

EL PRÓLOGO DEL *QUIJOTE*: LA IMITACIÓN PERFECTA Y LA IMITACIÓN DEPRAVADA

“Ni entendiera el mismo Aristóteles si resucitara para ello sólo.”

El Prólogo del *Quijote* cuenta la historia de un autor que no podía escribir un prólogo. No podía hacer lo que tenía que hacer. Satisfacer una exigencia inexcusable. El Prólogo del *Quijote* cuenta, pues, la historia de una impotencia forzada. El autor tenía que autorizar su libro siguiendo el modelo de la autorización prologal que había continuado creciendo hacia el frente y hacia atrás. Hacia el frente: una bibliografía desde la A de Aristóteles hasta la Z de Zeuxis. Y hacia atrás: un epílogo de anotaciones; y, entre el principio y la clausura, la proliferación de elogios y sonetos que salían del prólogo, firmados por “personas graves y con título”; y ya en el cuerpo del texto, un sinnúmero de acotaciones que poblaban las márgenes de las páginas con los nombres de los autores citados. La autorización era redonda y avasallante el aparato, una autorización excesiva. Y frente al exceso, la carencia. Pero el cuento continúa y la impotencia forzada encuentra su remedio en la salida y la aventura que le ofrece un amigo. La salida y la aventura son un remedo improvisado. El amigo le muestra incluso cómo hacer el remedo: recitar lo que sabe de memoria de acá y de acullá, sacar de un diccionario de autores los nombres de las fuentes, que no utiliza, y firmar con nombres exóticos los sonetos y elogios que añadiría al Prólogo. Recomienda hacer, en suma, toda una falsificación prologal, que tenga el mismo efecto de autoridad y parezca verosímil, o, eliminar por completo toda la máquina de la autorización, con su erudición y sus colas encumbradas. Concluye el amigo, para alivio del autor, que el libro no tiene siquiera necesidad de remedar ni improvisar el abecedario de autores *porque todo él es una invectiva contra los libros de caballería, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón...*¹

La recomendación incurre aparentemente en un disparate cronológico y dice irónicamente a la inversa que los libros de caballerías nunca se acordaron del ABC de los autores nombrados. Por eso, cabe inferir, los libros de caballería son disparates. Cabe inferir también que la invectiva, en cambio, sí tendría que acordarse, comenzando con Aristóteles, cuya *Poética* da la norma para no caer en el disparate.² La inferencia resulta, pues, contraria a la conclusión a la que acababa de llegar el amigo: prescindir del abecedario de autores. Y se hace

¹ *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ed. Luis Andrés Murillo (Madrid: Clásicos Castalia, 1987) 57.

² *Poética de Aristóteles*, Ed. trilingüe por Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1992).

explícita en la recomendación final sobre lo que el nuevo libro tiene que hacer: “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” (Pról. 57). ¿Y en qué consiste esa imitación perfecta, que dará el grado del valor del libro y de la invectiva? El Canónico da la respuesta hacia el final de la Primera Parte en dos capítulos de crítica literaria de evidente impronta aristotélica (I.47-48: 654-572). En efecto, la crítica remite tanto a la *Poética* de Aristóteles como al *Comentario* de López Pinciano, publicado en 1596, en el cual la *Poética* se actualiza y expande.³ Reseño la respuesta, de vuelta a la *Poética* y al *Comentario*.

La “imitación perfecta” consiste de la imitación del orden natural de las cosas, es decir, de la *phüisis* que Aristóteles coloca también en el principio de la *Física*, la *Metafísica* y la *Política*. Es la naturaleza la que sirve una y otra vez de fundamento de la verdad, y, además, de modelo de la perfección formal en la *Poética*. El modelo tiene, pues, su principio en tres vertientes confluentes de un mismo principio: el principio natural del ser, el principio natural del orden social y el principio natural de la mimesis. Entre el principio natural y la mimesis, sin embargo, sólo puede existir una relación de semejanza, dada la diferencia ontológica que existe entre el modelo y la imitación, cuyo medio material es el *mimema*. Y no se trata meramente de la semejanza en la concepción de la palabra como *mimema*, *phantasma* o imagen de las cosas, sino de la semejanza de las acciones imaginadas a la verdad general, universal y genérica de la naturaleza humana. La poesía ha de ser, entonces, una ficción de la que es posible inferir esa naturaleza, una revelación que tendría que ser, en principio, verificable y desmetaforizable, dado que, de otro modo, no sería posible dar con el tenor natural de la verdad general, universal y genérica. De allí que la imitación perfecta sólo pueda ser lo que Aristóteles exige y prescribe que sea: verosímil, semejante a la verdad, la prefiguración de lo que podría ser. Queda implicada, entonces, la diferencia entre el lenguaje poético y el discurso epistemológico, que pretende definir la naturaleza de las cosas. Y definir la naturaleza de las cosas no es otra cosa que decir qué son las cosas, la esencia de las cosas, convertir el *mimema* en identificación, y así abolir las figuras, mediante la definición lógica y la cópula gramatical.

La *Poética* intenta precisar la verosimilitud de este modo: la imitación es verosímil cuando representa al hombre en sus acciones, conforme a las exigencias de las leyes naturales de la necesidad y conforme a la manera social de ser del hombre (superior, promedio, e inferior), que es la manera de ser asignada al objeto de la representación de cada género literario (*Poét.* 48a1-19). La jerarquización de los géneros literarios se fundamenta, entonces, en la naturalización *a priori* de un orden social, dando por sentado que las acciones de los hombres siempre se habrán de conformar a una concepción esencialista y

³ A. López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (Madrid: CSIC, 1953), que llamo a partir de aquí *Comentario*.

jerárquica del género humano y del género sexual. Se trata, en efecto, de una concepción correlativa al orden social aristocrático del *Kyrios* que Aristóteles autoriza en la naturaleza y que constituye uno de los criterios determinantes de las normas de la verosimilitud, la norma del decoro, por ejemplo. La naturalización del orden, de la costumbre (*ethos*) y del arte (*techne*) es lo que permite distinguir entre la invectiva, como el género que imita a los hombres inferiores y deshonestos, y el género épico, que imita a los honestos y superiores. La valoración estética se apoya, entonces, en la ética, desde que comienza a revelarse la “naturaleza” retórica de la mimesis, de la que depende la honestidad y la deshonestidad, y a deshacerse, por tanto, el vínculo entre la “naturaleza” y la verdad genérica, entre la verosimilitud y el modelo natural. En efecto, la ética queda implicada cuando se declara que el encomio es lo propio o natural de la épica por oposición al vituperio que es lo propio y natural de la invectiva, como si la honestidad y la deshonestidad pertenecieran al mismo orden universal perpetuo, independiente del encomio y del vituperio. Las normas de la verosimilitud terminan por revelar la “naturaleza” metafórica de la naturaleza, del principio natural de la verosimilitud, que según el *Comentario* da la medida de la imitación genérica perfecta. La imitación genérica, dice, es el alma, la forma del poema; y el lenguaje, el cuerpo, la materia (*Coment.* I.4: 239-263). El poema queda identificado así con los componentes ontológicos del género masculino, dado que lo propio del *Kyrios* es dar forma a la materia y ejercer dominio sobre ella.

La imitación es naturalmente perfecta cuando, además, imita la forma orgánica, en la cual cada parte es necesaria y todas están unidas estructuralmente desde el principio hasta el fin (*Poét.* 50b25-51a40; 59a20-35). La imitación perfecta tiene que hacer, por tanto, un cuerpo de fábula que proyecte la equivalencia entre la relación sinecdóquica de las partes con el todo y el movimiento metonímico de la secuencia y la causalidad, a semejanza de la forma orgánica (*zoon*) o la entelequia que, llevando la finalidad consigo, comporta el movimiento hacia su propia perfección. La estética determina con esa semejanza el criterio objetivo de la crítica, como la que desempeñan los interlocutores en el *Comentario* y el Canónico en el *Quijote*, empeñados en ver perfecciones o imperfecciones, la verosimilitud o el disparate, a partir del mismo principio natural. El *Comentario* es contundente al respecto: hay que seguir la naturaleza de las cosas porque “lo natural es perpetuo”. Está prohibido, por tanto, alterarla porque en la imitación del objeto natural consiste toda la fábrica de la verosimilitud, “la imitación perfecta” (II:5: 77-81). El *Comentario* da por sentado que el conocimiento de la naturaleza no sólo es inmutable sino que acabó con los “filósofos naturales” y, sobre todo, con la enciclopédica *Historia naturalis* de Plinio, que es la fuente principal donde se encuentra el orden natural (II.5: 79, 81).⁴ El Canónico, por su parte, repite los cánones de la fábrica de

⁴ La *Historia natural* de Plinio comenzó a perder autoridad desde el 1492, con Nicolo Leoniccno. Posteriormente, sirvió, sobre todo, de fuente literaria. *Science in the Early Roman Empire: Pliny the Elder, His Sources and Influence*, Eds. R. French y F. Greenaway (London: Croom Helm, 1986).

verosimilitud en su crítica aristotélica, que anticipa el amigo en la recomendación final que le hace al autor en cuanto a lo único que el libro tiene que hacer: una imitación perfecta.

Esa aparente simplicidad resulta, entonces, bastante complicada porque, según el argumento, sólo a través de la imitación perfecta será posible hacer la invectiva contra los disparates de esos libros que no han tomado en cuenta las “puntualidades de la verdad”. Las puntualidades de la verdad no sólo exigen seguir el decoro de la imitación verosímil de las acciones, sino que son también determinadas por los saberes: las ciencias del lenguaje y las ciencias de las cosas: del espacio, del tiempo, del movimiento, etc. (Pról. 57). Estos criterios científicos o técnicos, del *trivium* y el *cuadrivium*, no son, por supuesto, extraños a las exigencias de la imitación perfecta. Bien al contrario, sirven de medida de la verosimilitud. El criterio geométrico, por ejemplo, da la medida exacta del espacio y el astronómico del paso del tiempo. Lo mismo podría decirse de la relación entre la retórica y la imitación perfecta, en cuanto al decoro que atañe no sólo a lo que debía ser propio del género sexual, la edad, los hábitos y el estado de la persona (*Coment.* II.5: 83), sino también a las configuraciones y a la adecuación entre la modalidad discursiva —el encomio o el vituperio— y el género poético. Pero incluso la relación entre la poética y la retórica resulta problemática, toda vez que la poética queda englobada en la pretensión epistemológica de la filosofía cuyo instrumento de verificación es la lógica. Según Aristóteles, el objeto de la poesía es lo que, por necesidad, podría ser: lo probable (*Poét.* 51b1-10). El objeto de la poesía queda, por tanto, incluido y subordinado al objeto de la filosofía, que es el ser, a la vez que postula una verificación futura y existencial, fuera de la poesía, que tendría que ser una verificación particular (histórica), pero como prueba de la verdad general. El crítico o el filósofo llega a esa verdad, que la poesía revela, a través de la inferencia, la corrección de los paralogismos, la desmetaforización, y el análisis semántico; es decir, a través de todo el análisis que exige la corrección y comprobación de la verosimilitud en el proceso de verificación de la verdad revelada (*Poét.* 60a20-61b9).

La prueba retórica, en cambio, no atañe a lo probable, en el sentido de lo verificable; sólo busca que el argumento tenga la apariencia de la verdad para que sea creído y cumpla, por tanto, con la finalidad del arte de la retórica, que es la persuasión. Y la persuasión, claro está, es independiente de la verdad o de la verificación, aunque no de la verosimilitud o del ilusionismo estético, como tampoco las configuraciones son independientes del sistema de tropos, que también forman parte de la retórica. El argumento del amigo resulta, entonces, tan contradictorio como desorientador. Por una parte, concluye que es posible prescindir de la Retórica (Cicerón) y de la *Poética* (Aristóteles); y, por otra, fundamenta la invectiva en esas artes, comenzando con la autoridad de Aristóteles. Según el argumento, la imitación perfecta ha de ser no sólo el *modus operandi* de la invectiva sino también el criterio crítico a través del cual el autor podrá cumplir con la finalidad ética y estética de la obra: “deshacer la

autoridad y cabida que en el mundo y el vulgo tienen” los disparates de los libros de caballería, “derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros” (Prólogo 57-58). La máquina mal fundada es precisamente la que el *Comentario* contrapone a la fábrica de la verosimilitud, y la que acusa de interrumpir la imitación perfecta: la secuencia concatenada del principio, el medio y el fin (*Coment.* I.5: 88). Del *Comentario* procede, asimismo, el vituperio contra los libros de caballería, acusados de “disparates” miméticos, que no tienen, dice, “imitación y verosimilitud” (*Coment.* II.5: 8; *Quijote*, Pról. 57; I.47: 564-66). Según el amigo, dichos libros carecen también del arte de la retórica. El Canónico, por su parte, termina proponiendo una reforma de los libros de caballería, en virtud de la cual la retórica y la poética sirvan a la estética de la ficción verosímil: “que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera” (I.47: 65, 67).

En pocas palabras, el medio de la invectiva es a la vez poético y retórico, o si se prefiere, en el medio poético consiste la prueba retórica e intertextualmente crítica contra los libros de caballerías. ¿Pero cómo sería posible hacer una invectiva a través de la imitación perfecta, cuando la invectiva implica retóricamente el vituperio y la deformación y cuando el objeto de la imitación es diferente en cada caso? El amigo da por sentado que no hay conflicto entre los dos modos y objetos de la imitación. Es decir, postula que la imitación perfecta es el único medio eficaz de la imitación crítica de los libros de caballerías. El problema radica en la propia *Poética*, en la cual se ve la invectiva (*yambos* o *parodia* en griego)⁵, conforme a la jerarquización de los géneros y sus respectivos objetos, como la representación de los hombres “inferiores” —“inferiores a nosotros” o “peores de lo que son”—, a la vez que se afirma que el vituperio es tan propio de la invectiva como el encomio de la épica, que en la propia *Poética* aparece, aunque sólo implícitamente, como el objeto de la imitación paródica (*Poét.* 48a1-19). ¿Pero quién es ese hombre esencial y promedio, “igual a nosotros”, que permite establecer una jerarquía humana con fundamento en la naturaleza, sin que dejen de ser genéricos los hombres superiores y los inferiores? ¿Son esas maneras de ser, especies del género humano? ¿Y esas especies, son naturales o son constituidas por la jerarquización de los géneros literarios y la naturalización de la jerarquía social? ¿Permite la representación en el *Quijote* sostener, sin ambivalencias, la concepción genérica de la naturaleza humana o la jerarquía de las especies, que determina el objeto de la imitación poética de los géneros canónicos? Dicho de otro modo, ¿se mantiene en la novela la pureza de esos géneros, que exige la naturalización de una jerarquía social fechada? ¿Cómo podría ser perfecta y verosímil la imitación en la invectiva, cuando el objeto de la imitación no es el hombre ni la naturaleza sino la representación misma de los libros de caballería, entre otros?

⁵ *Parodia* (*Poét.* 48a12-13); *iambos* (48b33). La *Poética* no distingue entre ambos términos. Sobre la traducción de *iambos* y el neologismo “iambizar”, ver, ed. cit. nota 67; y la ed. de Ángel Cappelletti (Caracas: Monte Ávila, 1990) nota 86.

El Canónico permite contestar la última pregunta, aunque la respuesta termina dando un revés a la posición aristotélica y resulta irónicamente anticanónica. En efecto, el Canónico no sabe que su crítica aristotélica forma parte de una intertextualidad paródica que rebasa la invectiva contra los libros de caballería. Querría componer un libro de caballería con ingeniosa invención, en el cual la imitación fuese perfecta y verosímil, pero un libro que fuese a la vez, como los libros de caballería, una escritura *desatada*. Porque la escritura desatada da lugar, dice: “a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico y cómico...”.⁶ Evidentemente, la escritura desatada conflige con la ligazón orgánica o unidad que exige la imitación perfecta y también con la separación de los géneros que exige el principio de la verosimilitud. Bien podría decirse entonces que Aristóteles no sólo no se acordó de unos libros de los que no podía acordarse, sino que el principio natural de la *Poética* no permite ver que la parodia constituía ya en la época de Aristóteles una escritura críticamente intergenérica, como lo será con mayor amplitud y alcance en el *Quijote*. El *Comentario*, a su vez, permite dar respuesta a las preguntas en torno a la diversidad del objeto de la imitación. Pero esta respuesta remite, en cambio, a la reformulación de dicho objeto, allí donde la *Poética* termina por relativizar el principio mismo de la verosimilitud. El objeto de la imitación pasa a ser entonces: 1. las cosas como son en el presente o como eran en el pasado; 2. las cosas como se dice o se supone que son; y, 3. las cosas como debían ser (*Poét.* 60b10). La verosimilitud o la verdad con la que la imitación guarda semejanza es, pues, relativa a la época, a la sociedad, a la cultura, a la religión.

El propio *Comentario* ejemplifica la verosimilitud relativa a la época, dando un ejemplo del mismo orden al que alude el amigo en el “Prólogo” cuando dice del nuevo libro que: “ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano y lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento” (57).⁷ Y, ¿cuál es el género de mezcla que está permitido?. Las representaciones antropomórficas de los dioses (*Poét.* 60b 35-61a1), las metamorfosis y otras mentiras de las religiones “falsas”, explica el *Comentario*, podría resultar verosímil en Homero, Virgilio o en Ovidio; pero en el poeta cristiano se torna ofensivamente inverosímil por razones tanto teológicas como éticas y estéticas (II.5: 66-67). Entre las maravillas y los antropomorfismos de la mitología clásica y los antropomorfismos y milagros bíblicos, que culminan en la Encarnación y Resurrección de la Palabra, media un contraste comparable a la oposición doctrinal entre el amor cristiano (*cari-tas*) y el erótico (*cupiditas*), acusado de deseo “loco”. Asimismo, el decoro de

⁶ Y añade: “con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso” (I.47: 567). La última frase cita al Pinciano (*Coment.* I: 203).

⁷ Previamente, el autor acusa la falta de decoro en la mezcla de la representación del amor pagano (*cupiditas*) y la finalidad moral del sermón cristiano: “...guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermónico cristiano...” (Pról. 52).

la épica homérica, que representa a los dioses como se decía que eran, y hasta la propia teología griega adversa a la homérica confligen con la separación teológica cristiana que establece San Basilio entre el accidente humano y la sustancia divina, no obstante la mezcla característica incluso de estilos y, por tanto, la falta de decoro, de la cual, desde una perspectiva clásica, adolecería la representación bíblica.⁸ Lo cierto es que Aristóteles tampoco se acordó de la representación bíblica, tan pertinente a don Quijote, cuya locura deriva también de la *imitatio Christi*. “Oh hombre de poca fe”, recrimina el caballero cristiano al leonero asustado por la temeridad del hidalgo, en imitación de la recriminación que el Cristo milagroso le hace a Pedro cuando éste tuvo miedo y no creyó que el Hijo de Dios podía caminar y hacer caminar sobre las aguas en medio de una tormenta (*Quijote* II.17: 159 / Mt. 14.31).⁹ En pocas palabras, entre la revelación bíblica y la de la mitología griega media un abismo comparable al que se abre no sólo entre las creencias cristianas y las paganas, sino entre la verdad de la Fe y la de la naturaleza aristotélica.

Por otra parte, sin embargo, el *Comentario* actualiza también la *Poética* en su intento por justificar lo irracional y el prodigio mediante la atribución al poeta de su capacidad para ver semejanzas metafóricas. Suspendiendo por el momento la semejanza con el objeto natural, decide absolver el error mimético, a tenor con la antigua tradición exegetica de la épica homérica y de la historia bíblica. El error deja de ser error cuando la intención del poeta es alegórica (*Coment.* II.5.63-65). La retórica, por tanto, ya no es sólo el ornato que permite elevar el lenguaje de lo vulgar a lo sublime, sino el medio poético “normal” de la significación. La insistencia en la concepción naturalista de la mimesis y en la corrección normativa, pretende no ver lo que comienza a descubrir y lo que tanta corrección revela: que lo propio del poeta es la impropiedad, la enajenación metafórica, la confusión, el error, los paralogismos, lo irracional, la locura, el rompimiento con las expectativas. Queda implicada una vez más la retórica. “Es lo propio de la retórica”, dice Aristóteles, “todo efecto que ha de lograrse mediante la palabra” (*Poét.* 56b34-36, ed. Cappelletti). El rompimiento con las expectativas que, en la *Poética*, es la causa de lo maravilloso (60a11-18), se justifica, sobre todo, en función de otra dimensión de la finalidad del deleite, a la que sirve otra inverosimilitud intencional: el *ridículo*.

El *Comentario* describe el ridículo no sólo como lo naturalmente feo o deforme, sino también como el disparate contra natura, la torpeza, el accidente... (II:5: 81; III. 33). La caída de un hombre de un caballo ejemplifica el ridículo. Otro ejemplo en el que insiste el *Comentario*, es el viejo indecoroso, que aparece pintado como si fuera “decidido, colérico y aún enamorado”, contrario a la imitación perfecta que pinta a los viejos como son “según naturaleza y

⁸ Erich Auerbach, entre otros, caracteriza la representación bíblica, frente a la clásica, por la mezcla de estilos y subraya el impacto que tuvo en literatura occidental. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I Villanueva y E. Maz (México: Fondo de Cultura Económica, 1950).

⁹ En otro lugar he tratado sobre la *imitatio Christi* que se efectúa en el personaje. “La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir... del *Quijote*,” *La torre (NE)* 6.23 (1992): 365-432.

comúnmente”, o “por lo general”; es decir, según el consenso o el sentido común (*kyrion*). Los viejos son, de conformidad, “guardosos, indeterminados, espaciosos” (II.5: 66, 81-82). Asimismo, “las hembras son naturalmente “flacas”, y “no se deben pintar fuertes”, como tampoco se debe pintar a los siervos como si fueran buenos, “que los siervos siempre en general son malos” (*Coment.* II.5: 75). El *Comentario* actualiza la oscilación aristotélica entre el orden natural y las generalizaciones consensuales sobre la edad, el género sexual y la condición social. La oscilación se vuelve contradictoria cuando lo naturalmente necesario resulta inverosímil debido a lo que “comúnmente” se piensa, al sentido común, y al desfase que se produce entre el conocimiento científico y el código cultural prevaleciente. Lo “posible inverosímil” y lo “imposible verosímil” y la preferencia por lo segundo ponen en evidencia que no es la naturaleza sino el consenso lo que determina la verosimilitud (*Coment.* II.5: 68-78); poco importa que el consenso sea contra natura o que la verdad científica sea también relativa y, por tanto, universalmente falsa.

La conciencia de la confusión —“algaravía” la llama el propio Pinciano— busca nuevamente una salida que ahora encuentra en la distinción conveniente entre la “naturaleza particular de algunos” y la “naturaleza universal” de todos. El *Comentario* vuelve, pues, al principio natural, y, al hacerlo, contradice la relativización de lo verosímil que deja suspendidos el principio natural y la pretensión a un poder discriminatorio universal. El intento por resolver la contradicción sólo consigue destacarla. Es verosímil, concluye Ugo, lo que es particular de algunos pero inverosímil desde una perspectiva universal (II.5: 82). ¿No pertenecen entonces los caídos, feos, locos y viejos indecorosos a una de las tres especies humanas, la especie de los hombres inferiores y ridículos? ¿O es que acaso lo ridículo es menos verosímil que lo sublime, lo inferior que lo superior, la parodia que la épica? ¿No sería, por lo contrario, particular de muy pocos, cuando no irrepetible, el carácter de los héroes homéricos? La contradicción en el *Comentario* resulta tanto más grave cuanto que, según se verá, el diálogo entre los comentaristas comienza a explorar lo que en la *Poética* sólo queda implícito: que el objeto de la imitación en el más bajo de los géneros no es la naturaleza sino otra construcción poética, grave, como la épica, que la parodia “contrahace” (*Coment.* I.4: 285-88). Resulta entonces desorientador cuando Aristóteles atribuye a Homero por igual el origen del género cómico: “fue el primero que esbozó las formas de la comedia” con la epopeya burlesca *Margites*, del mismo género de la parodia de la *Iliada*, titulada la *Batracomiomaquia* (*Poét.* 483b30-39)¹⁰. El poema que a otro contrahace, dice en contradicción el *Comentario*, peca doblemente contra el Filósofo, quien prohíbe “alterar las fábulas recibidas” porque el poema que incurre en tal alteración cae en el error; resulta inverosímil. Y el poema que peca contra la verosimilitud, peca contra la moral y contra la “Philosophía natural” (*Coment.* I.4: 268).

¿Cómo podría ser entonces perfecta la imitación inverosímil, que a otra

¹⁰ Ver nota 83 de la ed. de Cappelletti.

contrahace? El Prólogo permite dar una respuesta que resulta no menos problemática: la representación verosímil de lo inverosímil; es decir, la imitación perfecta de la locura en la que se deforma y degenera a los héroes caballerescos que ya constituían, según el veredicto del Pinciano, una degeneración del género épico y, por tanto, una deformación de la imitación perfecta. Y, de haberlos recordado, Aristóteles tendría que haber dicho que los libros de caballería no sólo ejemplifican la inverosimilitud del relato episódico, inconexo (*Poét.* 51b34-35), sino otras anomalías que acusan la causa misma del error mimético. Y esta causa no es otra cosa que la incapacidad natural para la imitación: la *impotencia* (60b17). En ningún momento el Prólogo problematiza la recomendación final del amigo sobre la imitación perfecta. El dialogismo, según se verá, no está en el diálogo representado, sino en la imitación irónica, a la que sirve el diálogo entre el autor y el amigo. Dicho en otros términos, la ironía, que deshace lo que el diálogo representado afirma, se despliega en el plano de una intertextualidad dialógica sobre el tema del poeta y de la imitación, coextensivo a la poética o retórica de los prólogos. En el plano de la representación, por lo contrario, el autor acepta sin reservas las soluciones que da el amigo sobre lo que tiene y no tiene que hacer. No tiene necesidad de autorizarse en el ABC; tiene que hacer, en cambio, una imitación perfecta en la invectiva; y en el Prólogo, una imitación de la retórica de los prólogos, que el amigo le facilita. Las soluciones llevan el cuento del autor que no podía hacer el Prólogo a un desenlace aparentemente feliz. El autor agradece las soluciones y concluye que el lector quedará aliviado con una presentación *tan sincera y sin revueltas*. La presentación finge poner fin al trauma de la impotencia.

Pero el trauma se repite. Y el Prólogo a las *Novelas Ejemplares* (1613) habrá de comenzar con la repetición del trauma: "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* (50). ¿Y por qué no es posible excusarse de escribir ese otro prólogo? ¿Porque lo exigen la costumbre y la censura, la licencia para la publicación del libro? ¿O se trata meramente de una exageración del típico tópico prologal *excusatio propter infirmitatem*¹¹ que en el Prólogo del *Quijote* se convierte en el cuento y el drama de la impotencia forzada? ¿O es que acaso el *Quijote* y las *Novelas* no necesitan prólogo, son enemigas de los prólogos? ¿Cuál es la razón de ser de los prólogos que llegan a ser tan imprescindibles como obligatorios? Estas preguntas también tienen respuesta, múltiples respuestas; pero por ahora conviene seguir con el cuento y adelantar la indagación, volviendo un poco hacia atrás, hacia el comienzo del Prólogo para explorar las respuestas que ofrece en varios planos simultáneos. El prologuista no podía cumplir con la ley y la costumbre porque no podía imitar el prólogo acostumbrado; y no podía imitar el prólogo acostumbrado

¹¹ Quintiliano, *Institutio oratoria*, Ed. H. E. Butler (Cambridge: Harvard UP, 1920) 4.1.8; E. R. Curtius, "Topics: Affected Modesty", *European Literature and the Latin Middle Ages*, Trad. W.R. Task (Princeton: Princeton UP, 1973) 83-89. George McSpaden, "*Don Quijote*" and the Spanish Prologues, vol. I (Potomac: *Studia Humanistica*, 1979) 1-16, 99.

porque, para empezar, dice el autor, no podía asumir la paternidad de la obra ni autorizar la obra con las autoridades, que era la función principal de los prólogos. “Ni sé qué autores sigo”, confiesa el autor. Confiesa también que él no es el autor de la ficción sino el padre putativo de la historia: “Aunque parezco padre, soy padraastro...” (Pról. 50).

No es que el padre putativo no sea el padre porque no pueda autorizarse en las autoridades sino, peor aún; resulta que, para empezar, la *impotencia* es natural. Quisiera poder y no puede, dice el autor desde el principio del Prólogo. El movimiento de la impotencia que lleva a la parálisis comienza con la degradación y degeneración del poeta en historiador, desde el origen naturalista mismo de la etimología de “ingenio”. El ingenio es, paradójicamente, lo que excede hasta la locura en el “ingenioso hidalgo” y de lo que carece el autor hasta la esterilidad y la impotencia. Y sin ingenio y sin cultivo del ingenio no hay poeta. El ingenio, que es “macho y varonil”, en el poeta es, además, divino y furioso, pero ese “furor divino” tiene que ser “moderado” porque de lo contrario el poeta caería en el “desverío” y terminaría ingresado en la “casa de los orates”. Así lo dice el *Comentario* (I.3: 222-229) a la *Poética*, en la cual la capacidad natural y divina para ver semejanzas es la marca del poeta (48b22; 59b6-8). Pero la etimología de ingenio, procede de otra fuente: del *Examen de los ingenios* de Huarte de San Juan. “Ingenio, según los filósofos naturales”, dice el *Examen de los ingenios*, “tiene su más clara descendencia en *ingenero*; la potencia generativa del entendimiento”. El ingenio, por tanto, empreña y pare; y es llamado “hijo” lo que ha engendrado el ingenio.¹² “¿Qué podrá engendrar este ingenio estéril y mal cultivado mío”, pregunta el autor. A lo que responde en la misma pregunta: “sino la historia de un hijo seco, avellanado... [y loco]...?”. Y este engendro, “hijo del entendimiento”, el hijo viejo y loco, tiene el agravante o el decoro —tiene la verosimilitud— de haberlo parido el padre en la cárcel (Pról. 50). El hijo no pudo ser lo que hubiera querido el padre porque la impotencia del ingenio estéril es tan natural como la capacidad para ver semejanzas. Dice el *excusatio*: “no he podido contravenir el orden de la naturaleza, que cada cosa engendra su semejante” (50).

La semejanza de lo semejante es múltiple. Se trata, en primer lugar, de la metaforización de la semejanza misma, de un semejante metafórico, el “hijo”, y, en segundo lugar, de una metonimia, que implica la contigüidad entre la causa y el efecto y remite a la metáfora genética del engendramiento así como a la confusión del género genital en el padre que pare. Un ingenio estéril y mal cultivado, agravado por la cárcel, es la causa paradójica de un ingenio enloquecido por exceso de imaginación, que augura el olvido de las normas de la verosimilitud, y, por lo contrario, la liberación de las restricciones y confinamientos de la poética clásica, entre otras normativas, cánones y leyes. ¿Es la locura, la falta de dominio sobre el ingenio, el furor poético desaforado, una transgresión ingeniosa de las normas poéticas? ¿Se autoriza el autovituperio del autor en las

¹² Huarte de San Juan, *Examen de los ingenios*, Ed. Guillermo Serés (Madrid: Cátedra, 1989): 186-189.

autoridades que pretende no saber que sigue? O, ¿no las sigue porque las ironiza: las altera y enloquece, las hace caer?.

Tampoco el autor pretende saber a quién sigue o contradice en la autodegradación del poeta en historiador. El *Comentario* a la *Poética*, retoma la distinción entre *historia* y *poiesis*. En la *Poética* la historia es inferior porque trata de lo particular y se limita a narrar lo que sucedió, mientras que la poesía revela la verdad universal a través de la imitación verosímil y perfecta. La poesía narra o dramatiza lo que podría suceder, lo verosímil, en función del deleite que provoca el cumplimiento de las dos causas de la mimesis: la causa estética y la causa intelectual; la primera se orienta hacia el deleite que produce el reconocimiento de lo representado, la perfección del cuadro; y la segunda permite que el lector o espectador aprenda a hacer inferencias de las acciones sobre la naturaleza humana hasta que llegue a ser un crítico aristotélico (48b5-36; 49a1-14). Es decir, un crítico que, además de esteta formalista y perfeccionista, sea analítico, naturalista, lógico o desmetaforizador. El *Comentario* acentúa la distinción entre la poesía y la historia, poniendo el énfasis en el ingenio: el historiador no hace más que “trasladar lo que otros han escrito” o dicho, a diferencia del poeta que, en virtud de su natural (masculino y fogoso) ingenio, es un “inventor de lo que nadie antes imaginó” (I.3: 222-25, 264-65). Resulta entonces que el poeta no sólo degenera en historiador sino también en loco, aunque no es tan fácil distinguir al loco del poeta ni siquiera cuando la descripción sugiere el desvarío (“tan lleno de pensamientos varios”) y lo que pronto se hace explícito, que “seco y avellanado” describen no sólo la apariencia del viejo sino al cerebro enardecido que “se secó” (*Quijote* I.1: 73). Obsérvese la incorporación de la identificación del poeta en la caracterización que hace el padre del hijo antes de llamarse padrastro: “un hijo ... tan lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” (Pról. 50). Para el propio Aristóteles, la poesía es lo propio no sólo del que tiene una naturaleza bien dispuesta para captar las formas y esencias de las cosas, como los filósofos, sino también del loco (*manikos*), que sale fuera de sí para identificarse con otros: los héroes, los dioses, etc. (*Poét.* 55a30-35)¹³. El poeta loco, no obstante, debe quedar, como el inspirado y divino Homero, fuera de la representación (*Poét.* 59a31-60a11).

En el Prólogo, existe, al parecer, un contraste antitético entre la degeneración en la locura y la degeneración en padrastro impotente. El padrastro confiesa que la historia de don Quijote no es producto de la imaginación, de ingenio, invención u originación alguna sino que se encuentra en los “archivos de la Mancha” y en la alta y rústica “opinión” que del caballero tienen “los habitantes del distrito de Montiel” (Pról. 53, 58). La autodegradación irónica no sólo permite anticipar la suspensión de la distinción entre la poesía y la historia sino que prefigura incluso la fuga proteica del autor, su desaparición, en la historia-ficción. Efectivamente, la figura del engendrador se desplaza

¹³ Ver nota 243 de la cd de Cappelletti, 86-87.

y transforma en la configuración paródica del historiador mahomético, Cide Hamete Benengeli, historiador una vez puntual y otra vez mentiroso y las dos cosas a la vez y el “enemigo” del caballero cristiano, a la vez que el historiador que se ha dedicado a inmortalizarlo. La mentira y la puntualidad podrían ser ambas características de la imitación perfecta, toda vez que la mentira sea la ficción verosímil de lo que podría ser verificable, incluyendo los hechos reales. El poeta “no es menos poeta por representar hechos reales, pues nada impide que algunos de tales hechos sean de aquellos que probable o necesariamente suceden y, según esto, él es poeta de los mismos” (*Poét.* 51b29-31, ed. Cappelletti). En tanto que “falsificación” del objeto de la representación poética, sin embargo, la mentira es el disparate que se opone a la ficción poética verosímil, así como esta ficción se opone a la historia que también deja de ser historia si se ficcionalizan los hechos reales, conformándolos en una fábula unitaria, una acción completa, y en provocadores retóricos del miedo, la compasión, admiración, etc. (*Poét.* 52a 1-3). Pero, ¿cómo podría haber historia sin representación, a menos que la historia no sea historia sino una mera enumeración cronológica de los hechos?

El problema no radica en la diferenciación entre los objetos, sino entre las respectivas representaciones. ¿No es la representación en ambos casos un contar como si el objeto ausente fuera una presencia y esa presencia apareciera en el futuro como si el pasado estuviera sucediendo en el presente?¹⁴ O, lo que es igual, ¿no es la representación un simulacro en el que el referente está ausente, ya se trate del pasado de la historia, que es siempre el futuro en el tiempo de la ejecución discursiva y en el tiempo de la lectura, o se trate de lo que “podría ser”, cuya verificación sólo podría ser futura como es futuro el sentido de lo que podría significar o revelar la imitación poética?. El simulacro de la presencia y de la verdad, es, pues, el denominador común entre ambas representaciones, que impide sostener la diferencia retórica entre la historia y la ficción. Cicerón aparece citado, precisamente, en los momentos en que la ejecución retórica o poética deshace la distinción (*Quijote* 1.9: 144; II.3: 61). Y aparece citado, tanto en reconocimiento del historiador puntual (II.3: 61), como en la recriminación del historiador mentiroso y enemigo del caballero cristiano (I.9: 144). Desde la perspectiva del caballero cristiano, Cide Hamete es además el “sabio encantador” que hace fracasar la aventura; es decir, quien impide la realización de las sustituciones metafóricas, que las semejanzas coincidan con las cosas o los modelos. Y esto lo hace el encantador, a la manera de un crítico aristotélico, desmetaforizando las palabras y acciones del caballero, oponiendo la diferencia a las semejanzas para establecer la identidad natural o social y obstaculizar, de ese modo, la salida de la esterilidad y de la impotencia en la realización del deseo del “antojadizo” caballero.

Pero la configuración de Cide Hamete tiene en su ambivalencia un alcance

¹⁴ Remito a la descripción retórica que hace un historiador medieval: *futuris seculis preterita ut presensia nuntiarent?* Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de rebus Hispanie*, Ed. Juan Fernández Valverde, *Corpus Chirstianorum* LXXII (1987): 5.

crítico que, rebasando la abolición de la distinción entre el historiador y el poeta, revierte contra el propio crítico aristotélico. Cide Hamete es tan puntual con la medida del tiempo y del espacio que una aventura que acaba de narrar, le parece “inverosímil” o “apócrifa” por “incontingente”; y es tan ambivalente que se arrepiente de haber dicho que la aventura es falsa, porque, siguiendo el mismo criterio de la verosimilitud, no puede creer que un hidalgo “tan honesto”, tan épico, pueda decir mentiras ni que haya podido “fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates” (II.24: 223). El historiador enemigo enaltece de este modo al hidalgo, subestimando irónicamente el exceso de ingenio de que es capaz el loco y, por tanto, el propio historiador o poeta que lo representa. Por su parte, el hidalgo también vitupera al ingenioso historiador acusándolo de moro, y de lo que en el mundo cristiano se dice y se decía de los moros, cuando menos desde el siglo quince, que eran “embelecadores, falsarios y quimeristas [locos]” (II.3: 59). En resumen, el historiador aparece representado tanto como “debía ser” el historiador como lo que era en el presente o se dice y se decía que era. Y esta configuración ambivalente, contradictoria, anula la definición aristotélica de historiador. Queda implicada, pues, la reformulación de los tres objetos de la mimesis poética que aparecen allí simultáneamente y cuya relativización la imitación irónica lleva críticamente a la crisis. Según el Bachiller Carrasco, Cide Hamete no vitupera sino que simplemente cumple con su función de historiador de contar las cosas tal y como sucedieron y no como debían ser, que es lo que querría el hidalgo, siguiendo el tercer criterio de la verosimilitud reformulada (II.3: 61).

¿Pero que tiene que ver la historia con la verosimilitud cuando, en principio, el historiador debe contar las cosas tal y como sucedieron, “sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”? (II.3: 61). El propio Cide Hamete da la respuesta cuando hace el relevo de la determinación sobre la puntualidad de la historia, relegando al lector la tarea de decidir si la aventura es verosímil o apócrifa. Y esto lo hace en el preciso instante en que la ejecución irónica no permite tomar dicha decisión, y en el cual lo que queda puesto en tela de juicio es el principio mismo de la verosimilitud. La respuesta radica en lo que sabe la ironía y no saben ni el historiador ni el bachiller ni el canónico, que recitan de memoria a Aristóteles, al Pinciano y a Cicerón, como si la concepción retórica de la historia fuese compatible con la de la *Poética* y el *Comentario*. Los personajes no saben que ni el elogio ciceroniano de la historia ni la responsabilidad moral asignada al orador resuelven el problema. En cuanto a la responsabilidad moral, dice, en *De oratore*, el retor Antonio: “¿Ves cuán grande es la responsabilidad moral del orador en la historia? ¿Quién ignora que la primera ley de la historia prohíbe que el autor se atreva a decir falsedad alguna? ¿Y, por consiguiente, que no se atreva a decir otra cosa que la verdad? ¿Que no haya sospecha de parcialidad en su escritura? ¿Ni de malicia?” (*Or.* 2.15.62). La recitación en el *Quijote* combina la responsabilidad moral con el elogio en el momento de la recriminación del comentarista contra Cide Hamete por callar las alabanzas:

Cosa mal hecha y peor pensada debiendo ser los historiadores puntuales y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones... [*Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae...* (Or. 2.9.36)] (*Quijote* I. 9: 144-45).

La recitación del elogio llama la atención hacia la combinación incompatible entre la definición aristotélica de la historia y la naturaleza retórica no sólo del elogio sino del propio objeto del elogio, la historia clásica, tan dada a los elogios y los vituperios que bien podía servir de ejemplo de la retórica epideíctica.¹⁵ Si bien es cierto que la retórica, según diría Cicerón, es el único medio de immortalizar la historia —*qua voce alia, nisi oratoris, immortalitati commendatur* (Or. 2.9.36)—; por otra parte, no es menos cierto que la retórica imposibilita que se cumpla la ley que distingue entre la historia y la ficción. Y esto es así, precisamente, porque la verdad histórica es inseparable de los encomios y los vituperios, de la invención, la *narratio*, las configuraciones, las pruebas o los ejemplos, la memoria, o, dicho en una sola palabra, la representación. En resumen, la autodegradación del poeta en historiador termina por reular contra las distinciones de las autoridades en las que se basa no sólo la invectiva sino el autovituperio del autor.

La autodegradación, según se ha visto, comienza con la oposición entre el ingenio estéril y el exceso de ingenio. Esta oposición, sin embargo, también desaparece cuando se descubre que el denominador común, la impotencia, es curiosamente la causa del error mimético. La impotencia es, pues, la causa de la anormalidad (contra las normas poéticas); y consiste en creer o intentar hacer lo que no podría ser. ¿Pero no es acaso esa anormalidad el efecto del movimiento imperfectivo del deseo?; ¿no es la carencia de poder motivo de un intento de liberación de los poderosos aparatos represivos, que bien podrían ejemplificar la cárcel y la propia normativa aristotélica? ¿Sería posible decir que la degeneración del poeta engendra por la cárcel y la esterilidad un hijo impotente que degenera al hombre con sus desvaríos? ¿Es el viejo loco enamorado una representación del hombre peor de lo que es y, por tanto, según la jerarquía genérica, el objeto asignado a la imitación verosímil del más bajo de los géneros? ¿O se trata de un viejo indecoroso, de la imitación inverosímil que lo ridículo permite? ¿En qué consiste la inferioridad del hombre que busca alcanzar, contra las normas políticas y literarias establecidas, el objeto del deseo? ¿En la falta de decoro, en el intento ridículo de imitar la concepción épica o idealista de la realidad, los géneros superiores, que, según Aristóteles y el *Comentario*, son más verosímiles que los géneros bajos? ¿O acaso consiste en los pensamientos nunca imaginados de otro alguno, en la originalidad de la locura, la ironización de la impotencia? La autodegradación se traslada, por

¹⁵ La parte suprimida del elogio trata de la concepción de la historia como maestra providente (ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir) y como representación (*nuntia vetustatis*), que poco tiene que ver con la distinción aristotélica y del Pinciano.

semejanza y oposición, al “hijo”. Pero esta degradación o degeneración del hijo es también una crítica a la *Philosophía antigua poética*, comenzando con la contra identificación del poeta, una burla que, como diría el caballo épico en el último soneto prologal, con “lengua de asno al amo ultraja” (“Diálogo entre Babiaca y Rocinante”, 68). El “amo”, claro está, es también la fuente de autoridad, el indicio de un dialogismo oculto que anuncia disimuladamente el diálogo intergenérico entre la sinécdoque de la épica (Baviaca) y la sinécdoque de la invectiva (Rocinante). “Nunca imaginado de otro alguno”, este atributo del poeta, en cambio, resulta insostenible, a la luz de los propios libros disparatados que imita el loco. La degeneración o la impotencia engendra, pues, un personaje cuya propia degeneración o impotencia se constituirá irónicamente en el motor mismo de la historia, en el movimiento del deseo de poder ser otro y superior, de ser como los héroes que imita y con los que sabe que no puede coincidir. Es el deseo de ser y hacer lo imposible, de que sea verdad lo inverosímil, de que existe un mundo donde “todo puede ser” (*Quijote* II. 17, 159), donde sea otro el criterio de la verosimilitud y la fe haga milagros.

Es lo que sucede en los modelos que imita, en los libros de caballería y en los bíblicos, donde también hay adversarios gigantes. La historia de don Quijote se revela entonces como la alegoría irónica de una imitación, cuya alteridad crítica apunta hacia la “locura” del propio objeto de la imitación y, a la inversa, hacia los límites insostenibles de la imitación perfecta. En otras palabras, la *Poética* resulta incompatible no sólo con los libros de caballerías sino también con los relatos bíblicos, que, si bien constituyen para el cristiano la Historia Sagrada y Fuente de la Verdad, no dejan de ser, desde la perspectiva clásica, otras fábricas de inverosimilitud, de “anormalidades”. Dice don Quijote al comienzo de la Segunda Parte, verificando otra profecía prologal (I. 56): “La Santa Escritura, que no puede faltar un átomo a la verdad, dice que los hubo [gigantes], contándonos la historia de aquel filisteo Golías” (II.1: 50).¹⁶ La incompatibilidad entre la Biblia y la imitación perfecta se suma a la que se produce entre la *Poética* y la concepción retórica de la historia en Cicerón. El Prólogo anuncia así, disimuladamente, el dialogismo crítico al que se abrirá la invectiva para cuestionar las verdades de las propias autoridades del ABC, en las que se basa, en principio, la invectiva contra los libros de caballerías.

El *Comentario* sirve también de fuente de la aparición del amigo. Pinciano quiere saber por qué Aristóteles alaba a Homero quien cuenta las cosas por persona ajena. Contesta otro de los interlocutores del *Comentario*: hablando así es más honesto [épico] alabar y vituperar las cosas que ama y aborrece y dar su sentencia y parecer más libre (III.11: 209). ¿Es esta la función que desempeña el amigo en el espacio acostumbrado del encomio del autor y de la obra, de hacer verosímil la representación de un autor honesto, o cuando menos

¹⁶ Dice la anticipación prologal: “si nombráis algún gigante en vuestro libro que sca el gigante Golías, y con sólo esto..., tenéis una grande anotación, pues podéis poner: *El gigante Golías, o Goliat, fue un filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada...*, según se cuenta en el libro de los Reyes, en el capítulo...” (Pról. 56).

sincero? El Prólogo de las *Novelas ejemplares* hace el siguiente planteamiento, precisamente cuando se queja del retrato literario que le ha hecho otro amigo oportuno y que el autor acaba de citar. Bien pudo el autor haberle comunicado en secreto una docena de testimonios que elevaran al autor en el retrato, de manera que éste fuera, cabe inferir, como los retratos paradigmáticos y perfectos de Zeuxis, a los que alude Aristóteles en la *Poética* (61b12-13) o, cuando menos, como los elogios de manos de los propios autores que firmaban persona graves y con título. Pero el autor reflexiona y se da cuenta de la naturaleza retórica del encomio, de que tanto el encomio como el vituperio son simulacros inverificables, e inverosímil la representación del autor en los prólogos a través del encomio o de su inversión, el vituperio. Pensar lo contrario sería un disparate: “Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas y los vituperios” (51). La retórica entonces falta a las “puntualidades” de la verdad y faltan asimismo a dicha puntualidad los géneros poéticos que representan a los hombres mejor de lo que son o peor de lo que son. El problema radica en que no sólo no es posible separar la poética de la retórica sino que, para empezar, no hay imitación que pueda representar a los hombres tal y cómo son porque esa esencialidad, según termina por implicar la propia *Poética* contra sí misma, es relativa, histórica.

Comencemos de nuevo el cuento desde otra perspectiva, desde la perspectiva de la historia no contada que posibilita la intertextualidad crítica en torno al lector. El Prólogo cuenta el cuento de un “Desocupado lector” que era hijo de los “ociosos lectores” del famoso *Palmerín de Inglaterra*. Palmerín de Inglaterra era tan famoso que *Don Quijote* optó también por imitarlo; quiso ser su semejante, el hijo y el imitador y terminó siendo el padrastro. Y los ociosos lectores llegan a un lugar donde tienen un encuentro inesperado con los “carísimos lectores” que eran hijos del trillado “cordialísimos lectores” de la *Lozana andaluza*. Pero el carísimo o el “amantísimo lector”, según traduce también el Prólogo de las *Novelas ejemplares*, es el lector “libre”, como el reicida encubierto que “debajo de su manto al rey mata” o como el señor que se mira en el espejo del rey y hace en su casa lo que “el rey de sus alcabalas” (Pról. 51). El lector libre se vuelve entonces incontrolable, y, al salir de su casa y hacer público el juicio o el dispendio, o se aparta o se une al “antiguo legislador que llaman vulgo”, tan despreciado por Horacio como amado por Lope de Vega y tan amante del disparate. Y finalmente topamos con un lector aliviado porque se ha librado de leer otro prólogo erudito y aparatoso. No se sabe si este lector aliviado es un lector desocupado, si es cordialísimo, libre, encubierto u otro legislador vulgar. Tampoco se sabe si el autor lo está insultando, si lo arrastra en el autovituperio, o si lo está halagando para cautivar su atención y ganar su voluntad. Y mucho menos se sabe si el reicida encubierto es el autor que tuvo la concepción o el parto en la Cárcel Real de Sevilla, acusado de recaudador deshonesto de las alcabalas del Rey. Cabe sospechar que el lector es varias cosas a la vez, como es a la misma vez lector el autor de la invectiva.

No cabe duda que el autor de la invectiva es un lector ocupado, que ha leído el ABC, los libros de caballería, entre muchos otros libros, y que ha prestado mucha atención a los prólogos, antes de hacer la invectiva. Es posible decir, entonces, que el autor es el padrastro o el hijastro, en el sentido que puedan tener los miembros de esa genealogía putativa de autor de invectivas: un repeticor irónico de las fuentes, incluyendo la lectura y la imitación crítica de los prólogos. Por otra parte, cabría sospechar también que el Prólogo está dirigido a los oficiales del Rey que dan licencia para la publicación de los libros, sobre todo, cuando el amigo hace explícita la finalidad moral, tan del gusto y la aprobación de los censores y los predicadores y hasta de los críticos aristotélicos.

También cabe sospechar que hubo, cuando menos, otro autor, que al leer el Prólogo sólo leyó la sátira, sin prestar atención a los efectos de la ejecución irónica. El hecho es que dicho autor se da por aludido y por ofendido y hace causa común con Lope de Vega, cuyos prólogos son, en efecto, objeto de la crítica. El hecho es también que el autor ofendido se adelantó a escribir y publicar la continuación del *Quijote*; y, para justificar la “ganancia que le quita[ba]” a Cervantes, pretende limpiar el “original” del “tizne” de la cárcel, del resentimiento y de la envidia del manco.¹⁷ Es lo que dice en su prólogo, dando ejemplo, sin embargo, de lo que acusa a Cervantes en un argumento insultante (*ad hominem*), en el cual se hace evidente que no leyó la ironía. De allí que la continuación que hace el autor ofendido resulta ser una historia avellanada, cuando menos por el allanamiento del texto crítico, cuando no por el remedo que hace de la invectiva original. Baste sólo apuntar que Avellaneda hace suyo el lenguaje inquisitorial del Cura y del Canónico, ignorando el lenguaje de la crítica aristotélica y la crítica intertextual a dicha crítica. No es de sorprender, entonces, que crea coincidir con la finalidad moral: “tenemos ambos un fin, que es *desterrar* la *perniciosa lición* de los vanos libros de caballerías...” (Avellaneda, 21).

Cabe sospechar, por último, que el desocupado lector iba a convertirse en un lector muy ocupado, mucho más ocupado que el que anuncia el Cura en respuesta a la lección de crítica literaria que ha recibido del Canónico (I.48: 572). Existen ya dos libros sobre el Prólogo. Uno de ellos, ya citado, encuentra la procedencia de los tópicos prologales en otros prólogos castellanos, incluyendo los apóstrofes al lector y sus epítetos (G. McSpaden). El otro libro es un estudio estructuralista que descubre en la ejecución prologal la información necesaria para descodificar tanto el Prólogo como la obra que anticipa y de la que, dice, “es una continuación” del Prólogo. No es posible distinguir, dice, entre la construcción del Prólogo, la obra y el héroe: “también el Prólogo es un personaje”.¹⁸ Ha logrado ver y explorar lo que dice el Prólogo de la Segunda Parte, que todo está “cortado del mismo paño” (*Quijote* II: 37). La antipoética

¹⁷ Alonso Fernández de Avellanada, “Prólogo”, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Barcelona: Zeus, 1968) 21-22.

¹⁸ Mario Socrate, *Prologhi al “Don Chisciotte”* (Venecia: Marsilio Editori, 1974).

prologal ha provocado el enfoque estructuralista. Quedan por atender, no obstante, las tres funciones prologales que son el objeto específico de la invectiva interprologal: 1. la que pone el énfasis en el lector; 2. la autorizante; y, 3. la augural o prefigurativa. Son aproximadamente las funciones que describe el *Comentario* para llenar el blanco en que quedó el prólogo en la *Poética* de Aristóteles. El *Comentario* llama "mixto" al prólogo de la comedia que combina estos tres prólogos: 1. el prólogo "comendativo", que alaba la obra y al autor; 2. el prólogo "relativo", que agradece al auditorio su atención o habla contra algún adversario; y, 3. el prólogo "argumentativo" que a la luz de lo pasado anuncia el porvenir (II: 80). Esas funciones características son, en efecto, las que enfoca la invectiva prologal, comenzando irónicamente con el autovituperio del autor en lugar del autoencomio.

La trayectoria del autovituperio no es, pues, tan sólo una inversión irónica del espacio asignado al autoencomio ni la hipérbole de un tópico prologal. Es la trayectoria que marca la historia de un autor que de tanto humillarse, de tanto desautorizarse, termina por hacer desaparecer la función del autor como originador y garantizador del sentido y la verdad de la obra. Y esta es quizás la mayor de las ironías, la caída del autor en el espacio convencional de su elevación, y la manera más efectiva de cautivar la atención, de romper con las expectativas. La caída dice a la vez fuga proteica, oscilante, fuga abismática. Queda, pues, prefigura lo el *mise en abîme* del autor: el historiador (autor 2) que está leyendo y comenta la historia de otro historiador (autor 1) que dejó la historia incompleta; el autor 2 cuenta entonces la historia del morisco aljamiado que traduce la historia de un historiador moro y es el "verdadero" autor de la historia, cuya traducción lee y comenta el autor 2 (I. caps. 8-9). Pero el historiador árabe es también lector, comentarista y corrector, y el "mago" que no sólo transforma las cosas para hacer caer al caballero cristiano sino un narrador omnisciente que no es de fiar (*unreliable narrator*). La trama se encuentra ya en forma incipiente en el Prólogo del *Amadís*, incluyendo el documento hallado, el mercader de libros, el traductor ficticio y el corrector, así como el tópico de la falsa modestia, la equivalencia retórica entre la épica y la historia, la acusación de las "patrañas" contra "la orden de natura", y la justificación moral de la ficción.¹⁹ Pero todos esos componentes, en el *Quijote* se transforman, en virtud de la parodia, en una trama abismática que tiene como consecuencia la caída de la trama de autorización e incluso del narrador omnisciente. Cide Hamete es la sustitución irónica de ese narrador, que es el narrador no sólo de las historias que saben que son fingidas, sino de las historias que pretenden ser verdaderas y de la propia historia bíblica, "cuya verdad no admite

¹⁹ *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua (Madrid: Cátedra, 1991), vol. I: 219-225. Otro antecedente podría encontrarse en las tramas de autorización de las historias que pretendían ser verdaderas y terminaron siendo acusadas de fraude. Trato al respecto en "El discurso histórico poético en el *Quijote*, *Studies in Honor of Gustavo Correa*, ed. C. B. Faulhaber, et al. (Potomac: Scripta Humanistica, 1986) 177-95. Ver también el artículo seminal de Bruce Wardropper, "Don Quixote: Story or History", *Modern Philology* 63 (1965): 1-11.

disputa". Cide Hamete resultaría ser, pues, dicho en la terminología de Georg Lukacs, una "sustitución irónica de Dios".²⁰ ¿Cómo podría el autor, entonces, cumplir con la finalidad de deshacer la autoridad de los libros de caballería si el autor no sólo se da a la fuga y se vuelve moro sino que sólo puede autorizarse desautorizándose en el Prólogo, al derribar la máquina de la autorización prologal? ¿O, dicho a la inversa, es que la parodia, inseparable de la ironía, permite conferir objetividad a la desautorización y a la finalidad?

Pasada la muerte de don Quijote, Cide Hamete termina la historia de vuelta al Prólogo, rematando la finalidad. Las historias "fingidas y disparatadas", dice, "han de caer del todo, sin duda alguna", a causa de la historia de "mi verdadero don Quijote" que las ha hecho tropezar (II. 74: 593). Esa caída profética, esa metonimia en espera del efecto, no es, sin embargo, sino el tributo final —lapidario, si se quiere— a unos libros sin los cuales "mi verdadero don Quijote" sería inconcebible, no podría ser. En efecto, es don Quijote quien único cae del todo. Y cae del todo en el momento preciso en que muere el deseo de ser caballero andante: cuando Alonso Quijano confiesa y se arrepiente de haber vivido en el "error", imitando los disparates de los libros que ahora abomina, dando al historiador motivo para escribir "tantos y tan grandes disparates"; cuando el viejo recupera la cordura y se entrega a los fueros de la naturaleza y de la conciencia eclesiástica y civil; cuando vuelve a las buenas costumbres que le han merecido el nombre de "Bueno" (II.74: 588-93). Muere, en fin, con el triunfo de la muerte, que es el triunfo del sentido común, del consenso, de la verdad y la moral de los que lo rodean. La última caída de don Quijote es, pues, el triunfo de la verosimilitud y de la naturaleza sobre el deseo de poder, el triunfo de la frustración y la impotencia. De este triunfo, sin embargo, no hay nada que contar porque sólo sirve para poner punto final a la historia.

¿En qué consiste, entonces, la verdad de "mi verdadero don Quijote" que aparece contrapuesto no sólo a las "historias fingidas y disparatadas" sino también al "falso" *Don Quijote* de Avellaneda, que, en buena medida, obliga a la muerte del personaje y a insistir en el aborrecimiento y caída de esas historias? La respuesta no tiene punto final, pero tiene sus puntos de partida. Y esos puntos de partida son irónicamente las caídas: la caída irónica del autoencomio en el autovituperio, del padre originador en invector, del poeta en historiador, del narrador omnisciente en historiador poco fiable, de la cordura en la locura y la locura en la cordura... "No se muera vuestra merced", aconseja Sancho, "porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más... sin que otras manos le acaben que las de la melancolía" (II.74: 589). ¿Es el autor del verdadero don Quijote, el único por cuyas manos muere el personaje, aquél que acepta en el Prólogo el consejo del amigo: "Procurad que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a la risa"? (Pról. 58).

²⁰ "Condicionamiento y significación histórico-filosófica de la novela", *Teoría de la novela*, trad. J.J. Sabreli (Barcelona: Ediciones Siglo Veinte, 1966) 73-83.

Las respuestas tendrían que salir, entonces, entre la risa y la melancolía, de los efectos de la ironía, de donde se levanta un conocimiento poslapasario del error y el vacío en que han caído tantas verdades, certezas y correcciones.

La caída del autor en el Prólogo resulta profética. En lugar de construir otra trama de autorización edificante o en lugar del prólogo llamado "aristotélico",²¹ la exposición en el Prólogo del *Quijote* no sólo pone al descubierto el simulacro y hasta el fraude intencional de los mecanismos de la autorización sino que revela la imposibilidad misma de dicha autorización. Autorizar el *Quijote* equivaldría a una muerte prematura, a un allanamiento de la verdad dialógica, a la anulación de la función prefigurativa de la ejecución prologal. Y esto lo sabe el conocimiento irónico, que el *Quijote* no puede tener otro prólogo que el prologo que deshace el modelo prologal en anticipación de la lectura que exige la parodia novelesca. Es el modo en el que el nuevo Prólogo cumple con la función profética, dejando al lector instalado en la alteridad oscilante, incontrolable, que posibilita la imitación crítica de los modelos. La alteridad del propio "desocupado lector" surge a partir de su doble inconforme, de la repetición irónica del origen caballeresco de dicho lector. Queda, pues, en blanco el espacio del futuro lector pero no el del lector ocupado en la parodia. El futuro lector será, pues, el lector de ese lector ocupado, el lector de la imitación crítica, cuya disconformidad no permite que ni la anterioridad de múltiples formas representativas a las que remite ni la repetición de las normas de verosimilitud dictaminen el modelo y la ley. El futuro lector queda destinado a hacer su propio autorretrato indecoroso, como lector implicado en la alegoría irónica de la disconformidad mimética, y en la risa melancólica que produce, a partir del Prólogo, la parodia novelesca.

Dicho de otro modo, el remedo que propone el amigo no es un remedo, ni una mera falsificación, sino una imitación crítica mucho más radical que la invectiva explícitamente intencional contra los libros de caballería. Deshacer la autoridad en el espacio mismo de la autorización hace palidecer el propósito declarado de deshacer la autoridad de unas "historias" que ya estaban desautorizadas y en plena decadencia, según cabe inferir del propio Pinciano que sirvió para hacer "filosófica" la censura oficial y el ataque de laicos y predicadores. El diálogo mediante el cual la narración se dramatiza en dos planos simultáneos marca el tránsito de una aparente dificultad, la impotencia, a una aparente facilidad, el remedo, que es, en efecto, mucho más difícil que escribir otro prólogo convencional. El nuevo Prólogo se va haciendo a medida que se va tejendo la imitación, cuya alteridad irónica respecto de los modelos permite ver el exceso como el resultado de una carencia, revelando así el vacío sobre el cual se levanta y crece el aparato de autorización, por exceso de carencia.

La impotencia natural y luego la impotencia forzada por la ley de la

²¹ Prólogo en el cual se exponen las causas autorizantes de la obra desde la causa eficiente (el autor) hasta la causa final (la intención moral), pasando por la material (las fuentes) y la formal. A.J. Minnis, "The Aristotelian Prologue", *Medieval Theory of Authorship* (Philadelphia: U. of Pennsylvania Press, 1984) 28-29; Gutierre Díez de Games, Proemio, *El victorial* (Madrid: Polifemo, 1989) 11.

costumbre y de la censura, todo ese alarde de carencia revela entonces una aversión que se ha vuelto agresiva e intensifica el ataque que ha venido efectuando la ejecución adversativa desde el comienzo del Prólogo. Se ha transformado, pues, en adversario la víctima de la adversidad, el prólogo en contraprólogo, así como la autodegradación propicia la caída del autor como originador a la vez que se va revelando el ingenio, la potencia y la furia del imitador crítico. El contraprólogo no sólo deshace al objeto de la imitación sino que, al deshacer de ese modo la posibilidad de la autorización, abre el horizonte crítico al enfrentamiento con las autoridades y entre las autoridades. Efectivamente, el contraprólogo anticipa toda la ejecución dialógica, cuya alteridad crítica constituye la alegoría irónica de una disconformidad que es también la de la metáfora respecto del tenor natural, de los tropos respecto del referente, de la locura mimética respecto del objeto natural y de los modelos. Y esta disconformidad es la que permite abrir nuevas posibilidades de sentido, diferir una vez más la verdad, posponer indefinidamente la perfección formal, la clausura, la muerte. “Que la muerte no triunfó de su vida con su muerte” (II. 74: 592).

La imposibilidad deriva, sobre todo, de la deformación constante de la relación conflictiva que existe entre la invectiva y la imitación perfecta. No es sólo que la invectiva sea inevitablemente incompatible con la imitación perfecta del objeto natural o del objeto de la propia invectiva, sino que se trata de dos objetos diferentes, uno de los cuales desaparece en la imitación, al desaparecer en la verosimilitud el estatus ontológico del objeto. Esto equivale a decir, según se ha visto, que el objeto de la invectiva es ficticio mientras que el objeto de la imitación perfecta o verosímil presupone una filosofía y una historia natural acabadas. ¿Es posible llegar a la forma perfecta a través de la constante deformación y de una escritura polimórfica e intergenérica, de la “escritura desatada” que la invectiva comparte con los disparates que pretende deshacer? ¿No serán si no disparateros cuando menos ilusionistas por el prurito estético o por exceso o carencia de naturaleza, la propia *Poética* de Aristóteles y el *Comentario*? ¿Y no resulta disparatera la máxima autoridad de la retórica cuando hace el encomio de la puntualidad y la verdad de la historia? Y, finalmente, ¿qué papel juega la verdad que permite colocar a San Basilio entre Aristóteles y Cicerón?

San Basilio se hizo famoso por su amor a la filosofía, la literatura y la retórica clásicas; las amó hasta el grado de convertirlas al cristianismo en sus cartas éticas y teológicas y en sus sermones pedagógicos y doctrinales contra la herejía arriana. También se hizo famoso por sus reglas monásticas y su contribución al derecho canónico y a la formulación de la doctrina de la Trinidad. Toda esta labor canónica y doctrinal, sumada al éxito de los sermones contra la herejía, le mereció el título de “Padre de la Ortodoxia Católica”.²² No es pura

²² *Patrologia Graeca*, vols. 28-32, ed. J.P. Migne (1985). J. Quasten, “Basil the Great”, *Patrology* (Urtecht: Spectrum, 1960), vol 3: 204-235. Hans von Camphausen, *The Fathers of the Greek Church*, trad. Stanley Godman (New York: Pantheon, 1963) 84-100.

coincidencia entonces, ni la casualidad de la B de su nombre, que San Basilio aparezca entre Aristóteles y Cicerón. Bien al contrario, se trata de un nombre y hasta de un emblema intencional. San Basilio permite completar esa suerte de trinidad de los autores de la corrección: la poética, la retórica y la doctrinal. En estas autoridades bien podía apoyarse la censura contra unos libros acusados tanto de incorrección poética y retórica como de depravación, de incorrección moral. La acusación aparece representada en el *Quijote* y va desde el rigor de la crítica aristotélica que anticipa el Prólogo hasta la propuesta de una reforma poético-retórica que termina por suspender la normativa aristotélica, pasando por la jerga inquisitorial de la condena: malas costumbres, mala secta, herejía, hoguera, fuego, destierro, lascivia.²³

Irónicamente, no es el amigo quien da la solución a la impotencia forzada por la ley de la costumbre y de la censura, sino el propio Cicerón.²⁴ Cuando las causas son difíciles, [Cicerón] recomienda una presentación oblicua (*insinuatio*), que rompa con las expectativas (*praeter expectationem*) del auditorio cansado. Y esto lo consigue a través de la inversión irónica, de una fábula verosímil (como el encuentro con un amigo), o, combinando ambos recursos, a través de la imitación deformante del discurso del adversario. Esta imitación deformante es la *imitatio depravata* (*Ad Her.* I.6.10), recurso de última instancia que utiliza la presentación de causas particularmente difíciles. Y estas causas son particularmente difíciles, dice, cuando están desacreditadas y condenadas de antemano (I.6.9). Pero, ¿cuál es la causa condenada y desacreditada de antemano en el Prólogo del *Quijote*? Lo único que estaba desacreditado y condenado de antemano eran los libros de caballerías, el adversario aparentemente único de la invectiva. ¿Qué importancia podría tener, entonces, repetir el consenso de la crítica y la censura oficial, ponerse de parte de los predicadores, censores y tratadistas aristotélicos, del triunfo sobre una secta moribunda? ¿Acaso una piadosa estocada final en la hoguera con leña humedecida? En realidad, la secta moribunda no era lo único que estaba desacreditado de antemano. Desde su origen mismo, estaba desacreditada la imitación depravada, tanto en la retórica [ciceroniana] como en la *Poética* de Aristóteles, en el juicio moral que entraña la descripción de la retórica de la defensa, conforme al grado de honestidad o deshonestidad de las causas, así como en la jerarquización de los géneros, conforme al grado de honestidad o deshonestidad del objeto de la imitación. La parodia y la imitación depravada tienen, pues, en común, tanto el objeto deshonesto como la inversión irónica y la deformación. De allí que la

²³ En su libro póstumo, Stephen Gilman estudia ese lenguaje. Intenta, no obstante, verificar la intención moral de la novela. A tal efecto, se ve obligado a suspender la ironía y atribuye a Cervantes la opinión del amigo, del cura y del canónico. La verificación desemboca en la atribución final a Cervantes de la propuesta de una censura nacional iluminada, basada en un profundo sentimiento patriótico y un riguroso criterio crítico. *The Novel According to Cervantes* (Berkeley: U. of California Press, 1989): cap. 4.

²⁴ [Cicerón] *Ad Herennium*, trad. H. Caplan, *Loeb Classical Library* 40 (1981). Hasta hace poco, la atribución a Cicerón era incuestionable.

parodia ocupe el puesto más bajo en la jerarquización de los géneros, y la imitación depravada corresponda a la causa criminal condenada de antemano. La adecuación de la imitación depravada a la causa perdida tiene su naturalización en la parodia, concebida no como imitación crítica, divergente, disconforme, sino como imitación del hombre peor de lo que es, peor que “nosotros”. La parodia aparece entonces como una imitación que degenera la imitación verosímil y perfecta de la épica, comenzando con la métrica de bajo estilo que utiliza, el yambo, mediante el cual se “yambiza” (se burla, zahiere) en la invectiva, y que sirve para ejemplificar la parodia antiépica (*Poét.* 48: 30-34). El Canónico, en cambio, concibe el libro reformado no como parodia sino como un escritura “desatada” a la vez que como poema épico en prosa, “que la épica también puede escribirse en prosa”, dice citando el *Comentario* (*Quijote* I:47: 567 / *Coment.* I: 203).

El *Comentario* resulta mucho más preciso en cuanto a la parodia, pero ésta aparece allí aún más degradada. “La parodia”, dice, “no es otra cosa que un poema que a otro contrahaze, especialmente aplicando las cosas de veras y graues a las de burlas” (I.4: 289). La parodia no sólo degenera la imitación perfecta de la épica sino que al ser una imitación de una imitación “de veras” es una imitación de segundo grado, una falsificación, un remedo de la imitación edificante. De esta manera el *Comentario* no hace sino confirmar lo que dice en otra parte cuando insiste en el principio natural de la poesía. La parodia vuelve a aparecer como poesía deformante, depravada, conforme a la degeneración del objeto natural de la mimesis. No es de extrañar entonces, que aparezca emparejada con los libros de caballerías. Aunque graves en sus personajes, dice, los libros de caballería “ni tienen verisimilitud, ni doctrina, ni un estilo graue” (*Coment.* III.11:177-78). Son, por tanto, contrarios “a toda buena imitación y semejança a la verdad”, una degeneración de la épica, “almas sin cuerpo”, “disformes”, el “disparate mimético” por excelencia (*Coment.* II.5: 8; III.11: 154, 178).

A la luz de las máximas autoridades de la *imitatio* y la mimesis, sería una aberración, entonces, hacer una parodia contra los libros de caballerías. Sería, dicho en la terminología de esas autoridades, una imitación depravada de una depravación, la imitación deformante de una deformación. Y si la imitación deformante de una deformación sólo puede hacerse a través de la imitación perfecta, según recomienda el amigo, entonces la imitación perfecta sólo podría hacer alarde de su imperfección. Efectivamente, la imitación en la historia de *Don Quijote* es una imitación intencionalmente imperfecta. Y es que, para empezar, el principio de la imitación en dicha *Historia* no es un principio natural sino un principio dialógico y su forma no es una forma orgánica sino una forma abierta, “desatada”, que no cabe en los moldes atávicos de la normativa clásica. Tampoco su verdad se ajusta a las verdades oficiales de la doctrina ortodoxa ni a ninguna verdad recibida ni conjunto de códigos, de metáforas reificadas, ciegas. La verdad en el *Quijote* es una verdad irónica, que surge de la incoincidencia y divergencia respecto de las fuentes de autoridad que repite, de las fuentes que nunca se acordaron de los libros de caballería. La amnesia

termina siendo mucho más que la burla de una aberración cronológica, mucho más que el anuncio de la invectiva contra esos libros disparatados o heréticos. Es la verdad que arroja la inversión irónica de las propias fuentes de autoridad, del ABC de los autores. Aristóteles, San Basilio y Cicerón sí se acordaron de los libros de caballería porque la crítica moral, retórica y estética de esos libros se fundamenta en las normas de corrección de ese ABC que la crítica suscribe y repite y, al hacerlo, convierte las normas en leyes y en ortodoxia. Son esas leyes y esa ortodoxia las que, ya sea por ignorancia culpable o por decisión, olvidan los libros acusados de haber caído en la depravación, la herejía, la locura. Pero no son sólo esos libros los que caen en la locura o el olvido de la ley sino, por lo contrario, la propia invectiva que los ataca en nombre de la ley y los contrahace, la imitación crítica que recuerda las leyes en el plano de las declaraciones mientras las transgrede en el plano de la ejecución irónica. Incluso la finalidad de la invectiva y la autorreflexión salen contrahechas, y quedan suspendidas pendulando entre la afirmación y la negación que resultan de la imitación divergente e imposibilita precisar, como la ironía, el sentido de las referencias.

La invectiva genera así una alegoría irónica, cuya alteridad no sólo remite a la divergencia respecto de los modelos, depravados o canónicos, sino que también se instala en el diferimiento del tenor "natural", "real" o "verdadero" respecto de las semejanzas. Enloquecidos los códigos, el referente, la anterioridad, quedan errantes y aberrantes y enajenado el sentido común. La historia de *Don Quijote* no admite, por tanto, descodificación o desalegorización. No es posible descodificar la alteridad incontrollable de una liberación que exigió, junto a la caída irónica del poeta, la caída de los autores de la ortología poética, retórica y doctrinal. Ni Aristóteles ni San Basilio ni Cicerón, como tampoco la crítica fundamentada en esa trinidad, tampoco podían acordarse de un género literario que no es un género sino una imitación irónica, cuya crítica lleva a la crisis la teoría de la mimesis, los cánones y la ortodoxia que pretenden fijar la disyunción entre la locura y la cordura, la honestidad y la deshonestidad, el orden natural y el disparate. Y esa crítica radical se anuncia significativamente con el derribamiento de la máquina de la autorización prologal en virtud de la cual se pretendía garantizar la competencia del autor para la ortología moral, estética y epistemológica. El Prólogo del *Quijote* anuncia, con su ejecución interprologal destructiva, la naturaleza poética y retórica de una imitación que, deshaciendo autoridades, hace y posibilita la exploración de la verdad, indefinidamente dialógica e imperfecta. Revirtiendo el anacronismo de la amnesia, es posible concluir con esta ampliación del epígrafe: Ni el mismo Aristóteles, ni San Basilio ni Cicerón lo entenderían, si resucitaran para ello sólo.

Hugo Rodríguez Vecchini
Universidad de Puerto Rico