traducción, de modo que es esa fisura en el lenguaje mismo y en la obra la que actúa como llamada; llamada entre los amantes que no pueden comunicarse sino resonar, dejarse ser en la apertura del otro, llamada sin sujeto que la ejecute ni destinatario que la reciba, llamada que acerca y distancia, a la vez, a los amantes entre sí y hacia la muerte.

Como tuvimos ocasión de señalar en el capítulo II de esta investigación, la edad es un eje fundamental de la posibilidad que Lázaro tiene de contar su vida. Lázaro adulto cuenta su vida y para ello introduce a Lazarillo, niño que es el núcleo de todo el relato. Se produce entonces una traslación en el orden del tiempo que se articula específicamente en el prólogo y que parece dar cuenta incluso —recuérdese la hipótesis sobre la verdadera configuración del prólogo que apuntaba la estudiosa Rosa Navarro— del inicio de la obra y del papel retorzante del plausiblemente *verdadero* prólogo. La idea que allí extrajimos pasaba por abordar ese carácter retórico y hacerlo transitar al juego de la obra misma —mediante la prosopopeya— para mostrar el carácter fundamentalmente diseminador del lenguaje y la imposibilidad de adoptar una perspectiva representativa ni con respecto a la realidad ni con respecto al propio personaje. Desde el punto de vista del prólogo, ya lo sabemos, este juego de la edad es un juego que, a través de la prosopopeya disemina la capacidad referencial y autorreferencial del lenguaje pues lo pone a jugar en el límite entre la representación y lo literario mediante el intermedio del objeto, del propio libro, instituyendo allí un límite impensable que el prólogo mismo favorece en su articulación.

3.2.2. Una exigencia de la escritura en *Lazarillo de Tormes*. La edad de Lázaro

Todo se estructuraba allí, entonces, desde el punto de vista de la edad y del nombre sin que la escritura apareciera más que débilmente, pues en aquel tramo de la investigación –capítulo II– la escritura aparecía en toda su plenitud histórica y crítica en el análisis de *Don Quijote*. Se trata ahora, en el lugar de la obra, de dar cuenta del papel de la escritura como exigencia, como llamada al prólogo que pone en marcha y abisma, no obstante, toda la novela.

La escritura constituye, sin embargo, la excusa para hablar de sí mismo y da origen, en consecuencia, tanto a la novela como al prólogo. Nos es dado saberlo desde el inicio mismo del libro, en ese principio que no es origen, en el espacio literario que da lugar, es decir, en el prólogo. Lo sabemos desde las primeras líneas: a Lázaro le ha sido solicitado el libro, vale decir, no el libro entero, sino más bien una explicación acerca de los rumores de concubinato que él consiente entre su mujer y el Arcipreste de la iglesia de San Salvador.

La detallada relación de hechos tiene, en consecuencia, una finalidad muy otra de la coquetería que podría representarse en la diferencia de edad, el objetivo es que Vuesa Merced (alguien que ostenta un alto rango en la jerarquía eclesiástica), pueda *ver* qué está sucediendo, que conozca *el caso*. Frente al disimulo que se alumbra en un análisis mundano de la diferencia de edad entre narrador y sujeto narrado, –el lenguaje como ocultación e interrupción a través de la concepción extendida de la propia naturaleza del signo– la escritura, más allá de cualquier disimulo, impone una presentación de todo en la escritura, una rendición de cuentas.

«Pues Vuesa Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio». [*Lazarillo de Tormes*, 11]

Dice Quevedo, ya lo sabemos, pero es ley que Lázaro debe acatar sin demora:

“Gran ley y que debe observarse: nadie hable fuera del negocio”

Visto desde esta perspectiva, la coquetería –el disimulo de la edad– vendría a ser únicamente un añadido al texto de Lázaro, un rasgo que presenta a nuestro

pícaro aunque sea superfluo para *el caso*, aunque no entre en el negocio. La imagen de su niñez expuesta en primer plano poco vale frente a la imagen que tiene que edificar, la del caso, imagen que, por tener que pasar por la escritura, es exigencia de decirlo todo, la desnuda verdad del caso a la que no le conciernen maquillajes ni disfraces.

Confirma la gratuidad de la coquetería el hecho de que el relato haya sido ordenado por quien, en último término, legitimará el buen futuro de Lázaro, o bien lo entregará de nuevo a esos caminos donde ha cosechado sus cansancios más estériles. Es decir, por aquel que tiene en la mano el negocio de Lázaro, negocio en el que Lázaro desea mantenerse.

La orden es, convenientemente, asumida de inmediato por Lázaro en un acto lingüístico que, a la vez que da noticia, se pone a la tarea: lo dicho por Lázaro dice, pero también hace, se pone a decir. En efecto, dice Lázaro, «pues Vuesa Merced *escribe se le escriba*» y se pone a escribir a pesar de que, como veremos inmediatamente la tarea es ardua, casi una argucia de Vuesa Merced para que Lázaro desista de su victoria.

Veamos; una primera distancia es impuesta por el remitente de la carta que ha recibido Lázaro pues, según se deduce sin dificultad de su jerarquía, no se ha presentado para pedir explicaciones, sino que «escribe». Esa distancia exige ser además, corroborada con otra distancia, «se le escriba» que entonces parece holgar, sobrar en este entramado. En efecto, no se solicita la presencia de Lázaro para una confesión, ni siquiera para emitir un informe que podría registrar —quizá como juramento o como prueba judicial— un escribano; lo que se solicita es escritura por medio de la escritura, lo cual es imponer distancia a la distancia.

¿Puede alguien fiarse de lo tan lejano?, ¿es que queda dentro del horizonte a que alcanza la vista? No es cuestión baladí, la vista tiene su radio de acción y su desgaste, hay dos puntos, uno más allá y otro más acá de los cuales no se puede ver con nitidez y si la tarea de Lázaro es ponerlo todo en presente y muy a la vista la distancia constituirá un impedimento de primer orden. Se trata de una distancia, obsérvese, que no es del signo —de la interrupción que concierne a su constitución estructural, a eso que hemos denominado disimulo y que reunía el eje de la edad y el eje del signo en una misma estrategia— sino de la escritura; aspecto doble: orden de

distancia y exigencia de decirlo todo.

Así, impelido por una orden y constituido por una doble distancia da Lázaro inicio al relato que es su tarea, medio de su *negocio*. Relato que, teniendo en cuenta la separación que se ha ido forjando en una simple orden, debe tener por objeto reducir esa distancia en favor de la claridad, para que el caso no quede difuminado y el discurso pueda desvelar la verdadera imagen de lo que acaece, para que Lázaro pueda permanecer en esa «*plaza fija*» que es su dicha actual.

El problema acuciante es que, como hemos indicado, para reducir esa distancia que ha impuesto primeramente Vuesa Merced, Lázaro sólo dispone de otra distancia, la cual, además de inoperativa, es contraproducente, pues es cómo si para corregir el desgaste sólo dispusiéramos de cansancio.

Lázaro se pone a escribir, a la tarea. Podemos comprobar simplemente sosteniendo el volumen que Lázaro no ha respondido con una breve misiva aclaratoria, sino con todo un libro. Si se trataba, según resulta sensato, de reducir esa distancia, entonces, ¿a qué tanta extensión?, ¿a qué esa demora en contar su vida entera con pormenores que no vienen al *caso*? Vuesa Merced debe de ser un hombre ocupado, su alto cargo así lo indica, ¿a qué abrumarle con los detalles?, ¿a qué esa retahíla inagotable? Lázaro, a mi juicio, resulta repetitivo: amos con los que nada aprende, de los que no obtiene ni oficio ni beneficio, se suceden sin más lógica que el camino, que el pasar del tiempo de un capítulo a otro. Anécdotas simplemente enlazadas y, al final, para justificar su posición que es lo que estrictamente se le ha pedido, algunos juicios de valor, algunas manifestaciones morales bastante banales y sin mucha trascendencia para *el caso*.

Aunque, ¿qué esperábamos en verdad del relato de Lázaro si, como sabemos, la obra cuenta con un prólogo? En primer lugar no podíamos esperar un sentido completamente cerrado donde no cupiera un hueco, una fisura a la que mire el prólogo y que constituya su llamada, aunque tampoco una narración completamente abierta en la que un prólogo no podría distinguirse de un capítulo. Cada uno de los capítulos –cuya enumeración ya hemos dicho se plantea como ocasional– ha de mantener con los demás una ligazón que los haga dependientes de alguna necesidad propia de su decurso. Cada capítulo es un acontecimiento textual que debe remitir al

conjunto de una llamada. Ese acontecimiento no es, sin embargo, un acontecimiento sociológico, no tiene que ver con una traslación de lo paupérrimo a las letras como ha señalado Juan Carlos Rodríguez:

«En ese tejido, entre el proceso social y el proceso textual, es donde realmente se elabora el proceso de la vida, el descubrimiento de la vida y su máscara más propicia: la vida de los pobres. La vida de los pobres es un acontecimiento trasmutado. Los pobres hacen que la vida aparezca, pero, a la inversa, la vida de los pobres hace que la vida cotidiana aparezca en los textos».

Frente a esa distancia que aflora cuando se oponen lo sociológico y lo textual en el entramado del signo –del texto como signo que no es más que construcción de objetos– se impone la distancia de la escritura que, ya lo sabemos, consiste en la exigencia de decirlo todo. Sin máscara, la vida debe ser contada en su totalidad. Es precisamente ese rodeo, el extravío propio de la narración lo que nos hace concebir la idea de que un acontecimiento está teniendo lugar.

Ese acontecimiento es de la escritura, medio sobre el medio, distancia de la distancia que antes que producir un espacio cerrado del acontecimiento lo obliga a vagar sin un sentido teleológicamente determinado ni un lugar propio donde tener lugar. Lo que espacia los capítulos y lo que espacia su sentido inmediato es por lo tanto la escritura, ese extravío que es la primera condena de Lázaro. Un rodeo que no consiste en guardar un secreto sino precisamente en propagarlo, en decirlo todo, en entregarse por completo a la experiencia de intentar superar la escisión de la escritura mediante escritura, movimiento insensato donde parece que cabe un prólogo.

Hay, no es cuestión de insultar la novela, un hecho que enlaza todos los episodios: el aprendizaje de Lázaro y la vindicación de su inocencia, es decir, la edad. Con unos y otros amos, con su propia familia, Lázaro demuestra ser un cándido muchacho, siempre descubierto en sus engaños, bastante poco elaborados por otra parte, siempre abierto a creérselo todo –buen lector, por tanto-, siempre dispuesto a ayudar.

Resulta entonces obvio que la vindicación de la inocencia está estrechamente vinculada a la vindicación de la niñez que no abandona a Lázaro a lo largo y ancho

de sus peripecias. Así, ¿qué busca Lázaro?, ¿a qué desea mover a Vuesa Merced?, ¿quizá a la indulgencia, a la comprensión de las travesuras del mozalbete? No es mala estrategia tratándose de la Iglesia. Sin embargo, reiteradamente Lázaro desmiente esta lectura pues ya en el prólogo exige ser tenido en cuenta como hombre esforzado. Apreciación cargada de connotaciones políticas que la hacen, si cabe, aún más profunda y beligerante y que podría servir como criterio para distinguir el prólogo del resto de episodios de la novela:

“Parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto”. (*Lazarillo de Tormes*, 11)

Frente a la idea de la sempiterna inocencia, emerge aquí la idea de un tránsito cronológico que, como hemos apuntado, parecer la estrategia capaz de unificar todos los capítulos y de hacer del prólogo el lugar de la culminación de la edad, modo de cierre de la novela y recurso para intentar domeñar la distancia que impone la escritura.

El momento de tránsito entre la niñez y la madurez tiene lugar en la novela tempranamente. Es el caso, en efecto, que, estando con su primer amo, en la primera de sus anécdotas cuenta Lázaro cómo, engañado por el ciego llegó su cabeza a la cabeza de un toro de piedra esperando oír un cierto rumor y cómo el ciego le golpeó contra la roca dejándolo aturdido. Esa calabazada supone, en efecto, la pérdida de la niñez, el paso a la edad madura que se hará autoconciencia en el prólogo; el proceso justifica la apreciación del prólogo que parece entonces exigido precisamente por el paso desde la niñez a la madurez, donde Lázaro se situará para contar la historia a Vuesa Merced.

“Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba”.

Siendo el prólogo posterior a la obra y, por lo tanto, a la niñez tan prontamente perdida, es conveniente que en él se muestre el Lázaro maduro. Según

se deduce de los textos aportados, más bien parece que Lázaro renuncia a la coquetería, al disimulo, que su verdadero deseo es mostrar su madurez, dar la imagen de un hombre formado y esforzado, que para desvelar la imagen del caso es un simple adorno la idea de Lázaro como un niño, un simple contenido de la obra exigido precisamente por el carácter cronológico y autobiográfico de ésta. Es el prólogo donde culmina esa madurez, la del hombre reflexivo y atento, *escritor*, que exige ser tenido por adulto en la relación con Vuessa Merced. Esa madurez, esa virilidad que le enfrenta a su tarea, es una virilidad de la escritura, del hecho de ponerse a escribir; Lázaro vindica ese papel de hombre esforzado que es, a la vez, el papel del objeto de la escritura pero también el papel del sujeto de la escritura. El deseo de la escritura contradice, por tanto, su propio deseo de inocencia para el que lo más apropiado es, precisamente, la niñez y la inocencia. La orden de Vuessa Merced, sin embargo, no puede ser soslayada, se impone en todo el decurso de la obra.

El proceso, sería, por lo tanto, el siguiente: Lázaro adulto narra los hechos de Lázaro niño y cómo se convirtió tempranamente – gracias a los acontecimientos de su vida – en adulto. Antes de la calabazada contra el toro de piedra el niño muestra el caudal de toda su inocencia frente a la autoridad. Se trata del período en que aún está con su madre y con el negro Zaíde. Unos hurtos le han sido achacados al negro y Lázaro es requerido por la justicia como testigo.

“Y probósele cuanto digo y aun más; porque a mí con amenazas me preguntaban, y, *como niño*, respondía y descubría cuanto sabía, con miedo: hasta ciertas herraduras que por mandado de mi madre a un herrero vendí”.

Como puede observarse Lázaro niño lo dice todo frente a la autoridad, no deja prenda sin confesar ni hecho sin publicidad. Cuenta más de lo que le piden. La niñez es, según Lázaro, el momento en que lo confiesa todo, en que no guarda secretos frente a aquel ante el que se confiesa.

Sin máscara, Lázaro niño lo dice todo si reservas. Sin embargo, atribuir a la niñez ese decirlo todo puede resultar contraproducente para Lázaro, pues, ¿quiere señalar que en la madurez habrá aprendido a callar?, en definitiva, ¿cómo afecta la madurez a la confesión? Afecta ciertamente poco, pues la segunda vez que sea

interrogado frente a la justicia —ya en su madurez por tanto—, frente a los superiores, a los del mismo rango que Vuesa Merced, Lázaro seguirá diciéndolo todo, diciendo la verdad. Así podemos comprobarlo en el interrogatorio que le dirige la autoridad con motivo de la huida endeudada de su amo el escudero.

- “-Mochacho, tú eres preso si no descubres los bienes desde tu amo. Yo, como en otra tal no me hubiese visto [?] (...) yo hube mucho miedo y, llorando, prometíle de decir lo que preguntaban.
-Bien está —dicen ellos—. Pues di todo lo que sabes y no hayas temor.
Sentóse el escribano en un poyo para escrebir el inventario, preguntándome qué tenía.
-Señores —dije yo—, lo que este mi amo tiene, según él me dijo, es un muy buen solar de casas y un palomar derribado.
-Bien está —dicen ellos—. Por poco que eso valga, hay para nos entregar de la deuda. ¿Y a qué parte de la ciudad tiene eso? —me preguntaron.
-En su tierra —les respondí.
- Por Dios, que bueno está el negocio —dijeron ellos—. ¿Y adónde es su tierra?
- De Castilla la Vieja me dijo él que era —le dije yo”.

En efecto, Lázaro no ha cambiado y, en consecuencia, a ojos de Vuesa Merced sigue siendo el niño cándido que vindica, para parecer mayor, su madurez. La expresiones antes apuntadas: «desperté de la simpleza» o bien la afirmación política acerca de sus méritos de hombre hecho y derecho frente a los que heredaron nobles estados quedan así puestas en entredicho, neutralizadas como imágenes de un desvelamiento por el propio movimiento de la novela, quedando más próximas, por intermediación de la distancia, a un simple gesto que no concierne a la verdad. No es posible entonces atribuir la verdad a la niñez y el disimulo a la madurez, razonamiento por el cual Lázaro quedaría condenado. Es necesario, como Lázaro mismo hace, convertir la niñez en un período sempiterno en relación con la verdad. La edad, por lo tanto, deja de ser un contenido de la verdad, su lugar y emplazamiento, haciendo problemática la relación entre lo que se dice y lo que sucedió. El prólogo se convierte en el único instante de madurez diferenciándose así del resto del relato donde prima la inocencia de decirlo todo a pesar del evidente riesgo que ese hecho tiene para la fortuna de Lázaro. La candidez une los capítulos quedando el prólogo, en consecuencia, en el margen de esa lógica instituyendo por sí

mismo un entramado cronológico que sólo tiene dos fases: la niñez, propia de la novela, y la madurez propia del prólogo.

La orden de escritura presente en el prólogo y que da inicio a toda la novela desmiente esta interpretación en la medida en que la orden es precisamente de decirlo todo y, por lo tanto, un decirlo todo se inserta en el prólogo al margen de la niñez, situando el eje de la edad en un íterin indecible.

Ahora bien, me interesan dos aspectos muy significativos de las dos ocasiones en que Lázaro se ha vindicado como niño. En efecto, en las dos ocasiones a Lázaro se le ha tomado noticia de lo dicho, se ha escrito; paso de la escritura desde el prólogo hasta la novela donde es inescindible precisamente del decirlo todo. Por otro lado, esto sólo en el primer caso, cuando denuncia a su madre y al negro Zaíde, Lázaro dice más de lo que se le ha pedido, excediéndose aún en su contra, pues perderá la protección y la relativa estabilidad que los hurtos de la madre y del amancebado le proporcionaban. Vale decir, Lázaro es capaz de perder el negocio en favor de la verdad.

Estos dos hechos, creo, deben mover a Vuessa Merced a creer en el relato, pues está escrito y por demás, mostrando que quien lo narra prefiere la verdad al negocio. La edad no es el referente de la verdad sino su modo. Este efecto perverso y calculado produce una consecuencia sorprendente pues, efectivamente, la máscara es ahora ser adulto, vindicarse como adulto, y el rostro es el del niño, ya no porque Lázaro quiera centrarse en su niñez sino porque su prosa, su estrategia narrativa lo muestra como tal. La edad ha dejado de ser un contenido para convertirse en una estrategia de la verdad.

Quizá pueda explicar este hecho un cambio en la perspectiva de nuestro análisis que no ha sido explicitado convenientemente, pues, en efecto, en el primero de nuestros análisis hubimos de tener en cuenta la imagen como aquello que debía ser desvelado, a saber, Lázaro entregado al desvelamiento *del caso* por medio del discurso, Lázaro proporcionando imágenes que decían verdad, Lázaro poniéndose o quitándose una máscara y, en definitiva, nosotros como lectores, entregados a la tarea de deducir qué imagen era la correcta, si era un hombre coqueto o si, por el contrario,

se trataba de un adulto que exigía ser tenido como tal.

No obstante, tal y como mostramos en la dilucidación de la orden de Vuessa Merced, el problema de Lázaro no tenía que ver con un desvelamiento, con una retirada de la máscara –camino que, por otra parte nos lleva a un sinsentido en el que máscara y rostro se intercambian sin cesar- sino más bien con una distancia, con un espaciamiento de la imagen y con un cierto rodeo de la misma. La doble aparición de la verdad y de la escritura en las dos márgenes del rito de paso de la niñez a la madurez obliga a ello.

La imagen, pues, es doble desde su origen en Lázaro, imagen como máscara de un desvelamiento y como aquello que la máscara oculta, imagen apresada en las contradicciones a las que la somete la escritura, una escritura que, no podemos olvidarlo, tiene que estar en el negocio, alumbrar el caso para mayor estabilidad de la dicha de Lázaro. Esa estrategia es, en consecuencia, estrategia de la escritura que se convierte ella misma en acontecimiento y relato del acontecimiento; en la verdad y en su representación; decir y hacer.

Y es que, en efecto, aún no ha dado Lázaro cuenta del caso, aún no ha construido esa imagen que esperamos de él, la que afecta enteramente a su negocio. Lo que sí sabemos es que Lázaro ya no juega en el terreno de un desvelamiento, que su empeño no es desvelar la imagen del caso por medio del discurso sino más bien imponer una distancia que ya no es proximidad ni lejanía, distancia que es exigencia de la escritura y que no sólo aparece en el prólogo sino en la obra misma donde constituye el único elemento estable –ese decirlo todo– en las dos orillas del paso de la niñez a la edad adulta. Prólogo y novela aparecen entonces auspiciados por un mismo elemento que afecta nítidamente al caso: la escritura como exigencia de decirlo todo y como distancia que no se aviene de ningún modo con la distancia del disimulo y la representación que habíamos apuntado primeramente.

La escritura no es, sin embargo, el medio de la confesión, no es el registro de los hechos que permite el juicio tal y como desea Vuessa Merced. En efecto, según apuntamos con anterioridad la novela está constituida por una serie de hechos anecdóticos que se repiten en diferentes lugares, a saber, diferentes amos de los que Lázaro no obtiene nada. ¿Qué dice Lázaro en esa repetición de gestos hilada por un

juego de la niñez-madurez que deshace todo efecto de desvelamiento?

Nada, Lázaro no dice nada, se repite, no deja de hablar. Según la estructura de la novela Lázaro podría haber tenido tres años más o tres años menos sin que nada afectara este hecho al caso. Cada hecho es un recommienzo constante, un volver a ser de Lázaro, una distancia inmensurable se pone en juego a través de la estrategia de la repetición que es la estrategia de la escritura. Escritura como movimiento sin registro permanente, escritura que entonces, sólo ahonda la fisura de esa distancia que impuso la orden de Vuesa Merced y que, en consecuencia, impide el juicio, la conclusión del caso.

De este movimiento de la escritura se derivan consecuencias importantes para nuestro análisis, pues: en primer lugar la edad de Lázaro es incalculable, si cada vez todo recommienza, entonces Lázaro no crece, es siempre un niño o siempre un hombre maduro, no hay tránsito de presentes en la vida del pícaro, sino un continuo que se repite inaugurándose cada vez y que desnorta la explicación biográfica como estrategia de redención.

Además, no es consecuencia banal, Lázaro borra el rastro de cualquier origen; si todo recommienza, entonces no hay un origen certero, ni siquiera el seno familiar, pues el capítulo inicial no hace sino repetir los gestos de los capítulos subsiguientes: Lázaro inocente, Lázaro que ejecuta algunas argucias, Lázaro que dice la verdad siempre.

Finalmente, el caso, ¿dónde queda la explicación del caso en esta repetición incesante?

No hay explicación del caso, el caso es también una repetición, un gesto más en la perorata del pícaro. El caso es verdad tal y como ya habrá llegado a oídos de Vuesa Merced porque Lázaro lo repite, sólo cuenta aquello que todos saben, sin aportar una imagen nueva del mismo, sin preocuparse de argumentar, fuera del negocio.

Lázaro guarda su secreto diciéndolo todo, diciéndose siempre a sí mismo en una repetición que no deja lugar a dudas acerca de la sinceridad del pícaro pero que finalmente no dice nada adecuado a la realidad. Ni máscara ni rostro verdadero, sólo un juego de distancias que no puede ser neutralizado y que la escritura ha puesto en marcha. Repetición incesante, por lo tanto, a que nos entrega el movimiento aberrante de la escritura y que, me parece significativo, nos obliga a entender la imagen en

torno a las nociones de distancia y repetición y no tanto en términos de desvelamiento.

En esa distancia entre la edad y la verdad se instaura el prólogo; la verdad es repetición sin desvelamiento, narrar es seguir narrando, recomenzar cada vez, sin origen ni destino, impidiendo mediante esa perorata el acontecimiento del juicio. Esa repetición no sólo desvirtúa el carácter representativo del signo y del texto, sino que ahonda el propio hecho de la edad ya siempre asociado a la verdad. Entre un episodio y otro el prólogo halla su llamada, su exigencia de escritura que no puede obviar.

Perdido el eje de la edad, el prólogo deja de ser el lugar de la madurez, deja de ser el lugar de la verdad y de la falsedad y deviene un capítulo más, una repetición más del juego entre la verdad y la edad, del mismo modo que el capítulo familiar con que se inicia la novela no se distingue de ninguno de los posteriores. El prólogo se convierte en una madurez que se abisma, en él todo recomienza y se repite porque el prólogo halla su exigencia y su llamada precisamente en el movimiento de deseo – deseo de escritura y de verdad – y de repetición de la escritura. Repetición que se abisma en cada paso por el prólogo, por el intersticio entre capítulos, de modo que quedan anuladas la verdad como contenido y como estrategia, la edad como orden profundo y condición de posibilidad de la narración autobiográfica.

Ley de la escritura que acontece en el prólogo pero que el prólogo no enuncia sino en un presente – *escribe se le escriba* – en el que la escritura aúna y confunde el pasado de la exigencia y el futuro de la realización pues, por un lado, aquella escritura del ordenante es ya escritura por venir pues está cogida ella misma de exigencia y de realización y, por otro lado, la escritura de Lázaro es ya pasada y exigencia de escritura. El prólogo, finalmente, no enuncia la escritura y su ley sino que la presenta mediante una doble imposición y repetición – *escribe se le escriba* – que impide la culminación del proceso.

Ínterin de la obra que espacia su acontecimiento precisamente como llamada al prólogo en el que acontece la exigencia de la escritura que resuena para abrir, a su vez, la obra.

Hemos venido señalando, al hilo de la lectura de *Don Quijote*, la importancia que la escritura tenía en la obra cervantina. Se trataba, como era propio de nuestro estudio, de dar cuenta de la preponderancia que la escritura como problema tenía en el prólogo de la obra donde se reflexionaba largamente sobre la cuestión aludiendo a su múltiple aspecto: a la escritura como problema de expresión, de comunicación, de representación de la ficción en la historia, pero también de lo que denominamos en su momento la escritura material al referirnos a la corporalidad de la actividad de escribir, corporalidad ligada al espacio de la cámara donde se encontraba retraído el narrador del prólogo, concentrado en su tarea de escribir. Se trataba, merece la pena recordarlo, de una actitud de escritura que, sin embargo, representaba el momento de la suspensión de la escritura en el espacio acotado del prólogo.

3.2.3. Una exigencia de la escritura en *El*

Quijote. Materialidad y escritura

«Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribilla, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y, estando una suspenso, con papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano es la mejilla, pensando lo que diría». [*Don Quijote*, 1605, 10].

No se refiere aquí, en efecto, el momento de la escritura, sino el momento en que la escritura está en suspenso, el momento en que la pluma no inscribe trazos sobre el papel, sino que descansa en la oreja, a la espera quizá de nuevas ideas que permitan la escritura del prólogo. Las ideas, no obstante, no vienen y, en esa medida, el prólogo se convierte en la narración, precisamente, de la suspensión de la escritura, narración que instaura, para poder acontecer, un presente abismático y desquiciador —*que vas leyendo*— donde el propio discurso tiene dificultades para articularse, presente imposible si no es por la intermediación de la lectura que cree hacer presente ese presente cuando, antes al contrario, se ve cogida por él como lo está la escritura misma. El prólogo, de ese modo, da lugar a la novela como un espacio de suspensión de la escritura, suspensión que sólo tiene lugar después de la escritura —pues la obra

está hecha cuando se escribe el prólogo — y que, precisamente la pone en cuestión. En efecto, Don Quijote no es una obra sobre la escritura, sino una obra sobre la lectura — motivo que de manera intranarrativa pone en marcha toda la narración pues es *causa* de la locura del hidalgo. El prólogo, desde esta perspectiva, se convierte en la suspensión de la escritura que permite el acontecimiento de la lectura: de la lectura de Alonso Quijano y de nuestra propia lectura —*que vas leyendo*—, espacio de hospitalidad que, no obstante, ya lo sabemos, no tiene que ver con una posibilidad de interpretar el texto.

Se apuntará, no obstante, que a pesar de la centralidad indiscutible de la lectura, la escritura está permanentemente ante los ojos en la novela cervantina pues Don Quijote siempre alude a la escritura de sus aventuras y no son pocos los textos escritos que trufan el tejido de la novela. Respecto a la primera objeción, quepa señalar que, cada vez que Don Quijote sueña con la escritura de sus aventuras es con el motivo de que «se tenga entera noticia de mi persona», es decir, no pensando en el registro como virtud en sí misma de la escritura sino, precisamente, para ponerla en suspenso como inscripción ante la idea de que la lectura tenga lugar. En cuanto al segundo caso, téngase en cuenta que todos los textos que se van interpolando en la obra son textos que se leen frente a la concurrencia, dando así lugar a un fenómeno de lectura más que al hecho de la escritura cuyo origen apenas se rastrea ni se presenta ante los lectores, cautivados por la historia misma que se narra en los papeles y no por el proceso de su escritura.

El prólogo, a lo que parece, llama a la obra precisamente a través de una suspensión de la escritura que da lugar a la lectura, estableciéndose así una especie de antecendencia temporal de la escritura ante la lectura, pero también una suerte de antecendencia espacial de la lectura ante la escritura pues no es sino en el espacio de la lectura —que a lo que parece es el sentido propio del espacio de la obra— donde tiene lugar el espacio de la escritura, generado, precisamente en una suspensión de la lectura pues el prólogo, en su término, sólo acontece cuando la lectura de la obra ha sido concluida.

Se establece en consecuencia un cuádruple entramado que es preciso dirimir para poder dar cuenta del modo en que la obra llama al prólogo. En efecto, espacio,

tiempo, lectura y escritura coordinan el libro para establecer un juego de espejos en el que hay que sumirse.

Tenemos noticia, desde el inicio mismo de la obra de que la lectura es causa de la locura del hidalgo Alonso Quijano, y de que, en consecuencia, la novela misma proviene de un hecho de lectura; lectura de algunos libros anteriores, por cuya virtud imaginativa el hidalgo decide acometer el tramo de sus aventuras. Así se justifica la primera salida, aludiendo precisamente al soporte material de la lectura, a los libros que el hidalgo lee sin descanso y a la cámara donde el hidalgo pasa la mayor parte de su tiempo descifrando los intrincados galimatías de las aventuras caballerescas; la lectura se aparece entonces, al modo tradicional, como la tarea de descifrar signos escritos de cuya operación se obtiene un significado y un sentido que son capaces de modificar el conocimiento que el sujeto tiene del mundo pero también, paso inopinado que asumimos sin más cuestionamiento, su comportamiento, su acción. Veamos el pasaje apuntado.

3.2.3.1. El espacio material de la lectura. La habitación amurada.

«Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos. [...]

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello».

Sin embargo, la lectura no es, en consecuencia, y a demérito de la interpretación tradicional, el desentrañamiento de los signos y su sentido pues, como se indica, y es causa de la locura del hidalgo, no se trata de textos cuyo sentido pueda extraerse.

El problema de la lectura y del sentido no conciernen, sin embargo, a la idea de

un mundo. Es decir, no reside la dificultad de la lectura e incluso su suspensión en el hecho de que se haya perdido el mundo de las novelas de caballerías y que, en consecuencia, algunos siglos después, su sentido sea ya ajeno al mundo y, por consiguiente, imposible de entender e interpretar. Ni el mismo Aristóteles, no por autoridad incólume a la coordenada del tiempo, podría desentrañar el sentido de los libros.

No se trata tampoco de la diferencia entre el mundo real y el mundo imaginado, del tiempo de ambos comprendido como un tiempo histórico; la lectura que acontece es, precisamente, la lectura que entremezcla las historias y compara sin ambages al caballero histórico Cid Ruy Díaz con el Caballero de la Ardiente Espada.

¿Cuál es, entonces, la tarea que frente a los libros realiza el caballero don Quijote?, ¿se puede denominar lectura a la actividad que ejerce y que le ha llevado a la locura? Parece que, más bien, lo que haya provocado su locura es una interrupción esencial de la lectura, una imposibilidad de leer cuyo síntoma es la incomprensión profunda de esos libros a que el hidalgo se aplica. Interrupción que resuena ya con esa imposibilidad de escribir que entreveíamos en el prólogo y que era motivo incluso —tal y como indicamos al inicio de esta indagación— de que la obra ya hecha no viera la luz. Simétricamente la obra parece reproducir el juego acontecido en el prólogo y que ponía en cuestión la obra misma, ahora por virtud de la simetría lo que se pone en cuestión es la posibilidad del prólogo mismo, pues el prólogo sólo acontece después de la lectura de la obra, asunto que ahora parece imposible. Juego de espejos que sirve como toque de queda e inicio de la aventura y que se produce —como recordando quizá esa resonancia— en el mismo pasaje citado, es decir, en el interior de la obra misma.

«No estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y darle fin, al pie de la letra, como allí se promete».

Doble interrupción de la escritura. La primera consecuencia relevante para

nosotros es que al situarse internamente la interrupción de la escritura, la obra está a punto de perderse desde su propio movimiento y ya no sólo en relación directa con la escritura del prólogo. Se instaura, como apuntábamos una relación especular y no una relación causal entre la obra y el prólogo gracias al iterado movimiento de interrupción de la escritura. Además, ya no se puede atribuir a la suspensión de la escritura en el prólogo el papel nítido de originadora de la novela, pues la verdadera aventura añade una mediación más que es la interrupción esencial de la lectura. Entre dos interrupciones de la escritura, una interrupción de la lectura. De una interrupción a otra y de ahí a lo que parece, al inicio de los vagabundeos del nuevo caballero.

La lectura, que es esencialmente interrupción de la lectura como interpretación del sentido, es la causa de la locura del caballero tal y como explica seguidamente Cervantes:

«En resolución, él se enfrascó tanto en su letura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo».

La lectura –su imposibilidad, su interrupción– no es sólo causa de la locura del hidalgo sino, lo que es más importante para la novela misma, del emprendimiento de dar inicio a sus aventuras a lo largo y ancho de la Mancha. En efecto, después de la interrupción esencial de la lectura y de la consiguiente locura, el caballero se pone en marcha:

«En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento jamás dio loco en el mundo; y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban».

Se produce entonces la primera salida de don Quijote en la que cobrará su nombre y su condición de caballero y que, como sabemos, terminará con su vuelta a casa a causa de la paliza recibida por uno de los arrieros a los que él mismo había desafiado previamente.

Toda la interrupción de la lectura en este primer tramo de la novela es, no obstante, como hemos señalado suficientemente, una interrupción conforme al sentido y a la duración pues, así se ha señalado, lo que hay en esa imposibilidad de lectura es una ausencia de sentido que se vive como una imposibilidad de desentrañar el texto y no tanto como una imposibilidad de leer. Hay un sentido supuesto y entrevisto que aflora o está hundido en todo texto y al que la lectura pretende tener acceso, desvelando ese secreto en cuyo proceso se instaura un juicio, juicio de lectura juiciosa que emprenderán el cura y el barbero.

A pesar de este hecho, evidente por otra parte en la motivación de la primera salida, es preciso tener en cuenta que escritura y lectura se entreveran en un suerte de puesta en abismo de la interrupción, pues la suspensión de la escritura en el prólogo da lugar al espacio de la lectura –doble como ya señalamos– y, por otra parte y, a la vez, la suspensión de la lectura da lugar a la escritura, pues, por un lado, sólo concluida la lectura de la novela puede reflexionarse sobre la escritura como acontecimiento, tal y como sucede en el prólogo, pero, por otra parte, esta puesta en abismo acontece en la novela misma donde la interrupción de la lectura despierta en el hidalgo la necesidad de ponerse a la escritura, *«muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y dalle fin, al pie de la letra, como allí se promete»*, escritura que queda en suspenso precisamente por causa de la lectura, pues lo habría hecho *«si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran»*.

De este modo se presenta la causa de la primera salida y de la locura, es decir, causa según el eje del sentido, pero causa y eje de sentido que no pueden ser desentrañados si no es desde la conjunción de lectura y escritura –de sus sendas interrupciones– que no sólo operan en el tránsito entre obra y prólogo sino en el interior de la obra misma.

Recluido en casa por la paliza recibida, el caballero pasa los días en la cama mientras el cura y el barbero expurgan su biblioteca de todos los libros que pudieran

resultar dañinos para la mente del hidalgo. Así se arma una gran pira que prende durante la noche. La lectura de este hecho –sin atender por otra parte al bello tratado de crítica literaria que allí se pone ante nuestros ojos– según el movimiento de nuestra indagación ha de fijarse en el juicio que sobre el sentido realizan los encargados de la purga. En efecto, se trata de eliminar aquellos libros que carecen de sentido –aquellos que no podría haber comprendido ni Aristóteles– y dejar únicamente los que tienen sentido y, en consecuencia, no abocan a la interrupción de la lectura. Quitado del mundo el sinsentido, se entiende, se quita la causa de la locura y, en consecuencia, la causa de la salida. Como sabemos, sin embargo, don Quijote volverá a salir en busca de aventuras, pero ¿qué es lo que motiva esta segunda salida si ya no quedan libros sino de aquellos cuyo sentido es desentrañable y proporcionan deliciosa enseñanza?

Cura y barbero, tras la pira, dan en pensar la más peregrina y ociosa de las ocurrencias, a saber:

«Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron, por entonces, para el mal de su amigo, fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase –quizá quitando la causa, cesaría el efecto–, y que dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza».

Suplemento del remedio, de la medicina que, según la perspectiva clásica de la lectura, no aporta nada al remedio ya ejecutado, de suyo suficiente. Sin embargo, don Quijote, apreciará esa pérdida del espacio de la lectura como la pérdida verdaderamente relevante, pues levantado de su convalecencia se llegó hasta la puerta del aposento que halló tapiada.

«De allí a dos días se levantó don Quijote, y lo primero que hizo fue [ir] a ver sus libros; y, como no hallaba el aposento donde le había dejado, andaba de una en otra parte buscándole. Llegaba a donde solía tener la puerta, y tentábala con las manos, y volvía y revolvía los ojos por todo, sin decir palabra; pero, al cabo de una buena pieza, preguntó a su ama que hacia qué parte estaba el aposento de sus libros»

Este hecho será, en efecto, el motivo de su segunda salida, lo que le moverá a

reiniciar sus aventuras. El universo que articulaba el eje del sentido y del sinsentido se desvanece precisamente al ser suplementado por el espacio material de la lectura que representa la habitación.

Una primera consecuencia se impone en la lectura de estos hechos pues, en efecto, el amuramiento de la habitación, que se usaba como suplemento, como refuerzo de todo el proceso del juicio contra los libros sin sentido anula precisamente el espacio del juicio, pues, en efecto, ¿si ya se habían purgado los libros y se habían conservado únicamente los beneficiosos, los juiciosos, los que respetaban el sentido, ¿a qué tapiar la habitación?, suplemento del remedio que desvirtúa y pone en suspenso el origen mismo del remedio que es el juicio contra los libros. El juicio queda así arrumbado y como hecho nulo al tapiar la habitación, modo de una interrupción esencial del sentido que anula no sólo el sinsentido sino el sentido mismo y, para mejor decir, el eje donde se juegan el sentido y el sinsentido y, en consecuencia la posibilidad de la lectura tal y como se presenta en la primera salida del hidalgo.

La habitación no es, en consecuencia, el simple espacio que actuaba como soporte de la materialidad de los libros, el lugar donde acontecía el sentido o el sinsentido, sino el lugar oculto que se ha trasladado al interior de la novela, espacio incontrolable que se desplaza, como ahuecamiento, precisamente al interior del caballero. No se trata, por lo tanto, de que la locura permanezca en el caballero como una égida del sinsentido cuyo contenido se hubiera desplazado hasta las entrañas del hidalgo permaneciendo allí para siempre; no se trata de que el contenido de los libros siga vigente en la mente abrumada del hidalgo, sino de que la habitación vacía, de que el espaciamiento que representa esa soledad de los muros yermos se desplaza sin descanso abriendo el espacio de la lectura y de la escritura.

La habitación se convierte en el secreto que no se puede decir, en el doble fondo de la morada al que no se puede acceder. Esa inaccesibilidad no es el secreto del espacio ni del sentido –un secreto que esperaría desvelarse quizá al derribar el muro– sino el secreto dicho a voces, el espacio siempre activo que pone en abismo no sólo el eje del sentido y del sinsentido sino toda la novela pues él mismo interrumpe esencialmente la lectura pero también la escritura.

Esa hemorragia del espacio ya no sólo se contenta con desplazarse hasta el

caballero, sino que empieza a afectar a otros personajes cuya función, en efecto, sería la de contener ese movimiento. Así la sobrina y el ama que una vez tapiado el espacio de la habitación se entregan a la imaginación de encantadores y diablos con que tapar la fisura de sentido que acontece al hidalgo.

«— ¿Qué aposento, o qué nada busca vuestra merced? Ya no hay aposento ni libros en esta casa, porque todo se lo llevó el mismo diablo.

— No era diablo —replicó la sobrina—, sino un encantador que vino sobre un nube una noche, después del día que vuestra merced de aquí se partió, y, apeándose de una sierpe en que veía caballero, entró en el aposento, y no sé lo que se hizo dentro, que a cabo de poca pieza salió volando por el tejado, y dejó la casa llena de humo; y, cuando acordamos a mirar lo que dejaba hecho, no vimos tiempo del partirse aquel mal viejo, dijo en altas voces que, por enemistad secreta que tenía al dueño de aquellos libros y aposento, dejaba hecho el daño en aquella casa que después se vería. Dijo también que se llamaba el sabio Muñatón.

— Frestón diría —dijo don Quijote.

— No sé —respondió el ama— si se llamaba Frestón o Fritón; sólo sé que acabó en *tón* su nombre.»

Esta estrategia, en efecto, es una estrategia de suplementación del sinsentido con más sinsentido, estrategia que no puede conducir al puerto de la cordura, sino a incrementar el desvarío del hidalgo y que es causa inadvertida de la suplementación del remedio.

La habitación amurada es, por lo tanto, un espacio sin intimidad pero también sin carga social, sin clase, indescifrable porque puede verse por completo, escrutarse, someterse a todas las operaciones de control que se deseen aunque, precisamente por encontrarse en la encrucijada de la lectura y de la escritura, es un espacio con un resto inasumible, imposible de pensar, sin exterioridad que lo haga reconocible si no es por una memoria de los pies y de las manos del hidalgo que se dirige a la pared donde había una apertura y la palpa, a la búsqueda de ese umbral que no puede tapiarse porque lo que se tapia es la habitación, no el umbral donde todo parece darse inicio y que se desplazará de aquí en adelante a lo largo de toda la novela donde la lectura del hidalgo irá emponzoñando la mente y la acción de otros personajes.

Un nuevo espacio encerrado y hundido se presenta en la segunda parte de la novela, espacio que dará lugar a la única invención, por otra parte puesta en cuestión de manera radical, del caballero. En efecto, se trata del episodio de la Cueva de Montesinos, único momento en que al caballero, más allá del espacio de lo alucinal que requiere la presencia de otro testigo y de la realidad como referentes y elementos de comprobación, le es dado inventar su propia aventura, escribirla y darla a lo público, espacio sin testigos de la escritura en el que se pierde el movimiento narrativo del *dicen*, de aquello que el sabio Cide Hamete recogió para escribir la historia, en definitiva de los sabios de Argamasilla y de los rollos plúmbeos encontrados por un acaso.

3.2.3.2. El tiempo material de la escritura

Es el caso que, intrigado por la historia de la cueva, el caballero solicita ser descendido allí mediante una larga cuerda de la que penderá hasta alcanzar el suelo de ese espacio oculto. Doble ocultación; ocultación de la entrada de la cueva por unas malezas que la disimulan y ocultación profunda de la propia cueva a la que sólo tendrá acceso don Quijote.

A su vuelta de la cueva, el caballero narrará lo que allí le ha acontecido, el espacio maravilloso e inmenso que allí ha entrevisto y vivido. Espacio enteramente encantado pues todos los que allí habitan lo han sido, incluida Dulcinea cuyo encantamiento, sin embargo, no es propio de ese espacio sino que ha tenido lugar con anterioridad, afuera, en el espacio del camino donde podría sospecharse el trazo de una alucinación.

Observemos este primer encantamiento de Dulcinea para dirimir después el tipo de encantamiento que ya no depende de testigos ni de una realidad presente sobre la que desvariar el sentido del acontecimiento. Ese primer encantamiento tiene lugar en el espacio abierto del camino donde, montadas en sus jumentos, se acercan tres mozas. Sancho, que ha sido enviado por Don Quijote para anunciar su llegada a Dulcinea ha decidido no correr más aventuras en busca de la moza que él sospecha inventada y resuelve esperar a que pasen cualesquiera mozas que él se encargará, por la virtud de su palabra, de convertir en Dulcinea y sus acompañantes. Así, cuando al

caer la tarde observa a tres aldeanas que se acercan del Toboso, advierte a su señor y se postra ante una de ellas regalándole una prosa de alabanza que bien podría haber salido de los librescos labios de don Quijote:

«Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida e recibir en su gracia y buen talente al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el más asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.»

Erich Auerbach ha analizado el parlamento del escudero haciendo notar mediante una descripción filológica en la que no me detendré que se trata de un momento especialmente importante de la novela puesto que Sancho no sólo asume el lenguaje reservado hasta el momento a su amo, sino que, aunque intencionadamente, desvirtúa la realidad y deja de ser el elemento de referencia para comparar los desvaríos y alucinaciones de su señor incorporándose él mismo a ese juego de la imaginación, aprovechándose de la inercia que en dichos menesteres posee su amo. En efecto, aquí es Sancho quien desvía conscientemente la realidad, inventando una historia que habrá de persuadir a su amo de que se encuentra ante la señora Dulcinea del Toboso. Se trata, en efecto, de la primera invención que conscientemente sucede en la novela a ese par de personajes que la nuclean puesto que la invención siempre ha estado reservada a aquellos cuyo trato con la palabra no es sincero sino que la emplean como herramienta de su propio provecho; así el cura y el barbero en su estrategia para vencer a don Quijote y traerlo de vuelta al final de la primera parte de la novela. Dice Auerbach comparando el parlamento de Sancho con algunos otros hechos a su juicio similares:

«Lo que aquí hace Sancho Panza, asumir un papel que no es el suyo, transformándose y jugando con la locura de su señor, lo hacen constantemente otros personajes de la novela. La locura de Don Quijote da pie a interminables transformaciones y trucos: Dorotea se disfraza de princesa Micomicona, el barbero se trueca en su escudero, Sansón Carrasco en caballero errante, Ginés de Pasamonte aparece manejando un retablo de títeres: son nada más que unos cuantos ejemplos. Estas metamorfosis convierten la realidad en un teatro inacabable, sin que por eso deje de ser realidad. Y cuando los personajes no se

trasmudan voluntariamente, se encarga de transmutarlos la locura de Don Quijote, como lo hace sin cesar desde la escena con el ventero y las mozas en la primera venta que visita. Y la realidad se somete de buen grado a este juego que la viste a cada momento con distinto ropaje; jamás se resiste a la broma, echando a perder la alegría del juego con la severa y grávida seriedad de sus miserias, sus cuidados y sus pasiones».

La conclusión de Auerbach, que cree en el carácter representativo de toda la ficción quijotesca es que la virtud de la novela cervantina reside precisamente en no transitar nunca ni del lado de la tragedia ni del lado de la curación o la salvación; si no alcanza ninguno de los dos extremos la locura del caballero puede seguir su curso. Desde luego la función representativa del lenguaje y de los personajes es crucial para la estrategia de lectura de Auerbach pues sin esa distancia desde los hechos a su representación, desde la locura hasta sus efectos y símbolos todo habría devenido, en efecto, o bien tragedia, o bien salvación. Pero nada de esto sucede, es verdad, en la historia del caballero. Todo parece situarse en un plano intermedio —que Auerbach denomina el plano de la alegría— donde nunca se resuelve definitivamente y que podemos reconocer como el plano que media entre la realidad y la palabra, espacio que don Quijote recorre con dificultad pero que otros personajes aprovechan para su propio beneficio, ya consista éste en divertirse a costa del caballero, ya en intentar salvarlo; el enredo en este espaciamento proporcionado por la representatividad es el que impide que ni la tragedia ni la salvación tengan lugar con rotundidad en la novela.

En el pasaje de la Dulcinea encantada, que Auerbach elige precisamente como representante narrativo de este movimiento de intermediación sin resolución hay, a mi juicio, no obstante, una dirección distinta de esos otros pasajes señalados como equivalentes por el estudioso. En efecto, aquí Sancho se ve en la necesidad de inventar una historia y unos hechos en el momento mismo en que suceden sin que medie una representación temporal, ninguna premeditación sobre el acontecimiento mismo, ninguna capacidad de crearlo él mismo a través de planes bien elaborados; Dulcinea acontece, tiene lugar en el camino y Sancho no desaprovecha la ocasión de convertirla con la palabra en lo que no parece; el tiempo de la palabra es el tiempo del acontecimiento en el que parece difícil que medie la invención estratégica, se trata

más bien de un *seguir hablando* que ejerce Sancho frente a la aldeana que avanza sobre su borrica.

En esa medida el pasaje se distingue a la perfección de aquellos donde algunos personajes, aprovechándose de la locura del caballero, instrumentan acciones que la refuercen y les proporcionen motivos de júbilo, intentos también de salvación. Sancho inventa al hilo del acontecimiento, según su decurso y no según una estrategia representativa que medita sobre la realidad y la transfigura aprovechando la distancia que media entre la realidad y las palabras.

Asimismo, el pasaje no puede ser leído desde el punto de vista del alucinal puesto que ni Sancho ni don Quijote ven lo que allí no hay. Pudiera pensarse que la acción de Sancho deshace en cierto modo la estrategia representativa y la anula en la medida en que las palabras acontecen simultáneamente a la realidad. Como sabemos, el efecto es precisamente el contrario, pues si acontecen a la vez, la realidad – mínima distancia de lo representativo que podría sustituir a la palabra por una mera indicación en dirección al objeto, señalarlo, dejar que se vea a nuestro antojo – no guarda ninguna relación con la palabra, la palabra dice perro donde la realidad dice gato, la palabra dice Dulcinea donde la realidad dice aldeana rústica y hedorosa. Se trata, por lo tanto, de un golpe de fuerza definitivo en el que la palabra logra imponerse a la realidad y no desviarla sino crearla, no es un movimiento por lo tanto que suponga una distancia puesto que la distancia es a la vez infinita – movimiento de creación que establece una realidad autónoma – y nula – puesto que la distancia que verdaderamente ha de considerarse lo será entre la palabra y la palabra, ajena a la representación y concentrada en la narración.

No es tampoco una cuestión de tergiversación subjetiva de la realidad sino un inventar y un dejar que la invención trascurra, pues si el escudero inventa sobre la marcha la historia, el caballero deja que la narración acontezca y la escucha, con tanta credulidad por otra parte que la deja desplegarse incluso ante sí mismo como se desplegaría un espejo.

En efecto, postrado ante su dama y sin poder verla salvo bajo la forma de esa ruda labriega, don Quijote da en pensar que no sólo ella está encantada sino él mismo que debe mostrarse ante ella desfigurado por el mismo poder del encantamiento:

«Levántate, Sancho —dijo a este punto don Quijote—, que ya veo que la Fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para labradora pobre, ya también el mí no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerlo aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora».

Repetición y simetría del encantamiento que hace de la realidad un efecto y que, en consecuencia, hace que ésta se pierda como efecto de comprobación, convirtiéndose, a lo sumo, en lo que debe ser comprobado. Pero no me interesa la inversión de la realidad y lo imaginado, sino la estructura especular que, como ya vimos en la indagación del espacio material de la lectura, apunta a las profundidades constructivas de la obra. Relación especular que acontece en el juego de la distancia a la vez infinita y nula una vez perdido el metarrelato representativo.

Todo este espacio especular y escritural parte, ya lo hemos señalado, del primer momento en que un personaje de la obra ha de inventar una historia, ponerse a escribir, para la que carecía de preparlamento, que no tenía tiempo de preparar.

La segunda ocasión en que esto suceda será precisamente en el episodio ya mencionado de la cueva de Montesinos; tal y como señalamos don Quijote desciende hasta su suelo donde permanece aproximadamente una hora; quienes le esperan al otro extremo de la sogá, fuera, dudan de la conveniencia de que esté más tiempo allí por lo que recogen la sogá a cuyo extremo se encuentra don Quijote obnubilado. Requerido éste para que cuente lo que allí abajo hay y ha visto, el caballero refiere una historia increíble; encontró, en primer lugar, una cueva muy amplia donde se sentó a observar quedando, quizá, dormido. Despertó (o no) de su sueño y se encontró frente a un anciano de luenga barba que estaba allí guardando el cuerpo del encantado caballero Durandarte a quien su también encantada dama Belerma lloraba sin consuelo. Allí también, y sólo entrevista muy fugazmente por don Quijote, se encuentra Dulcinea, tal y como la vio la vez que se la presentó Sancho.

Se trata, en consecuencia, de un mundo completamente encantado donde don Quijote dice haber permanecido sin comer ni dormir durante tres días. En consonancia con el primer encantamiento de Dulcinea y la narrativa allí desplegada, será la temporalidad de esa aventura –y no las maravillas que dice haber visto y vivido el caballero– lo que proporcione la piedra de toque para que el primo descrea de la misma.

«–Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo que ha que está allá bajo, haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.»

Objeción razonable puesto que el tiempo de la narración no debería exceder, dentro de una concepción representativa, al tiempo del acontecimiento. En una hora no pueden haber sucedido los hechos que llevan tres días. Sancho sale inmediatamente en defensa de su amo:

«–Verdad debe de decir mi señor –dijo Sancho–, que, como todas las cosas que le han sucedido son por encantamiento, quizá lo que a nosotros nos parece un hora, debe de parecer allá tres días con sus noches.»

Recurre Sancho entonces a la estrategia, de sobra conocida por él, del encantamiento, que permite al tiempo alongarse y como situarse en una duración paralela a la que nada obliga a parecerse a la nuestra cotidiana. Aún así Sancho no es conforme y deja ver su duda acusando a su amo de mentiroso.

«–Aquí encaja bien el refrán –dijo Sancho– de dime con quién andas, decirte he quién eres: ándase vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes, mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna.»

La duda del escudero se confirma al referir don Quijote la visión de Dulcinea encantada, pues Sancho conoce que es inventada –él mismo fue su autor– y de ese modo cree poder confirmar la mentira de su amo. En el eje por tanto de la verdad y la mentira la opción de Sancho es clara, su amo miente porque el encantamiento que

refiere y que podría explicar la elongación temporal y la disimetría de las duraciones está desvirtuado por haber incluido un elemento falso que él mismo en un apuro había inventado. La temporalidad se somete aquí a la diferencia entre verdad y ficción y se suma como un elemento más de la duda al que ya no apacigua en su carácter increíble el encantamiento.

«Cuando Sancho Panza oyó decir esto a su amo, pensó perder el juicio, o morirse de risa; que, como él sabía la verdad del fingido encanto de Dulcinea, de quien él había sido el encantador y el levantador de tal testimonio, acabó de conocer indubitablemente que su señor estaba fuera de juicio y loco de todo punto.»

El parlamento final de don Quijote en el capítulo asume la crítica de Sancho y remite su resolución y buen acabamiento al hecho de que él concluya la narración de sus aventuras.

«Pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa.»

Sin embargo, en el ámbito narrativo se ha producido un efecto que no podemos dejar pasar sin clarificar porque servirá para situar en su verdadero eje de comprensión esta afirmación del caballero; en efecto, aunque en el primer encantamiento la relación especular ponía en cuestión el establecimiento de una distancia representativa, aún guardaba la simetría de la escritura y la lectura. Allí, suspenda la escritura como representación, el caballero se mostraba como lector, lector del encantamiento que le permitía suponer su posición especular y que en cierto modo la establecía, pues era su lectura lo que daba carta de naturaleza a la escritura de Sancho. Leía don Quijote lo que Sancho decía y lo leía con tanta credulidad que se suponía él mismo partícipe de esa fábula que se estaba creando ante sus ojos. Ahora, sumido en aquella narración el caballero toma la pluma y se pone a crear su propia historia; se trata por tanto de un espejo productivo y que no atiende a ningún efecto narcisista, la distancia entre la palabra y la palabra produce escritura y hace que don Quijote, ajeno tanto tiempo a la escritura tal y como mostramos en el epígrafe

precedente — «*y muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y dalle fin*» —, se ponga a la tarea de escribir. Suspensión de la lectura que da lugar a una escritura cuya ausencia de representatividad condena a una lectura como creencia, como acontecimiento que no puede ser corroborado ni conducido según el sentido. Don Quijote escribe y lee, a la vez, cuando sale de la cueva y se pone a contar. Escribe porque se sitúa en esa distancia a la vez nula e infinita que impide la representación y hace de la narración el acontecimiento mismo, pero lee porque incorpora a su narración otra que lo fue y que actúa aquí como materialidad de la escritura.

Ignora además el caballero que toda la verosimilitud y credibilidad de lo que ha dicho está radicalmente puesta en entredicho precisamente al haber aportado él como verdadero un elemento que Sancho conoce ser mentira. Sin embargo, don Quijote alude a la temporalidad material de la historia al señalar que cuento habrá por venir que lo remed(i)e todo.

Es el eje del tiempo el que rescata don Quijote para justificar su narración y no tanto, desde luego, el eje del contenido o de la representación, eje imposible pues él ha sido el único testigo del hecho como Sancho lo fue del primer encantamiento de Dulcinea. Se produce entonces una relación especular de ambas narraciones —encantamiento de por medio— en la medida en que ambos se han puesto a narrar sin premeditación posible, situados ante el acontecimiento de contar y no ante ninguna realidad, sea ésta verdadera o desviada, pues si no ha habido tiempo de que suceda lo narrado tampoco lo ha habido para inventarlo.

Rescata, como decíamos, don Quijote, el eje del tiempo porque, en efecto, en la conversación apuntada, un tercero entra a justificar la narración de don Quijote precisamente aludiendo a un argumento temporal fehaciente que tiene que ver con la verosimilitud no de lo narrado sino del narrar mismo. Se trata del primo que apunta, frente a la objeción de Sancho de que mucho ha sucedido en tan poco tiempo, que aún más inverosímil es que haya tenido tiempo el caballero de imaginar tan gran máquina, de lo que se infiere sin duda que aquello que cuenta ha sucedido.

«—¿Cómo no? —dijo el primo—, pues, ¿había de mentir el señor don Quijote, que, aunque quisiera, no ha tenido lugar para componer e imaginar tanto millón de mentiras?»

Estamos así situados ante la narración misma y no ante lo narrado y en esa medida, ni el encantamiento ni el tiempo en sí mismos, sino de algún modo desquiciados, pueden dar cuenta del hecho. En efecto, si la idea de Sancho prosperara, nos encontraríamos ante una idea representativa de la narración y, en consecuencia, situados en el eje del contenido: lo que ha sucedido es representado por un decir; puesto que lo sucedido abarca más tiempo que el tiempo material que ha habido para que sucediera, la narración es imposible salvo por la intermediación de un encantamiento; ahora bien, como uno de los encantamientos referido por don Quijote es meridianamente falso – desde una estrategia representativa – es preciso concluir que toda la narración es falsa y una mera invención de don Quijote. Ahora bien, en los dos ejes que la constituyen esta objeción es puesta en cuestión, porque, por un lado, el tiempo aludido por Sancho es igualmente explicativo de la verdad de la narración ya que si no hubo tiempo de que ocurriera tampoco lo hubo para imaginarlo y en consecuencia la estrategia de la representación – representación de lo acontecido en la realidad que objeta Sancho y representación de lo acontecido en la mente y como en el interior del caballero que objeta el primo – queda situada en un lugar intermedio que resulta verdaderamente indecible; por otro lado, lo que don Quijote refiere no es un encantamiento del personaje de Dulcinea y, por lo tanto, no un hecho, sino el hecho de estar Dulcinea ya encantada, citando así la narración ya hecha por Sancho que sí es un hecho de la historia tal y como quedó anteriormente registrado y quizá en eso reside la promesa de don Quijote de una historia por venir que dará cuenta de todo, del tiempo y de la narración ahora sacados definitivamente de cualquier proceso representativo.

Como el prólogo, la narración no habla del tiempo, no es un discurso que refiera una reflexión sobre el tiempo, sino que se refiere al tiempo material de la escritura; no al tiempo de lo que sucede sino al tiempo de escribirlo, al tiempo de la escritura. ¿Qué tiempo es ese sino el presente desquiciado que el prólogo presentaba como propio y que, además, conjuntaba la lectura y la escritura arrostrando una suspensión esencial de ambas?

Se produce entonces una desviación de la argumentación hacia la narración en

demérito de lo narrado. Esta desviación del tiempo narrativo al tiempo material de la escritura encontrará verdadera resonancia en el principio del capítulo siguiente donde el propio Cide Hamete se pronuncia sobre la cuestión y pone en claro los distintos argumentos y sus consecuencias narrativas, exponiendo fundamentalmente sus reservas a la veracidad del capítulo:

«Dice el que tradujo esta 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 mesmo 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: y la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta 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 mas noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. 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 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’.»

Ha de notarse, en primer lugar, que la escritura de Cide Hamete es una escritura al margen, una escritura que comenta el pasaje en relación a su veracidad y que se sitúa en los márgenes de la página estableciendo así una distancia tipográfica, física, que recuerda a la del prólogo. Se trata, por otra parte, y precisamente por estar al margen, de una escritura suplementaria, de una escritura que suplementa el sentido y en esa medida promete una explicación que primero descansa en la verosimilitud del pasaje — prueba que la escritura de la cueva no pasa — y, posteriormente, en la propia enunciación de don Quijote, en la que se apunta que el pasaje es inventado pero según la necesidad de que cuadrara y fuera convincente. Fuera ya de la lectura representativa, y centrados en la materialidad de la escritura ha de notarse que, en

consecuencia, es esta marginalidad suplementaria de la escritura de Benengeli la que legitima en cierto modo la intromisión del autor de la obra pues deja ver esa estructura abismática de la autoría en el núcleo mismo de la novela. En efecto, a lo que nos enfrentamos en estos pasajes encadenados de los encantamientos de Dulcinea es a la progresiva aparición de autores cuya voz siempre parece marginal respecto a un autor precedente: primero Sancho que se hace autor del primer encantamiento, después don Quijote que es autor de la aventura de la cueva de Montesinos, y ahora Cide Hamete, que es autor de la novela entera, que intenta imponer su voz ante esta prolijidad de la autoría.

Sin embargo, la voz de Cide Hamete, antes que cerrar el círculo de la autoría, imponiendo su voz más alta, sólo consigue legitimar la introducción de nuevos autores y, en esa medida, la introducción de la voz narrativa de los márgenes, es decir, a lo que a nosotros concierne, del prólogo. Esta apertura de la autoría, que abre el espacio al prólogo, no es, sin embargo, un lugar prístino y como cerrado en la medida en que el paso desde la obra hasta el prólogo está mediado al menos por el traductor –paso entre lenguas– porque como se indica al inicio del pasaje es él el verdadero autor de toda la trama no sólo por traducirla sino por incorporarla desde su marginalidad al cuerpo del texto. En efecto, todo el pasaje citado comienza con: «Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli».

En consecuencia, lo que abre el espacio al prólogo no es la voz de Cide Hamete, ni la voz de don Quijote hecho autor, ni la de Sancho, ni la del traductor, sino la idea de que la novela es más de un autor siempre, autores que, a su vez, no pueden dejar de ser lectores: Sancho, Don Quijote, el traductor, Cide Hamete, comentándose unos a otros en una cadena en la que el prólogo, con su voz propia, sólo es un eslabón más, un engarce más de ese movimiento que ya no pertenece a la representación ni al movimiento del simple comentario, sino a la materialidad de la escritura que se toma como objeto allí donde, por otra parte, la escritura y la lectura están suspendas; de este modo la precedencia del autor es ya una precedencia por venir pues su mera presencia interrumpe la lectura y la escritura en una promesa que ha de pasar por el autor siguiente, por el que retomará el pasaje que construimos creyendo que remite a

un autor anterior. Distancia nula e infinita entre cada una de esas voces que resuenan de unas a otras; tiempo nulo e infinito entre cada uno de los autores insertos en la novela, incluido —y eminentemente— el autor del prólogo.

Esa materialidad de la escritura no es, sin embargo, una suerte de inmanencia de la novela que jugaría así en el espacio de su eco. Las voces que resuenan no definen un espacio propio de la novela, en primer lugar porque la escritura se desliza a los márgenes que ya no son márgenes escindidos, pues el exergo de Cide Hamete pertenece al cuerpo del texto, desapropiándolo, abriéndole una fisura como también lo hacen la narración de Sancho y de don Quijote, el propio prólogo en su resonancia. En segundo lugar, porque la escritura es desapropiada de su materialidad misma de letra, del espacio letrado de su acontecimiento. En efecto, frente a la verosimilitud apuntada por Cide Hamete que es una propiedad intranarrativa, la explicación de don Quijote prefiere señalar que inventó la aventura porque cuadraba y convenía bien con las aventuras que había leído en sus historias. Si cuadraba y convenía no era porque se definiera en el espacio inmanente de la obra —ni menos aún porque lo definiera la propia historia inventada—, sino porque remitía a otras narraciones de las que constantemente, en efecto, toma la narración de don Quijote elementos. Mero ejercicio de intertextualidad que no ahonda el espacio de la narración sino que lo define como cuerpo donde se incorporan elementos textuales ajenos. Sin embargo, la narración que verdaderamente define al pasaje, y que está tomada de otro texto, es la historia del primer encantamiento de Dulcinea, historia de Sancho, autor sin obra y sin letra que se coloca así a la altura de los autores de las narraciones caballerescas mitológicas; Sancho el iletrado convertido en autor de referencia, citado y referido por la escritura de don Quijote, suspensión extrema de la escritura más allá de la letra, más allá de la página concreta.

De este modo, la verosimilitud no puede leerse en ese fragmento que no hace sino reproducir un saber atrabiliario que poco tiene que ver —como hemos largamente mostrado— con el conjunto de la obra. Hemos de remitirnos al final de pasaje para encontrar una nueva necesidad de la escritura —ahora no llamada verosimilitud sino cuadrar y convenir— por boca de don Quijote. Necesidad de la escritura que, de acuerdo con las conclusiones aquí alcanzadas no lo es de la obra

misma sino de su exterioridad, representada por los muchos libros que el hidalgo había leído y por la narración que Sancho ha proferido en el primer encantamiento de Dulcinea, es decir, por un exterior que es, a la vez, externo e interno a la obra y que pone en suspenso la autoridad de la lectura que pretende reconocer la verosimilitud y el dominio de la escritura que pretende comentarlo, elaborar un discurso que aquilate la necesidad y la dé a saber.

Este cambio de paradigma de la verosimilitud, que antes que retórica remite a la materialidad de la escritura, implica una consecuencia que ya abre definitivamente el espacio de la obra y la obliga a repetirse. En efecto, si don Quijote ha inventado la historia entonces esta historia debe situarse junto a los discursos, brevísima escritura del caballero, donde el caballero imagina cómo serán escritas sus aventuras; fragmentos de un libro por venir que siempre toma en don Quijote el aspecto de un discurso cuya enunciación se pone en escena: «y bien sé que dirán de mí», etc., ahora, por el contrario ese libro por venir se inserta en la obra misma y la abre —piénsese en la segunda parte de la novela construida conforme a esos efectos de narración y metanarración—, la deja ser a una realidad en la que ya no cuentan los testigos, en la que ya no hay desviación de la realidad como referente, en la que no juega más lo objetivo que lo subjetivo, puro movimiento de la escritura —que es materialidad de la escritura y de la lectura, pero también suspensión de ambas, materialidad y suspensión, por otra parte del tiempo y del espacio— movimiento de la escritura, decía, que pone en tela juicio la narración misma y que deja ver que la escritura es siempre por venir, siempre a la búsqueda de su final donde cree encontrar el *término (del) prólogo* que la condena a repetirse.

No se trata, en consecuencia, únicamente de la apelación a más de un autor, sino también, siempre, de la exigencia de más de un texto, quizá de la exigencia de la continuación, de la segunda parte donde el espejo ya se pone enloquecidamente en circulación. De este modo, el comentario y pasaje de Cide Hamete deja ver siempre una estructura diseminada que es la verdadera llamada de la obra al prólogo. La obra como el espacio de un acontecimiento siempre por venir porque pertenece a un *no se sabe* de carácter esencial.

El discurso queda, por consiguiente, siempre abierto porque el discurso es

siempre más de un autor, más de una lengua, más de un texto, de modo que la verosimilitud no sirve como guía de reconocimiento de la obra y situación, en consecuencia, del prólogo, sino que lo llama porque llama siempre a su afuera, a la exterioridad ilocalizable e irrepresentable que la ocupa. Escritura siempre ajena que no es origen como sabemos más que en la pérdida del sentido y en la invocación de una profunda necesidad que precisamente emerge y se deja ver, no podemos olvidarlo, cuando se pone en juego la necesidad del espacio y del tiempo concebidos mundanamente.

¿Puede concluirse entonces que es la narración de don Quijote a la salida de la cueva la que aglutina todo el desquiciamiento y actúa, entonces, como centro de esa estrategia de diseminación que recorrería toda la obra?

De ninguna manera. En efecto, la narración de don Quijote no es la apertura prístina y originaria de la novela, lugar donde el prólogo encontraría su entroncamiento nítido y establecería una suerte de especularidad evidente; en efecto, esta apertura lo es por la incorporación de otra apertura que acontece en el primer encantamiento de Dulcinea. ¿Es ese primer encantamiento el momento verdadero al que hemos de remitirnos para hallar la apertura al prólogo? No, ya sabemos que la especularidad y la suspensión no le pertenecen exclusivamente porque esos ejes ya están planteados como inicio y desarrollo de la novela misma, extendiéndose a otros personajes y a otras situaciones que estructuran el conjunto de la obra; se trata de una apertura, en definitiva, de la obra misma al prólogo ante la materialidad de la lectura y de la escritura, apertura que no es significativa ni expresiva ni resguarda ningún discurso de elaboración teórica, en efecto, la apertura del narrar como acontecimiento que da lugar al prólogo es la apertura que precisa la obra para ser, de tal modo que la obra misma no puede ser originadora del espacio del prólogo sino un juego especular con él que no tiene fin, que comienza y recomienza siempre otra vez y que no puede concluirse.

De este modo, en don Quijote muestra la novela su capacidad de ponerse en circulación a través del prólogo; ya no es posible señalar el paso nítido del prólogo a la obra, la llamada de la obra no es una llamada uniforme y con vocación de orden, sino más bien un aliento que ha de resonar en el prólogo cuya virtud es únicamente servir

de paso en una repetición que lo anula pues le impide ser el instante privilegiado donde todo podría recomenzar. Así la obra llama al prólogo en la encrucijada de la lectura y de la escritura, pero también en la encrucijada del espacio y del tiempo ahora reconvertidos lejos de su caracterización secular como núcleos de la condición de posibilidad de la experiencia para devenir núcleos de la diseminación, núcleos imprescindibles pues sin ellos la verosimilitud nada puede.

Alcanzamos así la conclusión –si la hay– de esta investigación al haber mostrado la estrategia mediante la que la novela llama al prólogo, al *término (del) prólogo* y lo pone a su vez en circulación; relación especular – eminentemente productiva y que no se inclina ni al comentario ni a la metanarración edificante– que desmiente cualquier pretensión de origen tal y como habíamos mostrado, aún sin la materialidad de la lectura y de la escritura, en el primer capítulo de esta investigación.

3.3. Conclusiones generales

En efecto, allí nos propusimos sacar al prólogo de las determinaciones objetuales –tanto ontológicas como dialécticas– y significativas en que se incluye casi por costumbre al trasladar categorías elaboradas para otros campos del conocimiento hacia la realidad textual en general de la que él forma parte. Apuntando a un movimiento teórico que no se emplea exclusivamente con él, sino con el conjunto de los textos y especialmente con los literarios, el primer capítulo desmentía la idea de que una perspectiva ontológica –es decir, que considera el objeto desde los *a priori* del tiempo y del espacio como condiciones de posibilidad de la experiencia–, una perspectiva dialéctica –que pauta y hace proceso su relación de antagonismo y conciliación con la obra prologada–, o una perspectiva significativa –que entromete al prólogo en la trama de significante y significado– fueran perspectivas apropiadas para el trabajo con el prólogo.

Al contacto con ellas, el prólogo muestra que es un elemento de perturbación, un elemento que obliga a situarse fuera de la ontología, de la dialéctica y de una trama significativa puras. El prólogo actúa como mediador que no reúne sino que

ahonda la fisura que cualquier mediación requiere. En su relación con el espacio y con el tiempo, el prólogo muestra cómo estos *a priori* sólo funcionan como trascendentales si se conciben de un modo progresivo, como ámbitos de una apropiación de la realidad que el prólogo no alcanza puesto que él no es el elemento propio de la obra ni del discurso. El prólogo actúa respecto a la obra mediando, situándose en un entredós esencial que no puede ser reapropiado ni por el cuerpo de la obra ni por la discursividad de un elemento puramente presentativo.

El prólogo media respecto a la obra pero no dice su sentido; el prólogo simplemente permite que la obra se repita, que vuelva una y otra vez a hablar sin que el sentido de la obra, en consecuencia, pueda ser dicho de una vez por todas. Así, el capítulo primero mostraba que el prólogo no sólo se escabulle de las determinaciones impositivas de una ontología y de una teoría significativa, sino que tampoco puede ser elucidado desde la perspectiva de una dialéctica que lo situara en su posición emancipada como un antagonista de la obra, de cuyo encuentro resultaría, en definitiva el sentido del libro.

El prólogo es, por lo tanto, un *indecidable textual* que no puede ser reabsorbido ni por la obra ni por el discurso general del libro a cuyo sentido colaboraría. El prólogo exige y defiende una posición sempiternamente mediada que no es posible aproximar a ninguna situación de firmeza; su sentido y su tarea es mediar, dejar que todo pase por él sin que alcance siquiera a enunciarlo pero instalándolo en una repetición, en un eterno retorno que subvierte profundamente todas las estrategias de reapropiación textual.

Ese carácter mediador no lo convierte, sin embargo, en una articulación pura a la que pudieran retirarse —al insistir en su carácter mediador— sus condicionamientos materiales; de hecho, es la tozudez material y concreta del prólogo, que siempre depende de una obra concreta, de esta obra a la que no puede trascender para emanciparse y situarse como discurso autoconstituido, la que obliga a pensarlo desde su escritura.

El primer capítulo dejaba al prólogo en una situación de indecibilidad que obligaba al paso desde lo significativo a lo literario, tránsito requerido por la propia naturaleza del prólogo y que debe indagarse, en consecuencia, desde los prólogos

concretos a las obras. Se trataba, en el segundo capítulo, de alcanzar los prólogos a las obras concretas, de analizarlos ya no desde una perspectiva puramente objetual o inmanente al propio prólogo, sino desde un punto de vista que asumiera la materialidad de cada prólogo, un paso desde el nivel más abstracto de indagación hacia el nivel más concreto, nivel que reúne sin subterfugios lo literario – perspectiva global del texto y del prólogo– y lo histórico, pues el prólogo no puede deslindarse de su acontecimiento, de la naturaleza histórica de la obra a la que prologa. Lo literario, según la conclusión alcanzada en el primer capítulo ha de ser una entidad global de trabajo en la que se manifiesten todos los ejes irrenunciables que una indagación objetual y significativa del prólogo había hecho expresos.

A causa, precisamente, de esa naturaleza concreta e histórica del prólogo, la tesis se veía obligada a indagarlo desde sus manifestaciones más concretas, quedando así legitimada la lectura de los prólogos a las tres obras sugeridas como materia de esta investigación.

El prólogo a *La Celestina* mostraba que, más allá de las determinaciones generales, el estudioso debía enfrentarse a la tarea de indagar la herencia necesaria de estructuras retóricas que pueblan el prólogo y la obra. En efecto, en el paso desde la Edad Media hasta el Renacimiento, el prólogo mostraba que una idea de lo literario pasaba allí por la elucidación de la Retórica como protociencia de lo literario en la época. Las primeras consecuencias de esta indagación alumbraban la imposibilidad de someter al discurso del prólogo a estructuras trascendentales de sentido, concretamente, por un lado, a la idea de una trascendencia moral que aglutinara obra y prólogo y, por el otro, a la idea de una trascendencia subjetiva, como si el paso desde la Edad Media al Renacimiento hubiera supuesto un envanecimiento de lo subjetivo y creativo en demérito del arte retórica.

Lo literario, mostraban los dos preliminares de la obra, debe ser indagado desde una perspectiva retórica global. Al indagar la Retórica y su relación con el prólogo, sin embargo, nos encontrábamos con que la retórica siempre es una herencia, algo que viene del otro y que nos exige –como exigía el prólogo– una hospitalidad. Esta *hospitalidad exigida*, que es casi un oxímoron, es la que introducía en estos preliminares el carácter de exigencia que actúa siempre en todo prólogo. La literatura

se convertía entonces en un acto de hospitalidad irrenunciable y, de ese modo, introducía en la investigación la perspectiva de un espacio inmanente de lo literario —constituido entonces como objeto plausible de estudio— que funcionaba, desde el punto de vista de las conclusiones, como un garante de la exigencia de paso que desde lo significativo a lo literario había postulado el primer capítulo. No obstante, ese espacio de lo literario, precisamente por instituirse en la dinámica de una herencia, establecía dos conclusiones que marcaban el decurso de la indagación: en efecto, el espacio literario, si lo había y podía entenderse desde sí mismo, era siempre un espacio dado por el otro puesto que se trataba de un ámbito siempre heredado y, por otro lado, el espacio literario era un espacio que no se establecía históricamente en una fecha determinada, en un tiempo o una época concreta, sino que abría el eje del tiempo pues no resultaba posible encontrar un tiempo original desde donde establecer la cadena de su composición. La herencia, así concluía el análisis de los preliminares de *La Celestina*, es siempre una herencia que apunta al porvenir, a lo por venir de cuya venida, sin embargo, no hay certeza.

Apertura del tiempo y de la subjetividad que actuaban, en consecuencia, como elementos de apertura de la espacialidad misma y que, si permitían el esbozo de una caracterización del espacio literario, lo hacían sin legitimar una perspectiva totalmente inmanente y autofundada.

Si los preliminares de *La Celestina* habían mostrado que la tarea literaria depende de una herencia que no puede obviarse y que funciona como elemento desestructurador de la temporalidad misma y, desde luego, de las relaciones clausuradas entre el texto y la obra, entre el texto y la realidad, el prólogo de *Lazarillo de Tormes*, también de acuerdo con la historicidad de su acontecimiento, planteaba una cuestión novedosa. En efecto, se trataba de indagar la posición de una subjetividad que ya no deseaba atender a la herencia, sino que se instauraba en una posición creativa que vindicaba su autonomía.

Es el tiempo de la autobiografía, de la narración directa de lo que ha acontecido a un sujeto. La literatura se convierte, en apariencia, en el ámbito donde tiene lugar esa manifestación más pregnante de la subjetividad que la emplea para darse cauce expresivo y comunicativo. El prólogo se convertía entonces, al menos en un primer

análisis, en el lugar no sólo del sujeto – pues afirma la autoría del libro y deja ver los lugares más recónditos y propios de la subjetividad– sino eminentemente literario pues también daba cauce al libro como obra de mérito en el conjunto de la literatura. En efecto, el prólogo se mostraba allí como el lugar emblemático no sólo de la subjetividad y del libro, sino el lugar donde ambos se articulan en una operación que, a pesar de todas las apariencias conllevaba la puesta en cuestión de ambas categorías, el ahondamiento radical de la posibilidad de decir *yo* y de decir *libro*, la obligación, por mejor decir, de sostener, a la vez, la enunciación del yo y la enunciación del libro. Movimiento que es estrictamente retórico pues tiene lugar en la prosopopeya que constituía el centro mismo de la autobiografía.

La noción de literatura emergía allí como una suerte de espacio preliminar donde el lenguaje – que parecía completamente olvidado al soslayar este tramo de la investigación la perspectiva de la Retórica como ciencia del lenguaje– desfondaba todas las estrategias que pretendían reapropiarlo desde perspectivas significativas, retóricas o expresivas, y lo hacía precisamente a través de su figuración, la prosopopeya, que además de ahondar las estructuras más clásicas de propiedad y apropiación de la literatura, desorientaba al lenguaje y, en consecuencia, obligaba a pensar lo literario en un ámbito que ya no podía resolver su pecado de totalidad – la idea de una literatura como globalidad que reunía todos los aspectos expresivos, comunicativos, etc., del lenguaje– apegándose al lenguaje como elemento fundador y siempre estable de toda la red literaria y subjetiva. Ni literatura ni lenguaje, la investigación concluía entonces un recorrido que la exigía mediar entre ambos términos, recorrer el espacio que los separa y en el que el prólogo – que exigía esa separación– parecía hallar la fuente de su verdadera potencia.

Es preciso, como se concluye del análisis del prólogo a *Lazarillo de Tormes*, pensar la literatura teniendo en cuenta el lenguaje, pero sin poder atenerse a él como realidad fundadora y como sustrato último de análisis, sino considerándolo en el movimiento de fisura y desproporción a que el prólogo le insta.

La tesis concluye así no sólo el análisis del lenguaje como herencia – propio de *La Celestina* –, sino también la perspectiva de un lenguaje que alejado de retórica permita la verdadera comunicación y expresión al pasar a depender de un sujeto y de

una red literaria que lo aprovechan. Es preciso, de acuerdo con la conclusión que se deriva del análisis de los dos prólogos, atender a la literatura sin reducirla al lenguaje; esa es la tarea que emprende el análisis de los prólogos al Quijote.

Así, el Quijote, parece el ámbito más propio de lo literario en la medida en que reúne no sólo lo subjetivo –manifestado en el prólogo al Quijote de 1605 como una cierta voluntad autorial del narrador del prólogo– y el libro –cuestión que recorre toda la novela –, sino también y muy fundamentalmente lo literario como herencia y creación pues el Quijote es obra novedosa que apela a la creación por parte de su autor pero también obra fundamentada en otras obras, en una historia que ya no es exclusivamente retórica sino literaria en el sentido más estricto.

Es la indagación de su prólogo la que conduce irremisiblemente a la enunciación de la conclusión más fértil de este estudio, la idea de un *término (del) prólogo*, expresión que reúne ya el aspecto de lenguaje, de espacio y de límite y que, en esa medida aglutina las indagaciones de la tesis puesto que rescata el aspecto lingüístico y espacial de los que se hacía cargo el primer capítulo, y el asunto del límite que estructuraba toda la indagación al servir como piedra de toque de la posición del prólogo. Asimismo, esa idea del *término (del) prólogo* reunía las indagaciones históricas pues mediaba entre lo lingüístico y lo literario que había sido el paso y objeto, hasta el momento, del segundo capítulo.

La tesis, no obstante, no podía concluir ahí puesto que se requería una indagación profunda de la propia expresión que, por la naturaleza del prólogo, no podía reducirse a un nombre del prólogo, siendo como era, el prólogo, concepto resistente precisamente a una naturaleza referencial o significativa.

Al exigir la reunión de Retórica y Poética para establecer la exigencia de la literatura, que la tesis denomina verosimilitud de acuerdo con su lectura de las obras aristotélicas, el prólogo no podía quedar reducido a un nombre. Sin embargo, la indagación de la posibilidad de referirse al prólogo como un discurso quedaba anulada con toda evidencia concluyendo así la investigación la necesidad de indagar específicamente el *término (del) prólogo* sin que pudiera adosársele ninguna trascendencia aunque ésta fuera, como sucedía en el caso de la idea de discurso, inmanente al propio espacio literario comúnmente concebido.

El prólogo no se instituye, por lo tanto, como discurso, ni por la propiedad de contener discursos –retórica o poética- ni por la propiedad de crearlos –carácter programático- ni, finalmente, por la capacidad de darlos a conocer. El prólogo espacia el discurso, lo disemina y reúne, a la vez, sin dejarlo formar su sentido definitivo. El prólogo es el *término (del) prólogo*, es decir, un ahondamiento de sí mismo, un volver del tiempo en su término, un tránsito del espacio mismo que no se puede constituir como lugar propio sino como término del lugar mismo; lugar donde el discurso no acontece, sino donde el discurso está siempre a punto de configurarse, a punto de disolverse, siempre en trance de llegar a ser lo que es. Esta conclusión alcanzada por la investigación obligaba precisamente a pensar el prólogo desde su propia realidad de término, sin trascender espuriamente a la idea de discurso.

Concluida la indagación del prólogo como discurso, y habiendo mostrado la imposibilidad de dicha concepción, la tesis se lanzaba a una indagación que podríamos llamar intralingüística en la que ensayaba con tres posibilidades estrictamente concernientes al lenguaje y que, sin embargo, resultaron inapropiadas para describir el *término (del) prólogo*.

a. En primer lugar la tesis mostraba que no era posible una indagación del *término (del) prólogo* desde la perspectiva de una *homonimia*. El prólogo, en efecto, a diferencia de muchos otros términos preliminares y literarios no procede por homonimia pues ante su término el prólogo se borra, desaparece. El *término (del) prólogo* por tanto no opera diferenciándose de sí mismo en la repetición del nombre, siendo uno cada vez que se dice el mismo nombre, sino que él mismo desliza el nombre, el término, poniéndolo en circulación de modo que se espacie la propia materialidad del término, su ser dicho.

Este deslizamiento en el propio término tiene una consecuencia que, en cierto modo, culmina el sistema que la investigación ha ido desarrollando pues, en efecto, al producirse un desplazamiento en el seno mismo del término no resulta posible entender el *término (del) prólogo* como el lugar privilegiado donde opera una ley de la exigencia de la escritura, de tal modo que la desestructuración del término apuntara a una representación evidente en él de la ley misma, como si el prólogo no estuviera desestructurado por la ley de la escritura, sino que encarnara ese

espaciamiento. El deslizamiento en el propio término impide sensatamente que se considere al prólogo el lugar de emplazamiento de la ley, el lugar donde el funcionamiento de la diseminación pueda ser contemplado sin tacha ni rodeo.

Ya señalamos que el *término (del) prólogo* actuaba precisamente como un espaciamiento respecto de sí mismo de modo que evitaba la reflexividad y la autoconstitución, se trata ahora de mostrar cómo esa indecidibilidad esencial permite la operatividad sobre el término mismo, constituyendo un afuera para sí que impide configurarlo como pura operatividad, como simple interioridad ejecutiva a cuya base yace la noción de escritura.

- b. Para hacerse cargo de ese *deslizamiento en el término* la investigación planteaba la hipótesis de un movimiento sinonímico que se da en la propia definición del término.

Si el homónimo conducía al alumbramiento de la noción de *término (del) prólogo* al desestructurar la capacidad significativa y comunicativa –es decir la salida hacia la realidad y hacia el sujeto- del lenguaje, ahora, el sinónimo, que es desplazamiento del término mismo, de la lexis, revela una desestructuración de la relación entre el lenguaje mismo, entre las palabras, entre los términos que desde esta nueva perspectiva se convierten en términos –límites, lugares, vocablos- del lenguaje; conversión que se inmiscuye en el lenguaje como lexis precisamente al haber sido negadas la perspectiva significativa y la perspectiva comunicativa por el trabajo del homónimo en la obra literaria.

La apertura radical del *término (del) prólogo* impedía, no obstante, que el sinónimo pudiera concebirse como una variación terminológica sobre el sustrato de una realidad bien definida, del prólogo como término único contrastable. En efecto, para ello la investigación tomaba el ejemplo del sinónimo *introducción*. El carácter necesariamente abierto y vicario del prólogo obligaba a que esa característica fuera extraída de la realidad ante la que él se pliega: la obra. Como sabemos la obra no es introductoria y, en esa medida, sólo cabe concebir al prólogo como entidad propiamente constituida, cerrada en sí misma puesto que lo que lo define no puede ser extraído de otra realidad. La idea de una base común para el

sinónimo del prólogo nos entrega, por lo tanto, un prólogo cerrado que, en consecuencia, ya no es prólogo.

c. Puesto que el homónimo y el sinónimo no podían dar cuenta de esa apertura en el término la tesis se preguntaba si quizá debíamos indagar en la constitución retórica del nombre y no tanto en su caracterización semántica. Se planteaba entonces la investigación la posibilidad de entender el carácter abierto y necesario del prólogo a través de la metonimia, desplazamiento en el término que ya no puede concebirse desde el punto de vista semántico.

En efecto, nuestro propósito no era únicamente desmentir el movimiento semántico interpretado referencialmente o desde el punto de vista de un metalenguaje, sino, como señalamos, desmentir que la definición del prólogo pudiera cobijarse igualmente sobre una idea semántica final que operara a través de la reunión de cada una de las propiedades sobre las que -para nombrar al prólogo- se establecía una metonimia. En efecto, al señalar que introducción y loa son metonimias puede pensarse en un -en uno más- movimiento de reasunción de la diferencia de todos los sinónimos de cuya reunión resultaría una definición del prólogo.

El empeño de concluir en torno a la posibilidad de un espacio de inmanencia lingüística, del mismo modo que sucedió con el intento de una explicación desde un espacio literario inmanente, encuentra el límite del prólogo que impide la reunión y la clausura.

La tesis concluye entonces que no hay definición del prólogo, no hay discurso sobre el prólogo que no se ahonde en el prólogo que, de este modo, ya no sólo media en la repetición de la obra sino que él mismo se ahonda en la insensatez de una repetición en la que tiene que posicionarse como término, como *paso (no) más allá* de lo literario y de la escritura, ajeno a cualquier extrañeza que él mismo impide que se constituya como extrañeza puesto que él no es propiamente nada.

La tesis hollaba entonces en terreno ignoto pues todos los movimientos de interiorización explicativa quedaban abortados precisamente al vindicar el prólogo siempre su carácter abierto, la exigencia de su apertura que se vivía como necesidad. Esta apertura, que es una de las conclusiones de la investigación, y el hecho de que

aún quedara una vía no indagada en profundidad, conducía a la postulación del lugar común como única salida ante la imposibilidad de aquilatar alguna noción que se estableciera como una conclusión verdaderamente asumible. La apertura radical del prólogo se manifestaba entonces, en ese punto de la tesis, como una apertura en sí mismo que, sin embargo, no encontraba una realidad ajena que lo posicionara. Si en el primer capítulo la tesis se había topado con la necesidad de que el prólogo se posicionara frente a otra realidad con la que establecía un juego de resonancia y repetición, ahora, el prólogo se mostraba como realidad abierta a sí misma pero en una concepción que tendía a hacerlo inmanente de una manera impropia, es decir, inmanente por contener su propia fisura y ahondarla, como si él mismo pudiera darse esa radicalización y puesta en cuestión que le era propia, quizá demasiado propia, como si, por otra parte, él se posicionara como lugar donde acontecía la relación y el desfundamiento de Retórica y Poética, de lenguaje y literatura; como si, finalmente, en su término residiera la posibilidad de conjuntarse con la obra, de llamarla y hacerla resonar en la exigencia de la escritura que la tesis denomina verosimilitud.

El análisis del lugar común permite a la investigación incorporar nuevamente la necesidad de la reunión de Retórica y Poética pues ambas ciencias se conjuntan en la idea de lo común al emerger la noción de verosimilitud, necesidad de la escritura que constituye la perspectiva legítima para dar lugar a una ciencia verdaderamente global de lo literario. Aparece así en la investigación un límite, que deja ver la comunidad y la necesidad que ésta impone a la reunión de Retórica y Poética, que espacia cualquier constitución de lo literario en torno al lenguaje pero también alrededor de una idea de la literatura que se autoconstituya en los límites que le proporciona el prólogo.

En conclusión, el prólogo encuentra entonces la necesidad de su posición y de su apertura radical a lo otro. El prólogo no puede encerrarse en sí mismo. Esto, que hasta este momento, constituía en cierto modo una toma de postura de la investigación, alcanza el grado de una prueba al introducirse el necesario vector de la comunidad, vector que impide la clausura intraliteraria e intralingüística del prólogo sobre sí mismo.

Sin posibilidad de una invaginación ni literaria ni lingüística, el *término (del) prólogo* se convierte en el lugar común del prólogo, poniendo en abismo el marco de

referencia del sentido de la comunidad. Sin posibilidad de remitirse a sí mismo, el prólogo muestra que esa es la necesidad de la escritura que llamamos *verosimilitud*, una apertura radical que no puede controlarse y que, sin embargo, nos constriñe en la escritura y no nos deja deambular sino ahondando.

Esta lógica del lugar común es la que no sólo hace ociosas las definiciones vagas o el miedo a definir el prólogo, sino lo que, ahora, desde la perspectiva de nuestro estudio, muestra la necesidad de la imposibilidad de la definición y el hecho de que se trata de un límite que no es gnoseológico, que no es moral, que no es práctico, sino que se trata de un límite escritural, impuesto necesariamente por la escritura. En el prólogo se exige la imposibilidad de su definición cerrada.

El prólogo es, siempre, una realidad abierta; esa apertura no es una apertura total, el objeto de una sofística, como si su falta de determinación permitiera y legitimara cualquier discurso. En efecto, una necesidad radical se da en él, la apertura como necesidad insoslayable con la que nos encontramos en la escritura –en la literatura y en la crítica–, necesidad que subvierte todas las categorías que, con mayor o menor fortuna, pretenden reducirlo.

La investigación concluye entonces que ella misma queda radicalmente abierta, en primer lugar hacia la obra que constituye el referente obvio de esa apertura del prólogo, pues el prólogo no es discurso, no habla en vacío sino que precisa del acontecimiento de la obra de la que parece extraer su exigencia. Esta apertura en la obra, esta llamada necesaria de la obra hacia el prólogo es el objeto impropio de la investigación, el lugar al que desesperadamente se abre en último lugar para dar cuenta de la apertura esencial del prólogo.

A ello se dedica, como se sabe, el último capítulo, que lee las tres obras sugeridas para su estudio en la tesis precisamente a través de la noción de apertura y de exigencia, de verosimilitud. La escritura es aquí, necesariamente, una apertura que queda representada precisamente por la noción de (lo) por-venir, noción que ya abre el discurso no sólo del prólogo, sino de la obra misma, estableciendo un vaivén entre ambas realidades textuales que no puede ser definitivamente establecido en su dirección ni aquilatado y como estabilizado en una de las dos realidades.

Sobre las conclusiones de los capítulos precedentes, la tesis alcanza entonces

una suerte de segundo nivel de estudio, el estudio de la obra que, sin embargo, como muestra suficientemente, no resulta un nivel superior y como dotado de sentido sino un nivel más profundo donde las conclusiones son puestas en cuestión y remitidas a la necesidad de un ahondamiento mayor, de una puesta en cuestión aún más radical.

En el análisis de *La Celestina*, la tesis concluye que pertenece a la necesidad de la escritura, a la verosimilitud, una propiedad pétreo de la palabra que se convierte en su propia materialidad. La literatura halla siempre en su término una espacialidad material que, sin embargo, no puede ser un suelo fundante de su autoconcepción sino, más bien, un límite de su reunión. Retórica y Poética no alcanzan su reunión en esa tierra quebrada que lo que hace más bien es poner en circulación la posibilidad de una conclusión definitiva.

Si *La Celestina* alcanzaba su conclusión precisamente en el eje del espacio, el análisis de *Lazarillo de Tormes* planteaba la cuestión del tiempo y de la edad. Frente a una idea trascendental o sustentadora del tiempo, el análisis que la tesis lleva a cabo se ve en la obligación de concluir que el tiempo queda desestructurado por la exigencia de la escritura que lo que hace es espaciarlo, impedirle que se suceda y se constituya en un proceso de presentes capaces de aglutinar el sentido y, en consecuencia, capaces de reunir a Retórica y a Poética en torno a la necesidad de su paso.

Perdido el eje de la edad, el prólogo deja de ser el lugar de la madurez, deja de ser el lugar de la verdad y de la falsedad y deviene un capítulo más, una repetición más del juego entre la verdad y la edad, del mismo modo que el capítulo familiar con que se inicia la novela no se distingue de ninguno de los posteriores. El prólogo se convierte en una madurez que se abisma, en él todo recomienza y se repite porque el prólogo halla su exigencia y su llamada precisamente en el movimiento de deseo —deseo de escritura y de verdad— y de repetición de la escritura. Repetición que se abisma en cada paso por el prólogo, por el intersticio entre capítulos, de modo que quedan anuladas la verdad como contenido y como estrategia, la edad como orden profundo y condición de posibilidad de la narración autobiográfica.

Ley de la escritura que acontece en el prólogo pero que el prólogo no enuncia sino en un presente —*escribe se le escriba*— en el que la escritura aúna y confunde el

pasado de la exigencia y el futuro de la realización pues, por un lado, aquella escritura del ordenante es ya escritura por venir pues está cogida ella misma de exigencia y de realización y, por otro lado, la escritura de Lázaro es ya pasada y exigencia de escritura. El prólogo, finalmente, no enuncia la escritura y su ley sino que la presenta mediante una doble imposición y repetición —*escribe se le escriba*— que impide la culminación del proceso.

La tesis concluye entonces que la exigencia de la escritura, la verosimilitud, abre necesariamente al tiempo y al espacio a una desestructuración que les impide ser la condición de posibilidad de lo literario y que, en consecuencia, impide pensar en la literatura como entidad autofundada desde la que sería posible la llamada al prólogo. Acontece entonces en la obra una situación de carácter especular con la que había tenido lugar en el análisis del prólogo quedando, en consecuencia, una vez más, la indagación en suspenso. Si el prólogo no podía constituirse en discurso autofundado que llamara desde su apertura constitutiva e identificadora a la obra, ahora la tesis se veía en la obligación de afirmar simétricamente respecto a la obra, abierta necesariamente hacia otra realidad, hacia una repetición necesaria. La apertura que se daba tanto en la obra como en el prólogo no podía ser, en consecuencia, una mera abstracción y como determinación general sino que había de concretarse en una materialidad tal y como ya habían mostrado las conclusiones extraídas del análisis de los prólogos de *La Celestina* y de *Lazarillo de Tormes*.

El análisis de *Don Quijote* mostraba precisamente que tanto la escritura como la lectura son procesos materiales que, no obstante, no terminan en sí mismos, como si pudieran ostentar de su materialidad precisamente como lugar propio de la apertura. En efecto, de las conclusiones anteriores podía aún deducirse que la reunión de la escritura y de la lectura, de Poética y Retórica en la idea de lo literario, tenía lugar precisamente en la materialidad puesto que ésta era límite de lo literario y de lo lingüístico, del tiempo y del espacio si se deseaban concebir como trascendentales que proporcionaban una condición de posibilidad de la apertura misma. Enfrentándose al análisis de *Don Quijote*, la tesis concluye que esa materialidad de lectura y escritura requiere un paso más allá, una suerte de contrafirma que los refrende pues ellos mismos están abiertos.

La contrafirma del espacio –que se analizaba en el episodio del donoso escrutinio y en el amuramiento de la habitación de lectura de don Quiote– mostraba que el empeño de reforzar esa materialidad como clausura sólo conducía a una explicitación de la apertura radical que se opera en lo material mismo. Del mismo modo concluía la investigación en el análisis del refrendo de lo material de la escritura que siempre requería una nueva realidad puesta en juego: un nuevo autor, una nueva lengua, una nueva obra, etc.

La materialidad como límite tampoco sirve como clausura –siquiera temporal y como momentánea– de la obra. No sirve, y esta es la conclusión más relevante de la investigación en su tramo finalísimo, como clausura del discurso si consideramos a éste enunciación de la apertura, pues la apertura, si lo es, afecta al discurso que discurre sobre ella, que pretende dar cuenta de ella. Ni el prólogo ni la obra enuncian la apertura, ningún discurso puede hacerse cargo de expresar la exigencia de verosimilitud, exigencia de la escritura.

Esta tesis, que se encarga precisamente de explicitar esa apertura a través del análisis del prólogo, ¿puede concluir ella misma? Desde luego, no puede considerarse conclusa por haber enunciado en su discurso la apertura radical de la escritura que constituye su mayor exigencia. La tesis no concluye porque no puede hacerlo, porque cada paso es un ahondamiento y una puesta en cuestión de todas las certidumbres alcanzadas.

Sin embargo, de algún modo oblicuo, la tesis sí concluye. En efecto, frente a la idea de una clausura definitiva, frente a la idea de una conclusión verdaderamente concluyente, la tesis muestra la necesidad de su recorrido precisamente al hacerse cargo de esa necesidad de la escritura, es decir, precisamente al haberse mostrado hospitalaria a una apertura que siempre es por venir. Porvenir de la obra pero también por-venir del prólogo puesto que si ambos se constituyen como realidades textuales deben encontrarse abiertos y espaciados en el anuncio de un porvenir del que ni siquiera hay certeza de que vendrá; apertura radical no sólo al porvenir, sino apertura del porvenir que hace de la tesis misma una tesis por venir, es decir, una apertura en los estudios que sobre el prólogo existen pero, también, una apertura en

los estudios mismos sobre lo literario y lo lingüístico, sobre la historia y finalmente, una apertura del modo en que nos ponemos a pensar la escritura; una dilación, por lo tanto, de la filosofía.

La tesis concluye entonces apelando a una apertura que debe hacerla volver a su inicio, modo del encaminamiento que profundiza y da otra vuelta que, sin embargo, no puede contarse –ni tenerse en cuenta ni enumerarse– porque es un *paso (no) más allá*. Si este texto se iniciaba con la ironía y la cautela que imponía la expresión ‘prólogo de prólogos’, ahora, cuando concluye, debe acoger esa expresión como algo que le pertenece en su porvenir porque esta investigación, si ha sido, es un porvenir de la tesis misma que, quizá, algún día podrá llegar a escribirse. Tarea que no concluye aquí, en esta escritura, sino que anuncia una suerte de condena del umbral, del liminar; escribir es mantenerse ahí, en ese preámbulo que se ahonda sin nuestro consentimiento. Se ha dicho con palabras más bellas.

«Del mismo modo que el fin de la escritura sobrepasa la escritura, su origen no está todavía en el libro. El escritor, constructor y guardián del libro, se mantiene en la entrada de la casa. El escritor es un pasador y su destino tiene siempre una significación liminar.»

Pinto, marzo de 2005

Capítulo V

Bibliografía general.

5.1. Bibliografía general citada o consultada.

Se incluyen en la bibliografía sólo las obras que han sido citadas a lo largo de la investigación y aquéllas que, aunque no aparecen citadas han sido, sin embargo, consultadas.

A pesar de la restricción impuesta la bibliografía pretende ser completa y significativa de los estudios que a lo largo del tiempo han aparecido sobre el prólogo y sobre las obras analizadas.

a. Bibliografía general.

Adena, R., *The Power of Genre*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985.

Agamben, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-textos, Valencia 1995.

Alonso, Dámaso., "La novela española y su contribución a la novela realista moderna", *Cuadernos del idioma*, núm. I, 1965, pp.17-43.

Aristóteles, *Poética*, Traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid 1999.

– *Retórica*, Ed. y trad. de Quintín Racionero, Gredos, Madrid 1995.

– *Metafísica*, Traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid 1985.

Aullón de Haro, P., "Teoría general de la vanguardia", en Pérez Bazo, J., (ed)., *La vanguardia en España; arte y literatura*, CRIC&OPHRYS, Toulouse, 1998.

Auerbach, E., *Mímesis*, FCE, México 1996.

Bakhti, M.M., *The Dialogic Imagination*, University of Texas, Austin 1983.

Bal, M., "Mimesis and Genre in Aristotles' *Poetics*", *Poetics Today*, 3/1 (1982), pp.171-180.

- "Pour une théorie critique de la subjectivité narrative", *Lalies*, 4 (1984), pp.107-148.

Barthes, Roland., *Investigaciones retóricas I; La antigua retórica, ayudamemoria*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1974.

Benet, Juan, «Épica, noética, poiética...», en *Puerta de Tierra*, Cuatro, Valladolid 2003.

Bernárdez, E., *Introducción a la lingüística del texto*, Alianza Universidad, Madrid 1982.

Bessière, J., *Le récit fantastique*, Larousse, Paris 1974.

Blanchot, M., *El paso (no) más allá*, Traducción de Cristina de Peretti, Paidós Básica, Madrid 1995.

- *L'entretien infini*, NRF, Paris 1969.

- *L'arrêt de mort*, Gallimard, Paris, 1948.

- *L'instant de ma mort*, Fata Morgana, Saint Clément la Rivière, 1994.
 - *El espacio literario*, Traducción de Anna Poca, Paidós, Barcelona 1992.
 - *La communauté inavouable*, Ed. Du Minuit, Paris 1983.
- Booth, W., *The Rethoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961.
- *The Company Wee Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley 1988.
- Bosque, I, y Demonte, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Vol. III, Espasa-Calpe, Madrid 1999.
- Bozal, Valeriano, *Necesidad de la ironía*, Col. La balsa de la medusa, Visor, Madrid 1999.
- Brinker, M., "Verosimilitude, Conventions and Belief", *New Literary History*, 14 (1983), 253-267.
- "Le naturel et le conventionnel dans la critique et la théorie", *Littérature*, 57 (1985), pp.17-30.
- Bruck, J., "From Aristotelian Mimesis to 'Bourgeois' Realism", *Poetics*, 2 (1982).
- Calvino, I., *¿Por qué leer los clásicos?*, Trad. de Aurora Bernárdez, Tusquets, Barcelona 1997.
- Casado Velarde, M., *Introducción a la gramática del texto en español*, Arco Libros, Madrid 1995.
- Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona 1991.
- Cervantes, Miguel de., *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid 1990.
- Cohn, D., *Transparent Mind: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- Crittenden, Ch., *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.
- Culler, J. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca 1981.
- Dällenbach, L., *El relato especular*, Visor, Madrid 1991.
- Delacampagne, Ch., "La mimesis: actualité de la question platonicienne", en *La mimesis. Colloque de l'Ecole du Louvre*, École du Louvre, Paris 1985, pp.39-48.
- Derrida, J., *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona 1989.

- La escritura y la diferencia*, Traducción de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona 1989.
 - La diseminación*, Fundamentos, Madrid 1997.
 - *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987.
 - *Demeure*, Galilée, Paris 1998.
 - *Dar (el) tiempo*, Traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte, Barcelona, Paidós 1998.
 - *Parages*, Paris, Galilée, 2003.
 - *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978.
 - *Positions*, Ed. du Minuit, 1972.
 - «La loi du genre», en *Parages*, Galilée, Paris, 1986
- Dijk, Teun A. van., "Structures of News in the Press", en Dijk, T.A. van. (ed.), *Discourse and communication*, Walter De Gruyter, Berlin/N.York, 1985, pp.69-93.
- La ciencia del texto*, Paidós, Barcelona 1996.
- Dods, A., *Los griegos y lo irracional*, Alianza Universidad, Madrid 1981.
- Dolezel, L., "Possible Worlds in Literary Fictions", en Allen, S. (ed.), *Possible Worlds in humanities, Arts and Sciences*, De Gruyter, Berlin and New York 1989, pp.221-242.
- D'Ors, Eugenio., *Fenomenología de los libros de caballerías*, BRAE, núm. XXVII, Madrid 1947.
- Eden, K., *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1986.
- Else, G.F., *Aristotle's «Poetics»: The Argument*, Harvard University Press, Boston 1957.
- Fortenbaugh., *Aristotle on emotions*, Barnes and Noble, New York, 1975.
- "Aristotle's Rhetoric on Emotions"*, en Barnes, J., Schofield, M y Sorabji, R (eds.), *Articles on Aristotle*, vol. IV, Duckworth, London 1979.
- Foucault, Michel., "El lenguaje al infinito", en *Entre filosofía y literatura*, Paidós básica, Barcelona 1999, páginas 181-199.
- *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia 1988.
 - *Las palabras y las cosas*, FCE, México 1968.

- Frye, Northrop., *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press, Cambridge 1976.
- García Berrio, Antonio., *Formación de la teoría literaria moderna*, Vol. I, Cupsa, Madrid 1977; Vol. II Universidad de Murcia, Murcia 1980.
- Gould, Th., *The Ancient Quarrell between Poetry and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Guillén, Claudio., *Entre el saber y el conocer: moradas del estudio literario*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid 2001.
- Teorías de la historia literaria*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid 1989.
- Múltiples moradas*, Tusquets, Barcelona 1998.
- Gullón, R., *Espacio y novela*, Bosch, Barcelona 1980.
- Hardison, O.B y Golden, L., *Aristotle's «Poetics». A translation and Commentary for Students of Literature*, Prentice-Hall, 1968.
- Havelock, Erick A., *Prefacio a Platón*, Visor libros, Madrid 1994.
- Hegel, F., *Fenomenología del espíritu*, FCE, Madrid 2000.
- Estética*, vol. I, traducción de Raúl Gabás, Península, Barcelona 1989.
- Jankélévitch, V., *L'ironie*, Flammarion, París 1964
- Kahler, E., *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973.
- Kearney, Richard., *Poétique du possible*, Beauchesne, Paris 1984.
- Kennedy, G.A., *Classical Rhetorical and its Christian and Secular Tradition*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1980.
- Kestner, J., *The Spatiality of the Novel*, Wayne State University Press, Detroit 1978.
- L'autobiographie dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International de la Baume-Lès-Aix, 11-13 Mai 1979, Aix-en-Provence, 1980.
- Lázaro Carreter, F., *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid 1990.
- Lledó, E., *El concepto de «poiesis» en la filosofía griega*, CSIC, Madrid 1961.
- Lope de Vega, Félix., *Arte nuevo de hacer comedias*, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1973.
- Lucas, H., *Aristotle «Poetics»*, Oxford 1968.
- Man, Paul de., *The rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984.
- La ideología estética*, Cátedra, Madrid 1998.

- Manguel, A., *Una historia de la lectura*, Círculo de Lectores, Barcelona 2001.
- Martínez Bonati, F., *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, Murcia 1992.
- Menéndez Pelayo, Marcelino., *Orígenes de la novela*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo*, XV, CSIC, Santander 1943.
- *Historia de las ideas estéticas*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo*, I, CSIC, Santander 1939.
- Moreiras, Alberto, "Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)", en *Anthropos. Revista de la cultura*, Suplementos Anthropos, 29 (1997), pp. 129-136.
- Nietzsche, F., *Escritos sobre retórica*, Trotta, Madrid 2000.
- Ong, Walter., *Oralidad y escritura*, FCE, Madrid 1999
- Ovidio, P., *Metamorfosis*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid 2001.
- Petrarca, F., *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, Al cuidado de Francisco Rico, Alfaguara, Madrid 1978.
- Plett, Heinrich F., *Retórica: posturas críticas sobre el estado de la investigación*, Visor, Madrid 2002.
- Polo de Medina, J.S., *Hospital de incurables*, Cátedra, Madrid 1987.
- Racionero, Quintín., *Introducción*, en Aristóteles., *Retórica*, Gredos, Madrid 1994, pp.7-149
- Reisz de Rivarola, S., "La literatura como mimesis", *Acta poética*, 4/5 (1982), pp.3-24.
- Ricoeur, Paul., *Tiempo y narración*, Vol. I, II y III, Ediciones Cristiandad, Madrid 1987.
- La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1980.
- Riffaterre, M., "Interpretation and Indecibility", *New Literary History*, 2 (1981), pp.227-242.
- Riggan, W., *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The unreliable First Person Narrator*, University of Oklahoma Press, Norman 1981.
- Robert, Marthe., *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus, Madrid 1973.
- L'ancien et le nouveau. De Don Quixote à Kafka*, Grasset, Paris 1967.
- Rorty, A.O. (ed.), *Essay's on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton 1992.

Sperber, Dan y Deirdre, Wilson., *Relevance. Communication and cognition*, Harvard university Press, Cambridge 1986.

Walton, K., "Fearing Fictions", *Journal of Philosophy*, 75 (1978), pp.5-27.

- "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief, or Pretending Belief?", *Dispositio*, 5/13 (1980), pp.1-18.

Zambrano, M., *Unamuno*, Debate, Madrid 2003.

b. Bibliografía acerca del prólogo.

Álvarez Amell, Diana., *The discourses of the prologues of the Golden Age Spanish novel*, UMI, Dissertation services, 1988.

Derrida, J., "Fuera de libro (Prefacios)", en *La diseminación*, Fundamentos, Madrid 1997, páginas 7-89.

Dunn, M., y Cole, T (eds.), *Beginnings in classical literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Genette, G., *Seuils*, Editions du Seuil, Paris 1987.

Gybbon-Monypenny, G.B., Introducción al *Libro de buen amor*, Castalia, Madrid 1990.

Goggio, E., "Dramatic Theories in the Prologues to the Commedie Erudite of the Sixteenth Century", *PMLA* 58 (1943), pp.322-336.

Gómez Asencio, J.j., "El prólogo como programa. A propósito de la GRAE de 1771", *Boletín de la Real Academia Española*, 2000, 80 (279), pp.27-46.

Gutiérrez, Menchu., "El prólogo", *Turia. Revista cultural*, 2001, jun (57), pp.52-60.

Hernández Pérez, Beatriz., *Voces prologales: Juan Ruiz y Geoffrey Chaucer*, Tenerife, La Página ediciones, 2003

Hunt, Tony., "The Rethorical Background to the Arthurian Prologue: Tradition and Old French Vernacular", *Forum for Modern Language Studies*, 1970.

Jenaro McLennan, Luis., "Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*", *AEM*, IX (1974-79), pp.151-186.

Laurenti, Joseph L., *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*, Castalia, Valencia

- 1971.
- “El prólogo en la novela picaresca española”, en *Estudios sobre la novela picaresca española*, C.S.I.C., Madrid 1970, pp.3-22.
- “Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII”, en *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli: Sezione Romanza*, XI, 1969, Gennaio, núm.1, pp.77-86.
- Mc. Spadden, George E., *The Spanish Prologue before 1700*, University of Stanford, California 1947.
- Meredith, Joseph A., *Introito and loa in the Spanish Drama of the sixteenth Century*, Philadelphia 1928.
- Miterrand, H., “La préface et ses lois: avant-propos romantiques” en *Le discours du roman*, PUF, Paris 1980.
- Montoya Martínez, J., y Riquer, Isabel de., *El prólogo literario en la Edad Media*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 1998.
- Pabst, Walter., *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geshichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Hamburgo 1953.
- Porqueras Mayo, Alberto., *El prólogo como género literario*, CSIC, Madrid 1954.
- *El prólogo en el Renacimiento español*, CSIC, Madrid 1957.
- Porqueras Mayo, A, y Laurenti, J.L., *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, CSIC, Madrid 1960.
- Redondo Goicoechea, Alicia., “Una lectura del prólogo de Montalvo al Amadís de Gaula: humanismo y Edad Media”, *Dicenda*, 1987, 6, pp.199-208.
- Ruiz, Juan., *Libro de buen amor*, Castalia, Madrid 1990.
- Said, E.W., *Beginnings: intention and method*, Columbia University Press, New York 1985.
- Schaeffer, J.M., “Note sur la préface philosophique”, *Poétique* 69, févr. 1987.
- Ullmann, P., “Juan Ruiz’s Prologue”, *MLN*, LXXXII (1967), pp.149-170.

c. Bibliografía sobre el Siglo de Oro y el Renacimiento.

Allen, Judson Boyce., *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages*, University of Toronto, Toronto, 1982.

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1976.

Ayala, Francisco., *Cervantes y Quevedo*, Seix Barral, Barcelona 1974.

Bataillon, Marcel., *Erasmus y España*, FCE, México 1995.

Booth, Wayne C., *The Rethoric of Fiction*, Chicago 1965.

Bouza, Fernando., *Corre manuscrito; una historia cultural del siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid 2001.

Bruck, J., "From Aristotelian Mimesis to 'Bourgeois' Realism", *Poetics*, 2 (1982), pp.189-202.

Bundy, Murray W., "«Invention» and «imagination» in the Renaissance", *Journal of English and Germanic Philology*, 19 (1930).

-*The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, University of Illinois Studies in Language and Literature, Urbana 1927.

Chevalier, M., *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid 1976.

-*L'Aristote en Espagne*, Bourdeaux 1966.

Clements, R., "López Pinciano's *Philosophia Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory", *Hispanic Review*, 23 (1955), pp.48-55.

Colie, R. L., *The Resources of Kinds: Genre Theory in the Renaissance*, Barbara K. Lewalski (ed.), Berkeley 1973.

Crane, W.G., *Wit and Rhetoric in the Renaissance*, Columbia University Press, New York 1937.

Croce, Benedetto., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Altea, Bari 1922.

Cruickshank, D.W., «Literature and the book in golden age Spain», *Modern Language Review*, núm. 73, 1978, pp.799-824.

Culianu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid 1999.

Darst, David H., "The Persistence of the Exemplum in Golden Age Thought",

- Renaissance and Reformation*, 9 (1973), pp.58-64.
- *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Orígenes, Madrid 1985.
- Dehennin, E., "Le roman picaresque espagnol à la lumière de la Poétique", *Revue Belge de la Philologie et d'Histoire*, 48 (1970), pp. 730-771.
- Dresden, S., "Platonisme et «non-finito»", en *Platon et Aristote à la Renaissance*, Librairie Philosophique J.VRIN, Paris 1976.
- Egido, Aurora, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid 2003.
- Eisenstein, E., *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.
- Fernández Santamaría, J.A., *La formación de la sociedad y el origen del Estado: Ensayos sobre el pensamiento político español del siglo de oro*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1997.
- Frenk, Margit, «"Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 101-123.
- Gabilondo, Ángel, «El eros como conversación», *Edad de Oro*, IX (1990), pp.69-80.
- García Galiano, Ángel., *La imitación poética en el Renacimiento*, Deusto-Kassel, Reichenberg 1992.
- Garin, Eugenio., "De las «Tinieblas» a la «luz»: la conciencia de una revolución intelectual", en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: el renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1981, pp.28-34.
- Giammatti, Barlett., *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton UP, Princeton 1966.
- Gmelin, Hermann., "Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance", *Romanische Forschungen*, XLVI (1932), 83-360.
- Gómez Gómez, J., *El diálogo en el Renacimiento español*, Cátedra, Madrid 1988.
- Gómez Moreno, Ángel., *España y la Italia de los humanistas*, Gredos, Madrid 1994.
- González de Amezúa, Agustín., *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, en *Opúsculos histórico-literarios*, 3 vols., Vol. I, C.S.I.C. Madrid 1951
- Gray, Hanna., "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence", *Journal of the History of Ideas*, 24 (1963), pp.497-514.

- Green, O.H., "On the Attitude toward the *Vulgo* in the Spanish Siglo de Oro", en *Studies in Renaissance*, IV, 1957, pp.190-200.
- Greene, Thomas M., *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven 1982.
- "Petrarch and the Humanistic Hermeneutic", Rimanelli, G., y Atchity, K.J, (eds.), *Italian Literature Roots and Branches*, New Haven 1976.
- Hall Jr., Vernon., *Renaissance Literary Criticism*, Peter Smith (ed.), Cambridge 1959.
- Hathaway, B., *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, Ithaca 1962.
- Herrick, M., "The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism. 1531-1555", *Illinois Studies in Language & Literature*, 32 (1946).
- Ife, B.W., *Lectura y ficción en el siglo de oro*, Crítica, Barcelona 1991.
- Kelly, Joan, "Did Women have a Renaissance?", en *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, U Chicago P, Chicago 1984, pp. 19-54.
- Kemp, M., "From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts", *Viator*, 8 (1977), pp.347-398.
- Kennedy, William J. *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, Yale University Press, New Haven & London 1978.
- Kohut, K., *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, CSIC, Madrid 1973.
- Kristeller, Paul O., *La tradizione aristotelica nel rinascimento*, Editrice Antenore, Padua 1962.
- *Medieval aspects of Renaissance Learning*, N.C, Durham 1974.
- "The Aristotelian Tradition", en *Renaissance and Thought*, Harper Torchbooks, New York 1961, pp.25-26.
- Lafont, R., *Le chevalier et son désir. Essai sur les origines de l'Europe littéraire. 1064-1154*. Kimé, Paris 1992.
- La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 1995 (2ª ed.)
- Lasperas, J.M., *La nouvelle en Espagne au Siecle d'Or*, Editions du Castillet- Université de Montpellier, Montpellier 1987.

- Lázaro Carreter, Fernando., "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", *Anuario de estudios filológicos*, Universidad de Extremadura, II, 1979, pp.89-119.
- Leo, U., *Torquato Tasso: Studien zur Vorgeschichte des Seicentismo*, Bern 1951.
- Levin, Harry., *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington 1969.
- López Grigera, Luisa., "Notas sobre el Renacimiento en la España del siglo XV", en *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 1995 (2ª ed.), pp.33-47.
- López Grigera, Luisa (ed.), "Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles". Edición, introducción y notas de Luisa López Grigera, Salamanca 1998.
- López Grigera, Luisa y Morreale, Margherita., "Guevara, Alfonso de Valdés y la prosa de su tiempo", en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: el renacimiento*, Crítica, Barcelona 1981, pp.181-190.
- López Martínez, María Isabel, *Los clásicos de los siglos de oro y la inspiración poética*, Pre-Textos, Valencia 2003.
- López Pinciano, Alonso., *Philosophia antiqua poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid 1953, 3 vols.
- Lovejoy, A.O., "'Nature' as a Aesthetic Norm", *MLN*, 42 (1927), pp.444-450.
- "Some Meaning of Nature in Renaissance Literary Theory", *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941).
- Maestro, Jesús G. *El mito de la interpretación literaria : Rojas, Cervantes y Calderón : la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*, Iberoamericana Madrid; Vervuert, Frankfurt am Main 2004.
- Martí, A., *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid 1972.
- Mc Keon, R., "Rethoric in the Middle Ages", *Speculum*, 17 (1942), pp.1-32.
- "Arts of Invention and Arts of Memory: Creation and Criticism", *Critical Inquiry* 4 (1975), pp.723-739.
- Méndez Bañuelos, Sigmund, *Allegoria. Introducción teórica y estudio crítico en la literatura hispánica del siglo xvii*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2001.
- Menéndez Pelayo, Marcelino., *Historia de las ideas estéticas en España*, edición revisa

- por E. Sánchez Reyes, CSIC, Madrid 1962, vol. II Siglo de Oro.
- Meyer, Herman., *The Poetics of Quotation in the European Novel*, Princeton University Press, Princeton 1968.
- Miguel, Amando de, *Sancho Paza lee el Quijote*, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, Madrid 2004.
- Minnis, A.J., *Medieval Theory of Authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Scholar Press, London 1984.
- Montgomery, R., *The Reader's Eye. Studies in Didactic Literary Theory from Dante to Tasso*, University of California Press, Berkeley 1979.
- Murphy, J. J., *La elocuencia en el Renacimiento*, Visor, Madrid 1999.
- Nahm, M.C., "The Theological Background of the Theory of the Artist as a Creator", *journal of History of Ideas*, 8 (1974), pp.363-372.
- Nelson, W., *Fact or fiction? The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Mass. 1973.
- Pagden, A.R.D., "The difusion of Aristotle's Moral Philosophy in Spain ca. 1400-1600", *Traditio*, XXXI (1975), pp.287-313.
- Pechter, E., "The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama", *PMLA*, 102 (1987), pp.292-303.
- Perry, Mary E., *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton UP, Princeton 1990.
- Pigman, G.W., "Versions of Imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, 33 (1980), pp.1-32.
- Polo de Medina, J.S., *Hospital de incurables*, Cátedra, Madrid 1987.
- Porqueras Mayo, A., "El lector español en el siglo de Oro", *Revista de Literatura*, vols. 9 y 10, CSIC, 1954.
- Rodríguez, Juan C., *La literatura del pobre*, 2ª ed., Comares, Granada 2000.
- Round, N., "The Shadow of a philosopher", *Journal of Hispanic Philology*, III, 1, otoño 1978, pp.1-36.
- "Renaissance culture and its opponents in fifteenth-century Castile", en *Modern Language Review*, núm. LVII, 1962, páginas 204-215.
- Russo, L., "La poetica di Aristotile e la coerenza degli interpreti del Rinascimento",

- Problemi di metodo critico*, Bari 1929.
- Salman, Ph., "Instruction and Delight in Medieval and Renaissance Criticism", *Renaissance Quarterly* 32 (1979).
- Sánchez Escribano, F., "Cervantes ante el problema aristotélico de la relación entre la fábula y los episodios", *Hispanofilia*, 12 (1961), pp.33-37.
- Schmitt, Charles B., *Aristotle and the Renaissance*, Harvard University Press, Cambridge 1983.
- Shepard, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid 1962.
- Struever, N.S., *The Language of History in the Renaissance: Rethoric and Historical Consciousness in Florentine Humanism*, Princeton University Press, Princeton 1970.
- Taylor, E.W., *Nature and Art in Renaissance Literature*, Columbia University Press, New York 1964.
- Tigerstedt, E.N., "Observations on the Reception of the Aristotelian *Poetics* in the Latin West", *Studies in the Renaissance*, 15 (1968), pp.7-24.
- Trimpi, Wesley., *Muses of One Mind: The Literary Analysis of Experience and Its Continuity*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- "The Ancient Hypothesis of Fiction: An Essay on the Origins of Literary Theory", *Traditio* 27 (1971), pp.1-78.
- Ulivi, Ferruccio., *L'imitazione nelle poetica del Rinascimento*, Dott. Carlo Marzorati (ed.), Milán 1959.
- Vickers, Brian., "Rhetoric and Poetics", en Schmitt, Ch. B y Skinner, Q., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 715-745.
- Villanueva, D., "La novela picaresca y el receptor inmanente", *Crítica Semiológica de Textos literarios Hispánicos. Actas del C.I.S.H*, CSIC, Madrid 1986, pp.96-106.
- Vives, J.L., *Linguae Latinae Exercitatio*, en *Diálogos*, Planeta, Barcelona 1988, pp. 3-151.
- Wiesner, Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge UP, Cambridge 1993.
- Zupnick, I.L., "Imitation or Essence: The Dilemma of Renaissance Art", en *Platon et*

Aristote à la Renaissance, Librairie Philosophique J.VRIN, Paris 1976.

5.2. Bibliografía sobre La Celestina.

a. Sobre los preliminares de *La Celestina*.

Como se explica en la tesis, los dos textos preliminares, es decir *La carta del auctor a un su amigo* y el *Prólogo* propiamente dicho deben ser considerados preliminares de la obra. De acuerdo con la argumentación allí expuesta incluimos aquí la bibliografía correspondiente a ambos textos.

Armistead, Samuel G., y Silverman, Joseph H., «A neglected source of the prologue to *La Celestina*», *Modern Language Notes*, XCVIII (1978), pp.310-312; traducción al español . «Una fuente desatendida de *La Celestina*» en *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid 1982, pp.76-78.

Ayllón, Cándido, «Petrarch and Fernando de Rojas», *Romanic Review*, LIV (1963), pp.81-94.

Blanco, Mercedes, «Las piezas liminares de *La Celestina*: un vestíbulo enigmático», en F. Maurizi (ed.), *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International*, Université de Caen, Caen 1995, pp.119-143.

Di Camillo, Ottavio, «La peñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta “El autor a un su amigo” de *La Celestina*», *Studia Philologica in honorem Isaiás Lerner*, Castalia, Madrid 2001.

Ferrer Chivite, Manuel, “Unos momentos en la vida de Fernando de Rojas”, *Celestinesca*, V/2 (1981), pp.39-47.

García Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de ‘La Celestina’*, Castalia, Madrid 2000. [Sobre los preliminares, concretamente páginas 47-64 y 114-118].

Gimeno Casalduero, J., “*La Celestina* y su prólogo”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, PPU, Barcelona 1992, vol. I, pp. 215-221.

Krause, Ana., “Deciphering the Epistle Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*”, *The Romanic Review*, XLIV, 1953, pp.89-101.

Nepaulsingh, Colbert I. “The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de buen amor* and the *Celestina*.” *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974), pp.

325-34.

Prieto de la Iglesia, M^a Remedios., “Las piezas preliminares de *La Celestina*: un mensaje comunicacional”, en Toro Pascua, M. (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM,, Biblioteca española del siglo XV*, Salamanca 1994, vol.II, pp.797-801.

b. Sobre *La Celestina*.

- Adinolfi, Giulia., “*La Celestina* e la sua unità di composizione”, *Filología Romanza* I (1954), pp.12-60.
- Albuxech, Lourdes. «Insultos, pullas y vituperios en "*Celestina*"», en *Celestinesca*, 2001; 25 (1-2): 57-68.
- Alcalá, Ángel., «El neopicureísmo y la intención de *La Celestina*: notas para una elección», *Romanische Forschungen*, LXXXVIII (1976), pp.224-245.
- Alcalá Galán, Mercedes., «Voluntad de poder en *La Celestina*», *Celestinesca*, XX/1-2 (1996), pp.37-55.
- Alonso, Amado, «Sobre antecedentes de *La Celestina*», *Revista de Filología Hispánica*, IV (1942), pp.266-268.
- Amasuno Sárraga, Marcelino, «Hacia un contexto médico para *La Celestina*: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca*, XXIII (1999), pp.87-124.
- “La enfermedad de Melibea: dos perspectivas médicas de la *ægritudo amoris* en *Celestina*”, *Revista de Filología Española*, 2001, 81 (1-2): 5-47.
- Antón, Karl-Heinz, «Acerca del saber de *Celestina*», en *Actas*, 1977, pp.193-200.
- Asensio, Manuel, «El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, XX (1952), pp. 28-43.
- Baranda Leturio, Consolación. *La Celestina y el mundo como conflicto*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2004.
- Bataillon, Marcel., *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Didier (Études de littérature étranger et comparée, n° 42), 1961. Reimpreso facsímil de la A.N.R.T., Université de Lille III, 1991.
- “*La Célestine*”, en *Realisme et poésie au théâtre*, ed. J. Jacquot, Editions du CNRS, Paris, 1960, páginas 11-22.
- Beardsley Jr. Theodore S., «*Celestina*, Act I, scene I: ubi sunt?», *Hispanic Review*, LII (1984), pp.335-341.
- Berndt Kelley, Erna R., “Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*”, en Corfis, Ivy A., y Snow, Joseph T (eds.), *Fernando de Rojas and Celestina. Approaching the Fifth Cenenary*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison 1993, pp. 193-227.

- «Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca* IX/2 (1985), pp.3-45.
- Bobes Naves, M^a del Carmen., “La aparición del diálogo dramático: *La Celestina*”, en *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid 1992, pp. 270-284.
- Botta, Patrizia., “Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*”, *Cultura Neolatina*, LV (1995), pp.269-283.
- “La magia en *La Celestina*”, *Dicenda*, 12 (1994), pp.37-67.
- “Los epígrafes en *La Celestina* (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc)”, *Actas del IX centenario de la muerte del Cid. Simposio internacional sobre edición y comentario de textos medievales españoles*, Instituto de Filología del CSIC, 2001.
- "Sobre el uso del 'etcétera' en *La Celestina*", en *Celestinesca*, 2003; 27: 25-34.
- Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*. *Criticón*, 2003; (87-89): 97-112.
- Brooks, Kristen, «Discovering Melibea: *Celestina*'s uncontainables `doncella encerrada'». *Celestinesca*, 2000; 24 (1-2): 95-114.
- Burke, James F., “Metamorphosis and the imagery of alchemy in *La Celestina*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, I (1977), 129-152.
- Burrus, Victoria A., “Melibea's Suicide: The Price or Self-Delusion”, *Journal of Hispanic Philology*, XIX (1994-1995), pp.57-88.
- Cantalapiedra Erostarbe, F., *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel 1986.
- Castells, Ricardo., “Bakhtin's grotesque realism and the thematic unity of *Celestina*, act I”, *Hispanófila*, 106 (1992), 9-20.
- «`A la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea': la memoria en el argumento general de "*Celestina*», en *Celestinesca*, 2000; 24 (1-2): 115-122.
- Castro, Américo., *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismo)*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1965.
- “El problema histórico de *La Celestina*”, en *Santa Teresa y otros ensayos*, Historia Nueva, Santander 1929, páginas 193-215.
- Castro Guisáosla, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, RFE,

- Anejo V, Madrid 1973.
- César Moya, Pablo, «El aire, la ribera y los navíos. Sobre el lenguaje figurado de la Celestina. Voz y Letra», en *Revista de Filología Moderna*, 2000; XI (2): 37-52.
- Cherchi, Paolo, “Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil”, en Beltrán, R., y Canet, J.L., (eds.), *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, Valencia 1997.
- Conde, Juan Carlos. «‘Esta es la muger, antigua malicia’: un hápax semántico en Celestina», *Revista de Filología Española*, 2000 ENE-JUN; LXXX (1-2): 193-199.
- Criado del Val, M. (ed.), «*La Celestina*» y su contorno social, Barcelona 1977.
- Croce, Benedetto., «Studi su poesie antiche e moderne. XVI. Antica poesia spagnuola. I. *La Celestina*», *La crítica* XXXVII (1939), pp. 81-91.
- Czarnocka, Halina., «Sobre el problema del espacio en *La Celestina*», *Celestinesca*, IX/2 (1985), pp. 65-74.
- De Gorog, Ralph Paul y Lisa S., *La sinonimia en «La Celestina»*, BRAE, Anejo XXV, Madrid 1972.
- Deyermon, A. D., *The Petrarchan sources of La Celestina*, Greenwood Press, Connecticut 1975.
- “The Coherence of Pleberio’s Lament”, *Celestinesca*, 3, ii, 1975, pp.20-22.
- “«Muerta soy! ¡Confesión!»: Celestina y el arrepentimiento a última hora”, *De los romances villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, eds., J.M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, José Esteban editor, Madrid 1984, pp.129-140.
- “‘El que quiere comer el ave’: Melibea como artículo de consumo”, en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Olmedo en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, Montoya Martínez, Jesús y Paredes Núñez, Juan (editores), Universidad de Granada, Granada 1985, pp.291-300.
- “Female societies in *Celestina*”, en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching*

- to the Fifth Centenary, Corfis, Ivy A., y Snow, Joseph T (editores)., Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1993, pp.1-31.
- Esteban Martín, Luis Mariano, «Muerte, resurrección y muerte de Celestina: tres autores ante un personaje», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, XV (1992), pp.103-111.
- Fernández-Sevilla, J., "Presentadores de refranes en el texto de *La Celestina*", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, Madrid 1983, pp.209-218.
- "La creación y la repetición en la lengua de *La Celestina*", en Alvar, M (ed.), *Actas del II Simposio Internacional de Lengua Española*, Las Palmas, 1984, pp.155-204.
- Ferrer Chivite, Manuel., "Unos momentos en la vida de Fernando de Rojas", *Celestinesca*, V/2 (1981).
- Fitzpatrick, J.J., "*La Celestina* como proceso de creación literaria visto a través de una tragicomedia", *La Torre*, III (1955), pp.139-152..
- Fothergill-Payne, Louise., "La cita subversiva en *Celestina*", en *Actas del X Congreso de la Asociación internacional de hispanistas*, Barcelona 1992, vol. I, pp.189-194.
- Fraker, Charles F., «*Celestina*»: *genre and rhetoric*, Tamesis, Londres 1990.
- Framiñán, María Jesús, «Vestigios de Terencio en el primer teatro castellano», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.I. Toro Pascua, Universidad de Salamanca, Salamanca 1994, I, pp. 343-358.
- Garay, René, «El concepto de la máscara en *La Celestina*», *Celestinesca*, V/2 (1981), pp.33-38.
- García Soormally, Mina, *Magia, hechicería y brujería: entre la Celestina y Cervantes*, Universidad de Málaga, Málaga 2002.
- Gargano, Antonio, «'Tempora temporibus concertant': Cultura urbana y civilización cortés en *La Celestina*», en *Insula. Revista de Ciencias y Letras*, 2004 JUL-AGO; LIX (691-692): 37-39.
- Gascón Vera, Elena., "La puta vieja filosofía: Boecio como subtexto de la *Celestina*", en *Un mito nuevo; la mujer como sujeto/objeto literario*, Pliegos, Madrid 1992, pp.223-231.
- «"Isabel, Celestina, Melibea y otras chicas del montón". Poder y género en

- el siglo XV», en *Insula. Revista de Ciencias y Letras*, 2004 JUL-AGO; LIX (691-692): 28-30.
- Gerli, Michael E., "Precincts of Contention: Urban Places and The Ideology of Space in *Celestina*", *Celestinesca*, 21 (1997), pp.65-77.
- "Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*", *Hispanic Review*, 63 (1995), pp. 19-38.
- Gilman, Stephen., *La Celestina. Arte y estructura*, Taurus, Madrid 1992.
- *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*, Taurus, Madrid 1978.
- "The spanish writer, Fernando de Rojas", *Yearbook of the American Philosophical Society*, 1961, pp.503-505.
- "The fall of Fortune: from Allegory to Fiction", *Filologia Romanza*, 4 (1957), pp.337-354.
- "Fortune and Space in *La Celestina*", *RF*, 66 (1955), pp.342-360.
- "The «Argumentos» to *La Celestina*", *Romance Philology*, VIII, 1954, pp.71-78.
- Greg, W.W., «The rationale of copy-text», *Studies in bibliography*, III (1950-1951), pp.19-36; también en *Collected papers*, ed. J.C. Maxwell, Oxford, 1966, pp. 374-391.
- Gurza, E., *Lectura existencialista de "La Celestina"*. Gredos, Madrid 1977.
- Handy, Otis, «The rhetorical and psychological defloration of Melibea», *Celestinesca*, VII/I (1983), pp.17-27.
- Hathaway, Robert L., "Concerning Melibea's Breasts", *Celestinesca*, 17, 1 (1993), pp.17-31.
- Hermenegildo, A., "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit*, XI, 1991, pp. 127-151
- Herrera, Francisco J., "La honra en *La Celestina* y sus continuaciones", *Lemir*, 3 (1998-1999). [artículo on-line].
- Herriot, James Homer, «The authorship of act I of *La Celestina*», *Hispanic Review*, XXXI (1963), pp.153-159.
- «Fernando de Rojas as author of act I of *La Celestina*», *Studia Hispanica in*

- honorem R. Lapesa, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Gredos, Madrid 1972, I, pp.295-311.
- House, Ralph, E., "Notes on the Authorship of the *Celestina*", *Philological Quarterly*, III, (1974), pp.81-91.
- Kassier, Theodore L., «*Cancionero* poetry and the *Celestina*: from metaphor to reality», *Hispanófila*, LVI (1976), pp. 1-28.
- Krauel, R., "Amor de nobles, amor de plebeyos: Análisis de dos episodios de *Celestina*", *Anuario Medieval*, 6, (1994), 127-138.
- Laza Palacios, Modesto., *El laboratorio de Celestina*, Málaga 1985.
- Lida de Malkiel, María Rosa., *La originalidad artística de La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires 1970.
- La idea de la fama en la Edad Media castellana*, FCE, Madrid 1983.
- Dos obras maestras españolas: el Libro de buen amor y La Celestina*, Losada, Buenos Aires 1983.
- López Ríos, Santiago, «Sobre "La adulteración de la *Celestina*" y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca», en *Celestinesca*, 2001; 25 (1-2): 149-165
- Maestro, J.G., *El Personaje nihilista: La Celestina y el teatro europeo*. Iberoamericana, Madrid 2001
- Maravall, José Antonio., *El mundo social de «La Celestina»*, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, núm. 80, Gredos, Madrid 1976.
- Marquez Villanueva, Francisco., *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona 1993.
- Martí-Ibañez, F., "The Medico-Pharmaceutical Arts of *La Celestina*: a Study of a Fifteenth-Century Spanish Sorceress and Dealer in Love", en *International Record of Medicine and General Practice Service*, 169, (1956), pp.233-249.
- McPheeters, D.W., *Estudios humanísticos sobre "La Celestina"*, Scripta Humanistica, Potomac, 1985.
- Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la novela*, en *Obras completas*, vols. XIIIa XVI, CSIC, Madrid 1943.
- Morros Mestres, Bienvenido, «*La Celestina* como *remedium amoris*», en *Hispanic Review*, 2004; 72 (1): 77-100.

- Miguel, Emilio de., "Celestina, teatro", en Corfis, Ivy A., y Snow, Joseph T (eds)., *Fernando de Rojas and Celestina. Approaching the Fifth Cenenary*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison 1993, pp.321-345.
- “Melibea en amores: Vida y literatura. «Faltándome Calisto, me falte la vida»”, en Carrasco, Pilar (ed.), *El mundo como contienda: Estudios sobre “La Celestina”*. Universidad de Málaga, Málaga 2000, pp. 29-66.
- Mitxelena, Iziar., *Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina»*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco-Argitarapen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao 1996.
- Dos «Celestinas» y una ficción*, Universidad del País Vasco, Bilbao 1999.
- Moreno Hernández, Carlos., "Diálogo, novela y retórica en *Celestina*", *Celestinesca*, 18, 2 (1994), pp. 3-30.
- Morón Arroyo, C., *Sentido y forma de “La Celestina”*, Cátedra, Madrid 1984.
- Pelorsen, M., "Pour une réappréciation des apartés dans *La Célestine*", *Les Langues Néo-Latines*, 283 (1992), pp. 5-20.
- Rico, Francisco., "Las primeras *Celestinas* de Picasso", en *Figuras con paisaje*, Galaxia Gutember-Círculo de Lectores, (reimp.), Barcelona 1994, pp.27-63.
- Río gabiola, Irune del, "La Celestina o la normatividad fallida", en *Celestinesca*, 2003; 27: 61-74.
- Rivero, Isidro J., "Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea (Burgos 1499)*", *Celestinesca*, 19 (1995), pp. 2-30.
- Rodríguez-Puértolas, J., "*La Celestina*, o la negación de la negación", en *Literatura, historia, alienación*. Labor, Barcelona 1976, pp. 147-171.
- Rubio, F., "Otra lectura: *La Celestina* engendrando desorden", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III Literaturas medievales. Literatura española de los siglos XV-XVIII*, Castalia, Madrid 1991, vol. 3, pp. 105-114.
- Russell, Peter E., "La magia como tema integral de *La Celestina*", en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid 1963, vol. III, pp.337-354.
- “*La Celestina* como ‘Floresta de Philosophos’”, *Índice*, 497, abril de 1988, pp. 1 y 3.
- “El problema de lo inconsecuente textual en *La Celestina*”, en *La Célestine*.

- Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque international du 29-30 Janvier 1993, Paris 1994, pp.9-18.*
- Salvador de Miguel, Nicasio., "La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas", *Epos*, 7 (1991), pp.275-290.
- "La *Celestina* y el origen converso de Rojas", en Romera J., *et al.*, (eds), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fadregas Lebrero*, Uned-Dpto de Literatura española y Teoría de la Literatura, 1993, vol. I, pp.181-189.
- Samonà, C., *Aspetti del retoricismo nella Celestina*, Roma 1953.
- Sánchez, E., "Magic in *La Celestina*", *HR*, XLVI (1978), pp.481-494.
- Severin, Dorothy. S., *Memory in La Celestina*, Tamesis, London 1970.
- "Aristotle's Ethics and *La Celestina*", *C*, 10, 1 (1981), pp.54-58.
- "Is *La Celestina* the First Modern Novel?", *Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982), pp.205-209.
- "Calisto and Orphic Music", en *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in honor of Stephen Gilman*, Surtz, Ronald E., y Weinerth, Nora (eds), Delaware, 1983.
- *Tragicomedy and Novelistic Discourse in "Celestina"*. Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- *Witchcraft en "Celestina"*, University of London (Queen Mary and WestfieldCollege), London 1995.
- "Animals and Abuse in *Celestina*; The Dog and the Ass", *Celestinesca*, 21 (1997), pp.111-114.
- Shipley, G.A., "«*Non erat hic locus*»: the disconcerted reader in Melibea's garden". *Romance Philology*, XXVII (1973-1974), pp. 286-303.
- Suárez Coalla, F., "La función de los 'apartes' en el discurso dialógico de *La Celestina*". *Archivum*, 39-40 (1992), pp. 469-484.
- Vian Herrero, Ana., "El mundo social y *La Celestina*", en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Cuadernos Hispano-Americanos, núm. 477-478, 1990, pp.261-273.
- "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'", *Celestinesca*, 14, 2 (1990), pp.41-91.
- Wardropper, B., "Pleberio's lament for Melibea and the medieval elegiac tradition".

Modern Language Notes, LXXIX (1964), pp. 140-152

Wyatt, James, L., "*Celestina*, Authorship, and the Computer", *Celestinesca*, 11 (1987), pp.29-35.

5.3. Bibliografía sobre *Lazarillo de Tormes*.

a. Sobre el prólogo de *Lazarillo de Tormes*.

Cabo, Fernando., "El caso admirable de Lázaro de Tormes: Otra vez sobre el prólogo del Lazarillo", *Salina*, 8 (1994), pp. 29-32.

-"El caso admirable de Lázaro de Tormes: el prólogo del Lazarillo como insinuatio", *Bulletin Hispanique*, XCVII (1995), pp. 455-464.

Cross, E., «Le folklore dans le *Lazarillo de Tormes*: Nouvel examen, problèmes méthodologiques», en *Lecture ideologique du «Lazarillo de Tormes»*, Montpellier 1984. [Sobre el prólogo concretamente páginas 107-109].

Deyermond, A.D., «*Lazarillo de Tormes*». *A critical guide*, Londres 1975. Sobre el prólogo concretamente pp.60-61.

Forcadas, Alberto M., "El entretejido de la 'Propalladia' de Torres Naharro en el prólogo y tratado I del 'Lazarillo de Tormes' ", *Revista de Literatura*, 112, 56 (jul-dic 1994), pp.309-348.

Gilman, Stephen, "The Death of *Lazarillo de Tormes*", *PMLA*, LXXXI, 1966, pp.149-166

Ife, B.W., *Lectura y ficción en el siglo de oro*, Crítica, Barcelona 1991, capítulo II.

Labertit, A., *Introduction à l'étude critique. Textes espagnoles*, Saillard et al (eds.), Paris 1972. [Sobre el prólogo concretamente páginas 147-181].

Lázaro Carreter, Fernando., "Construcción y sentido de *Lazarillo de Tormes*", en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Madrid 1972, páginas 61-192. [Sobre el prólogo muy especialmente, páginas 71-75 y 172-186].

Navarro, Rosa, "De cómo Lázaro tal vez no escribió el prólogo a su obra", *Ínsula*, 661-662 (enero-febrero 2002), pp.10-12.

Ramajo Caño, A., "El perfil ciceroniano en el prólogo del Lazarillo", *Revista de filología española*, 2001, 3-4, pp.353-367.

Reed, H.H., *The Reader in the Picaresque Novel*, Tamesis Books Limited, Londres 1984. [Sobre el prólogo concretamente páginas 36-41].

Rico, Francisco, "Problemas del Lazarillo", *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 281-282.

-“Para el prólogo del *Lazarillo*”, *Actes Picaresque Spagnole*, Collection du Centre d’Études Sociocritiques, Université Paul Valéry, Montpellier 1976, pp.101-105.

Shipley, G.A., «The Critic as Witness for the Prosecution: Making the Case against Lázaro de Tormes», *Publications of the Modern Language Association of America*, XCVII (1982), pp. 179-194. [Sobre el prólogo concretamente páginas 182-185].

Sieber, H., *Language and society in «La vida de Lazarillo de Tormes»*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London 1978. [Sobre el prólogo, vii-xv].

b. Sobre *Lazarillo de Tormes*.

Alfaro, G., “El cuento intercalado en la novela picaresca”, *Hispanofilia*, núm. 40 (1970), pp.1-8.

Alonso, Dámaso., “El realismo psicológico en el *Lazarillo*”, en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid 1958.

-“La novela española y su contribución a la novela realista moderna”, *Cuadernos del idioma*, num. 1 (1965), páginas 17-43.

-“Tradición folclórica y creación artística en el *Lazarillo de Tormes*”, en *Obras completas*, VIII, Aguilar, Madrid 1985, pp.567-586.

Álvarez, G., “Interpretación existencial del *Lazarillo de Tormes*”, en *Actas*, páginas 437-448.

“El *Lazarillo de Tormes* a la vista de una escritura”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*, ed. M.C. Iglesias et al., vol. I, Madrid 1985. páginas 123-134.

Anton, K. H., “Sobre ambigüedad y literatura. Acerca del *Lazarillo de Tormes*”, en *Actas*, Madrid 1979, páginas 478-484.

Archer, R., «The fictional context of *Lazarillo de Tormes*», en *The modern Language Review*, LXXX, 1985, páginas. 340-350.

Avalle-Arce, J.B., «Tres comienzos de novela», en *Nuevos deslindes cervantinos*,

- Barcelona 1975, páginas 213-243.
- Ayala, F., "El Lazarillo: Nuevo examen de algunos aspectos", en *El «Lazarillo reexaminado. Nuevo examen de algunos aspectos*, Madrid 1971.
- Formación del género novela picaresca: El Lazarillo*, Taurus, Madrid 1960.
- Baader, H., «Noch einmal zur Ich-Form im *Lazarillo de Tormes*», en *Romanische Forschungen*, núm. LXXVII (1964), páginas 437-446.
- Bataillon, M., *Le roman picaresque*, Paris 1971.
- El sentido del «Lazarillo de Tormes»*, Paris 1954.
- Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Anaya, Madrid 1968.
- "Para leer el Lazarillo", en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: el renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1981, pp.353-357.
- Bèlic, Oldrich., "La novela picaresca como orden artístico", *Romanistica Pragensia*, 3 (1963), pp.5-34.
- "Los principios de composición de la novela picaresca", en *Análisis estructural de textos hispánicos*, Prensa española, Madrid 1969, pp.19-60.
- Bell, A., «The rhetoric of Self-defence of *Lazarillo de Tormes*», en *The modern language review*, LXVIII, 1973, páginas 84-93.
- Bergamín, J., *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Madrid 1959.
- Beverly, J., «*Lazarillo* and Primitive Accumulation: Spain, Capitalism and the Modern Novel», en *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association of America*, núm. XV, 1982, págs. 29-42.
- Bjornson, R., *The Picaresque Hero in European Fiction*, University of Wisconsin, Madison 1979.
- Blackburn, A., *The Myth of the Picaro*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1979.
- Blanco Amor, J., "El *Lazarillo de Tormes* espejo de disconformidad social", *Cuadernos del idioma*, núm.9 (1968), páginas 87-96.
- Blecuá, A. (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes*, Castalia, Madrid 1974.
- Carey, D.M., «Asides and Interiority in *Lazarillo de Tormes*», en *Studies in Philology*, LXVI, 1969, páginas 119-134.
- "*Lazarillo de Tormes* and the Quest for Authority", *PMLA*, 94 (1979).

- Castro, A., "El *Lazarillo de Tormes*", en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid 1967, pp.143-166. [Reeditado en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Vol.I, Trotta, Madrid 2002].
- Chevalier, M., "El problema del éxito de *Lazarillo*" en *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1976, páginas 167-197.
- "Des contes au roman: l'éducation de *Lazarille*", *Bulletin Hispanique*, CI (1979), pp.189-199.
- Courtney, Tarr F., "Literary and Artistic Unity in the *Lazarillo de Tormes*", *PMLA*, 42 (1927), pp.401-421.
- Dehennin, E., "*Lazarillo de Tormes* en la encrucijada de enunciación y enunciado", *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*, 1977.
- Friedman, Edward., "Chaos restored: authorial control and ambiguity in *Lazarillo de Tormes*", en *Crítica Hispánica*, núm. 3, 1981, páginas 59-73.
- García de la Concha, V., *Nueva lectura del Lazarillo*, Castalia, Madrid 1981.
- Guillén, Claudio., "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", en *Hispanic Review*, XXV, 1957, pp.264-279.
- Jaén, Didier T., "La ambigüedad moral del *Lazarillo de Tormes*", *Publication of the Modern Language Association of America*, LXXXIII (1968), pp.130-134.
- Jauss, H.R., "Ursprung und Dedeutung der Ich-form im *Lazarillo de Tormes*", *Romanistisches Jahrbuch*, 7 (1957), pp.290-311.
- Joset, Jacques, "Le *Lazarille de Tormes*, témoin de son temps?", *Revue des langes vivantes*, XXXIII (1967), pp.267-288.
- Labertit, A., en Saillard, S., et al., *Introduction á l'étude critique. Textes spagnols*, Paris 1972, pp.148-181.
- Lázaro Carreter, Fernando., *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Madrid 1983.
- Márquez Villanueva, F., "La actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes*", en *Espiritualidad y Literatura en el Siglo XVI*, Alfaguara, Madrid 1968, pp. 67-137.
- Minguet, Ch., *Recherches sur les Structures Narrarives dans le Lazarillo de Tormes*, Institut d'études hispaniques, CNRS, Paris 1970.
- McGrady, Donald., "Social irony in *Lazarillo de Tormes* and its implications for

- authorship", en *Romance Philology*, XXIII, 1970, páginas 557-567.
- Ortega y Gasset, J., "La picardía original de la novela picaresca", *Revista de Occidente*, 1946, pp.119-123.
- Parker, Alexander A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Versión española de Rodolfo A. Mackry, Gredos, Madrid 1971.
- Prieto, Antonio, "De un símbolo, un signo y un síntoma", en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Planeta, Barcelona 1972, pp.17-69.
- "La nueva forma narrativa: *Lazarillo*", en *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona 1975, pp.379-423.
- Rico, Francisco., *La novela picaresca y el punto de vista*, Destino, Barcelona 1970. [reimp. 2001].
- Rodríguez Puértolas, Julio, "*Lazarillo de Tormes* o la desmitificación de un imperio", en *Literatura, historia, alineación*, Labor, Barcelona 1976, pp.173-199.
- Ruffinatto, A., *Struttura e Significazione del Lazarillo de Tormes*, I: *La costruzione del modello operativo. Dall'intreccio alla «fabula»*, y II: *La «fabula». Il modello trasformativo*, Giappichelli, Turín 1975 y 1977.
- Sàbat de Rivers, Georgina, "La moral que Lázaro nos propone", *Modern Language notes*, XCV (1980), pp.233-251.
- Talens, J., *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid 1975.
- Toro, Alfonso de., "Arte como procedimiento: el *Lazarillo de Tormes*", en *La Picaresca: orígenes, texto y estructura*, Manuel Criado de Val. (ed.), Fundación universitaria española, Madrid 1979.
- Truman, R. W., «Lázaro de Tormes and the *Homo novus* tradition», en *Modern Language Review*, LXIV. 1969, páginas 62-67.
- Wardropper, B.W., "El trastorno de la moral en el *Lazarillo*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp.441-447.
- Woodward, L-J., «The author-reader relationship in the *Lazarillo de Tormes*», en *Forum for Modern Language Studies*, núm. 1, 1965, páginas 43-53.
- Zamora Vicente, Alonso., *Qué es la novela picaresca*, Ed. Columba, Buenos Aires 1962.

5.4. Bibliografía sobre *Don Quijote*.

a. Sobre los prólogos al *Quijote*.

Avalle-Arce, J.B., "Directrices del prólogo de 1605", en *Don Quijote como forma de vida*, Castalia-Fundación Juan March, Madrid 1976, pp.13-59.

Carrascón, G., "En torno a la dedicatoria de la Primera Parte del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 29 (1991), pp.167-178.

Castro, Américo., "Los prólogos al *Quijote*", en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Vol.I, Trotta, Madrid 2002.

Díez de Tejada, V., *Mi ochavo a espadas. Comentarios al Prólogo de la Segunda parte de El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, Arenys de Mar 1915.

Marín, Nicolas., "Lope y el prólogo del *Quijote* apócrifo", *Ínsula*, 336, 1974.

- "La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo", en *Homenaje a Guillermo Gustavino*, Madrid 1974, pp.253-288.

Martín, F.J., "Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género", *Cervantes*, 13/1 (1993), pp.77-85.

Martínez Torrejon, J.M., "Creación artística en los prólogos de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 23 (1985), pp.161-194.

Mc. Spadden, George E., *Don Quijote and the Spanish Prologues*, José Porrúa, North American Division, Maryland 1979.

Orozco, Emilio., "Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional", *Ínsula*, 400-401 (1980).

Pardo Tovar, A., "En el mundo de Cervantes. Una fantasía donde dialogan el creador y sus creaturas. Un prólogo, ocho escenas, un epílogo", *Bolívar*, 15 (1952), pp.915-933.

Pietsch, K., "Don Quixote, I, Prólogo: «Non bene pro toto libertas venditur auro»", *Modern Language notes*, 24 (1909), pp.55-56.

Pojevalinsky Ferrer, Olga, "Explicando un pretendido error en el *Quijote* I, Prólogo", *Asociación Cervantina*, 4 (1954), pp.315-317,

Porqueras Mayo, A., "En torno a los prólogos de Cervantes", en *Cervantes: su obra y*

- su mundo*, Criado del Val, M.(ed.), Madrid 1981, pp.75-84.
- Presberg, Ch., "This is not a prologue: Paradoxes of Historial and Poetic Discourse in the Prologue of *Don Quijote*", *MLN*, 110/2 (1995), pp.215-239.
- Rivers, Elias L., "On the Prefatory Pages of *Don Quijote*", *MLN* 75 (1960), pp.214-221.
- "Cervantes' Art of the Prologue", en *Estudios literarios dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Ediciones Hispan, Barcelona 1974, pp.167-171.
- Snodgrass El Saffar, R., "The function of the fictional Narrator in *Don Quijote*", *Modern Language Notes*, LXXXIII (1968), pp.164-177.
- Socrate, Mario., *Prologhi al Don Chisciotte*, Marsilio ed., Milán 1974.
- Weiger, J.G., "The prologuist: the Extratextual Authorial Voice in *Don Quixote*", *BHS*, 65/2-1 (1988), pp.129-139.
- *In the margins of Cervantes*, New England University Press, Hanover 1988.

b. Sobre El Quijote.

- Allen, J.J., *Don Quixote: Hero or fool? A study in Narrativa Technique*, University of Florida Press, Gainesville, 1969-1979 (2 Vols.).
- *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*, Cátedra, Madrid 2004.
- Alonso, Dámaso., "La novela cervantina", *Revista de la universidad del Cauca*, 13, (1950), pp.143-158.
- Alter, Robert., *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, U California P, Berkely and Los Angeles 1975.
- Arbizu, José María., *Sancho, primer intérprete del Quijote*, Univ. Pontificia de Salamanca, Salamanca 2001.
- Arrojo, Rosemary, «Algunas aventuras textuales con Don Quijote y Pierre Menard: La traducción y lo flagrante de la transferencia», *Debats*, 2001-2002 INVIERNO, (75): 24-35.
- Atkinson, W.C., "Cervantes, El Pinciano and the 'Novelas ejemplares'", *Hispanic Review*, XVI, (1948), 189-208.

Auerbach, E., "La Dulcinea encantada", en *Mimesis*, FCE, México D.F 1996, pp. 314-339.

Avallé-Arce, J.B., *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.

- *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona 1975.

Ayala, Francisco., "La invención del Quijote", en *Experiencia e invención*, Taurus, Madrid 1960, pp.39-78.

-*Cervantes y Quevedo*, Seix Barral, Barcelona 1974.

Azar, Inés., "The Archeology of Fiction in *Don Quijote*", *Cervantes Special Issue*, (Winter, 1988), pp.117-126.

«Azorín», José Martínez Ruiz., *La ruta de Don Quijote*, Cátedra, Madrid 1992.

-*Con Cervantes*, Espasa-Calpe, Madrid 1968.

Babelon, Jean., "Cervantes y lo maravilloso nórdico", *Cuadernos de Ínsula*, I (1947), 117-130.

Bandera, Cesáreo., *Mímesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid 1975.

Bianchi, Letizia., "Un preliminare cervantino: la dedica delle *Novelas ejemplares* al Conte di Lemos", *Studi Spanici*, III (1977), pp.45-59.

Blanchot, M., "Le pont de bois", en *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Col. Folio Essais, Paris 1955, pp. 185-201.

Blanco Aguinaga, Carlos., "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva revista de Filología hispánica*, XI, 1957, pp. 313-342.

Blasco, J., "La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del *Quijote*", *Criticón*, 46 (1989), pp.41-62.

Borges, Jorge L., "Análisis del último capítulo del *Quijote*", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5ª. Época, 1, (1956), pp. 28-36.

- "Nota preliminar" a Cervantes, M., *Novelas ejemplares*, Emecé, Clásicos Castellanos, Buenos Aires 1946. Reeditado en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Alianza, Madrid 1999, pp.61-66.

- Borges, Jorge L., "Pierre Menard, autor del *Quijote*", en *Ficciones*, Obras completas de Jorge Luis Borges, Vol. II, Círculo de Lectores, Barcelona 1995,

pp.32-39.

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, The Norton Library, Londres 1898.

Canavaggio, J.F., "Cervantes en primera persona", *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977), pp.35-44.

- "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", *Anales Cervantinos*, 8 (1985), pp.13-107.

- *Cervantes*, Espasa-Calpe, Madrid 1987.

Cabada Gómez, Manuel, *Teoría de la (endo) lectura literaria del Quijote*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001.

Calvino, I., "Cervantes y los libros de caballerías", *Letras de España*, 1 (1986), pp.146-148.

Casalduero, J., *Sentido y forma del 'Quijote'*, Ínsula, Madrid 1975.

Cascardi, A., "Genre definition and Multiplicity in Don Quixote", *Cervantes*, 6 (1986), pp.39-49.

Castillo Gómez, Antonio, «'Aunque sean los papeles rotos de las calles'; cultura escrita y sociedad en el Quijote», *Revista de Educación*, Madrid, 2004; (EXTRAORDINARIO): 67-76.

Castro, Américo., *El pensamiento de Cervantes*, Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Labor, Barcelona 1975.

- *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid 2002.

- "Noruega, símbolo de la oscuridad", *Revista de Filología española*, VI 1919, 184-186.

Cattaneo, M.T., "Don Chisciotte: le maschere della finzione", en *Letteratura e filologia. Studi in memoria di G.Dolfini*, Milano 1987, pp.79-87.

Chambers, Leland H., "Structure and the Search for Truth in the *Quijote*: Notes towards a More Comprehensive View", *Hispanic Review*, 35 (1967), 309-326.

Chen Sham, Jorge, «La interpretación noventayochista del Quijote: consagración filosófica de su sentido 'profundo'», en *Revista de Educación*, Madrid 2004,

(EXTRAORDINARIO): 111-117.

Close, A.J., "Don Quixote and the 'intentionalis fallacy'", *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), pp.19-39.

Combet, L., *Cervantes ou les incertitudes du désir. Un approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantes*, Presses Universitaires, Lyon 1980.

Cruz, Anne and Carrol B. Johnson, eds. *Cervantes and his Postmodern Constituencies*, Garland, New York 1998.

Dematté, Claudia, «El sueño como ventana semiótica: don Quijote en la cueva de Montesinos», *Letras de Deusto*, 2001, 31 (90): 129-136.

Díaz Martín, José E., *Cervantes y la magia en El Quijote de 1605*, Servicio de publicaciones de la universidad de Málaga, Málaga 2003.

Dudley, E., *The Endless Text: Don Quijote and the Hermeneutics of Romance*, SUNY P, Albany 1997.

- "Don Quixote as Magus: the Rhetoric of Interpolation", *BHS*, 49 (1972), pp.355-368.

Dunn, P.N., "Two Classical Myths in Don Quijote", *Renaissance and Reformation*, 9 (1972), pp.2-10.

- "Cervantes De/Reconstructs the Picaresque", *Cervantes*, 2 (1982), pp.109-131.

Durán, M., *La ambigüedad en «El Quijote»*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960.

Fernández Mosquera, S., "Los autores ficticios del Quijote", *Anales Cervantinos*, 24 (1986), pp.47-65.

Fernández Sanz, Amable, «'El Quijote' como paradigma de utopía abierta», en *Letra Internacional*, 2003 PRIMA V.; (78): 45-48.

Ferreras, J.I., *La estructura paródica del Quijote*, Taurus, Madrid 1982.

Flores, Ralph., "Deconstructing Authors: Don Quixote". en *The Rethoric of Doubtful Authority: Deconstructive Readings of Self-Questioning Narratives*, St. Augustine to Faulkner, Cornell University Press, Ithaca, 1984, pp. 88-115.

- "Cervantes at work: the Writing of Don Quixote. Part I", *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1979), pp.135-160.

Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton 1970.

- "Cervantes, Tasso and the Romanzi polemic", *Revue de littérature comparée*,

- 44, (1970), pp.243-255.
- Cervantes and the Mystery of Lawlessness*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Fuentes, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid 1994.
- Gaos, V., *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Planeta, Barcelona 1979.
- García Bacca, J.D., *Sobre el Quijote y Don Quijote de la Mancha. Ejercicios literario-filosóficos*, Anthropos, Barcelona 1991.
- García Giber, J., *Cervantes y la melancolía*, Alfons el Magnanim, Valencia 1997.
- Gaylord Randel, M., "Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction", *Cervantes*, 6 (1986), pp.57-80.
- "The Language of the Limits and the Limits of the Language" en Bloom, Harold (ed.), *Modern Critical Views: Cervantes*, Chelsea House Publisher, New York 1987.
- Genette, G., "The Narrator in *Don Quijote* Maese Pedro's Puppet Show", *Modern Language Notes*, 80 (1965), pp.146-165.
- Gerhardt, M, I., «*Don Quijote*»; *la vie et les livres*, K. N. Ak. van Wetenschappen, Ámsterdam 1955.
- Gilman, S., *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, Colegio de México, México 1951.
- La novela según Cervantes*, FCE, México 1993.
- Gorga, Gemma, «El libro ¿tinta o veneno? De Don Quijote a Peter Kien», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2003, (640): 35-47.
- Grilli, Giuseppe, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2004.
- Guillén, C., "Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado", en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona 1988, pp.212-233.
- Haley, G. (ed.), *El Quijote*, Col. El escritor y la crítica, Taurus, Madrid 1989.
- Hatzfeld, Helmut., *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, C.S.I.C, Madrid 1966.
- "Three National Deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau", *Studi Secenteschi*, II (1961), 3-21.

- Haverkate, H., "Las máximas de Grice y los diálogos del *Quijote*", en Villegas, J. (ed.), *De Historia, Lingüísticas, Retóricas y Poéticas. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of California Press, Irvine 1994, pp. 179-186.
- Jaksic, I., "Don Quijote's Encounter with Technology", *Cervantes*, 14/1 (1994), pp.75-95.
- Johnsossn, C.B., *Madness and Lust: a Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, University of California Press, Los Angeles 1983.
- *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*, Twayne, Boston 1990.
- Kestner, J., "Les trois Don Quichotte", *Poétique*, 29 (1977), pp.20-27.
- Kundera, M., "La desprestigiada herencia de Cervantes" en *El arte de la novela*, Círculo de Lectores, Barcelona 1996, pp.11-31.
- Ife, B.W., "Cervantes and Credibility Crisis in the Spanish Golden Age Fiction", *Renaissance and Modern Studies*, 24 (1984), pp.52-74.
- Lathrop, Th., "Who is the Narrator in *Don Quijote*?", en Ricapito, Joseph., *Hispanic Studies in Honor of Joseph A. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newarj, 1988, pp. 297-304.
- Lázaro Carreter, F., "La prosa del *Quijote*", *Lecciones Cervantinas*, Egidio A. (ed.), Caja de Ahorros, Zaragoza 1985, pp.113-130.
- León, María Teresa., *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 2000.
- Leyra, Ana María., «Écriture, image et paranoia. De Cervantes à Dali», en *Textuelle. Revue de L'UFR*, Col. Sciences des textes et documents, Ed. Centre d'Étude de l'écriture et l'image.
- Levin, Hj., "Cervantes, el Quijotismo y la posteridad", en *Suma Cervantina*, ed. de J.B Avalle-Arce y E. O. Riley, Tamesis, Londres 1973, pp.377-396.
- Lida, R., "Vértigo del *Quijote*", *Asomante*, 18 (1962), pp. 7-26.
- Lida, M. R., «De cuyo nombre no quiero acordarme», *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), pp.167-171.
- Looke, F. W., «*El sabio encantador: The author of Don Quixote*», *Symposium*, 23 (1969), pp. 46-61.

- Maeztu, R. de., *Don Quijote, don Juan y La Celestina*, Espasa Calpe, Madrid 1926.
- Mancing, H., *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure and Narrative Technique*, University of Missouri Press, Columbia 1982.
- Madel, O., «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *Modern Philology*, 55 (1958), pp.154-163.
- Mann, Thomas., "A bordo con Don Quijote", *Revista de Occidente* 13, pp.69-105.
- Marías, J., *Cervantes clave española*, Alianza, Madrid 1990.
- Marquez Villanueva, F., *Fuentes literarias Cervantinas*, Gredos, Madrid 1973.
- *Personajes y temas del 'Quijote'*, Taurus, Madrid 1975.
 - *Cervantes en letra viva*, Reverso ediciones, Madrid 2005.
- Martín Moran, José Manuel, «Variedad en la unidad: estrategias de cohesión textual en el Quijote», en *Criticón*, 2003; (87-89): 469-478.
- Martínez Bonati, F., "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, 2 (1977), pp.28-53.
- "El Quijote: Juego y significación", *Dispositio*, 3 (1978), pp. 315-336.
 - *Don Quijote y la poética de la novela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá 1995.
- Maurín, Joaquín., «Panorama de la literatura española», en Santonja, G., y Esteban, J., *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Menendez Pelayo, M., "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote", Edición Nacional, Obras completas Vol. I, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, CSIC, Santander 1941.
- "Interpretación del Quijote", *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, VI, CSIC, Santander 1941.
- Menéndez Pidal, R., *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa- Calpe, Madrid 1964.
- Miñana, Rogelio, «Verosimilitud en la Arcadia: el decoro en La Diana, La Galatea y Don Quijote», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2002; 26 (3): 455-474.
- Mohlo, Mauricio., "Instancias narradoras en *Don Quijote*", *Modern Language Notes*, 104 (1989), pp.273-285.

- Moner, M., *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Bibliothèque de la Casa Velázquez, Madrid 1989.
- "La problemática del libro en el *Quijote*", *Anthropos*, 98/99 (1989), pp.90-92.
- Moreno, Carlos, «Multiculturalismo y traducción en el *Quijote*», en *Hispanic Review*, 2003; 71 (2): 205-228.
- Murillo, L.A., *The Golden Dial: Temporal Configuration in 'Don Quijote'*, Dolphin Books, Oxford 1975.
- Nabokov., *Curso sobre el Quijote*, Ediciones B, Barcelona 1997.
- Neuschäfer, H.J., *La ética del Quijote*, Gredos, Madrid 1999.
- Ortega y Gasset, José., *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid 1987.
- Otero, Blas de, «La muerte de Don Quijote (notas de un ensayo)», en *Insula. Revista de Ciencias y Letras*, 2003 ABR-MAY; LVIII (676-677): 29-30.
- Parker, Alexander A. "El concepto de verdad en el *Quijote*." *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 287-305.
- Parr, J.A., "Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad", en Amor, J (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Istmo, Madrid 1986.
- Paz Gago, José M., *Semiótica del Quijote*, Rodopi, Atlanta 1995.
- «'Señora, donde hay música no puede haber cosa mala' (DQ II, 34). La música en el '*Quijote*'», en *Edad de Oro*, 2003, 22: 361-371.
- Riffaterre, Michael., *Fictional Truth*, Johns Hopkins UP, 1989.
- Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Taurus, Madrid 1990.
- "Cervantes, a Question of Genre", en Hocroft et al. (eds.), *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E.Russell*, Haley, G editor, Oxford 1980, pp.37-51.
- Riquer, Martín de., *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Simio, Barcelona 1988.
- *Para leer a Cervantes*, Ediciones del Acantilado, Barcelona 2003.
- Rivas Hernández, Ascensión., *Lecturas de El Quijote*, Patio de Escuela, Salamanca 1998.

- Rivers, Elias L., *Quixotic Scripture: Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.
- Rodríguez, J. C., *El escritor que compró su propio libro*, Debate, Madrid 2003.
- Rodríguez Marín., F., *El retrato de Miguel de Cervantes*, Madrid 1917.
- Rosemblat, A., *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid 1978.
- Sáer, Juan José., "Líneas del Quijote", en *La narración-objeto*, Seix-Barral, Buenos Aires 1999.
- Saldívar, R., "Don Quijote's Metaphors and the Grammar of Proper Language", *MLN*, 95 (1980), pp.252-278.
- Sánchez Escribano, F., "Cervantes ante el problema aristotélico de la relación entre la fábula y los episodios", *Hispanofilia*, 12 (1961), pp.33-37.
- Segre, C., "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el Quijote", en *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona 1976, pp.185-218.
- Sieber, H., "Literary Time in the Cueva de Montesinos", *MLN*, 86 (1971), pp.268-273.
- Snodgrass El Saffar, R., *Distance and Control in Don Quixote. A Study in Narrative Technique*, North Caroline Press, Chapel Hill, 1975.
- "Cervantes and the Imagination", *Cervantes*, 6 (1986), pp.81-90.
- Snodgrass El Saffar, R. y Armas Wilson, D., *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Cornell University Press, Ithaca 1993.
- Spitzer, Leo., "La Norvège comme symbole de l'obscurité", *Revista de Filología Española*, IX (1922), pp.316-317.
- "On the signifiante of Don Quixote", *MLN*, 77 (1962), pp.113-129.
- Stoopen, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Thorburn, D., "Fiction and Imagination in Don Quijote", *Partisan Review*, 42 (1975), pp.431-443.
- Toffanin, G., "Il Cervantes", en *La fine dell'Umanesimo*, Torino 1920.
- Toro, F. de., "Función del yo narrativo y del autor implícito. Don Quijote como deconstrucción de modelos narrativos", en *Cervantes, su obra y su mundo*, Criado del Val, M. ed., Madrid 1981.
- Torrente Ballester, G., *El 'Quijote' como juego*, Guadarrama, Madrid 1975. [Reed. El

- Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, Col. Destinolibro, 2004].
- Trotter, G. D., *Cervantes and the Art of Fiction*, University of Exeter, Exeter 1965.
- Trueblood, Alan S., "Sobre la selección artística en el *Quijote*: '... lo que ha dejado de escribir' ", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), pp.44-50.
- Unamuno, Miguel de., *Vida de Don Quijote y Sancho*, Cátedra, Madrid 1988.
- Urbina, Eduardo., *El sin par Sancho Panza; parodia y creación*, Anthropos, Barcelona 1991.
- Valera Olea, María Ángeles., *Don Quijote, mitologema nacional*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Vilanova, Antonio., "La moria de Erasmo y el prólogo del *Quijote*, Parte I", en *Collected Studies in Honour of América Castro's Eightieth Year*, Oxford 1965, pp.432-433.
- Erasmo y Cervantes*, Lumen, Barcelona 1989.
- Wardropper, B.W., "*Don Quixote: Story or History?*", *Modern Philology*, 63 (1965), pp.1-11. Reimp. en Snodgrass El Saffar, R. (ed.), *Critical Essays on Cervantes*, G.K. Hall & Company, Boston, 1986, pp. 80-94. Traducción al castellano en Haley, G (ed.), *El Quijote*, Col. El escritor y la crítica, Traducción de Isabel Civil, Taurus, Barcelona 1980, pp.237-252.
- Weiger, J.G., *The Substance of Cervantes*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Weinstein, Arnold., *Fictions on the Self: 1550-1800*, Princeton University Press, Princeton 1981.
- Williamson, E., *La venta de ficción; Don Quijote y la novela artúrica*, Taurus, Madrid 1991.
- Willis, R. S., *The Phantom Chapters of the «Quijote»*, Hispanic Institute, Nueva York 1953.

