

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

Celia Mabel Burgos Acosta  
*Universidad de Buenos Aires/CONICET*

RESUMEN: El presente trabajo analiza los textos que aparecen a lo largo del *Quijote*, enfatizando en sus distintos tipos y en la relación que establecen con sus respectivos autores. Desde los cartapacios encontrados en la Alcaná de Toledo hasta la pluma de Cide Hamete que cierra el texto, estos escritos establecen diferencias entre la Primera y la Segunda Parte de la novela cervantina. Plurales en sus formas, reclamando siempre resolver el enigma de su autoría, los textos del *Quijote* de 1605 se cierran progresivamente, en 1615, al formato impreso y disuelven los estrechos vínculos que mantenían con su creador, promoviendo un vacío en su origen (la obra de Avellaneda es, en este punto, el representante omnipresente de este nuevo tipo de escritos). Cómo sortear este vacío es uno de los problemas centrales del final de la obra, y juega un papel decisivo en las estrategias de su construcción y clausura definitiva.

PALABRAS CLAVE: Texto; Imprenta; Libro; Autor.

## I. INTRODUCCIÓN

Uno de los grandes atractivos que presenta la narrativa de Cervantes (uno entre tantos) reside en la posibilidad de apreciar de qué modo el autor juega, a lo largo de su obra, con las condiciones bajo las que escribió, en un amplio espectro que va desde lo genérico y las preceptivas del momento hasta la materialidad misma de los textos y sus modos de circulación. En particular, para la obra sobre la que hoy trabajaremos, resulta sumamente fascinante el modo en que el *Quijote* se nos presenta como “un libro sobre libros”, en uno de los tantos juegos barrocos que la prosa cervantina construye. Esta apreciación se ha hecho ya muchas veces, pero el interés por seguir trabajando esas problemáticas no disminuye, ya que, en el cuarto centenario de su publicación, la novela sigue revelándose inabarcable y disparadora de lecturas infinitas.

En esta ocasión, y dentro del marco de una investigación sobre los textos que circulan en el *Quijote* (las metáforas que se construyen en torno a ellos, su distribución, usos y funciones en los distintos episodios y en la estructura global de la obra), nos interesa caracterizar el modo en que los libros y sus autores se vinculan a lo largo de la novela. Por cuestiones de extensión, esta vez sólo nos ceñiremos a unos cuantos ejemplos, con el propósito de deslindar las particularidades del impreso frente al manuscrito y postular el modo en que Cervantes concibe ambos tipos.

## II. UN MUNDO ÍNTIMO

A lo largo del *Quijote*, el libro se presenta bajo múltiples formatos y siempre se problematiza su existencia, su difusión y el vínculo que entabla con su autor. Primero, como hijo de la cultura manuscrita, y luego en letras de molde, concebido como un medio difusor y como el producto de una tecnología floreciente.

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

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

La clarísima vinculación que se podía hacer entre difusión y tipografía reduplicó la personalización que ya era característica del manuscrito autógrafo y lo convirtió en el mejor refugio de la intimidad. Si dar un texto a la imprenta era sinónimo de lanzarlo a los cuatro vientos para su general conocimiento, haciéndolo manifiesto, guardarlo escrito y de puño y letra era preservarlo de las miradas de los demás, confiarlo sólo a la propia lectura de quien era su autor o a la de las personas que le estaban más cercanas (Bouza Álvarez, 1997: 43).

Esta proximidad con su autor constituye una línea ininterrumpida que se traza a lo largo de todos estos textos en el *Quijote* de 1605. El vínculo privado entre autor y libro

se traduce en figuras concéntricas, en espacios cerrados que conforman una especie de “grado cero” de la escritura: los escritos de Grisóstomo, encerrados en el sepulcro de su autor –“un cuerpo muerto [...] Alrededor de él tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados” (I, 13: 109)<sup>1</sup>–; los papeles del historiador arábigo que se encuentran entre otros escritos que posee un vendedor en la Alcaná de Toledo, en una progresión desde el afuera, el espacio público de la calle (marcado por el recorrido del caminante) hasta la escena interior del hallazgo de ese “tesoro” de la continuación resguardado entre “unos cartapacios y papeles viejos” (I, 9: 82); el libro de Ginés, que “deja empeñado [...] en la cárcel en doscientos reales” (I, 22: 188), en un vínculo que convierte lo privado en reclusión; el librito de memorias de Cardenio, hallado en una maleta (I, 23: 194) en el espacio ya laberíntico y alejado de Sierra Morena; y las novelas olvidadas en una maleta en la venta, escuchadas en una sesión de lectura íntima entre la familia del ventero y los caminantes. Este vínculo entre el texto y las imágenes concéntricas ya fue notado por Javier Herrero, quien agrega que las figuras circulares vehiculizan una metáfora libresca del vacío, la vacuidad de los libros (Herrero, 1982: 584). Nuestra perspectiva, sin embargo, contempla estas situaciones de “encierro” textual no como índice de vanidad sino como intento de plasmar una viñeta inicial que expone la conformación de un binomio fundamental entre autor y libro. La conexión entre ambos es tan fuerte que sus suertes corren parejas, en unión indisoluble. Esto se observa en casos extremos, como los de Grisóstomo, quien ordena en su testamento que a sus textos se “los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra” (I, 13: 110), ambos consumidos en simultáneo –“acabada la sepultura y abrasados los papeles” (I, 14: 120)– o en el de Ginés, cuya naturaleza delictiva se traslada a su novela, “capturada” en la cárcel que deja para seguir cumpliendo sus pena en altamar, un nuevo espacio de encierro en que “tendré lugar de acabar mi libro” (I, 22: 188), que explícitamente terminará una vez que su vida lo haga también: “¿Cómo puede estar acabado [...] si aún no está acabada mi vida?” (I, 22: 188).

Este sistema de imágenes se aplica a la misma obra, si recuperamos la afirmación de que “se engendró en una cárcel” (I, Prólogo: 7), o las descripciones del estudio en el que cavila el autor con la sola intromisión del amigo (I, Prólogo: 8) y de la caja de plomo que resguarda la segunda parte de la obra hallada “en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba” (I, 52: 450) (aquí el texto resguardado se construye como un tesoro oculto). El vínculo de máxima proximidad entre el autor y su texto extiende este universo metafórico a la imagen del libro como hijo y activa

---

<sup>1</sup> Ed. de Celina Sabor de Cortázar e Isaías Lerner, recogida en la Bibliografía (todas las citas pertenecen a esta edición). Se consignará siempre la parte en números romanos, el capítulo en arábigos y, por último, la página.

una serie de metáforas biológicas: “cada cosa engendra su semejante”, “para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo”, “un hijo feo y sin gracia alguna”, “aunque parezco padre soy padraastro de don Quijote”, “perdone o disimule las faltas que en este mi hijo vieres, y ni eres su pariente ni su amigo” (I, Prólogo: 7). Estas metáforas reproductivas, cuya utilización “está en sintonía con una concepción general de la creación poética en tanto actividad que surge de la naturaleza física del hombre” (Gerber, 2014: 390), trasladan la cercanía del libro y su autor a una consideración del primero como “carne de su carne”, una implicancia última (el parto sería la figura más concéntrica de todas).

Pero este tándem indisoluble no debe ocultar otra de las particularidades del libro manuscrito: su autor no necesariamente se revela a sus lectores; en esta Primera Parte se construye como un enigma: es necesario descifrar su identidad y sus intenciones a través de obras muchas veces separadas de su instancia creadora. El libro, desde una perspectiva simbólica, se vincula al secreto divino, la revelación y la búsqueda de la palabra perdida (Chevalier, s. v. ‘libro’)<sup>2</sup>. De este modo, podemos preguntarnos quién es el misterioso amigo que colabora en la escena inicial del Prólogo y por qué el autor no entabla vínculos que le permitan obtener los poemas preliminares para su obra. O podemos intentar descifrar la camaleónica identidad de Ginés de Pasamonte, que aparece con múltiples caras en las dos partes de la novela y cuyo prontuario está construido en base a silencios –“No se quiera saber” (I, 22: 187)– que su libro viene a derribar pero que aún se siguen anunciando sin revelarse cuando en 1615 se recuerda que sus delitos “fueron tantos y tales que él mismo compuso un gran volumen contándolos” (II, 27: 646). En el transcurso del relato, se sembrarán pistas, a la espera de reponer esa figura enigmática: la aproximación a los textos siempre buscará revelar a su autor. Así sucede con Cardenio y la principal preocupación a la hora de leer sus obras, que consiste en saber quién se erige detrás de ellas: “veremos si en este librito de memoria hay alguna cosa escrita por donde podamos rastrear y venir en conocimiento de lo que deseamos” (I, 23: 194), “Con gran deseo quedó el Caballero de la Triste Figura de saber quién fuese el dueño de la maleta, conjeturando por el soneto y carta” (I, 23: 196). El derrotero que une libro y vida queda sellado por la metáfora del hilo y el ovillo –“Por esa trova [...] no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo” (I, 23: 195)–, imagen que Sancho parece aplicar mal –“No dije sino *Fili*” (I, 23: 195)– pero que luego es “el hilo de mi triste historia” (I, 24: 203) en boca del mismo Cardenio. Los papeles olvidados en la venta también son objetopreciado

<sup>2</sup> La relación entre texto y misterio ya aparece en otras obras cervantinas, como las *Novelas ejemplares* que “algún misterio tienen escondido que las levanta” (Cervantes, 2005b: 82) y cuya discusión en torno a la naturaleza de ese elemento oculto ha inspirado a generaciones de cervantistas.

que se guarda, “que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo” (I, 32: 286), y el hallarse allí la novela de *Rinconete y Cortadillo* permite especular que “pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fueren todas de un mismo autor” (I, 47: 415).

El enigma autoral reviste de tanta importancia que es capaz de detener momentáneamente la narración y plantear un punto de quiebre como el del capítulo 9, para dejar en claro qué instancias la construyen y sus pormenores. Ese punto crucial en el relato, en que pelagra su continuación, se soluciona porque “el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido” (I, 8: 77) y, gracias a las circunstancias que atraviesa y a su voluntad de hallar el resto, es que la historia se completa. El autor es la pieza necesaria que une ambas secciones de la Primera Parte<sup>3</sup>.

El libro manuscrito es, entonces, el formato preponderante en las obras que aparecen a lo largo de la Primera Parte. Sin embargo, el impreso también está presente y cala profundo en la reflexión acerca de lo textual, a través de la edición del propio *Quijote*.

La transición de un formato al otro no se presentará sin complicaciones. La obra impresa requiere de un aparato prologal, conformado por el privilegio real, la tasa, la dedicatoria, los sonetos laudatorios y la tablas de autores, entre otros textos (Marsá, 2001). El alcance de este fenómeno es visible en la misma obra que leemos, puesta por caso testigo de la conversión al mundo tipográfico. Recuérdense que el principal problema que aqueja al autor es editar

sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos [...]. De todo eso ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo [...]. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio (I, Prólogo: 8-9).

Todos los preliminares mencionados son un rasgo particular del libro impreso, una de las formas en que la tipografía cambia la cara de los ejemplares y que redundan en un aspecto formal “bastante más complicado que el de un manuscrito” (Bouza Álvarez, 1997: 67). El problema radica en que este conjunto de piezas textuales que se acoplan

---

<sup>3</sup> Resulta tan importante la figura del autor que en ocasiones se presenta como motivo de salvación o condena de una obra. Así sucede en el escrutinio a la biblioteca de don Quijote con el *Tesoro de varias poesías* —“guárdese, porque su autor es amigo mío” (I, 6: 64)— y con el mismo Cervantes y su *Galatea*: porque “es grande amigo mío ese Cervantes” (I, 6: 65), el cura ordena “tenedle recluso [al libro] en vuestra posada” (I, 6: 65) hasta tanto edite la segunda parte y enmiende los errores de la primera, como prometió (nuevamente libro y encierro se dan cita).

al texto principal del autor, sistema que en otra ocasión hemos analizado desde la metáfora de la máquina (Burgos Acosta, 2014), requiere de una serie de personas interpósitas (en este caso, otros autores, autoridades en las que apoyarse y con las que llenar tablas y notas, dedicatarios e incluso funcionarios del Rey que verifiquen el cumplimiento de las reglamentaciones vigentes en lo tocante a las ediciones impresas). Todos ellos para realizar una tarea que el autor confiesa puede hacer por sí mismo porque “soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos” (I, Prólogo: 9). El problema no es la conformación de la obra en sí, manuscrito ya redactado sobre el que el autor se lamenta melancólicamente, “suspense, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla” (I, Prólogo: 8), sino el traspaso de éste al nuevo formato que proponen las letras de molde y la intromisión de terceras personas que quiebran el binomio autor-libro.

El autor del Prólogo logra sortear el escollo con una estrategia que vuelve a la escena mínima de escritura, al cifrar en la figura del amigo la forma en que se resolverá la presentación de los preliminares. Suerte de doble del autor, es familiar hasta el vituperio y se muestra como una figura paternal que también aconseja sobre la propia creación: “remedio todas las faltas que decís que suspenden y acobardan para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote” (I, Prólogo: 9). Con él, se repone el círculo íntimo que propiciaba el texto.

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

### III. DEL ENIGMA AL VACÍO

El *Quijote* de 1615, en cambio, se sumerge en la primacía del impreso sobre el manuscrito. Los cambios en el formato y sus consecuencias se evidencian, una vez más, sobre la misma obra. Su difusión es amplísima, con tiradas de grandes ejemplares:

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

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

El público crece al punto de que cada personaje es un virtual lector de la Primera Parte y, de boca de uno de ellos, Sansón Carrasco, “que viene de estudiar de Salamanca” (II, 2: 482), se conoce que ha llegado ese enclave proverbial del saber y que “andaba ya en libros la historia de v. m.” (II, 2: 482).

El manuscrito y su privacidad ceden ante la difusión que propicia la imprenta. Esta nueva resonancia recibe en el *Quijote* un trato hiperbólico ya desde sus primeras páginas, en las que la obra proyecta su derrotero a lugares tan distantes de su origen como China (II, Dedicatoria: 467).

La tan deseada publicidad de los actos textuales promovida por la imprenta materializa esa faz peligrosa del libro arrojado al mundo en una tercera persona, inmiscuida como cualquiera de los oficiales de prensa. En la Primera Parte, esa inquietud se encuentra latente en otros agentes literarios necesarios, como vimos en el Prólogo. La Segunda Parte profundiza este quiebre del binomio fundamental y va aún más allá al dar un rostro y un nombre particular al intruso: Avellaneda. El problema es que ahora no es posible delinear una figura concreta detrás del “escritor fingido y tordesillesco” (II, 74: 938), a quien se persigue hasta el último aliento de vida de Alonso Quijano, que aún en su testamento anhela hallarlo (II, 74: 936) y que busca ser advertido hasta por la pluma, “si acaso llegas a conocerle” (II, 74: 938). El mismo formato impreso, alejado de la mano del sujeto, ha permitido una forma particular de anonimato. La imprenta se erige como un reino de las terceras personas, en el que el autor puede no ser más que otros colaboradores y ni siquiera uno imprescindible, ya que muchas ediciones pueden realizarse “a partir de un ejemplar impreso anteriormente, sin el menor contacto ni corrección del autor” (Moll, 1982: 50). En términos de Fernando Bouza:

la escritura impresa, fruto de la estampación mecánica de tipos idénticos, borra de sí misma cualquier recuerdo de autoría personal, trasladando definitivamente la noción de *stilus* de la operación física de escribir a la esfera de la creatividad intelectual. Es cierto que el estudio de los tipos utilizados en un determinado impreso permite fecharlo y localizar el establecimiento tipográfico del que salió, incluso quién fue el artífice que

los fundió, pero sobre su base es absolutamente imposible determinar quién fue el autor del texto dado a la imprenta. [...] La tipografía llevaba aparejada la desaparición de lo personal” (Bouza Álvarez, 1997: 36-37).

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

La exposición de los conflictos surgidos entre el libro (ahora tipográfico) y su autor se concentra en ese nuevo espacio de creación que es la imprenta, visitada por don Quijote en el capítulo 62. En el emplazamiento de la máquina, lo que se encuentra es el libro que canoniza toda la maldad del impreso, el *Quijote* de Avellaneda (II, 62: 875). La escena íntima, familiar, de la creación del texto a manos de su autor es reemplazada por la reproducción en serie del apócrifo en un espacio de tránsito y frenesí productivo, donde el caballero manchego “vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla y, finalmente, toda aquella máquina que en las empressas grandes se muestra” (II, 62: 873) y en el que se dan cita los distintos operarios sin la presencia del autor. Si alguna figura autoral se asoma, la de *Le Bagatele*, se la caracteriza como víctima de su propia creación, aplastado por el peso de ésta: “Yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante” (II, 62: 874)<sup>4</sup>.

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

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

---

<sup>4</sup> Recuérdese que quien lleva *Le Bagatele* a la imprenta no es su autor sino el traductor. Este personaje, junto con otro presentado anteriormente, el primo humanista que oficia de guía a la cueva de Montesinos y que anhela imprimir una compilación de libreas, un *Metamorphóseos* u *Ovidio español* “imitando a Ovidio a lo burlesco” (II, 22: 609) y un *Suplemento a Virgilio Polidoro* “con las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia” (II, 22: 610), ilustran los nuevos modos de creación en el mundo tipográfico, caracterizados todos por su valor de prótesis de la instancia autoral original: traducción, continuación, suplemento, compilación. La posibilidad de plagio es muy cercana a todas estas formas de componer y, no inocentemente, aparece Avellaneda para materializarla en el andar mismo de las prensas en Barcelona.

Pero, por otro lado, si el éxito llevó la obra a circular y ese hecho, al mismo tiempo que dio fama a su autor, lo perjudicó, es necesario redoblar la apuesta y hacer que el apócrifo circule tanto y por ámbitos tan extremos que termine perjudicando a Avellaneda también. Aquí cobra sentido otro gesto hiperbólico que consiste, en esta ocasión, en situar al falsario en los infiernos (II, 70: 916). Hasta allí lo lleva su difusión, donde los terceros ya no son personas y la misma fama que disfruta en la tierra como autor fantasma se convierte en condena eterna para un alma en pena (como tal, su existencia sin nombre, sin particularidades, sin recuerdos, resulta perfectamente válida).

Por otra parte, será preponderante la presencia de Cide Hamete Benengeli a lo largo de esta parte. Es necesario eliminar todas las instancias narrativas que proliferan a lo largo de la Primera y construir una figura de autor originario, que recupere ese grado cero de la escritura. Su presencia dará pie al discurso final de la pluma, esto es, a recuperar la voz de quien ya no es posible hallar en las imprentas. La péñola del historiador arábigo, opuesta a la “pluma de avestruz grosera y mal deliñada” (II, 74: 938) que escribió el apócrifo<sup>5</sup>, se presenta como la herramienta más próxima al autor, la condición básica para su creación. Es la única que puede reclamar con su producto (la letra personalísima de quien escribió) el vínculo más estrecho, del que nadie más puede adueñarse: “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno” (II, 74: 938).

El reclamo por el nacimiento de don Quijote nos lleva de regreso al Prólogo de 1605, a la figura del autor padre/padrastro y a sus metáforas biológicas. La pluma “colgada desta espetera y deste hilo de alambre” (II, 74: 937) marca el camino de regreso a la pluma suspendida sobre el manuscrito del autor prologal. El cierre de la Segunda Parte se construye, de este modo, como un gesto de añoranza de esa escena privada, mínima, de una herramienta que cedió su primacía a la máquina despersonalizada y fría. Al mismo tiempo, la pluma como símbolo de crecimiento y fertilidad (Chevalier, s. v. ‘pluma’) también reenvía a las metáforas reproductivas del Prólogo a la Primera

<sup>5</sup> La mención a la pluma de avestruz es muy significativa en este contexto de disputa autoral. Por un lado, la pluma de esta ave es símbolo de equidad y, ya desde el antiguo Egipto, “presidía la ponderación de las almas; servía igualmente de justa pesa en la balanza del juicio” (Chevalier, s. v. ‘avestruz’), con lo que la identificación entre ella y Avellaneda, frente a Cide Hamete y su cálamo, elevan simbólicamente el juego entre original y copia a una relación entre el autor y su némesis. Por otro lado, atribuir al plagiarlo una pluma de avestruz le transfiere todas las características incapacidades de este animal: “aunque tiene alas no vuela con ellas [...] Traga todo cuanto le arrojan y lo digiere, y es tan estólido y bobo, que si esconde tan solamente la cabeza entre alguna mata, piensa que está todo encubierto y seguro de los cazadores [...] Sus plumas curadas y teñidas de varias colores, adornan las celadas de los soldados, las gorras y sombreros de los galanes” (Covarrubias, s. v. ‘avestruz’). Avellaneda es, entonces, un autor que engulle indiscriminadamente otras obras, mal escondido tras estrategias vanas, y presuntuoso como las plumas que adornan a soldados y galanes, unidos por su vanidad en la figura extensamente difundida del *miles gloriosus*.

Parte y, en tanto elemento que connota autoridad y justicia, utilizada como símbolo de poder en ritos de coronación, cierra con su imagen el reclamo de exclusividad de su creación por sobre la del falsario Avellaneda<sup>6</sup>.

En conclusión, en el *Quijote* el libro se ubica entre dos tiempos, el del manuscrito y el impreso, que pautan relaciones específicas con sus autores. Todas las estrategias cervantinas para revertir la creciente distancia entre ambos buscan remontarse a esa escena primera en que el libro aún no ha salido al mundo, en que aún se ve protegido por la presencia de su padre. Un movimiento que cifra la nostalgia de un pasado, gesto melancólico que parece teñir toda la obra de Cervantes.

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

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

## BIBLIOGRAFÍA

- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1997). *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna*. Madrid, Síntesis.
- BURGOS ACOSTA, Celia Mabel (2014). “La ‘máquina mal fundada’: las trampas del libro en los preliminares del *Quijote* de 1605”. En *Don Quijote en Azul 6. Actas selectas de las VI Jornadas Cervantinas Internacionales celebradas en Azul (Argentina) en 2013*, Julia D’Onofrio y Clea Gerber (eds.). Azul, Editorial Azul: 43-50.
- CERVANTES, Miguel de (2005a). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Celina Sabor de Cortázar e Isaías Lerner (eds.). Buenos Aires, Eudeba. 2 vols.
- (2005b). *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Barcelona, Crítica.

<sup>6</sup> La pluma es también símbolo del sacrificio: al permanecer luego de los sacrificios de aves rendidos a los dioses, “ellas atestiguaban que el rito se había cumplido perfectamente” (Chevalier, s. v. ‘pluma’). El discurso de la pluma luego de la muerte de su creación, su permanencia más allá de “los cansados y ya podridos huesos de don Quijote”, prueba también la estrategia sacrificial de la propia obra frente a la posibilidad de ser plagiada nuevamente.

- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Felipe C. R. Maldonado (ed.), revisada por Manuel Camarero. 2ª ed. corr. Madrid, Castalia. Col. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 7.
- GERBER, Clea (2014). “Partos de la imaginación: autores y textos en el *Quijote* de 1605”. En *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.). Asturias, Fundación María Cristina Masaveu Peterson: 388-397.
- HERRERO, Javier (1982). “La metáfora del libro en Cervantes”. En *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bulzoni Editore: II, 579-584.
- MARSÁ, María (2001). *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*. Barcelona, Ediciones del Laberinto.
- MOLL, Jaime (1982). “El libro en el Siglo de Oro”. *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid). I: 43-54.