



ISLAS, 47(145):72-83; julio-septiembre, 2005

Juan Diego Vila

*Cuerpos y sujetos
insuficientes:
Figuraciones y
estereotipos de la
femineidad en el
prólogo del Quijote de
1605*

Para María Carolina Guerrini

I

D

e las variadas posiciones críticas para rastrear el problema de la división y conformación genérica, el modo opinable en que mujeres y hombres son ingresados al orbe ficcional, nuestra lectura asume, como válido, sin negar otras alternativas, el análisis de aquellos pasajes en los que el texto, en sí mismo, habla de los propios límites que lo fundan.

Un texto, en tanto tal, reconocería dos límites, uno externo, habitualmente mensurable, visible, analizable, y otro interno, propio de la configuración simbólica de la escritura en la que el silencio y la invisibilidad priman, un límite más allá del cual nada se dice claramente, una frontera donde todo queda en el terreno de lo supuesto, de lo inferible y en virtud de lo cual resulta innegable que se opera una borradura y un silenciamiento de algún aspecto.

La elección del prólogo — clara imagen de la primera frontera y única aquí analizable — reposa, más allá de las predicaciones críticas en las que se insiste en el carácter novelado de los mismos para el carácter cervantino, en el hecho de que — en tanto tipología textual, suele verse definido por el imperativo de que lo ficto asociado a lo falso, a lo inventado y a un sinfín de valores hostiles a lo real — no debería ingresar, por definición, en ese espacio.

[72]



Un prólogo aunque preceda al texto cuyo anuncio y presentación le cumple, debería leerse como un margen, un claro encuadre de la producción poética en el que la voz autorial, ya no una simple máscara narrativa, se expresa directamente y declara los méritos y contados defectos de su creación.

Un prólogo construye un espacio propio cuya discontinuidad con el del texto la misma titulación predica. Allí donde hay prólogo no debería haber fábula ni fingimiento. Debería pensarse que el prólogo oficia el encastre mínimo e ínfimo que satura y anula la posibilidad de que la ficción sea, contra todos los artificios retóricos que del otro lado se pongan en juego, algo real y verdadero.

Se trata de un tipo de escrito que se opone, binariamente, al más allá narrativo. Aquí y allá son categorías mutuamente implicadas. El texto de un prólogo establece una frontera cuya transgresión sólo le resulta autorizada al lector, por más que de uno u otro lado haya guiños y reenvíos mutuos. El lector es el que puede pasar el límite y la figura elegida para, conociendo un lado, degustar el otro.

Leer, en definitiva, es siempre un cruce de fronteras. Y no es ocioso preguntarse, entonces, qué tipo de entidad, qué figuraciones, qué valores son los que se predicán sobre lo masculino y lo femenino en ese supuesto más allá antificcional que precede la fábula del *Quijote* de 1605.

II

Si algo define la voz prologal del *Quijote* de 1605 es la insuficiencia y, en virtud de ello, la transgresión. No es ése un prólogo escrito con la autonomía de una voz rectora y conforme con la propia producción ni, por otra parte, una escritura en la que primen la confianza y la seguridad.

Suele decirse que Cervantes opta por hacer ficción en su prólogo en vez de, claro está, limitarse a redactar una simple pieza burocrática del entramado mayor de su obra. Se insiste, además, en que prioriza la velada polémica literaria y la factura de unas páginas en las que la promoción del propio mérito se vean signadas por un gesto de diferenciación y contraste con las modas imperantes en ese entonces.

Y si bien se pueden aceptar, plenamente, muchos de los méritos de estos asertos, el problema reside, a nuestro entender, en

[73]



que no se ha enfatizado, adecuadamente, en el modo disfuminatorio de esa escritura. En efecto, aunque se acepte, tácitamente, que la ficción es, en un sentido lato, el producto resultante de una praxis que se lleva a cabo en el orden de lo real, no se remarca, con todo, que las transgresiones cervantinas en su arte poética de hacer prólogos suponen, en contrapartida, decir que la realidad se produce, también, desde la misma ficción.

Cervantes opta por borrar los límites. Su prólogo no es un ejercicio de autonomía y autosuficiencia. No predica la preeminencia de lo real sobre lo ficcional, porque subvierte para decir lo real las herramientas y artilugios figurativos de los que se vale.

Su prólogo predica una interdependencia. La ficción se lee desde la realidad, pero la realidad se entiende desde la ficción, desde ese entramado de míticas fábulas que, siendo falsas, aceptamos creer como verdaderas. Cervantes, en la introducción a su obra, no escribe desde la certeza de una escisión de ambos órdenes sino, por el contrario, desde la evidente convencionalidad de que los dos pueden distinguirse, lo cual implica, a las claras, el reconocimiento de su arbitrariedad.

Silencio y palabras, y entre ellos el hiato de la reflexión y la debida meditación, un corte irrepresentable pero aprehensible en tanto tal, estructuran la presentación de la obra. Texto que se inicia con la clara alocución al "Desocupado lector"¹ y se clausura, luego del "silencio grande"² en que queda sumido el autor tras oír lo que le decía un amigo suyo a propósito de la factura misma del prólogo.

Este entramado quiebra las temporalidades de la urdimbre prologal. No se puede ignorar que la acción, posterior a la presentación del texto, se genera, en definitiva, como corolario de una acción previa indefinida en la cual el artista, reiteradamente, se habría enfrentado con las propias limitaciones antes de clausurar su obra con la consabida pieza prologal.

Cervantes representa al autor del texto meditando en una escena cuya precisión y ambigüedad fue finamente analizada

¹Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, prólogo de Marcos A. Morínigo, edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Editorial Abril, Clásicos Huemul, 1983, I, prólogo, p.9. El *Quijote* se cita siempre por esta edición indicando parte, capítulo y página.

[74]



por Mary Malcolm Gaylord³ en tanto indicativa de la poética sin límites que el mismo texto proponía.

Hay una voz que anuncia, una escena que se repite, y un diálogo que se mantiene en una de las contadas circunstancias en que esa escena se habría reiterado. El silencio y la mediación reflexiva posterior al diálogo, se quiere como necesariamente conclusivo aunque, en definitiva, el texto no lo desambigue.

El cierre no surge, indubitadamente, del diálogo, aunque éste último lo pergenie en tanto única alternativa asumible, sino que aspira a replegarse sobre la voz del origen. Esa realidad de la escritura es una ficción de la realidad, o, dicho de otro modo, sólo se puede comprender el acto de escribir desde la misma convención literaria que indica creer antes que comprender racionalmente.

La voz autorial que se dirige al “Desocupado lector” arma con los silencios y las palabras, y con una meditación que no se transcribe aunque se infiera por los resultados, un no lugar y un no tiempo donde la génesis se produce. Y la articulación de esos espacios y tiempos por medio de la escritura se logra, genialmente, negando la entidad de las mismas categorías perceptivas.

La habitualidad de la escena “Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una 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”⁴ anuncia no sólo la insuficiencia temporal, puesto que la habitualidad apunta a la irrelevancia y a la insignificancia, sino que también desestructura la propia espacialidad que le cabe a la génesis.

En palabras de Mary Gaylor podría decirse que: “el espacio del pretendido engendro del prólogo no resulta ser mucho más acogedor y es, todavía, menos concreto. No se nombran ni casa, ni habitación o estudio, ni paredes ni estantes de libros [...] ni siquiera la puerta por la que entrara tan oportunamente el amigo”⁵.

² I, prólogo, p. 14.

³ Mary Gaylord: “Los espacios de la poética cervantina”, en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 357-368, Barcelona, Antrhops, 1990.

⁴ I, prólogo, p. 10.

⁵ Mary Gaylord: *ob. .cit.*, p. 361.

[75]



Hay espacios que no son espacios y hay tiempos que no son tiempos. Y esta misma indefinición comprende, aun cuando con menor grado de irregularidad, la figuración de la génesis del texto.

Punto éste relevante porque el texto transfiere y contamina con su propia autonomía la figuración, en una escena –si bien simbólica– de la propia factura. Algo que, en cambio, no acontece con el prólogo, pieza que, sugestivamente, se suele reputar como más sencilla dado que se ancla en lo real.

El texto, recordémoslo, se engendró en “una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación”;⁶ el prólogo, en cambio, en un lugar sin límites, territorio que, sugestivamente, es aquél desde donde se regulan los confines por medio de categorías.

El confinamiento gestativo de la novela, en el cual puede leerse una suerte de útero simbólico, se opone a ese otro espacio fuera del espacio, el “bufete” del escritor sin inspiración, que remite, en forma ineludible a otra parte corpórea.

Vientre limitativo y cerebro insuficiente se contraponen en un juego especular de escenas que, dicho sea de paso, apela a la transgresión de las potencialidades mismas de las partes anatómicas mentadas. Pues, así como los úteros adquieren valor porque gestan, porque dan vida, el cerebro se alaba porque sirve para pensar y no, como ocurre en este juego corpóreo figurado, por todo lo opuesto.

La parte ficcional del *Quijote* se resolvería como una pugna entre, por un lado, la naturaleza figurada violentamente en la obra del hombre –el útero devenido “cárcel”– y, por el otro, la invasión de incomodidades y tristes ruidos que bien podríamos remitir a la ley, las leyes de lo real, las leyes de un texto, las leyes de su escritura, no sólo, como suele pensarse, a experiencias personales infigurables que se remiten al cono de sombras de la estancia carcelaria del mismo Cervantes.

La parte supuestamente real –el prólogo–, es decir, la protocolar, se origina, en cambio, como el resultado de un silencio posterior a un diálogo. Ruido y silencio se contraponen del mismo modo que naturaleza y cultura, y por sobre estos pares antinómicos –pues el texto continuamente dice la insuficiencia

⁶ I, prólogo, p. 9.

[76]



perceptiva de una y otra polaridad — el valor de un diálogo que, de un modo sugerente, resulta presentado desde su costado bufo.

El amigo, la valía de la parte ficcional del *Quijote* bien lo probaría, no tiene la altura estética y creativa para ser gestor de nada semejante a la obra. Todos sus consejos apuntan al plagio, a la copia burda e insignificante, a la contravención de normas que, en la vida cultural, pasan por naturales y legales. Su prédica apunta a la relativización del valor realizando aquello mismo que condena. Las autoridades no valen porque se inventan y él, a su turno, también inventa.

Lo llamativo resulta, en síntesis, que el prólogo deviene, más allá de la clausura de la voz autorial, una escritura con suplemento. El amigo había aconsejado que: “-Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubieres algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren desta verdad, no se os dé dos maravedís; porque ya que se os averigüen la mentira no os han de cortar la mano con que lo escribistes”.⁷ y el autor se aviene a seguir su consejo conforme lo testimonian las composiciones poéticas incorporadas con posterioridad al saludo de despedida con el lector.

Esta escritura a dos voces niega, a su vez, la existencia de un diálogo, gesto en el cual la paradoja adquiere su punto máximo ya que, como se recordará, el problema del autor es que no tenía figuras en su entorno literario y social a quien requerirles que encomiaran el texto por medio del ofrecimiento de composiciones prologales.

El mismo diálogo y la situación de amistad que se niega, vuelve a ser negada por la existencia de este amigo que lo aconseja, y sus palabras se desautorizan, después, por medio de la inclusión de tales obras sin que éstas, necesariamente, se remitan al amigo — que se supone tan versado en literatura — ni a los mis-

⁷ I, prólogo, pp. 11-12.



mos personajes sugeridos – todos ellos en la caliginosa zona de ficción y verdad para los lectores de la época –.

El autor desdice también el diálogo que él mantiene con sus congéneres, aunque lo entronice en la escena con su amigo, por medio de un diálogo con personajes de ficción, gesto en el cual el binarismo vida/literatura vuelve a quebrarse.

Es un detalle por demás destacable el que toda la factura del prólogo de acuerdo con lo que sientan las modas de la época resulte autorizada, en la voz del amigo, a partir de un corte violento cuya negación se realiza. El autor debería seguir su consejo porque, expresa, “ya que se os averigüen la mentira no os han de cortar la mano con que lo escribistes” y esta aclaración, es evidente, implica el reconocimiento de que se considere como viable la posibilidad de un castigo. Reprehensión que, puntualmente, se traduce como una amputación física.

La gramática corpórea de la gestación artística, donde vientres y cerebros revelan su insuficiencia y su producción limitada, se complementa con esa mano amputable, figuración bastante inequívoca de la castración. La mano productora, suerte de miembro viril en riesgo, debería ejercitarse porque su mismo ejercicio entraña su perpetuación. Si se usa, dice el texto, no se amputa.

III

En este límite externo, donde todo es y no es, donde las palabras son también silencio, donde la propia voz deviene diálogo, y el diálogo real se aquilata en un diálogo soñado, la presencia de lo femenino adquiere una figuración muy sugestiva.

En primer lugar es de destacarse que no hay en toda esa realidad, una sola mujer. El autor no dialoga con ellas ni habla, por cierto, de su máxima creatura femenina, la sin par Dulcinea del Toboso. Puede celebrar las gracias de Sancho,⁸ pero no puede poner en valor el rol central en todo el texto que tiene esa figuración de la femineidad.

⁸ “Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darta a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas.” (I, prólogo, p. 14).

[78]



Esto no significa, sin embargo, que no haya figuraciones de lo femenino. La “cárcel” como vientre del texto es un muy claro ejemplo, aunque el más llamativo es, en este prólogo, la inequívoca correspondencia de la pose del autor, en el momento en que es interrumpido por la llegada del amigo, con aquella que, culturalmente, se atribuía a la melancolía,⁹ muy habitualmente grabada en ese tiempo como una dama pensativa que con la cabeza ladeada y una mano en una de sus mejillas solía ser representada en medio de un mundo decadente cuyas ruinas instaban a la reflexión.¹⁰

La femenina pose del autor es indudable y se contrapone, efectivamente, a esa nada que constituye lo real circundante. Las ruinas de la melancólica autoría del prólogo es la misma realidad devenida, por la propia actitud, en vana imagen de algo que fue pero ya no es.

Si bien es posible que alguien objete esta predicación genérica de una imagen pretendidamente abstracta aunque sea dicha, en forma pictórica, *sub specie foeminitate* —no es una persona sino una calidad anímica— no puede ignorarse, sin embargo, que esta misma falta de identidad entre género biológico e imagen es, en sí misma, ilustrativa de la tesis a sostener.

Se crea y se escribe, parecería decir el texto, desde una posición femenina que, a las claras, nada tendría que ver con identidades biológicas. El creador,¹¹ según sugiere la escena, es un hombre femenino, alguien que puede abolir la realidad para convivir con el orden imaginario.

⁹ Un trabajo inexcusable sobre el tema en el *Quijote* es el de Augustin Redondo “La melancolía y el *Quijote* de 1605”, en su *Otra manera de leer el ‘Quijote’*, pp.121-146, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Madrid, 1998.

¹⁰ Sobre la melancolía la obra cumbre y rectora de un sinfín de trabajos es el monumental estudio de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxo: *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial S.A., Colección Alianza Forma, Madrid, 1991.

¹¹ Resulta sugestivo, además, el que esta adscripción a la imagen melancólica del sino de los creadores encuentre, en el caso del mismo Cervantes, hasta una justificación biográfica. Conforme nos lo refiere el mismo Redondo, ob. cit., “Se podría añadir que, por la fecha de su nacimiento (primeros días de octubre de 1547), Cervantes es un saturniano y que por su estatuto de lisiado y de antiguo cautivo, también es hijo de Saturno o sea un melancólico (y efectivamente los baldados y los presos aparecen en los grabados que representan a los hijos de Saturno)” (p.134).

[79]





Detalle éste que bien podría leerse como una predicación de que la mujer es la ficción y que, asimismo, lo femenino es lo imaginario y es también, entre otras cosas, una modalidad anímica.

La inestabilidad de las categorías masculino/femenino en las escenas gestativas-creativas que la voz autorial produce para hablar de sus dos textos —el ficcional y el pretensamente real— se complementa, cazarmente, con las predicaciones que ofrece, a su turno, el inefable amigo, aquél que todo lo sabe, aquél que puede resolver, tras pronta y ágil catalogación de las dudas, los problemas práctico-anímicos del creador.

Un primer detalle, en el mundo de las certezas de la contraparte masculina, es que de entre todas las autoridades citadas —aquellas que confieren mérito y valía a la propia obra— no se pueda distinguir una sola mujer. Autores, padres de la Iglesia, pintores, historiadores u hombres de ciencia, pueden sucederse en una suerte de francmasonería genérica que prestará el invalorable auxilio a través de sus personas devenidas modelos descolantes de las propias especialidades, pero no se repara en ningún legado femenino.

Los auxilios que brinda son, en sí mismos, indicativos de un estado de la cultura en el que lo femenino no dice el saber, en el que la mujer es segregada de las letras y la creación, el avance y los logros culturales siempre se expresan desde el lugar del varón.

Y esta misma imposibilidad de predicar un absoluto femenino se complementa, claro está, con la individuación inversa de casos puntuales en el que la mujer —y lo que significa no ser hombre— se muestra. El tema es la aquilatación de virtudes y defectos a través de prototípicas figuras, y así no vacila en indicar:

Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres ramera, ahí está el Obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea, si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe.¹²

Los ejemplos femeninos brindados sirven para hablar de “mujeres ramera”, de “crueles” y de “encantadores y hechiceras”, único punto, este último, en el que la generalización permitiría

¹² I, prólogo, p.13.

[80]



inferir que también los hay hombres, aunque, en efecto, no brinde ningún ejemplo insuperable.

La mujer, para el amigo, sólo se dice en la individuación nefanda de los extravíos puntuales anatemizados, es una prostituta o una encantadora, y no puede pasarse por alto que estas dos predicaciones se contraponen, como confronte polémico, con la valorización figurada de lo femenino que había hecho el autor.

Si el primero crea como si tuviese útero y como si fuese una melancólica meditativa, el segundo afirma la perversión esencial del deseado cuerpo femenino a la par que el extravío herético y poco ortodoxo de sus meditaciones. Putas o brujas, parecería decir el amigo, son las caras visibles de ese colectivo del cual no puede acordarse. Otredad cuya radicalidad consiste, claramente, en descomponer la identidad del mismo hombre.

Parecería que el amigo afirma que si una puta corrompe el espíritu y la moralidad del hombre con su cuerpo, las brujas y encantadoras, como “Circe” o “Medea” degradan el cuerpo de los hombres con sus mágicas y alquímicas razones.

El estado de pugna intergenérica del cual da cuenta el comentario del amigo se complementa, asimismo, con la indicación de que todos estos esquematismos perceptivos vienen aquilatados por voces masculinas de autoridad. Como un hijo de padres varones — “el obispo de Mondoñedo”, “Ovidio”, “Homero”, “Virgilio” — donde las mujeres no son necesarias, el autor debería recordar, a la hora de crear un mundo ficcional, que la otredad no sirve, en punto alguno, para ningún tipo de generación.

La mujer sería, en definitiva, algo temible y no sería extraño que este abanico de *exemplis vitandis* con que se dan a conocer en boca del amigo deba complementarse, también, con la otra figuración plástica femenina, equiparable en este punto a la melancolía, que su abigarrada enumeración de citas erradas introduce.

Se trata — se recordará — de “hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cueste poco trabajo el buscallo”¹³ y ello es el motivo por el cual introduce, tras una errada atribución de versos a Horacio, otros que sí, por cierto, le pertenecen: “*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas/ Regumque turres*”

¹³ I, prólogo, p.12.



La muerte es la imagen que en esta galería de mujeres negadas y negables opera como punto de fuga de esa alteridad problemática. Muestra una igualdad que se pretende negar, anuncia, por sobre las “naturales” diferencias sociales, un mismo destino para todos los humanos y remarca, más allá del posicionamiento marginal¹⁴ desde el cual es representada, una centralidad que la voluntad humana pretende ignorar.

No es menos importante el que, en tanto figura de apariencia femenina, el carácter supremo de su imagen se logre, en definitiva, a partir de la palidez o blancura del rostro. La muerte —según esta tradición pictórica— no tiene rostro y el color propio es la saturación de todos los existentes. Detalle a partir del que, sugestivamente, también podemos pensar que el borrado femenino de la cultura es, indudablemente, el resultado de una sobresaturación masculina.

Este recuerdo de la muerte —femenina en su imagen— que aflora sin que el amigo sea consciente de lo que manifiesta, parecería indicar que así como la vida no se comprende plenamente si no se integra al mismo sistema la muerte, lo masculino deviene una categoría hartamente inestable si no se le contrapone lo opuesto, la conceptualización de la femineidad. No una u otra sino una y otra.

El carácter polar, cuya percepción en tanto tal la voz prologal se ha encargado de poner en tela de juicio, parece extenderse, extremando la paradoja, al conjunto de composiciones poéticas que se incluyen entre el prólogo y el texto.

Allí sólo dos figuras literarias femeninas componen poemas laudatorios pero no apostrofan a la contraparte masculina de los universos respectivos. Mientras que Urganda le habla “al libro de don Quijote de la Mancha”,¹⁵ Dulcinea resulta celebrada por la voz de Oriana y ningún personaje masculino de la carnavalesca sonetada¹⁶ se dirige, concretamente, a una mujer.¹⁷

¹⁴ La reflexión sobre las citas de autoridad — algo propio de la preparación del escrito — surge, según indica el texto, cuando se reflexiona sobre “citar en los márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia” (I, prólogo, p.12).

¹⁵ I, sonetos prologales, p.15

¹⁶ Sobre estas composiciones poéticas el estudio más acabado resulta el de Adrienne Laskier Martín *Cervantes and the burlesque sonnet*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991.

¹⁷ Este, por cierto, es un detalle propio de la sonetada apertural por cuanto las composiciones poéticas con que se cierra la Primera Parte (“Los Académicos



La mujer, en definitiva, podría ser dicha y representada, pero ¿es posible pensar un diálogo con esta extraña figura? ¿Es representable que una mujer le hable a un hombre? ¿Por qué los diálogos son monogénicos? Hora es, entonces, de cruzar fronteras y volver a leer el *Quijote*.



de Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha *hoc scripserunt*" I, 52, p.411) demuestran un cambio. Allí el Paniaguado se dirige a Dulcinea del mismo modo que cierra la tirada el Tiquitoc. Sobre estas composiciones consúltese Francisco Márquez Villanueva, "El mundo literario de los académicos de la Argamasilla" en su *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995, pp.115-155.

[83]

