



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

VEROSIMILITUD Y LECTURA

TESIS
QUE, PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS,

PRESENTA

HÉCTOR ZALIK FERNÁNDEZ CARRASCO

DIRECTORA DE TESIS
DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO



CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx., 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria:

A Mónica Quijano por ser luz de esta tesis.

A Rodolfo Palma por sus regaños cariñosos.

A Otto Cázares por su confianza y ser fuente de conocimiento.

A Carlos Vargas por tantas conversaciones y apoyo.

A Daniel Castañeda por su ojo crítico y disposición académica.

A Ana Oropeza por llenar de vida mi vida.

A mi madre por creer siempre en mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
<hr/>	
1. LA VEROSIMILITUD SEGÚN LA POÉTICA ARISTOTÉLICA.....	9
La mimesis según Aristóteles.....	9
Platón y la mimesis.....	13
Faltas en la mimesis aristotélica.....	17
La catarsis.....	21
La verosimilitud.....	23
La falacia.....	24
Lo inexplicable.....	26
Lo verosímil en contra de lo verosímil.....	28
Conclusiones a la <i>Poética</i> de Aristóteles.....	30
<hr/>	
2. LA REBELIÓN DEL NARRADOR. SIGLOS DE ORO ESPAÑOL.....	34
Gutenberg y los nuevos lectores.....	34
Censurar la ficción.....	41
La nueva verosimilitud.....	49
El pensamiento de Erasmo en <i>El Quijote</i>	57
La rebelión del narrador: <i>El Quijote</i>	59
Los encantadores.....	70
Los libros dentro de <i>El Quijote</i>	72
Conclusión.....	76
<hr/>	
3. WALTER SCOTT Y LA CRISIS DE LA NOVELA HISTÓRICA.....	78
La concepción histórica de los siglos XVIII y XIX.....	78
El efecto de la realidad histórica.....	83
La verosimilitud según Walter Scott.....	85
Definición de la novela histórica romántica.....	94
Crisis de la novela histórica romántica y la profesionalización de la Historia.....	95
Manzoni y la crisis de la novela histórica romántica.....	100
Conclusión.....	105
<hr/>	
CONCLUSIONES. VEROSIMILITUD Y LECTURA.....	107
Hacia la verosimilitud del siglo XXI.....	107
La cuestión del género y su relación con lo verosímil.....	114
La verosimilitud del personaje.....	118
<hr/>	
BIBLIOGRAFÍA.....	122
<hr/>	

INTRODUCCIÓN

Mi hipótesis de trabajo es la siguiente: El régimen de verdad vigente condiciona cambios trascendentes en la verosimilitud literaria.

El término “régimen de verdad” lo retomo de Michael Foucault, quien argumenta ampliamente que el conocimiento se estructura bajo formas de poder en la sociedad. Por lo que en cada momento histórico existe un saber sistemático dominante:

La verdad de este mundo; es producida en este mundo gracias a múltiples imposiciones, y produce efectos reglados de poder. Cada sociedad posee su régimen de verdad, su “política general de la verdad”: es decir, define los tipos de discursos que acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a unos y a otros; las técnicas y los procedimientos que son valorados en orden a la obtención de la verdad, el estatuto de quienes se encargan de decir qué es lo que funciona como verdadero.¹

Sobre el problema de la definición de conocimiento, Foucault retoma a Nietzsche, quien postula una separación completa entre la naturaleza y conocimiento, pues considera que el conocimiento es una invención humana y no preexiste como tal. Bajo esta premisa Foucault se plantea una historia de la verdad social, distinta a la historia del saber científico:

La hipótesis que me gustaría formular es que en realidad hay dos historias de la verdad. La primera es una especie de historia interna de la verdad, que se corrige partiendo de sus propios principios de regulación: es la historia de la verdad tal como se hace en o a partir de la historia de las ciencias. Por otra parte, creo que en la sociedad, o al menos en nuestras sociedades, hay otros sitios en los que se forma la verdad, allí donde se definen un cierto número de reglas de juego, a partir de las cuales vemos nacer ciertas formas de subjetividad, dominios de objeto, tipos de saber y, por consiguiente, podemos hacer a partir de ello una historia externa, exterior, de la verdad.²

A través de mi experiencia como lector de literatura ha notado una importante vinculación entre la verosimilitud y el régimen de verdad. Así, mi objetivo en esta tesis es fundamentar teóricamente dicha relación. Por tal motivo retomo a Foucault como punto de partida para

¹ Foucault, Michel, *Estrategias del poder*, Barcelona, Paidós, 1999, p.53.

² Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.5.

sostener que la historia de la verdad social impacta necesariamente en una historia de la verosimilitud.

Tomaré en cuenta tres momentos en los que la verosimilitud tuvo un cambio evidente que, aunque ciertamente es una pequeña muestra de una “historia de la verosimilitud”, ejemplifican enormemente su funcionamiento. Así, esta investigación se enmarca en la teoría de la recepción literaria, pues busca reconocer los dominios del saber que incidieron mayormente en los nuevos géneros.

Ésta es una tesis de teoría literaria, materia que se imparte a lo largo de la carrera: *Lengua y Literaturas Hispánicas*. Abarco, también, a literatos que escribieron en lenguas distintas al español, lo cual es completamente acorde con los planes de estudio de las materias de teoría literaria.

Abordo tres momentos literarios donde se dieron cambios notables sobre la verosimilitud del texto: la *Poética* de Aristóteles, los Siglos de Oro en España y la novela histórica romántica con Walter Scott. En la *Poética* retomo a Aristóteles como aquel primer lector/espectador que desarrolla el término verosimilitud como una preocupación filosófica sobre la esencia de la poesía. En los Siglos de Oro español me enfoco en el evidente cambio literario catapultado por la metaficción dentro de un contexto religioso-moralizante. Y en la novela romántica de Walter Scott analizó la transformación de la novela histórica. En estos capítulos busco identificar de qué manera tres dominios del conocimiento que modelizaron, en su momento, lo verosímil: la Filosofía, la religión, la Historia.

En mi análisis utilizaré también la hermenéutica literaria en la forma como la plantea Hans

Robert Jauss:

A la hermenéutica literaria le resulta de aquí la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de recepción, es decir, por un lado aclarar el proceso actual, en el que se concretiza el efecto y el significado del texto para un lector actual, y por otro lado reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de diferentes épocas.³

Mi propósito es argumentar que el contexto de régimen de verdad o dominio del saber determina, muchas veces, los cambios en el concepto de verosimilitud. En ese sentido, los nuevos lectores y autores, que han modificado sus paradigmas, generan necesariamente nuevos textos. Los literatos utilizan el régimen de verdad vigente ya sea para: negarlo, ignorarlo, burlarse de éste o simplemente aceptarlo. Y la razón es simple: los lectores poseen una carga cultural sobre lo que es verdadero. Lo verosímil se articula y diversifica conforme a la estructura del régimen de saber en turno.

Para cerrar esta introducción, sólo me queda definir verosimilitud como: “apariencia de lo verdadero”. Utilizo para esto la explicación histórico-hermenéutica que le da Paul Ricoeur a este concepto en el capítulo “Las metamorfosis de la trama” en *Tiempo y Narración II*.⁴ Ricoeur, más que definir la verosimilitud, explica el significado narrativo que adquiere en el siglo XX (*Tiempo y Narración II se publica en 1984*), como resultado de un proceso histórico y en contraposición al realismo novelesco del XIX. En la siguiente cita, Ricoeur se refiere al realismo del XIX y al afán que se tenía por lo verdadero (en el sentido de ser

³ Jauss, Hans Robert, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, compilador Dietrich Rall, UNAM, 2003, p. 75.

⁴ Una síntesis que evidencia el cambio sustancial del concepto de trama puede verse en la siguiente cita de Ricoeur, sacada del mismo capítulo mencionado: “Un corolario importante de esta concepción demasiado estrecha de la trama ha contribuido al desconocimiento del principio formal de su construcción: mientras Aristóteles subordinaba los caracteres a la trama, considerada como concepto englobador respecto de los incidentes, a los caracteres y a los pensamientos, vemos, en la novela moderna, que la noción de carácter se libera de la de la trama, luego compite con ella e incluso la eclipsa totalmente.” (pág. 386).

fiel a la realidad), en contraposición a lo que define como “novela como arte de ficción”; desde Henry James en adelante y donde se busca evidenciar el artificio de la convención:

La suerte de la trama tiene lugar, pues, en este esfuerzo casi desesperado por acercarse asintóticamente al artificio de la composición novelesca a una realidad que se oculta según la importancia de las exigencias formales de composición que ella multiplica. Todo sucede como si únicamente convenciones cada vez más complejas pudiesen igualar lo natural y lo verdadero, y como si la complejidad creciente de estas convenciones hiciese retroceder a un horizonte inaccesible a esta misma realidad que el arte pretende igualar y "ofrecer". Por eso el recurso a lo verosímil no podía ocultar por mucho tiempo el hecho de que la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero. [...] Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-crear, merced al cual el artificio es *tomado como* un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión. En lo sucesivo, la conciencia del artificio minará desde dentro la motivación realista, hasta volverse en contra de ella y destruirla.⁵

La explicación de Ricoeur sobre el significado narrativo de verosimilitud me parece todavía vigente en 2016. Y justamente retomo a Ricoeur en esta noción de verosimilitud, porque es la conclusión de una descripción histórico-hermenéutica, lo que es acorde al marco teórico que estoy utilizando.

En el primer capítulo de este trabajo analizo la *Poética* de Aristóteles para delimitar lo que él entendía por verosimilitud. Considero que nombrar el término es el primer gran cambio en esta historia de la verosimilitud, pues establece qué le parecía creíble y desde qué punto de vista.

El segundo capítulo trata sobre la picaresca y *El Quijote*. Dentro de un contexto de prohibiciones morales y editoriales, los escritores lograron crear mediante la metaficción, una verosimilitud irónica que cambió los paradigmas del arte literario.

⁵ Ricoeur, Paul, (1984) *Tiempo y narración II*, México, Siglo XXI, 1984, p. 393.

El tercer capítulo explica la crisis de la novela histórica romántica. Este género se transformó debido a los cambios en el régimen de verdad vigente de la época. Los lectores cultos comenzaron a exigir un nuevo tipo de novela histórica, esto a partir de la renovada disciplina histórica positivista.

Finalmente, en las conclusiones busco esbozar un panorama actual de la verosimilitud pensando en el régimen de verdad en turno.

1. LA VEROSIMILITUD SEGÚN LA POÉTICA ARISTOTÉLICA

Dos conceptos son claves para la verosimilitud: la mimesis y la catarsis. Éstos han sido ampliamente desarrollados en la *Poética*, y permanecen como herramienta del análisis literario pues, en síntesis, son la base de la ficción.

Aristóteles es el primer lector, del que tenemos nota, que se preocupó por la verosimilitud de un texto poético; ficticio. Las cosas que él veía como inverosímiles son fundamentales para entender su postura como lector y espectador. Por otro lado, Aristóteles funda un nuevo tipo de texto: el estudio teórico de la Poesía; para lo cual utiliza como marco teórico su propia filosofía.

En esta tesis analizo tres momentos en los que hubo un cambio significativo en la verosimilitud literaria; considero así que el primer gran cambio fue precisamente el hacerse consciente de la existencia de lo verosímil.

La mimesis según Aristóteles

La poesía es imitación. ¿Qué imita? La poesía es la imitación de los hombres en acción, tal como dice Aristóteles:

De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues

nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta.⁶

Específicamente, Aristóteles enumera tres proyectos a imitar por el poeta:

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitara siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representara las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; estas, en efecto, se las permitimos a los poetas.⁷

El poeta imitará uno de los tres proyectos. Y lo hará mediante la palabra, las metáforas y alteración que emplea por oficio propio. Sobre el proyecto número uno, “las cosas como eran o son”, Aristóteles se refiere a los acontecimientos históricos o reales o naturales; en el segundo, “como se dice o se cree que son”, se refiere a los mitos o cosas que cuenta la gente, pues no sabemos si sucedieron o no, pero “así se cuentan”; y el tercero, “como deben ser”, se trata de la invención del poeta, la imaginación. De Agatón, se dice que fue el primer poeta en hacer tragedias propias de su imaginación; pero, como su obra está perdida, no sabremos si tal afirmación es correcta.

Ricoeur ha estudiado más detenidamente el problema de la mimesis en *Tiempo y Narración*. Distingue, en primer lugar, la mimesis del *mythos* (representación/trama). De tal forma que a lo largo de la *Poética*, no se deben confundir los elementos y partes que son propias de la trama trágica y aquellos que pertenecen a la imitación de las acciones de los hombres. De tal distinción elabora el proyecto de *Tiempo y Narración*; pues identifica tres tipos de mimesis: la Mimesis I corresponde a la imitación de la acción en su forma temporal, simbólica, semántica; el obrar humano dentro del tiempo. El segundo tipo de mimesis (Mimesis II), se concentra en los paradigmas de la tradición narrativa, o sea todo el cúmulo

⁶ Aristóteles, *Poética*, 1451 b, 30.

⁷ *Ibidem*, 1460 b, 10.

de narrativa y drama que ha moldeado la historia literaria, puede ser occidental, oriental, etc. El tercer tipo, Mímesis III, trata sobre la recepción del lector del texto, tal mimesis imitaría convenciones de lectura del tipo: compasión y temor como efecto particular de la tragedia.

Así, mimesis I corresponde a las acciones que imita el poeta. Mimesis II a la estructuración de la tragedia en cuanto a sus elementos particulares, tradicionales: peripecia, anagnórisis, catarsis. Mimesis III se fundamenta en el precepto aristotélico de lo que produce la tragedia: compasión y temor.

Los tres tipos de acción que imita el poeta corresponden, según la aclaración de Ricoeur, a la semántica, simbolismo y temporalidad de la acción. Lo semántico de la acción, el obrar humano dentro del tiempo, se puede resumir en las siguientes palabras: “las narraciones tienen como tema, finalmente, obrar y sufrir”.⁸ Palabras del propio Ricoeur que resumen el simbolismo de la trama a partir de la *Poética*.

Ricoeur continua diciendo: “Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas”⁹. Y justamente esto se ve reflejado en los tres proyectos de las tramas de Aristóteles: “las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser”. Aristóteles plantea las cosas que son creíbles, absurdas o inverosímiles desde su propia tradición cultural, aunque fundamentadas en su propia filosofía.

⁸ Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I*, Siglo XXI, México D.F., 2003, p.118.

⁹ *Ibidem*, p.119.

En el libro *Mimesis*, Erich Auerbach recorre varias etapas literarias para mostrar las distintas formas de imitar la realidad en el mundo occidental. La imitación delata una forma cultural de comprender al mundo. Para ejemplificar la mimesis griega, Auerbach, en el capítulo “La cicatriz de Ulises”, compara las diferencias narrativas entre Homero y el Antiguo Testamento. En Homero, tanto los hombres como los dioses revelan sus intenciones y pensamientos, además de que siempre se menciona el lugar espacial donde están situados; el Olimpo por ejemplo. El texto bíblico es lo contrario, allí nunca se revela el interior de los personajes y Dios nunca se ubica en un espacio determinado. La narración de Homero es muy directa y luminosa; la narración Bíblica está oscurecida, plantea misterios e interrogantes. Por ejemplo, en el sacrificio de Isaac a manos de Abraham, el silencio de los personajes cuando van subiendo la montaña es enormemente significativo; de hecho Dios nunca revela las intenciones de su mandato. Otro punto interesante que señala Auerbach es la intención diametralmente opuesta de cada texto. En Homero la intención es emocionarnos con la narración. En la Biblia la intención es imponerse sobre nuestras vidas:

Además de estar el texto Bíblico de por sí necesitado de interpretación, su pretensión de dominio lo encauza aún más lejos por este camino. No intenta hacernos olvidar nuestra propia realidad durante unas horas, como Homero, sino que quiere subyugarla; nosotros debemos acomodar nuestra vida propia a su mundo, y sentirnos partes de su construcción histórico-universal, lo cual se hace cada vez más difícil, a medida que el mundo en el que vivimos se aleja de las Sagradas Escrituras. [...] el Antiguo Testamento nos ofrece una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los siglos, al cumplirse las profecías. Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena.¹⁰

¹⁰ Auerbach, Erich, *Mimesis, la representación de la realidad en el mundo occidental*, Fondo de Cultura Económica, 1950, pag. 21-22.

Con este estudio, Auerbach aclara que la forma de mimesis evidencia una cultura bajo la cual se trama el texto. Aristóteles, desde su contexto cultural, define la mimesis de la poesía como la imitación de los hombres en acción.

La mimesis, hay que aclarar, es un término por el cual se imita lo esencial de las cosas: animales, cosas, dioses. Sin embargo Aristóteles enfoca la mimesis de la poesía en la acción de los hombres, pues éste se deja ver a través de sus acciones, por lo tanto eso es lo imitable. La mimesis poética atañe al comportamiento humano (su *ethos*).

La imitación, siguiendo a Auerbach, en la cultura helénica tiene una fuerte necesidad de representar espacial y temporalmente los escenarios en la que se desarrollan las acciones de los hombres. El propio Aristóteles en su Poética le da bastante importancia al tramado coherente de espacio-acción-tiempo. En contraste, Platón hablará de la mimesis como una burda imitación de lo real.

Platón y la mimesis

A diferencia de Aristóteles, para Platón el poeta imita imágenes a semejanza del pintor. Por lo que su labor es comparable y criticable casi en los mismos términos.

- Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad: antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo en base a colores y a figuras.

[...]

-Así también, se me ocurre, podemos decir que el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo en base a palabras les parezca que se expresa muy bien, cuando, con el debido metro, ritmo y armonía, habla acerca del arte de la zapatería o acerca del arte del militar o respecto de cualquier otro; tan poderoso

es el hechizo que producen estas cosas. Porque si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se las reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen, pues ya lo habrás observado.

- Sí, por cierto.

- Se parecen a esos rostros que son jóvenes pero no bellos, tal como se los ve cuando han dejado atrás la flor de la juventud.¹¹

La imitación de imágenes del poeta se realiza, al igual que el pintor, en un tercer plano. La analogía del zapatero de la cita anterior proviene de una explicación que da Platón al comienzo del capítulo X de la *República*. La imitación que hace un pintor de una cama se realizaría en tercer grado pues primero estaría la cama creada por Dios: la idea de cama; luego la cama en particular que fabricaría el carpintero; al final la imitación del pintor de la cama del carpintero. El problema radica en que el carpintero fabrica algo semejante a lo real, la idea de cama de Dios; sin embargo el pintor imita la cama del carpintero y no se preocupa en encontrar la real. Cito el diálogo referente a este punto:

-¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios ? ¿O por quién más podría haberlo sido?

-Por nadie más, creo.

-Otra, la que hace el carpintero.

-Sí.

-Y la tercera, la que hace el pintor. ¿No es así?

-Sea.

-Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas.

-Tres, efectivamente

-En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea porque alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera, más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la Cama que es en sí misma.

[...]

¿Y en cuanto al carpintero? ¿No diremos que es artesano de una cama?

-Sí.

-¿Acaso diremos que también el pintor es arte sano y productor de una cama?

- De ninguna manera.

- Pero, ¿qué dirás de éste en relación con la cama?

-A mi me parece que la manera más razonable de designarlo es 'imitador' de aquello de lo cual los otros son artesanos.¹²

¹¹ Platón, *República*, 600 e-601b.

¹² Platón, *República*, 597 b-e.

Para Platón, el pintor es simplemente imitador y no artesano-creador como lo serían Dios y el carpintero. De tal manera que la conclusión a la que llega el filósofo es que el pintor está muy alejado de la verdad:

-Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

- De la apariencia.

- En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen.¹³

[...]

Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real, y de que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen cosas aparentes e irreales.¹⁴

Platón admite, muy brevemente, que los poetas también imitan las acciones de los hombres¹⁵, pero lo hace para cuestionar e introducir el tema de la moral: los poetas hablan de la “parte inferior del alma y no con la mejor”; por eso mismo es criticable. Así, en la *República* de Platón, los poetas serán expulsados salvo aquellos que alaben con himnos las cosas buenas:

hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor.¹⁶

De tal manera, la admisión de la poesía será por su valor moral, la razón debe prevalecer en el Estado.

En contraste, para Aristóteles la mimesis adquiere un valor enormemente distinto, ya no se basa en la moralidad, pues no juzga que alguno de los tres proyectos miméticos sea mejor

¹³ *Ibidem*, 598 b.

¹⁴ *Ibidem*, 598 e.

¹⁵ *Ibidem*, 603 e.

¹⁶ *Ibidem*, 607 a.

uno que otro. Para Aristóteles el poeta sí es creador y no vil imitador en tercer grado. En este sentido la poesía tiene la capacidad de crear un mundo autónomo, con una lógica que puede subvertir la lógica formal; como lo explicaré más adelante. En síntesis, el poeta crea un mundo verosímil que, si está mal tramado, puede fallar.

Justamente Aristóteles habla de *poíesis*, que es propia de las artes en el sentido de una producción-creación del ser humano en la que no es indispensable la especialización científica (*techné*). La *techné* se opone a la *poíesis* porque es una actividad metódica y especializada que requiere una racionalización real. La *poíesis* es una actividad que no se ocupa de aquello que es necesario, por lo tanto evoca una creación cultural.

Es importante explicar lo que Aristóteles comprende por necesario. Para él, el conocimiento es universal e inteligible porque es inmutable. Aquello que no puede ser de otra manera, que no puede ser modificado por el hombre, es lo necesario. La ciencia es un conocimiento necesario en cuanto habla de lo inmutable, lo universal: “Por consiguiente, lo que es objeto de ciencia es necesario. Luego es eterno, ya que todo lo que es absolutamente necesario es eterno, y lo eterno es ingénito e indestructible.”¹⁷

El arte se ocupa de la producción no necesaria, en contraste con la acción o praxis necesaria de la ciencia. En la siguiente cita se contrasta la producción y la acción; o *poiesis/praxis*:

Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con su naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas. Dado que la producción y la acción son diferentes, necesariamente el arte tiene que referirse a la producción y no

¹⁷ Aristóteles, *Ética a Nicomaco*, 1139 b, 25.

a la acción. Y, en cierto sentido, ambos, el azar y el arte, tienen el mismo objeto, como dice Agatón: «El arte ama al azar y el azar al arte.»¹⁸

El arte para Aristóteles, a diferencia de Platón, es génesis cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. Lo producido, el poema, por ende está en las cosas que son modificables por el hombre y no necesarias, universales.

Faltas en la mimesis aristotélica

Los tres proyectos miméticos de Aristóteles acotan, en principio, los límites de una estructura verosímil. Pues se caerá en falta si se imitan dos o los tres proyectos a la vez. El propio Aristóteles ejemplifica algunas de estas fallas, cuestión que resulta enormemente ilustrativa.

En la *Odisea*, Aristóteles menciona un absurdo que es cubierto por la maestría de Homero. En el canto XIII, la nave en la que va Odiseo sale de la playa y entra a tierra por el ímpetu que llevaban los remeros. Este absurdo es hecho notar por Aristóteles, pues los remeros eran simples hombres sin las virtudes de los semidioses.

pero, si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la *Odisea* relativas a la exposición del héroe en la playa serían evidentemente insostenibles en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo razonándolo con los demás primores.¹⁹

El pasaje de los remeros en la *Odisea* es significativo entonces, pues Homero está imitando los mitos, el mundo de los dioses, las cosas “como se dice o se cree que son”. Y en ese mundo los seres humanos no tienen el poder de remar sobre la tierra. Tal vez si Odiseo llevara a un semidiós de remero sería más creíble para Aristóteles.

¹⁸ *Ibidem*, (1140 a, 10), p. 273.

¹⁹ *Poética*, 1460 b, 35.

Otra cosa absurda es el encuentro de Egeo con Medea en la tragedia de Eurípides. “Pero es justo el reproche por irracionalidad y por maldad cuando, sin ninguna necesidad, recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo, o a la maldad, como en el *Orestes*, la de Menelao.”²⁰

Cuando Medea se encuentra a Egeo, él viene de ver al oráculo, pero va caminando y con ropas de caminante. El asunto es que era rey y no había ninguna explicación para que no fuera con carruaje y escolta. Sobre la referencia de Menelao cito la nota que da García Bacca: “Aristóteles siente una especial malquerencia por este carácter a causa de haberlo hecho Eurípides peor [más malvado] de lo que la trama exigía”.²¹

Aristóteles también nos advierte que los caracteres deben ser apropiados y constantes de acuerdo a la persona que se imita. Por lo que, cuando habla de *Escila*, un ditirambo de Timoteo de Mileto²², le parece inconsistente pues Ulises llora como mujer y Melanita habla como hombre. La cita de cómo deben de ser los caracteres es la siguiente:

Un ejemplo de maldad de carácter sin necesidad es el Menelao del *Orestes*; de carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de Odiseo en la *Escila* y el parlamento de Melanipa, y de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Aulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego.²³

Un ejemplo muy interesante sobre la mimesis, se da con otro pasaje de la *Iliada* donde se menciona a una cierva con cuernos. Aristóteles habla de esto cuando explica las faltas que puede incurrir un poeta:

²⁰ *Poética*, 1461 b, 20

²¹ García Bacca, Juan David, “Introducción a la poética” en *Poética*, UNAM, 1946, p. XXI.

²² *Ibidem*, igualmente es una nota de Juan David García Bacca. *Escila* es una obra que está perdida.

²³ *Poética*, 1454 a, 30.

Por consiguiente, en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones. En primer lugar, las que se refieren al arte mismo. Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero esta bien si alcanza el fin propio del arte (pues el fin ya se ha indicado), si de este modo hace que impresione mas esto mismo u otra parte. Un ejemplo es la persecución de Héctor. Pero, si el fin podía conseguirse también mejor o no peor de acuerdo con el arte relativo a estas cosas, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto. Por otra parte, ¿de cuál de las dos clases es el error, de los relativos al arte o de los relativos a otra cosa accidental? Pues yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido.²⁴

La cierva con cuernos fue un error en el que parecen haber caído varios poetas de la antigüedad. Mariano Benavente Barreda²⁵ enumera en un artículo ocho casos de poetas griegos que hablan de ciervas con cuernos. Su conclusión es que había un error popular en la sociedad helénica en no distinguir que la hembra del ciervo no tiene cuernos. Cosa que Aristóteles, como hombre culto, señala.

Revisé, por cierto, el canto XV de la *Iliada* en el verso 271, donde está el error de la cierva con cuernos, y encontré en varias versiones “Así, como cuando perros y pastores persiguen a un cornífero ciervo”. El pasaje es correcto, el ciervo macho es cornífero; posee cuernos. De tal manera que es muy posible que los traductores de la *Iliada* hayan enmendado el error de Homero y simplemente cambiaron las palabras, de cierva a ciervo, pues seguramente creyeron que se trataba de un error del manuscrito.

Todo esto de la cierva con cuernos, aunque queda como anécdota, me sirve para enfatizar el pensamiento de Aristóteles, pues para él la mimesis es el proceder fundamental del arte. A partir de saber qué exactamente imita el poeta es que podemos pronunciar un juicio sobre lo

²⁴ *Poética*, 1460 b, 25.

²⁵ Mariano Benavente Barreda es Doctor en filología Clásica. Catedrático de Griego del instituto Santa Catalina de Alejandría, España. Su artículo “El motivo de la cierva astada en la literatura griega” se puede encontrar en la siguiente dirección de internet:
<http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/72948/00820073007347.pdf?sequence=1>

verosímil. En este sentido, lo verosímil será en virtud de lo que se está imitando. ¿Qué quiere imitar un poeta cuando habla de una cierva con cuernos? ¿La opinión popular, la naturaleza o tal vez la cierva de una diosa (Artemisa tiene una Cierva con cuernos de oro)? Si quisiera imitar el poeta a la naturaleza, en una falta caerá, si es la opinión popular o la cierva de una diosa, bien podremos aceptarla. Justamente este razonamiento ejemplifica los tres proyectos miméticos a seguir por el poeta.

Por otro lado es necesario explicar lo que Aristóteles entendía por posible. Lo posible radica en la potencia o capacidad que se posee. De tal manera que alguien que tiene piernas es capaz de caminar o correr a menos que esté discapacitado. La siguiente cita explica esta idea:

Algo es posible o capaz cuando no resulta ningún imposible al realizarse en ello el acto cuya potencia o capacidad se dice que posee, quiero decir, por ejemplo, que si alguien es capaz de sentarse y puede sentarse, no resultara ningún imposible si se sienta. E igualmente, si es capaz de ser movido o de mover, de estar firme o de poner firme, de ser o de generarse, o de no ser o no generarse.

Bajo este pensamiento se aclara el porqué le parece imposible, a Aristóteles, la persecución de Héctor, pues no está en potencia o capacidad dar varias vueltas a la ciudad de Troya sin agotarse. Sucede lo mismo con los hombres que remando llevan a tierra firme el barco; pues en su potencia no está esta posibilidad. Así, en poesía hay dos tipos de errores, el primero es propio del arte, pues surge de conocer la potencia e introducir un absurdo; como el de Héctor. El segundo tipo de error nace del desconocimiento, como el de la cierva con cuernos:

En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: uno consustancial a ella, y otro por accidente. Pues, si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia, el error es suyo; mas, si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos

patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, por ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella.²⁶

En todo caso, lo imposible o lo posible parte del conocimiento del poeta respecto a la cosa señalada. Por esto mismo es responsabilidad del poeta conocer para no caer en errores involuntarios. Es decir, si el poeta desea meter un imposible deberá hacerlo con claro conocimiento y en la finalidad del arte. Por eso una de las máximas aristotélicas habla precisamente de mantener la credibilidad y coherencia en la poesía: “En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble”²⁷

La catarsis

La palabra catarsis aparece en la *Poética* como parte de la definición de Tragedia. Y su significado proviene de la medicina, el cual suele traducirse como purgar o purificar:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por lenguaje sazonado el que tiene ritmo, armonía y canto, y por las especies [de aderezos] separadamente, el hecho de que algunas partes se realizan solo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto.²⁸

En la *Poética* queda sin mayor explicación el concepto de la purificación de los afectos o *kátharsis*. Por lo que se han generado innumerables interpretaciones. Sin embargo, en otros textos del filósofo, la catarsis se ve ampliamente relacionada con la belleza y el placer.

En *Metafísicas* se habla de la belleza en relación a las matemáticas:

yerran quienes afirman que las ciencias matemáticas no dicen nada acerca de la Belleza o de la Bondad. Hablan, en efecto, de ellas y las muestran en grado sumo. Aunque no las nombren, no es que no hablen de ellas, puesto que muestran sus obras y sus razones. Por su parte, las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación, que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo. Y puesto que estas (me refiero, por ejemplo, al orden y la delimitación)

²⁶ *Poética*, 1460 b, 15.

²⁷ *Poética*, 1461 b, 15.

²⁸ *Poética*, 1449 b.

son, a todas luces, causas de muchas cosas, es evidente que hablan en cierto modo de esta causa, la causa como Belleza.²⁹

El orden, la simetría y la delimitación son las principales características formales de la belleza. Y los beneficios de lo bello son la purificación y la educación:

la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación; qué queremos decir con el término «purificación», que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*.³⁰

Aquí, Aristóteles promete explicar claramente la purificación en la *Poética*. Según la nota a pie de página de la edición Gredos de la *Política*, se supone que en el libro segundo de la *Poética*, que está perdido, se hable extensamente de la *kátharsis* (purificación). En ausencia de ese texto, tenemos en *Política* el cómo la música puede desatar la catarsis:

Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer. De un modo análogo, también las melodías catárticas procuran a los hombres una alegría inofensiva.³¹

A falta del segundo libro de la *Poética*, son los pasajes citados de la *Metafísica* y la *Política* los que nos acercan a lo que el filósofo consideraba como belleza y catarsis. Experimentamos la belleza como un sentimiento de purificación y placer mediante las formas supremas del orden la simetría y la delimitación.

En el mismo orden de ideas, al hablar de mimesis, Aristóteles describe el deleite que produce la imitación:

²⁹ Aristóteles, *Metafísica*, XIII, 3, 1078 a-b, editorial Gredos, 1994, p. 514.

³⁰ Aristóteles, *Política*, libro VIII, 1341b 35-40, editorial Gredos, 1988, p. 474.

³¹ *Política*, libro VIII, 1342a 10- 15, editorial Gredos.

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen que es cada cosa, por ejemplo, que este es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante.³²

Es muy interesante el que imitar produzca cierto placer por más repugnantes que puedan ser las figuras imitadas. En este sentido la mimesis crea una especie de filtro estético sobre lo repugnante. Y si relacionamos esto con la definición de tragedia, que es la imitación de una acción esforzada y completa, que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación, catarsis, de tales afecciones; podríamos hablar de una especie de filtro poético que purifica en el espectador los afectos de la compasión y el temor. En los dos casos, lo que en la realidad pudiera crearnos rechazo o paralizarnos: lo repugnante y el temor; visto a través de la poesía nos da placer y nos purifica. “puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor”³³

La verosimilitud

En la *Retórica*, Aristóteles dice que los hombres tienden por naturaleza hacia la verdad. Y lo interesante es que, para él, corresponde a la misma facultad reconocer lo verdadero y lo verosimilitud:

Porque corresponde a una misma facultad reconocer lo *verdadero* y lo *verosímil* y, por lo demás, los hombres tienden por naturaleza de un modo suficiente a la verdad y la mayor parte de las veces la alcanzan. De modo que estar en disposición de discernir sobre lo *plausible* es propio de quien está en la misma disposición con respecto a la *verdad*.³⁴

³² *Poética*, 1448 b, 5.

³³ *Poética*, 1453 b, 10

³⁴ *Retórica*, Madrid, Gredos, p. 169.

Reconocer lo verdadero y lo verosímil parte de una misma facultad. Sin embargo, lo verosímil se estructura de manera muy distinta que la verdad. Para Aristóteles lo inverosímil puede tener cabida si logra la finalidad del arte. “Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero esta bien si alcanza el fin propio del arte”.³⁵

En contraste, la Filosofía no puede echar mano de la mentira para lograr su fin, pues su búsqueda es la verdad, lo real. Pero en poesía, y esta es una de sus características, sí podemos aceptar lo inverosímil. Lo imposible, lo maravilloso, lo absurdo, la falacia y lo inexplicable también tienen cabida dependiendo de la relación mimética que se construya. Reconocer las verdad y lo verosímil son parte de la misma facultad, pero se articulan de forma distinta.

La falacia

La falacia es una forma de hacer válido algo que no lo es; por lo tanto, es desaprovechable en Ontología: disciplina que busca el ser de las cosas. Sin embargo, como la poesía sí puede utilizarla, pues las relaciones lógicas, causales, evidentes y esenciales de la realidad se pueden alterar:

Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido. Y esto constituye paralogsimo. Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso. Por eso, en efecto, si la primera es falsa, tampoco, aunque exista la segunda, es necesario que [la primera] exista o se produzca o se suponga; pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye falsamente que también existe la primera. Y un ejemplo de esto puede verse en el *Lavatorio*.³⁶

³⁵ *Poética*, 1460 b, 20.

³⁶ *Poética*, 1460 a, 20.

Aristóteles alude al pasaje de la *Odisea* en que Ulises se disfraza y engaña a Penélope haciéndose pasar por un cretense que ha recibido en su casa al propio Ulises. Ulises ha llegado de su largo viaje de diez años a Ítaca y, antes de revelar su llegada, decide disfrazarse y ver qué han hecho sus compatriotas en su ausencia. Ulises se hace pasar por un cretense y le dice a Penélope que tiene en su casa a Ulises. Penélope infiere que está hablando con el cretense Etón (v. 156-248, *Odisea*, canto XIX). Entonces, siguiendo la cita de Aristóteles, Homero enseña a decir lo falso en forma de falacia. La falacia es hacer parecer válido un argumento que no lo es.

Penélope razona que si el consecuente es verdadero —el cretense dice tener en su casa a Ulises— el antecedente también tiene que serlo. Pero lo que está afirmando Aristóteles es que Homero, en su poema, no está determinado por una condición ontológica, pues en la acción épica puede llegarse a una conclusión verdadera a partir de falsedades. O sea, Ulises, antecedente, sí está viviendo en la casa del cretense porque es él mismo; a pesar de que el cretense, consecuente, sea falso, pues Ulises es el cretense. Así, Aristóteles ejemplifica el cómo Homero puede decir verdad en forma de falacia.

Nuestra alma se halla extraviada en el razonamiento de lo ficticio, donde la lógica formal es evadida. En Filosofía no se podría decir una verdad utilizando la falacia; pero justamente esto es lo que sucede en la *Odisea*. Es decir, en poesía, no se puede concluir siempre que algo sea verdadero porque le antecede algo verdadero. En la trama, la verosimilitud estaría en parte deslindada, evadida, de la lógica formal. Y es por ello que la verosimilitud no es asequible en un esquema lógico, sino en relación a la condición misma de la poesía. Hay que destacar aquí cómo Aristóteles está desmenuzando la ficción y estableciendo que no es

posible pedirle a la poesía lo mismo que a la historia o la filosofía, pues todo depende de la mimesis que se esté realizando.

Lo inexplicable

Al igual que la falacia, lo inexplicable también puede ser utilizable. Pero sólo sirve si engendra lo admirable. Por ejemplo la persecución de Héctor por Aquiles. Esta escena sería ridícula, inexplicable: “si se pusiera en escena lo relativo a la persecución de Héctor, puesto en escena, parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y contenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota.”³⁷ La epopeya, al no verse en un escenario con actores, tiene la ventaja de dejar inexplicables ciertas acciones que con la belleza poética son subsanadas. Y es gracias a que no se explica el cómo Héctor es perseguido por Aquiles, que la situación se vuelve admirable y heroica.

En contraste, Aristóteles recuerda una escena inexplicable que provocó las protestas de los espectadores. Hablando sobre la posibilidad de visualizar la trama al momento de “ponerla ante los propios ojos”³⁸ para no caer en las contradicciones ocultas, dice: “Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Carcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual, si no lo veía, pasaba inadvertido al espectador, y en la escena fracasó la obra, por no soportar esto los espectadores.”³⁹

Del dramaturgo Cárcino no quedan sus obras, sólo referencias, por lo que no sabemos exactamente a qué pasaje se refiere la cita, aunque es claro que el público protestó porque

³⁷ *Poética*, 1460 a, 15.

³⁸ *Poética*, 1455 a, 25.

³⁹ *Idem*.

no se debía ver salir a Amfiaro del escenario y, sin embargo, se le ve salir. Ejemplo de un error del dramaturgo por no imaginarse la escena. Esta anécdota es similar a lo que le hubiera pasado a Homero si hubiera escrito una tragedia con la persecución de Héctor. Que los dos personajes pudieran dar 3 vueltas a Troya parecería inexplicable, sobre todo tomando en cuenta que Héctor no es un semidiós. La persecución simplemente hubiera caído en falta. Pero al utilizar Homero un lenguaje bello cubre esta inconsistencia. Debe sobreentenderse la inverosimilitud de la persecución de Héctor en el hecho de que no corresponde a la unidad de acción y tiempo; sería imposible que Aquiles persiga a su enemigo, corriendo sin parar, siquiera una vuelta a la gran ciudad de Troya; pero ellos dan varias vueltas. Es inexplicable también que nadie ayude al pobre Héctor que corre alrededor de su propia ciudad. “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula”.⁴⁰

Por otro lado, cuando el filósofo menciona el *deus ex machina* en la *Poética*, lo critica por artificial, pues las soluciones deben venir de la trama y no de artilugios

Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la *Medea*, de una maquina, o, en la *liada*, lo relativo al retorno de las naves; sino que a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo.⁴¹

Respecto a la primer referencia, se cita el pasaje en que Medea huye repentinamente en un carro tirado por caballos alados que le regaló su abuelo Helio (dios Sol), justo después de asesinar a sus hijos. En cuanto a la *Iliada* se refiere al canto II v. 166, donde Atenea baja a

⁴⁰ *Poética*, 1460 a, 25.

⁴¹ *Poética*, 1454 b. “En el teatro griego se trataba de una verdadera maquina, una especie de grúa movida a mano, que servia para levantar a un dios, a veces a otro personaje decisivo, por encima del escenario, a fin de darle apariencia sobrehumana.”: Nota 219 de la edición de Gredos.

pedirle a Odiseo que detenga la huida de los aqueos de las playas de Troya. Odiseo, por la intervención de la diosa, convence a sus amigos.

Es evidente en esta reflexión, la marca de un cambio paradigmático en las concepciones griegas, pues las tramas de los personajes debían ser resueltas por ellos mismos y no por intervención divina. Aristóteles está separando, así, los ámbitos humano y divino, y considera un “artilugio”, el que un dios repentinamente venga a resolver las cosas de los hombres. Probablemente el *deus ex machina* había sido un recurso excesivamente mal utilizado, al grado que había perdido credibilidad en un cambiante paradigma griego. Esto es una evidencia más de que la opinión pública comenzaba a debatir la veracidad de las historias de los dioses. El dominio del saber religioso comenzaba a cuartearse y esto se refleja en la *Poética* de Aristóteles.

Lo verosímil en contra de lo verosímil

En dos ocasiones Aristóteles enuncia que contra lo verosímil pueden pasar verosímilmente muchas cosas. La primera vez está hablando de la peripecia (cambio de suerte) de los personajes:

En cambio, en las peripecias y en las acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden; pues esto es trágico y agradable. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo, y un valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil.⁴²

En primer lugar debemos tomar en cuenta que las emociones afectan verosímilmente a los personajes, por lo que un sabio como Sísifo bien puede ser engañado, pues es verosímil que

⁴² *Poética*, 1456 a, 20.

las pasiones venzan las virtudes, aunque esto vaya verosímilmente en contra de lo que es un sabio.

En segundo lugar, para entender más a fondo este pasaje hay que remitirse al libro segundo de la *Retórica*, donde habla de “lugares de entimemas aparentes”. El entimema es un tipo de silogismo del cual se ha suprimido una proposición o la conclusión. Dicho capítulo versa sobre entimemas aparentes, es decir engañosos, falaces, de los cuales nos debemos cuidar en retórica, pues no se refieren a sentencias absolutas del tipo “todos los hombres mueren”, sino relativas a algo, por decir un ejemplo: ese hombre murió porque estaba enfermo, por lo tanto todos los hombres enfermos mueren. Aristóteles enumera nueve entimemas aparentes. Justamente el número IX es el que explica la cita anterior de Agatón. En la *Retórica* existe un entimema aparente (falaz) que no se toma en su sentido absoluto-universal sino que es derivado de otra cosa. De tal suerte que lo imposible puede ser tomado por probable, pues es relativo a algo:

tal como (ocurre) en la *Erística* del hecho de *(tomar una cosa) absolutamente y, no absoluta, sino relativamente a algo*, resulta también un silogismo aparente. Igual, por ejemplo, que en la dialéctica (se afirma) que el no ser existe, porque el no ser es no-ser, y que lo no conocido es objeto de ciencia, porque constituye un conocimiento científico el que lo no conocido es no-conocido en la retórica, hay un entimema aparente que procede de lo *que es, no absolutamente probable, sino probable en relación a algo*. Esta <probabilidad>, con todo, no lo es universalmente, como señala Agatón: ***Tal vez haya que decir que lo único probable es que a los mortales les suceden muchas cosas improbables.***

Porque en efecto: lo que va contra lo probable, sucede, de manera que también es probable lo que va contra lo probable; y, si esto es así, lo improbable será probable, pero no absolutamente, sino que, igual que en la *Erística*, el no añadir en qué medida, en relación a qué y de qué modo hace falaz el argumento”.⁴³

Ya hemos visto que la poesía puede incluir falacias en su arte. Lo interesante es que el entimema aparente en la poesía no se vuelve una falacia, sino que puede ser verosímil. Y

⁴³ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, p. 460.

por eso es válida la sentencia de Agatón de que contra lo verosímil pasan verosímilmente muchas cosas.

El otro pasaje de la *Poética* donde Aristóteles sostiene que pasen cosas contra lo verosímil, es el remate de su explicación sobre lo imposible:

Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil.⁴⁴

Aquí, sucede exactamente lo mismo que con lo imposible, solamente que en este caso se trata de lo irracional. Dentro de la poesía algo irracional será justificable, si es que se parte de un razonamiento de otra cosa; o sea: un entimema aparente. De tal forma se puede justificar lo irracional con verosimilitud.

Conclusiones a la *Poética* de Aristóteles

Aristóteles no da propiamente una definición de verosimilitud; sin embargo puedo inferir a partir de esta investigación y de la *Poética* misma que la verosimilitud es la coherente representación de las acciones de los hombres. La mimesis la lleva a cabo el poeta a partir del conocimiento que posee; su labor es imitar las acciones de los hombres, lo mejor posible, conforme a los 3 proyectos miméticos.

La *Poética* tiene enormes implicaciones para la cultura occidental. Aristóteles, al ser filósofo, crea un nuevo tipo de texto: la teoría del arte. La cual consiste en utilizar un metalenguaje, términos que funcionan como herramientas, para analizar el discurso poético.

⁴⁴ *Poética*, 1461 b, 10.

Por otra parte, Aristóteles nos explica que el ente poético es completamente distinto a los demás entes, pues se trata de un ser a mitad de camino entre la Historia y la Filosofía. De tal forma, la poesía se coloca como una cosa radicalmente a parte que no se puede estudiar exactamente como se haría con otra ciencia. Y su valor radica en este placer y purificación intangibles que nos provoca; nos hace vivir de una forma totalmente distinta. Así, una emoción puede ser paralizante, pero el espectador al sentirla a través del arte la vive inocua, placentera y purificada. El arte tendrá una misión esencialmente purificadora.

Esta forma inocua y placentera en la que se viven las emociones del arte lleva a importantes reflexiones sobre la cultura. Nos explicaría entre otras cosas la fascinación de los espectadores cuando en una película se les presenta la violencia. Aristóteles estaba en contra de que en el escenario se exhibiera la violencia pues podía llevar a experimentar la emoción no purificada, pesada y cruda de la vida. Sin duda, ver un choque en la calle es muy distinto a leerlo en una novela. La ficción ejerce un mecanismo distinto en nuestras emociones. En todo caso, conocer de antemano si estamos frente a una ficción o a algo real es indispensable para que nuestras emociones se coloquen acorde con la purificación placentera o la cruda realidad.

También, me parece muy interesante que un milenio antes que Aristóteles, un sabio de la India llamado Bharata escribe, en el *Natyasastra* o tratado de las artes escénicas, sobre un concepto muy similar al de la purificación placentera de las emociones. Para Bharata, toda emoción que se vive como espectador a través del arte es placentera. A esto se le denomina *rasa*, que sería como un sabor placentero. En la teoría del *rasa*, la distancia que toma el

espectador respecto a la representación genera necesariamente un goce estético. Tanto en Bharata como en Aristóteles existe este entendimiento de que el arte trabaja en un espacio completamente distinto al de la realidad. Si partimos de esto, comprendemos las artes escénicas y literarias desde otra perspectiva: la ficción. En otras palabras, Aristóteles logra sentar en occidente que el arte no es la vida, sino que imita la vida.

El término verosimilitud nace pues de un filósofo que estaba preocupado por la sustancia verdadera, necesaria y universal de las cosas. Sin embargo en la poesía encuentra no la verdad sino la verosimilitud. De tal manera, el primer cambio en la verosimilitud fue precisamente nombrar el propio término, pues ello estableció qué cosas son o no verosímiles bajo el marco de la Filosofía y la lógica. Es decir que los primeros paradigmas de lo verosímil eran preceptos filosóficos.

El segundo gran cambio de lo verosímil lo da el propio Aristóteles al establecer que lo inverosímil no es necesariamente incorrecto; pues si lo inverosímil busca un fin artístico es aceptable. Hay pues una distinción entre lo posible y lo necesario.

Aristóteles enuncia qué partes le parecen o no verosímiles y por qué. La Filosofía se convierte en el naciente polo de credibilidad en competencia con la religión. En la propia *Poética*, el filósofo afirma que no se sabe si las historias de los dioses son ciertas pero así se cuentan. En esta frase se evidencia una competencia de los paradigmas helénicos; ya no se puede creer absolutamente en la religión. En cambio, la verdad se buscará mediante la razón. Es a partir de estos cambios paradigmáticos y culturales que se establecen términos

como verosimilitud y mimesis, los cuales no se pudieron haber desarrollado con la religión, sino que parten de un sistema filosófico.

Posiblemente, uno de los cambios más importantes en la poesía se da con Agatón, quien escribía obras inventadas y ya no basadas en las historias de los dioses. Si no estuvieran perdidas sus obras, tal vez podríamos hacer relaciones más directas con Aristóteles. Pues Agatón, al inventar libremente, probablemente le hizo más evidente a Aristóteles mecanismos como la verosimilitud.

El término verosímil nació bajo paradigmas filosóficos, el naciente régimen de verdad que organiza la propia *Poética*. Y lo que busco demostrar en los siguientes capítulos de esta tesis es que estos dominios del saber han afectado la verosimilitud conforme los paradigmas han evolucionado. Aristóteles tenía razón cuando decía que los hombres tienden por naturaleza a la verdad:

Porque corresponde a una misma facultad reconocer lo *verdadero* y lo *verosímil* y, por lo demás, los hombres tienden por naturaleza de un modo suficiente a la verdad y la mayor parte de las veces la alcanzan.⁴⁵

Pero el punto importante es saber qué verdad buscan: ¿una verdad religiosa, científica, filosófica...?, o en términos de Foucault ¿qué dominio del saber moldea a estos sujetos del conocimiento? ¿Qué dominio del saber está moldeando la verosimilitud en determinado contexto histórico?

⁴⁵ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, p. 169

2. LA REBELIÓN DEL NARRADOR. SIGLO DE ORO ESPAÑOL

La imprenta de Gutenberg generó un cambio sin precedentes en la cultura occidental. Este cambio, afectó necesariamente el régimen de verdad y repercutió en las obras literarias; en especial en el Siglo de Oro español.

La llegada de la imprenta generó una exposición enorme de los textos y una resignificación de la figura autoral. El autor comenzó a ser juzgado por la Iglesia católica dependiendo de si su libro poseía algo que fuera en contra de la moral o de la religión. Dentro de este contexto la literatura sufrió cambios, sobre todo en la figura del narrador; ya que narrador-autor no eran figuras del todo autónomas, como lo entendemos hoy, sino casi equivalentes. Y es justamente con autores como Cervantes, donde esta separación se evidencia y genera un nuevo tipo de ficción. Uno de los cambios sobre la verosimilitud más tangibles, se observa precisamente en las nuevas formas que adquirió el narrador literario.

El Quijote es la obra que marca un cambio en la novela moderna, esto se lo debemos en gran parte a que el narrador por fin se ha independizado. La novela moderna sería entonces el género consecuente de una rebelión: la victoria del narrador sobre su autor... ¡sobre la realidad!

Gutenberg y los nuevos lectores

La verosimilitud está ligada a los cambios culturales que suceden en cada época. Esto resulta evidente con la invención de la imprenta en el año 1440. El proceso de copia de libros ya no tenía que durar años, pues gracias al invento de Gutenberg se podían duplicar textos a una velocidad no superable por los copistas. La llegada de la imprenta generó un

cambio en el significado de la palabra escrita. Los libros ahora estaban disponibles para los sectores populares. Esto generó cambios muy profundos; los rasgos más evidentes fueron la lectura solitaria y en silencio, en contraste con la lectura en voz alta que se practicaba en las plazas y que tenía por objetivo informar al público analfabeta.

Walter J. Ong desarrolla ampliamente, en *Oralidad y escritura*, el cambio que significó pasar de una cultura oral a una escrita. Me interesa destacar tres aspectos sustanciales del estudio de Ong que impactaron directamente a la literatura: la tipografía, la idea de propiedad autoral y el simbolismo de finitud del libro.

La tipografía aporta una visualidad homogénea y clarificadora a diferencia de lo manuscrito.

La impresión tipográfica alfabética, en la cual cada letra era vaciada en un pedazo separado de metal, o tipo, constituyó un adelanto psicológico de la mayor importancia. Marcó profundamente la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en una especie de mercancía.⁴⁶

La palabra, al adquirir el significado de objeto o mercancía, tiene la posibilidad de utilizarse además como un objeto estético. George Herbert (1593-1633) da forma visual a sus poemas “Easter wings” y “The altar” semejando unas alas y un altar respectivamente. Tal tipo de visualización posibilita el generar formatos gráficos que dividen las partes de un libro, como por ejemplo la portada o el comienzo de un capítulo. En las portadas se juegan con los tamaños y formas para jerarquizar el contenido.

Por otra parte, el que las palabras estén fijadas en papel y puedan copiarse idénticamente generó la idea de propiedad sobre lo escrito. Ejemplo de esto es que en el año en 1557 se

⁴⁶ J. Ong, Walter, *Oralidad y escritura*, FCE, México, 1982, p.118

funda la Stationer`s Company para fiscalizar los derechos de los autores, impresores y editores. Se gesta con estos cambios, además, la idea de plagio:

La impresión creó un sentido de la propiedad privada de las palabras. En una cultura oral primaria, las personas pueden guardar cierto sentido de derechos de propiedad sobre un poema, pero no es lo habitual y por lo general resulta debilitado por la herencia común del saber popular, las fórmulas y los temas a los que recurre todo mundo. Con la escritura, empieza a desarrollarse el resentimiento contra el plagio.⁴⁷

Esta idea del plagio también se formaliza, por ejemplo, en la segunda parte de *El Quijote*; donde Cervantes defiende su obra del autor apócrifo Avellaneda. Los autores, editores e impresores comienzan a defender sus palabras gracias a la revolución que significó la imprenta en términos monetarios y de renombre autoral.

El libro también adquirió un simbolismo de finitud y culminación. Esto en contraste con la oralidad donde el interlocutor puede continuar indefinidamente una conversación.

Lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está concluido, de que ha alcanzado un estado de consumación. Esta consideración afecta las creaciones literarias y la obra filosófica o científica analítica.

[...]

Se supone que el texto impreso representa las palabras de una autor en su forma definitiva o “final” pues el medio natural de lo impreso es sólo lo concluido.⁴⁸

De tal forma, se consolida la idea de originalidad del autor sobre el texto y la posibilidad, casi exigencia, de reescritura para llegar a la culminación del texto. Cervantes en *El Quijote*, reescribe, añade y elimina capítulos; ejemplo de esto es el pasaje suprimido de la pérdida del rucio de Sancho, tema del cual hablaré más adelante.

⁴⁷ *Ibidem*, p.129

⁴⁸ *Ibidem*, p.130, 131.

Por su parte, Roger Chartier⁴⁹ hace hincapié en el cambio de las costumbres lectoras. La llegada de la imprenta provocó el abaratamiento del costo por ejemplar. Se empezaron a imprimir folios de ocho o doce páginas donde se incluían romances famosos. En palabras de Mackenzie “nuevos lectores originaron nuevos textos y sus significados estaban en función de sus nuevas formas.”⁵⁰ El contacto directo con el libro implicó una nueva forma de codificarlo. El lector hace suyo el texto para poder interpretarlo y comprenderlo. Esto en relación a las palabras de Ricoeur:

Cabría creer que la lectura viene a añadirse al texto como un complemento que puede faltar [...] Nuestros análisis anteriores deberían bastar para disipar esta ilusión: sin lector que le acompañe, no hay acto ninguno configurante que actúe en el texto; y sin lector que se le apropie, no existe en absoluto el mundo desplegado del texto.⁵¹

Otra consecuencia de la masificación del libro fue el Índice de libros prohibidos de la Inquisición, publicado por primera vez en 1564 a petición del Concilio de Trento. Este Índice era la regulación que la Iglesia católica emprendió para eliminar las obras que se consideraba iban en contra de la fe. Y justamente esto ayudó a consolidar la noción moderna de autor, pues vinculaba el título y el autor del libro. De tal manera, se crea una moral sobre el texto. Los libros tenían un autor que podía ser juzgado... o admirado.

Guglielmo Cavallo y Robert Chartier explican que el éxito del protestantismo se basó en la gran difusión que la imprenta le dio a las ideas de Lutero: “Es clásico citar una frase de sobremesa de Lutero: La imprenta es el último don de Dios, y el mayor. Por su mediación,

⁴⁹ Chartier, Roger, “Lecturas y lectores populares desde el renacimiento hasta la época clásica”, en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México D.F., 2006.

⁵⁰ Mckenzie, Donald Francis, *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2000. p. 20

⁵¹ Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración vol. III: el tiempo narrado*, Siglo XXI editores, México, 2006, p.875

en efecto, Dios desea dar a conocer la causa de la verdadera religión a toda la tierra, hasta los extremos del orbe”.⁵²

Las autoridades se encargaron de quemar miles de libros protestantes a partir de 1520, había persecuciones de libreros e impresores en los países católicos y se les enviaba a la hoguera si se comprobaba su participación en la distribución de libros heréticos. Sin embargo, a pesar de todos sus esfuerzos, la Iglesia no pudo detener la propagación de la nueva religión luterana.

Es fundamental el cambio en el régimen de verdad que propició Lutero. Para éste la depositaria de la verdad era la propia Biblia y no en la jerarquía eclesiástica:

Martín Lutero, con las 95 tesis expuestas en Wittenberg en 1517, había puesto las bases para la desautorización de la jerarquía católica [...] De aquí el principio sostenido por Lutero, según el cual todo creyente debe dirigirse a la Escritura, que es de por sí clara y comprensible, y no a la jerarquía eclesiástica: sólo la Escritura de la Biblia, y no en la Iglesia, es la depositaria de las verdades de la fe.⁵³

La verdad de la fe depositada exclusivamente en la Biblia es una idea que no sólo repercutió en la religión sino en el libro mismo. Toda escritura impresa comienza a adquirir el carácter de ser verdadera y confiable. Es interesante por esto el caso de Mattia Flacio, pues elabora reglas para asimilar el sentido de la Biblia y no errar en su interpretación. La postura de Flacio era que se necesitaba sólo de la viva fe cristiana y no de la tradición eclesiástica para estar en contacto con el texto. Algunas de sus reglas consisten en hallar el sentido más simple y genuino y no buscar las sombras o los sueños alegóricos e inútiles. También habla de leer los libros desde el principio para “tener en cuenta la construcción y

⁵² Guilmont, Jean-Francois, “Reformas protestantes y lectura”, en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México, 2006, p 375.

⁵³ Ferraris, Maurizio, *Historia de la Hermenéutica*, siglo XXI editores, 1988, p 34.

la articulación de la obra en su conjunto”.⁵⁴ Flacio tenía en cuenta que de la Biblia se podían generar varias interpretaciones y por eso sus reglas son una especie de hermenéutica del protestantismo.

No sólo surgieron nuevas interpretaciones de la Biblia, sino nuevas maneras de vivir la fe. Erasmo de Róterdam proponía una religiosidad íntima y sincera, en contra de la doble moral de ciertos religiosos que ejercían el catolicismo sin una verdadera convicción. En el libro *Enchiridión o manual del caballero cristiano* pugnaba por la ley del espíritu tal como la explicó San Pablo, quien se basaba en los frutos que otorga la caridad. Erasmo se rebela contra la obediencia monástica que debe acatar actos exteriores más no interiores. Las obras no valen nada si no se cumplen de corazón. El siguiente fragmento de Marcel Bataillon, resume las ideas de Erasmo:

Y unos versículos se encadenan con otros versículos para probar que Dios, que es espíritu, quiere un culto en espíritu. Y a todas las faltas interiores se oponen grotescamente las obras exteriores: arrodillarse en un templo visible, y en el templo del corazón levantarse contra Dios; abstenerse de alimento, y manchar el alma con alimentos inmundos; adornar una capilla, mientras que el santuario interior está profanado por las abominaciones de Egipto; bendecir exteriormente cantando los salmos, y maldecir dentro del alma; ir con el cuerpo a Jerusalén, cuando uno lleva en su alma a Sodoma, Egipto y Babilonia.⁵⁵

Las ideas de Erasmo sobre un comportamiento íntimo y sincero del cristianismo influenciaron a muchos, lo que le valió posteriormente la censura inquisitorial pues era, sobre todo, anticlerical.

La Santa Madre Iglesia no podía darse el lujo de que se estuviera interpretando la Biblia libremente, por lo cual en la cuarta reunión del Concilio de Trento de 1564, los obispos

⁵⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁵ Bataillon, Marcel, *Erasmo y España, historia sobre la espiritualidad del siglo XVI*, tomo II, FCE, México, 1950, p. 235.

acordaron crear un sistema censor para evitar la malinterpretación de la Biblia. Así, el Índice de libros prohibidos tenía reglas sobre quién podía o no leer la Biblia. Sobre la cuarta regla nos comenta Dominique Julia:

El *Index librorum prohibitorum*, cuyo remate quedó encargado al papa Pío IV, se publicó finalmente en marzo de 1564, precedido de reglas que fijaban minuciosamente los usos lícitos de las traducciones de la Biblia. Dos nociones esenciales se desprendían de la cuarta regla: la lectura sólo quedaba autorizada a las personas que obtuvieran un permiso escrito del obispo o del inquisidor, permiso que se concedía "tras consulta previa al párroco o al confesor"; de todos modos, ese permiso no se concedía más que a los hombres "sabios y piadosos", a personas que a juicio de los clérigos que dispensaran la autorización "podrían sacar de esa lectura no un daño, sino algún incremento de fe y de piedad". O sea, que la opinión eclesiástica acerca de la "capacidad" del lector seglar iba encaminada a separar la cizaña del buen trigo.⁵⁶

La Iglesia, al no poder controlar las interpretaciones de las Sagradas Escrituras, optó por censurar su lectura. Sin embargo, lo realmente interesante es que los protestantes, a su vez, idearon un método para evitar el crecimiento incontrolable de interpretaciones bíblicas, por lo que la lectura de la Biblia solía estar acompañada por un protestante autorizado para interpretarla.

A partir del momento en que la práctica de la lectura se generalizó, la relación con el texto evolucionó. Lo escrito pasó a convertirse en un medio de comunicación directa. Desde entonces se enfrentaron dos posturas contradictorias. Por un lado, la convicción de que las enseñanzas de Cristo eran sencillas y se dirigían a todos; por otro, y por temor a la herejía, hay un manifiesto afán de control mediante la predicación. Era un debate fundamental entre la Biblia del oído y la Biblia de la vista, entre la Iglesia de lo oral y la Iglesia de lo impreso. [...]

Cuando las Iglesias protestantes quedaron establecidas, a finales del siglo XVI, no parece que se produjera una revolución en la relación con lo escrito. Asustados por la proliferación de ideas heterodoxas apoyadas en lecturas incontroladas, los reformadores establecieron una vigilancia en el terreno teológico. El acceso a la Biblia se llevaba a cabo preferentemente en el culto y en el hogar, mediante lecturas interrumpidas por comentarios autorizados. La lectura popular no se fomentaba más que dentro de los límites del catecismo y los textos litúrgicos. No se pretendía tanto incitar al descubrimiento de nuevos mensajes como asegurar la estabilidad de una doctrina cristiana elemental.⁵⁷

Resulta paradójico el cómo los protestantes no toleraban las otras interpretaciones bíblicas, siendo ellos mismos los iniciadores de un movimiento interpretativo de los textos sagrados.

⁵⁶ Julia, Dominique, "Lecturas y Contrareforma", en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México, 2006, p. 424.

⁵⁷ Guilmont, Jean-Francois, "Reformas protestantes y lectura", en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México, 2006, p. 413.

En síntesis, el mundo occidental había despertado a una evidente verdad: quien posee un texto puede interpretarlo a su manera. Esta creciente práctica iniciada involuntariamente, al masificarse los textos, es fundamental para entender el cambio de verosimilitud de la época. En ese momento el lector descubrió que tenía una postura personal ante lo escrito, pues al ya no necesitar de la intermediación entre el libro y el lector (el sermón), se podía: juzgar directamente el texto, releerlo y analizarlo. Así, un lector mejor informado requería de escritores que establecieran nuevas estrategias literarias. Y esto fue justamente lo que sucedió. Pero, antes de entrar a este punto, abordaré el tema de la censura en los libros de ficción.

Censurar la ficción

Además de limitar la lectura de la Biblia para evitar malinterpretaciones, era menester restringir todos aquellos relatos fantásticos, no reales, que pudieran confundir a los lectores. Varios decretos en el reino de España buscaban evitar la lectura de dichos libros. Las razones eran: detener la propagación del vicio y evitar que la fantasía llegara a ser tomada por realidad. “Las múltiples prohibiciones dictadas por las autoridades castellanas contra la literatura de ficción han de ser entendidas en relación con el temor que inspiraba una práctica de lectura que tornaba borrosa en los lectores la frontera entre lo real y lo imaginario.”⁵⁸

⁵⁸ Chartier, Roger, “Lecturas y lectores populares desde el renacimiento hasta la época clásica”, en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México, 2006, p. 485.

Las ideas para censurar los libros de ficción eran muy similares a los planteamientos platónicos en contra de los poetas⁵⁹. Platón expulsa a los poetas de la *República* porque contravienen a los valores de verdad y perfeccionamiento humano.⁶⁰ Los poetas, con mentiras, ponen ante los ojos de la juventud una serie de malos ejemplos que pueden ser imitados. Hablando de los mitos donde los poetas representan las vilezas, dice: “Por esta razón hay que poner término a semejantes mitos, no sea que creen en nuestros jóvenes una fuerte inclinación hacia la vileza”.⁶¹

En el año de 1531 los reyes católicos mandaron prohibir la impresión y distribución de “historias vanas o de profanidad como son las de Amadís y otras de esta calidad”, pues pensaban que podían confundir a los nativos si alguien osaba leerlas en público. Otro decreto de 1534 prohibía la impresión, posesión y venta en los reinos de las Indias de: “romances que traten de materias profanas y fabulosas e historias fingidas”. En 1555 las Cortes de Valladolid decretaban la prohibición de “todos los libros que después de él (*Amadís de Gaula*) se han fingido de su calidad y lectura, y coplas y farsas de amores y otras cualidades”.⁶² Estas prohibiciones fueron fugaces y de poca efectividad, pues muchos impresores desataron dichas normativas por el significativo negocio que obtenían. La

⁵⁹ Las ideas de Platón y Aristóteles estaban presentes desde la Edad Media, solamente que subordinadas a la interpretación religiosa. Posiblemente esta tradición cultural permanecía inalterable en los censores católicos, a pesar de que el Renacimiento pugnaba por una relectura de los clásicos fuera de la visión religiosa. Esta transformación de las ideas filosóficas está ampliamente explicado en: Rojas Osorio, Carlos, *La filosofía: sus transformaciones en el tiempo*, Editorial Isla Negra, Universidad San Juan, Puerto Rico, 2006, p. 195.

⁶⁰ Platón, *República*, libro III y X.

⁶¹ Platón, *República*, Gredos, libro III, 392^a, p 159.

⁶² Chartier, Roger, “Lecturas y lectores populares desde el renacimiento hasta la época clásica”, en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México D.F., 2006. p 485.

controversia sobre la literatura duró poco más de un siglo. Desde el primer decreto de 1531 hasta la última prohibición de 1625.⁶³

Uno de los argumentos para prohibir la ficción radicaba en la calidad moral o buenas costumbres del texto, por ejemplo, el *Lazarillo de Manzanares* de 1619 requirió de cuatro autorizaciones para imprimirse: la de un fraile, de un licenciado, una autoridad local y un comisionado del Rey. La aprobación del padre Fray Alonso sobre el *Lazarillo de Manzanares*, dice:

He visto este libro intitulado *Lazarillo de Manzanares* y aunque es libro de entretenimiento no tiene cosa que ofenda las buenas costumbres, antes debajo de los cuentos y novelas que en él se refieren enseña a desengañarse de los engaños deste mundo y así me parece se le puede dar licencia que pide para imprimirle. En este convento de Nuestra Señora de la Merced de Madrid, a 27 de abril de 1619.⁶⁴

Las aprobaciones, además de aceptar “las buenas costumbres” del libro, proporcionaban al lector información crucial sobre el texto mismo. En la aprobación del Fray Alonso se habla de “libro de entretenimiento”, de tal manera que se especificaba el género al que pertenecía la obra. Dicha explicación era de vital importancia para aclarar, sobre el texto, los posibles malentendidos que pudiera causar un libro como este, “de entretenimiento”. En cierto sentido se realizaba una clasificación del libro similar a como lo hacen las editoriales en la actualidad: narrativa, poesía, ensayo, política, ciencia... etc. La gran distinción es que las autoridades eclesiásticas estaban altamente preocupadas por aclarar qué cosas debían creerse y qué otras eran inventadas. Es decir, se establecía la verosimilitud con la cual se debía leer un libro.

⁶³ Debo aclarar que estoy usando términos anacrónicos como “literatura” o “ficción” para comunicarme con un lector del siglo XXI, sin embargo en aquella época, estos términos prácticamente no se utilizaban; pues justamente se estaba conformando el concepto al cual ahora le llamamos ficción.

⁶⁴ Anónimo, “Lazarillo de Tormes”, en *La novela picaresca española tomo I*, estudio preliminar, selección y notas de Ángel Valbuena Prat, ed. Aguilar, España, 1943.

La situación moral del texto era fundamental, se creía que los lectores podían reproducir los pecados o vicios que leían; por ejemplo Juan Luis Vives escribió:

Si el hombre cristiano no sé si es bien que tome armas en manos, ¿cómo será bien que la mujer las vea de los ojos, y pues no puede tratarlas con las manos, no menearlas con los pensamientos que es mil veces peor?⁶⁵

Pecar de pensamiento era la preocupación principal de Vives, pues si la gente común comienza a pensar en armas o emocionarse mediante una narración bélica, estarán pecando de pensamiento.⁶⁶ Otros testimonios, como el de Antonio de Guevara, exigen la prohibición de los libros de caballerías: “porque su doctrina incita la sensualidad a pecar, y relaja el espíritu a bien vivir”.⁶⁷ De esta manera no sólo los pensamientos impuros eran un problema, sino que podían incitar la acción pecaminosa del lector.

Los pensamientos pecaminosos que podía provocar la lectura eran una preocupación constante en la época, sin embargo había otro problema central para el lector católico del momento. Se trata de la alteración emocional y racional que provocaban estos libros de entretenimiento. Llorar con un libro como el *Amadís* pudo causarle al lector principiante serios conflictos, pues a final de cuentas, la emoción provenía de una mentira. W. Ife encontró, en la filosofía de Pinciano López, una anécdota sobre un lector que en la fiesta de su boda decidió leer el *Amadís*:

A medio estava nuestro regocijo, quando entró por la sala una dueña que, de turbada, no acertava a decir lo que quería. Y, después dijo que Valerio era difunto: y yo alboroté, como era de razón, y los

⁶⁵ Ife, Barry, W., *Lectura y ficción en el siglo de Oro: las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992. p.26.

⁶⁶ En la religión católica se peca por pensamiento, obra u omisión.

⁶⁷ Ife, Barry, *Lectura y ficción en el siglo de Oro: las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992. p. 36.

demás, así galanes como damas, que, a gran prisa, desembarazaba la sala. Yo llegué antes y hallé a mi compañero como que le avia buelto de un hondo desmayo: la causa le pregunté y qué avía sentido. Él me respondió «nada señor, estava leyendo Amadís la nueva que de su muerte truxo Archelausea, y dióme tanta pena, que se me salieron las lágrimas; no sé lo que me pasó, que yo no lo he sentido» Este es el caso, del qual se puede colegir fácilmente quanto daño traygan consigo esas ficciones, que no sólo alboroto la de Amadís al lector Valerio, mas a toda la gente que a la boda fue llamada y combidada.⁶⁸

Destaco que se utiliza la palabra “ficciones” para hablar del Amadís, término que no se usa en las otras críticas citadas.

Hubo lectores que no podían conciliar la carga emotiva que provocaba la ficción. No podían comprender que un montón de mentiras pudieran producir efectos tan cotidianos como el de llorar. No sólo la lectura creaba pensamientos pecaminosos, sino que lo hacía mediante puras mentiras.

En 1625, un siglo después del decreto de 1534, se prohíbe la impresión de comedias y novelas en los reinos de Castilla:

Y porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, nouvellas ni otros deste género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud se consulte a su majestad ordene al consejo se dé licencia para imprimirlos. (Junta de Reformación, 6 de Marzo de 1625)⁶⁹

Sobre este difícil momento, Jaime Moll en su artículo “Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”⁷⁰, explica las vicisitudes de los impresores para continuar editando ficción. Si bien la impresión fue prohibida en los reinos de Castilla, otros reinos como el de Aragón estaban libres del decreto, de tal manera que los editores falseaban los sellos aragoneses de licencia y los utilizaban para imprimir comedias

⁶⁸ *Ibidem*, p. 36-37

⁶⁹ González Placencia, Ángel, “Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación”, en *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, 1964, p. 89.

⁷⁰ Moll, Jaime, “Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de castilla: 1625-1634”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974, pp. 97-103.

en la propia Castilla. Pero más allá del buen negocio que implicaban estos libros, la polémica sobre la literatura seguía vigente. Lope de Vega y otros autores dejaron de publicar por este tipo de prohibiciones. De hecho, en el año de 1627 se condenaron las labores ilícitas del editor Alonso Pérez y la impresora Francisca Medina por la edición de *El Buscón* en 1626. Esta política se debía a una intensa discusión que se llevaba a cabo en la Junta de Reформación creada por Felipe IV para erradicar de vicios públicos y privados a toda la monarquía. El principal objetivo era evitar que las personas leyeran o fueran espectadoras del vicio. Y justamente, la comedia se encarga de mostrar los vicios sociales y burlarse de ellos. Por eso mismo había que controlar sus representaciones teatrales.

La Junta de Reформación estaba integrada por los moralistas más radicales de la época y su labor era tomar acuerdos para cumplir los deseos de Felipe IV. En el artículo “Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reформación”, Ángel González Palencia se da a la tarea de extraer los acuerdos más importantes a partir de las actas de la Junta. En dichas actas, se asienta la importancia de revisar las comedias y los autores pecaminosos. En el cargo acusatorio número 20, un integrante afirma en contra Francisco de Quevedo:

Acúsole de hombre deshonesto y brutalmente fornicario, como consta por su declaración en el folio 82, donde con lasciva torpeza, contra lo permitido en libro que ha de llegar a manos de todas las gentes; dice con palabras indignas, aun para dichas en un lupanar, que a las mujeres no las quiere para consejeras ni bufonas, «sino para acostarme con ellas»; y que las procura de buen parecer para el arte de las ofensas.⁷¹

La frase a la que alude la cita anterior viene en *El Buscón* y, por cierto, no la dice Quevedo, sino su personaje don Pablos:

Fuimos a los estanques, vímoslo todo y, en el discurso, conocí que la mi desposada corría peligro en tiempo de Herodes, por inocente. No sabía, pero como yo no quiero las mujeres para consejeras ni

⁷¹ González Placencia, Ángel, “Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reформación”, en Boletín de la Real Academia Española, XXV, 1964, p. 74.

bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro, procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas; que, cuando sea boba, harto sabe si me sabe bien.⁷²

Este es uno de los ejemplos que incomodaban la moral de la época. La propia obra de *El Buscón* sin duda estaba llena de esos vicios que los moralistas aborrecían, como por ejemplo los constantes embauques de don Pablos para robar o ascender en la escala social. Consecuentemente, esta novela picaresca no fue bien aceptada en la Junta de Reformatión. No es de extrañar, pues, que los editores/impresores de *El Buscón* hayan sido condenados y cesados de su oficio. La Junta de Reformatión veía como problema principal a la comedia y la novela pues los personajes, sobre todo de la picaresca, ejemplificaban los vicios más profundos de la sociedad. La discusión, inevitablemente versaba sobre el pecaminoso encuentro del lector con el texto; si la gente estaba en contacto directo con el vicio, seguramente terminaría siguiendo el mismo camino (el camino del pícaro). De hecho en la novela de *El Buscón*, en el capítulo IX de la tercera parte, don Pablos se pone a escribir comedias y entremeses, y sus obras resultan de gran éxito y regocijo de los oyentes. El capítulo es enormemente irónico respecto a los moralistas del momento: porque un pícaro vicioso se convierte en poeta reconocido... ¡de los vicios! Cito el siguiente pasaje para ejemplificar el porqué fue tan despreciado ante los ojos de la Junta de Reformatión. Don Pablos narra lo siguiente: “Al fin, animado con este aplauso, me desvirgué de poeta en un romancico, y luego hice un entremés, y no pareció mal. Atrevíme a una comedia, y porque esta no escapase de ser divina cosa, la hice de Nuestra Señora del Rosario.”⁷³

⁷² Rey, Alfonso, *El Buscón, edición crítica de las cuatro versiones*, Instituto de la lengua española, Madrid, 2007, P. 191.

⁷³ *Ibidem*, p.200.

Para el año 1625 el argumento contra la literatura seguía siendo muy similar al decreto prohibitivo de los reyes católicos de 1534. La diferencia radicaba en que ahora los moralistas no sólo tenían que lidiar con libros mentirosos, sino con la fascinación que producían los personajes cómicos.

Otro acuerdo de la Junta de Reформación habla sobre la representación de las comedias, las cuales nunca fueron prohibidas, mas si regularizadas. En la sesión del 29 de junio de 1625 se escribe:

comedias.- tratóse del remedio en las comedias y que conviene que se hagan sólo los domingos o se dividan (que será lo mejor) los corrales, de manera que donde van las mujeres no vayan los hombres, y por el contrario [...] y el dividir los corrales causará el atajarse muchos pecados, adulterios y otros malos conciertos que penden de aquí.⁷⁴

Dividir a hombres y mujeres para evitar tentaciones bien pudo contener varios pensamientos pecaminosos, sin embargo ya no había manera de frenar la nueva realidad: el pueblo comenzaba a tener acceso a la cultura.

Nunca antes habían existido tantos lectores en el mundo como en aquellos siglos XVI y XVII, todo gracias a la imprenta. Los nuevos lectores se enfrentaron con algo que sólo ciertos privilegiados habían experimentado en el pasado; la lectura. La relación directa con el texto provocó, necesariamente, la intervención del imperio español para regular su distribución e impresión. Había que decirle a la gente qué cosas eran reales y cuáles inventadas. Era una manera de dirigir las interpretaciones, pues como anteriormente se había visto, permitirle a la gente interpretar era riesgoso para el credo. ¿Cuántos Luteros hubiera podido soportar la religión predominante?

⁷⁴ González Placencia, Ángel, “Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reформación”, en Boletín de la Real Academia Española, XXV, 1964, p. 43- 84.

Y, con toda lógica, se deduce que si la gente empieza a creer que los dragones, gigantes y caballeros son inventos, puede llegar a creer que la Biblia es, también, una historia de seres ficticios. Simplemente, se trataba de salvaguardar la fe en las Sagradas Escrituras: “Lo escrito era garantía de autenticidad. Lo que era cierto en los primeros siglos de la Iglesia, también lo era en el siglo XVI. Más aún: la autoridad de que la Biblia estaba naturalmente revestida se traspasó a otras formas de escritos religiosos.”⁷⁵

Los libros gozaban de una carga cultural enorme, por un lado la religiosa y por el otro la académica. Así, hay dos grandes cambios en el régimen de verdad de esa época que, necesariamente, repercutieron en las nuevas formas literarias:

1. Los textos pueden ser interpretados por el lector.
2. Los libros deben ser sinónimo de autenticidad.

La nueva verosimilitud

La concepción cultural del libro estaba cambiando radicalmente, y este cambio abría posibilidades enormes a la literatura.

La polémica y el descrédito de la ficción eran tan vigentes en 1619 como en 1534. La tesis de W. Ife consiste en que los escritores del Siglo de Oro español, sabiendo la problemática que generaba su arte, tuvieron que defenderse:

⁷⁵ Guilmont, Jean-Francois, “Reformas protestantes y lectura”, en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México, 2006, p. 407.

Mi hipótesis de trabajo es que los autores de ficción escribían teniendo muy en cuenta esta desconfianza generalizada hacia su medio, y que sabían que la ficción en tanto que actividad literaria estaba siendo sometida a juicio. Por ello, las obras que produjeron pueden leerse como defensas de su arte.⁷⁶

Para efecto de mi análisis, la defensa del arte que hayan hecho los autores no es sustancial, sino la creación de nuevos textos, bajo un nuevo régimen de verdad.

Los escritores, en consecuencia, tuvieron que pactar con un lector que no existía, o existió muy poco en tiempos anteriores; el ciudadano común. Este cambio en los hábitos de lectura evidenció que el pacto de la ficción era distinto anteriormente, y fue en gran medida gracias a los siglos XVI y XVII que se reconfiguró en el público. Así, el conflicto: la literatura miente y provoca el vicio desapareció y se diluyó conforme cambiaba la sociedad y la religión.

Las marcas de un nuevo pacto de verosimilitud se pueden ver, sobre todo, en el cambio del tipo de narrador. El narrador omnisciente, omnisapiente que predominaba en obras como el *Amadís de Gaula*, estaba siendo reemplazado por uno netamente subjetivo. Es el caso de la picaresca, donde un narrador en primera persona expone su vida. La narración de un ciudadano común se vuelve tan atractiva como las aventuras de los grandes caballeros. Se pasa del narrador como dios del mundo ficticio, al narrador terrenal que cuenta su propia experiencia. Esta marca literaria evidencia el nuevo pacto cultural sobre el libro, pues si los lectores comunes pueden interpretar un texto, los narradores pueden interpretar una historia; es decir, se convierten también ellos en personajes.

⁷⁶ Ife, Barry, *Lectura y ficción en el siglo de Oro: las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992. p. 7.

Por otra parte, la picaresca generó un mecanismo literario para jugar con la controversia social sobre la veracidad de una historia: la ironía. De tal suerte que tanto la epístola como la autobiografía fueron las fórmulas predilectas del género, porque fueron en sí mismas una manera irónica de enfrentarse a la situación moral de la ficción. Tal fórmula es uno de los métodos verosímiles de ese periodo. La literatura jugó con las estructuras de veracidad librescas: “yo lo viví”, “yo soy una autoridad en la materia”.

Pero lo realmente interesante sucedió cuando el autor pudo hacerse copartícipe de la historia que se estaba narrando. Mediante el prólogo, fue capaz de calificar la obra e ironizar sobre la misma. En prólogo del *Lazarillo de Manzanares*, el autor se permite dirigirse al lector:

Cristiano lector o lo qu'eres, ¿quién me mete a mí en enfadarte con un Prólogo que me tenga más costa que el mismo libro, disculpándome en unas cosas y dándote a entender otras, que si tú las quieres condenar no importa gaste yo todo el papel de Génova en defenderlas? ¡No me pasa por el pensamiento! Si te parece bien, págale y llévale, y si no, de balde te puedes ir sin él. Vale.⁷⁷

Aquí tenemos otro cambio fundamental, la literatura ya no ignora la existencia del lector, sino que lo hace copartícipe del libro, a veces de la ficción misma. Esta forma comenzó con *El Lazarillo de Tormes*, el cual le hablaba a un destinatario, pues estaba escrito en forma de epístolas.

El *Lazarillo* en realidad inaugura el género de la picaresca hablándole, no al lector, sino al “narratario” mediante la locución “vuestra merced”. Esta marca lingüística pronto se convirtió en parte sustancial de la picaresca al grado de que se terminó utilizando para dirigirse directamente al lector como receptor final de la epístola.

⁷⁷ Cortés de Tolosa, Juan, *El lazarrillo de manzanares*, Taurus, Madrid, 1970.

Aunque al leer el *Lazarillo* el lector siente en primera instancia que se le está hablando a éste, con un análisis más profundo se constata que el texto está dirigido a una persona específica de la cual no se menciona su nombre. En el prólogo se puede ratificar esto:

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso⁷⁸

El narratario, “*Vuestra Merced*”, ha escrito al autor una carta y el propio *Lazarillo* es la respuesta epistolar. Al final del *Lazarillo*, otra referencia a “vuestra merced” indica la misma idea:

En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya. [...] Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo de eso, y aun por más de tres veces me han certificado que, antes que conmigo casase, había parido tres veces, hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante.⁷⁹

De tal manera, el texto del *Lazarillo* es una larga epístola dirigida a una persona en específico. Sobre este tema, Erwin Haverbeck explica lo siguiente:

Se enuncia pues, el sistema comunicativo. Dos personajes, Lazarillo y Vuestra Merced, establecen un sistema de comunicación que se caracteriza porque el último de ellos permanecerá mudo, no surge su voz o palabra, personaje oculto, enigmático, que necesita formalmente Lazarillo para narrar, estableciendo el diálogo de toda la obra literaria. Pero junto a ese sentido individual. Vuestra Merced porta un valor simbólico al representar en cierto modo, al público, a los lectores. Ello se corresponde con el sistema comunicativo de una carta, donde sólo leemos lo que el emisor escribe y leemos al destinatario. El relato es la confesión en forma epistolar,⁸⁰

El juego literario-autobiográfico-epistolar ha de repetirse como fórmula en las subsecuentes obras de la picaresca, con la diferencia de que el narratario “*Vuestra Merced*” evolucionó

⁷⁸ Anónimo, “*Lazarillo de Tormes*”, en *La novela picaresca española*, tomo I, estudio preliminar, selección y notas de Ángel Valbuena Prat, ed. Aguilar, España, 1943.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Erwin Haverbeck, *La novela picaresca en España, Documentos Lingüísticos y Literarios*. p. 17.
www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=301

para convertirse en el lector mismo. Así, la verosimilitud cambió significativamente en los siguientes puntos:

- Narrador en primera persona (narrador subjetivo).
- Intromisión de la opinión del autor sobre la obra (prólogos).
- Inclusión del lector en la obra.

De tal manera el mundo literario se construyó verosímelmente a partir de aceptar las intersubjetividades que conforman el libro: autor-narrador-lector. Donde el narrador era la figura central que articulaba la ficción.

La última frase del *Lazarillo de Tormes* dice: “*De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced*”. Tal pequeño guiño, a pesar de que la historia bien puede estar terminada, provocó las segundas partes. Para mi siguiente análisis, enumero las secuelas cronológicamente:

- El Lazarillo de Tormes. Anónima de 1554.
- La segunda parte de Lazarillo de Tormes. Anónima 1555.
- Segunda parte de Lazarillo de Tormes. Autor H. de Luna. 1652.

Al respecto, *La Segunda Parte del Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y Adversidades* (versión anónima) cuenta lo que le pasó a Lázaro después de dejar Toledo y a su infiel mujer; de cuando se embarcó en la mar y por artes no conocidas se convirtió en Atún. Tal segunda parte, se sabe, no es del mismo autor que el del *Lazarillo de Tormes*, en primer

lugar por la baja calidad narrativa del texto y, en segundo lugar, por el desfase fantástico de la obra; ya que narra las aventuras de Lázaro dentro del mar ¡convertido en atún! Este giro narrativo modifica necesariamente la verosimilitud planteada por el *Lazarillo* original. Sin embargo, lo que puedo rescatar de esta segunda parte es que las aventuras fantásticas que enfrenta Lázaro plantean críticas sociales al igual que lo hace el *Lazarillo* original. En este sentido, la crítica social se mantiene como una característica propia de la picaresca.

Casi un siglo después, y luego de que el género de la picaresca estuviera bien establecido, un autor llamado H. de Luna elaboró otra segunda parte y sorteó las dificultades fantásticas que planteaba el texto anónimo de los atunes. La versión de H. de Luna lleva el siguiente título:

SEGUNDA PARTE DE LAZARILLO DE TORMES
SACADA DE LAS CRÓNICAS ANTIGUAS DE TOLEDO
POR
H. DE LUNA
INTÉRPRETE DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Con este oneroso título que juega con el concepto de autoridad académica: “Intérprete de la lengua española”, Luna se dirige al lector para explicarle que ésta sí es la verdadera segunda parte, y que la versión de los atunes es pura mentira:

La mayor parte dél [*la segunda parte del Lazarillo*] se emplea en contar cómo Lázaro cayó en el mar, donde se convirtió en un pescado llamado atún [...] y otros disparates tan ridículos como mentirosos, y tan mal fundados como necios [...] que me ha movido a sacar a la luz esta segunda parte, al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la ví escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo, que se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela.⁸¹

⁸¹ H. de LUNA, “Segunda parte del Lazarillo de Tormes”, en *La novela picaresca española*, tomo I, estudio preliminar, selección y notas de Ángel Valbuena Prat, ed. Aguilar, España, 1943. p. 136.

Este prólogo es extraordinario. Se trata de una historia ficticia que desacredita a otra, argumentando que, la presente, sí es la verdadera, pues resulta que hay unos papeles viejos que concuerdan con las historias de la abuela del autor. Un prólogo enormemente irónico.

El tono fantástico de la narración de los atunes no podía ser, obviamente, la continuación verosímil de *Lazarillo de Tormes*, pues su tratamiento había sido realista, no fantástico. El pésimo autor de la segunda parte generó una dinámica interesantísima: la defensa del *Lazarillo de Tormes* por H. de Luna. De alguna manera, el primer Lazarillo había creado tal verosimilitud que tuvo que salir un segundo autor para defenderlo del mal talento de un desconocido.

H. de Luna echó mano de todos los recursos literarios que se le ocurrieron para reformular la verosimilitud perdida. Primero negó la historia absurda de los atunes, luego explicó que su versión sí era la correcta. Su no sólo radica en la buena defensa que hizo, sino en la ironía de sus palabras. Utiliza las estructuras de credibilidad del momento como: “intérprete de la lengua española” e ironiza sobre el régimen de verdad en su sociedad: la figura del autor como erudito que dice la verdad.

Dentro del prólogo de H. de Luna se hace una burla expresa a la transformación de Lázaro en atún. El autor se cuestiona sobre los hombres que probablemente sí pueden sobrevivir bajo el agua, pues autores clásicos como Plinio, Eliano, Aristóteles y Alberto Magno certificaron la existencia de tritones; y si tales eminencias lo certificaron, tal vez existan hombres que respiren bajo el agua. En esencia, está criticando la idea de que todo lo que

dice una autoridad es verdadero. Aunque claro, paradójicamente él mismo es una autoridad; se trata de un juego literario de enorme finura.

Sin embargo, para H. de Luna no es suficiente un prólogo para certificar la verosimilitud de su propio libro. Ahora, tendrá que echar mano de su genialidad para empatar las dos historias; la que quiere contar y la del Lazarillo que se convirtió en atún. Resulta que, en su novela, Lázaro sí se embarca con unos pescadores, pero en vez de caer al agua y refugiarse en una cueva y luego convertirse en atún (como en la segunda parte anónima), Lázaro queda atrapado en las redes del barco pesquero durante un naufragio inesperado. Lázaro es recogido, a punto de morir, por otro barco de pescadores. Éstos, al verlo, piensan que se trata de un tritón o sireno y regresan inmediatamente a tierra para exhibirlo como un monstruo del mar. Lázaro trata de hablar y defenderse de sus amos, pero una gran hinchazón en todo el cuerpo sólo le permite gemir en vez de hablar. Así, H. de Luna explica literariamente el motivo que dio pie a la versión anónima de los atunes, la cual se desprendió de todos aquellos que vieron a Lázaro exhibido como un monstruo de las profundidades.

Es sumamente interesante la continuación de H. de Luna, porque representa un intento consciente de entender verosímilmente un nuevo género. Retoma con genialidad el relato fantástico para descubrir en él lo poco verosímil que había y "entender" en qué punto se distorsionó en una narración fantástica, para luego "corregirlo" o redireccionarlo. Su obra también es la continuación de un mecanismo desarrollado ampliamente por *El Quijote*, la

metaficción.⁸² Es interesante lo que hizo H. de Luna, pues constata que el lector de la época ahora tenía a la mano distintas reinterpretaciones de una misma historia. Occidente había pasado de poder interpretar los textos, a que los autores pudieran recontar, a su manera, las historias de ficción.

El pensamiento de Erasmo en *El Quijote*

Autores como Américo Castro y Marcel Bataillon han concordado en la influencia erasmista que posee *El Quijote*. Aunque la obra como tal no hace referencia a Erasmo, varios diálogos e ideas que desarrollan los personajes apuntan en ese sentido. Por ejemplo Bataillon relaciona la única frase censurada de *El Quijote* con el pensamiento erasmista:

Y la única frase del Quijote que llegó a figurar alguna vez en los índices expurgatorios españoles dice que "las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada". Frase anodina en apariencia, pero tras la cual se entrevén los grandes debates sobre la fe y las obras, la idea tan erasmiana de la unidad de la fe y de la caridad, el pensamiento de un Carranza según el cual las obras no valen nada si no se cumplen en estado de gracia, y el de un Diego de Estella para quien las obras deben pesarse "en el peso del amor".⁸³

Por su parte, Diógenes Fajardo relaciona ampliamente el *Elogio de la locura* con la locura de don Quijote. El primer ejemplo nos lo da al comparar el episodio de la cueva de Montesinos con la caverna de Platón retomada en palabras de Erasmo. La aventura de la cueva de Montesinos relata la aventura de cuando don Quijote desciende solo a este lugar y tiene una aventura fantástica sobre Merlín y su Dulcinea encantada. El propio Quijote no puede dilucidar del todo si fue un sueño o realidad, pero asegura que lo vivió plácidamente.

Diógenes Fajardo dice:

⁸² Utilizo el término metaficción como ficción de la ficción. Así mismo tomo de referencia a: Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, Porrúa, México 1995, p. 148: "Si el personaje de la historia narrada, narra, a su vez, otra historia ocurrida en otra dimensión espacio-temporal con otros protagonistas o con los mismos, se trata de un narrador metadieético que narra una metadiégesis (o narración de segundo grado)."

⁸³ Bataillon, Marcel, *Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Tomo II, FCE, México, 1950, p.420.

Otro ejemplo en el cual se puede ver la influencia del neoplatonismo en el *Quijote* se encuentra en la famosa aventura de la cueva de Montesinos. Todo allí nos recuerda el mito de la caverna de Platón. Don Quijote se aísla allí para vivir su mundo idealizado, creado por su imaginación y fantasía en forma tal que él mismo no puede diferenciar la verdad o el sueño en todo lo que en esta aventura le sucede. [...]

Por otra parte, no está demás indicar que Erasmo, en el *Elogio de la locura*, también habla de la cueva platónica y sobre su diverso efecto sobre quienes a ella bajaban:

En verdad que no hay diferencia entre los que, sumergidos en la caverna de Platón, se dejaban subyugar por la sombra y las imágenes de las cosas, sin desearlas y sin complacerse con ellas, y aquel sabio que surgiendo del antro a la realidad, veíalas en su aspecto verdadero (E. L., pág. 95).⁸⁴

La locura de don Quijote es muy peculiar, pues sólo se expresa en las cosas relativas a la caballería y, en lo demás, parece enormemente cuerdo. Un personaje de la obra llamado Diego de la Miranda dice sobre don Quijote: “era un cuerdo-loco y un loco que tiraba a cuerdo”⁸⁵. Tal característica es la que relaciona Diógenes Fajardo con varias citas del

Elogio de la locura:

Don Quijote aparece como un pobre caballero que "del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio" (*D. Q.*, I, cap. 1). Su problema es que se imagina que todo cuanto ha leído en los libros de caballerías es verdad. Pero, cosa peculiar, se insiste a través de toda la novela en que "sólo disparataba cuando de las tales caballerías se trataba, que en todas las demás cosas daba señas de ser el más discreto y prudente caballero". Por esta razón, *todos cuantos* hacen contacto con él perciben desde el primer momento la mezcla inaudita de estos dos elementos que de ordinario no pueden ir juntos. No obstante, ya en el *Elogio de la locura* se presentaba la unión de estos dos elementos de por sí irreconciliables:

¿Cómo sería la vida si le quitáramos el placer? Veo que me aplaudís; ya sabía que ninguno de vosotros era lo suficientemente cuerdo, o mejor lo suficientemente loco — ¡vaya me equivoco! —, quiero decir, lo suficientemente cuerdo para no ser de mi opinión (*E. L.*, pág. 39).

Por ejemplo, un campesino ingiere un pedazo de tocino rancio cuyo olor apenas podéis soportar vosotros y él imagina que está paladeando ambrosia; pues bien: en el fondo, ¿qué le importa la verdad? [...] Si alguien tuviera una mujer espantosamente fea, y, sin embargo, estuviera convencido de que pudiera codearse con Venus, ¿no sería el resultado el mismo a que en verdad ella fuese muy hermosa? (*E. L.*, pág. 94).⁸⁶

El “loco que tiraba a cuerdo” es sólo una de las muchas comparaciones que se han hecho con Cervantes y Erasmo. Es difícil saber sin Cervantes leyó a Erasmo, pero lo realmente

⁸⁴ THESAURUS. Tomo XL. Núm. 3 (1985). Diógenes Fajardo. “Erasmo y Don Quijote de la Mancha”, p. 611. El artículo de esta revista se puede encontrar en la página web del Centro Virtual Cervantes.

⁸⁵ Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, 2004, p. 677.

⁸⁶ THESAURUS. Tomo XL. Núm. 3 (1985). Diógenes Fajardo. “Erasmo y Don Quijote de la Mancha”, p. 615.

significativo radica en cómo las ideas de los humanistas y reformadores ya estaban impregnando la literatura. Es clara pues, la marca de una crítica al régimen de verdad religioso; se trata de un cambio en las costumbres clericales y en la renovación de la fe y la liturgia. Marcel Bataillon concluye lo siguiente:

Que se diga, después de esto, que Cervantes representa el espíritu de la Contrarreforma. . . Sea. Lo representa en el sentido de que él está perfectamente instalado en ese mundo en que las devociones exteriores disfrutaban de un prestigio consolidado. [...] Pero, como se ve, este representante de la Contrarreforma puede ser considerado, con el mismo derecho, el último heredero del espíritu erasmiano en la literatura española, pese a la profunda diferencia de tono que separa su obra de la de Erasmo.

[...]

¿Habrá leído Cervantes a Erasmo? Y si lo leyó, ¿en qué medida lo habrá leído? La pregunta es una de éstas a las cuales es trabajoso contestar. Américo Castro ha hecho comparaciones que parecen concluyentes entre los Apotegmas y ciertos pasajes de Cervantes. Ha señalado asimismo algunas reminiscencias de los Adagios que permiten creer que Cervantes frecuentó el gran corpus erasmiano de los refranes, o, al menos, que oyó citarlo a su maestro López de Hoyos. ¿Se habrá limitado su conocimiento de la obra de Erasmo a esos dos libros? Yo lo había admitido así, un poco de prisa, fundándome en las prohibiciones en masa de los Indices de 1559 y 1583. Pero quizá no hay que excluir la hipótesis de un Cervantes huroneador, que desenterró en el curso de su vida aventurera algunos ejemplares abandonados de aquellas traducciones de Erasmo que habían hecho las delicias de la generación anterior, y que a su vez se deleitó secretamente en ellas.⁸⁷

Cervantes abreva su contexto y lo aterriza de forma genial en una obra única. Y en *El Quijote* se articula finalmente, y verosímilmente, la profundidad de su legado.

La rebelión del narrador: *El Quijote*

La metaficción adquiere un esplendor sin precedentes con *El Quijote*. Y esto es resultado de lo que al principio de este capítulo denominé como la rebelión del narrador. Esta rebelión se lleva a cabo distinguiéndose la figura autoral.

Al menos durante el Siglo de Oro Español, nadie se comparó con Cervantes a la hora de estructurar verosímilmente la literatura mediante la metaficción. La picaresca utilizaba la

⁸⁷ Bataillon, Marcel, *Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Tomo II, FCE, México, 1950, p. 425

autobiografía como la estructura básica de su discurso: “yo lo viví, yo lo certifico”. Sin embargo, *El Quijote* va mucho más allá y aprovecha no sólo la figura de autor, sino el procedimiento académico para elaborar un libro: la investigación de fuentes, crítica de lecturas y cita de autores especializados. La segunda parte de *El Quijote* utiliza la multiplicidad de lecturas para proveer de verosimilitud a la narración. En otras palabras, la multiplicidad de visiones sobre la narración es lo que genera la credibilidad del texto. Así, no importa lo descabellado que sea un capítulo de *El Quijote*, siempre será una mera interpretación de la historia y no exactamente la historia en sí. Es decir, los narradores son personajes que cometen errores e interpretan las aventuras de los personajes. Cervantes se encargó de dilapidar la pretendida veracidad del libro por ser libro. No habrá que creerle a todo lo que está escrito, pues detrás del texto está un ser humano con una visión parcial. De hecho, su personaje don Quijote, por creerse todo lo que ha leído, se convierte en un caballero anacrónico y loco.

El narrador se ha liberado así de la objetividad para entrar en una perspectiva subjetiva, de tal manera que el lector ya no es capaz de confiar en la veracidad del narrador. De hecho, hay capítulos donde se explicita que la subsecuente anécdota no debería de ser creída al pie de la letra. Es como si Cervantes colocara un filtro para evidenciar la ficción, tal como lo afirma Antonio Garrido:

El concepto de ficción representa una de las cuestiones nucleares de la obra narrativa de Cervantes. [...] En efecto, el autor, siguiendo en este punto la práctica habitual en la literatura desde sus mismos comienzos, invoca continuamente argumentos en que apoyar la credibilidad de la historia narrada para, seguidamente, afirmar su naturaleza esencialmente ficcional.

[...]

Este recurso le permite, primero, interponer nuevos filtros para distanciar (y despistar) al lector, rebajar su grado de responsabilidad respecto de la historia y, sobre todo, escamotear o enmascarar la auténtica autoría. [...] Todo ello tiene, como era de esperar, importantes repercusiones sobre el pacto de ficción ya que el lector, enfrentado a un narrador tan reticente y poco fiable, pasa rápidamente de

la perplejidad a la franca desconfianza ante las frecuentes sorpresas que le depara el proceso de lectura. Se trata, pues, de un pacto permanentemente sometido a revisión y deliberadamente puesto a prueba por un narrador empeñado en suscitar sospechas en sus receptores.⁸⁸

A continuación presento un análisis de los narradores y metaficciones de la segunda parte de *El Quijote*, mediante los cuales se estructura la verosimilitud de la novela.

El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha fue publicado en 1605. Luego, como se estilaba en la época, otro autor cuyo seudónimo es Alonso Fernández de Avellaneda, escribió el *Segundo tomo de El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* en el año 1614 (el llamado Quijote apócrifo). Una continuación poco talentosa en la que don Quijote termina en un manicomio. Posteriormente Cervantes publica su continuación: *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* en 1615. En esta segunda parte, estructura la verosimilitud de la novela introduciendo al relato tanto la primera parte del libro como la segunda parte apócrifa de Avellaneda. La forma en que arma esta ficción libresca es única.

Don Quijote y Sancho se encuentran en un mundo en donde ya son famosos por su libro (la primera parte), allí se cuentan sus aventuras en palabras de Cide Hamete Benengeli. Y no sólo eso, en la diégesis de la novela estos personajes también se enteran de que existe otro autor llamado Avellaneda, que escribe sobre unos personajes parecidos a ellos, pero que no son ellos mismos.

Al principio de la segunda parte de *El Quijote*, Sancho y Don Quijote son visitados por Sansón Carrasco, un bachiller que les trae noticias sobre el famoso libro que relata sus

⁸⁸ Garrido Domínguez, Antonio, *Narración y ficción, literatura e invención de mundos*, Iberoamericana, Madrid, 2011, pp. 37, 39.

aventuras (la primera parte). Sancho se cuestiona sobre cómo pudo el historiador, Cide Hamete, contar con tanto detalle sus vidas si no estuvo presente en sus aventuras. Don Quijote deduce que sólo existe una manera: el historiador es un encantador. Cito el diálogo; habla primero Sancho:

-Me dijo que ya andaba en libros la historia de vuestra merced, con el nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

-Yo te aseguro, Sancho –dijo don Quijote-, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.⁸⁹

Y es justo a partir de este momento que don Quijote inculpa a sus peores enemigos, los encantadores, de todo aquello que no le empata con la realidad.

Es muy curioso como Cide Hamete Benengeli se convierte en un historiador, y no ya en un narrador de ficción como lo sería para nosotros: los lectores. Lo interesante es que para Sancho y don Quijote no podría ser de otra manera, pues escribió sus vidas, por lo que es una especie de biógrafo-historiador. En otras palabras, dentro de la diégesis de *El Quijote*, Cide Hamete no es un autor literario, sino un historiador.

Una de las características singulares de la obra radica en que el narrador es percibido de forma diferente por los distintos niveles de la ficción. Para los personajes don Quijote y Sancho, Cide Hamete es un historiador, pero para el traductor se trata de un autor que comete muchas faltas (se supone Cide Hamete escribió en árabe, por lo que *El Quijote* es una traducción al castellano). La cuestión se complica aún más para el lector, pues tendrá que formarse una visión muy personal de Cide Hamete a partir de todas las opiniones que

⁸⁹ Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, 2004, p. 565.

leerá; y si a eso le sumamos que en la portada de la novela, el autor se llama Miguel de Cervantes Saavedra, pues nos encontraremos ante el firme propósito de crear un narrador escurridizo, diferenciado del autor (Cervantes) y deslindado de la interpretación de los hechos narrados. José María Pozuelos lo explica de la siguiente manera:

Desde que con el *Quijote* ocurre así, el problema de la verdad (en términos de vida o «historia verdadera», lo realmente novelado) se convierte en absolutamente subsidiario del diseño poético: acaba siendo dependiente del consenso entre los lectores (primero los personajes-lectores del libro Primera Parte, luego nosotros mismos) acerca de quién es el verdadero Don Quijote. Cervantes ha arrebatado la exclusiva de la sanción de verdad al «acto de la narración» [...] y ha situado la cuestión de la verdad en el «consenso» de los lectores –y los personajes en tanto primeros lectores–. Ahí radica la dimensión poética de la ficción, porque Cervantes ha eludido irónicamente la realización de la verdad tanto del discurso autoral como de su reproducción narrativa para ofrecer la alternativa «poiética» de radicar la verdad en el entendimiento del lector y en el consenso sobre su verdad estética: el verdadero libro, quien dice la verdadera historia es aquel que ha obtenido el favor del público por ajustarse su invención a los términos necesarios y convenientes a la dignidad de su héroe, lo que no pudo conseguir el de Avellaneda, por eso es falso.⁹⁰

La verosimilitud se crea, pues, a partir de la suma de lecturas: “en el «consenso» de los lectores –y los personajes en tanto primeros lectores–”. Salvo el narrador Cide Hamete, todos los demás: personajes, traductor y filólogo, aportan su lectura de la obra. De tal forma, *El Quijote*, a diferencia de la picaresca, incluye la interpretación de sus lectores y elude cualquier sensación de verdad en tanto no provenga del último nivel de lectura: nosotros mismos. En este sentido *El Quijote* es una obra que siempre estará actualizada en términos de verosimilitud, pues el lector, dependiendo de la época, le aportará la credibilidad que más le convenga.

En el capítulo II de la segunda parte, el bachiller Sansón Carrasco les da cuenta a don Quijote y Sancho del libro que relata sus aventuras; o por decirlo de otra forma, el lector-bachiller les cuestiona, a los propios personajes de la novela, sus hazañas. Don Quijote le pregunta sobre cuál aventura es la más famosa. Sansón le dice que hay varias, que una de

⁹⁰ Pozuelos Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 34.

ellas es la de los molinos de viento que “a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes”⁹¹. Don Quijote, curiosamente no replica contra esta afirmación, pues a diferencia de la primera parte, en ésta ya no altera las cosas que ve: molinos por gigantes, carneros por ejércitos, ventas por castillos. Ahora sólo malinterpretará lo que ve; es decir, verá la realidad pero la interpretará conforme a una aventura caballeresca: cuando se encuentra con una carroza que lleva leones para el rey, él interpretará que el destino los puso en su camino como una prueba para convertirse en el “caballero de los leones”. Así, cuando el bachiller le explica las cosas que confundió, don Quijote guarda silencio, un silencio muy significativo, pues como dirá más adelante un personaje llamado Diego de la Miranda sobre don Quijote: “era un cuerdo-loco y un loco que tiraba a cuerdo”⁹². Es interesante tomar, a modo de paréntesis, lo que Erich Auerbach explica de la locura de este personaje:

Don Quijote sólo es loco cuando se deja llevar por su idea fija [*la caballería*]; por lo demás es una persona normal, juiciosa e inteligente. Su locura no es de las que absorben la naturaleza entera de la persona y se identifican totalmente con esta. Don Quijote es víctima de una idea fija, que se apodera de él a partir de un determinado momento y que, aun después de haber perdido el juicio, deja intactas ciertas partes de su ser, permitiéndole obrar y hablar en muchos casos como un hombre cuerdo, hasta que un buen día, momentos antes de morir, la locura le abandona y Alonso Quijano recobra el seso.⁹³

Regresando al capítulo II; Sansón le sigue explicando a Sancho y don Quijote que Cide Hamete, al describir sus aventuras, había omitido algunas palizas que le dieron a don Quijote. Sancho replica que allí es donde se ve la verdad del relato, pues como no estuvo presente el historiador (Cide Hamete) no podría contarle todo. Don Quijote, graciosamente, pide que no se cuenten esas partes, pues “las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de

⁹¹ Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, 2004, p.568

⁹² *Ibidem*, p. 677

⁹³ Auerbach, Erich, *Mimesis, la representación de la realidad en el mundo occidental*, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 327.

la historia no hay para qué escribirlas”⁹⁴. El bachiller Carrasco contesta, genialmente, con la famosa frase aristotélica sobre Poesía e Historia:

-Así es –replicó Sansón-, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna⁹⁵.

Cervantes, con gran ironía, utiliza al propio Aristóteles para construir librescamente su ficción. Cide Hamete Benengeli es un autor de ficción, un poeta en términos aristotélicos, pero al momento de ser insertado en la diégesis novelesca se convierte en historiador; irónicamente en el mejor historiador que pudiera existir, pues cuenta a detalle y verdad los hechos de don Quijote. De tal manera, si tomáramos literalmente la frase de Aristóteles, ésta sólo podría llevarse a cabo, paradójicamente, con un historiador ficticio, pues un historiador de la vida real no podría certificar absolutamente un suceso a menos que estuviera presente y registrando el evento con un medio audiovisual. Y aún así, se le escaparían detalles a los cuales no podría acceder, por ejemplo lo que están pensando las personas. Esta excelente paradoja: sólo un historiador ficticio podría cumplir cabalmente con la sentencia aristotélica, es la base de la construcción que lleva a Cervantes a decir que esta segunda parte sí es la verdadera y no la apócrifa de Avellaneda, porque ésta la escribió Cide Hamete, un historiador incomparable. La máxima Aristotélica que dice: “la poesía es más filosófica y elevada que la historia”,⁹⁶ cobra aquí una dimensión netamente literaria; la poesía logra sublimar la labor del historiador Cide Hamete.

Pero, hay una circunstancia necesaria en todo libro de historia, los historiadores suelen omitir o no saber los detalles de lo que cuentan. Sansón Carrasco aclara que hay pasajes en

⁹⁴ *Op cit.*, p. 569

⁹⁵ *Ibidem*, p.569

⁹⁶ *Poética*, 1451 b, 5.

los que se equivocó Cide Hamete Benengeli. Ya mencioné anteriormente lo de las palizas a don Quijote, pero también sale a relucir otro interesante detalle en el que se equivocó: la pérdida del rucio por parte de Sancho en la primera parte. Tal incongruencia radicaba en que el burro reaparecía sin mayor explicación luego de haber sido hurtado.

Francisco Rico comenta, en una nota a pie de página, que “Como otros autores de la época, Cervantes prestaba escasa o ninguna atención a los detalles de la cronología”.⁹⁷ En *El Quijote* existen contradicciones temporales, por ejemplo cuando don Quijote emprende su aventura en la primera parte los tiempos no empatan. Una carta escrita por Sancho y fechada el “veinte de julio de 1614”⁹⁸ es anterior a la llegada a Barcelona el día de San Juan, 24 de junio. Sin embargo estas faltas en el relato no comprometen la verosimilitud de la historia, pues Cervantes ha ingeniado una estrategia para incluirlas en su ficción. Precisamente es el caso de la pérdida del rucio. En el mismo Capítulo III, donde Sansón está dando cuenta de lo que ha leído, menciona que también hay reclamos contra Cide Hamete por falta de memoria, pues olvidó contar lo del robo del rucio y de lo que hizo Sancho con los cien escudos que encontró en Sierra Morena.

En la “Nota Complementaria” a la edición del IV centenario de *El Quijote* de la Real Academia Española, se explica que en la primera edición de 1604, “edición príncipe” capítulo XXV, el burro de Sancho simplemente desaparecía y no se daba cuenta de éste, y hojas después sólo se decía: “de nuevo se le renovó la perdida del rucio”, pero no se decía

⁹⁷ Nota a pie de página número 21 de Francisco Rico en: Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, 2004, p.578

⁹⁸ *Íbidem*, p. 832

ni cómo ni quién se lo había robado. Cito la explicación que se da en la nota complementaria:

la explicación de esas anomalías probablemente está en que Cervantes nunca sometió el Quijote a una revisión detenida que concordara por completo las abundantes modificaciones que introdujo tanto mientras escribía la novela como a última hora, al entregarla a la imprenta, cambiando de sitio algunos capítulos, intercalando nuevos materiales y omitiendo otros. En algún momento de ese proceso, debió de optar por suprimir el robo del asno, sin llegar luego a eliminar enteramente las referencias al episodio.⁹⁹

Luego de que fuera publicada la novela, la pérdida del rucio fue muy satirizada. De pronto, los lectores se volvían exigentes con los detalles internos de la narración; evidencia de un cambio en los pactos de lectura. Así, Cervantes, para la segunda edición insertó unos pasajes que resumían el capítulo que muy probablemente había eliminado. Cervantes no pudo enmendar el error, pues al introducir el resumen del robo del rucio se generaron otras incongruencias que después quiso subsanar en subsecuentes ediciones. Sin embargo, el error fue finalmente resuelto de una manera más interesante, pues en el capítulo III y IV de la segunda parte de *El Quijote*, Sansón le pregunta a Sancho sobre lo que realmente sucedió con rucio, pues el autor Cide Hamete no logra dar cuenta del asunto. Sancho, jocosamente explica el robo, y el error queda saldado por vía de la ficción misma.

-No está en eso el yerro- replicó Sansón-, sino en que antes de haber perecido el jumento dice el autor que iba a caballo Sancho en el mismo rucio.

-A eso -dijo Sancho- no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor¹⁰⁰.

Cervantes, al solucionar el error mediante la ficción, abrió una libertad narrativa donde podía hacer con *El Quijote* cualquier cosa, y así lo hizo; jugó a que Cide Hamete era un historiador que se equivocaba. La humanización del narrador aportó una verosimilitud que

⁹⁹ “Nota complementaria. La pérdida del rucio”, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, p. 1110.

¹⁰⁰ *Op. Cit.*, p. 576

a Cervantes le permitió incluir capítulos inverosímiles y fantásticos, como el de la cueva de Montesinos. En este sentido, el narrador del texto como autoridad quedaba desmitificado e impedido para encontrar la verdad absoluta de una historia. Los autores son personas, por lo tanto es verosímil que cometan errores o malinterpreten.

De tal manera, el planteamiento de verosimilitud se da utilizando la intersubjetividad de los personajes y narradores. Es decir, mediante la suma de las subjetividades es que se crea la verosimilitud del texto, los absurdos se vuelven aceptables pues hay alguien dentro de la ficción que los hace evidentes. La estructura narrativa de *El Quijote* se parece a una matrushka llena de interpretaciones.

Desde el capítulo V de la segunda parte, el autor Cide Hamete comete errores y pone a Sancho a hablar de una manera que no le corresponde. Por lo que se dice:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio.¹⁰¹

Aquí, Cervantes juega al mundo de las equivocaciones, incluyendo, al menos, tres niveles narrativos para explicarlas. De tal manera, parece que el texto es la revisión comentada de un filólogo, de la traducción del árabe al castellano, de unos manuscritos del historiador Cide Hamete. O sea, primero estaría el texto en árabe de Cide Hamete; luego la traducción al español de “el traductor”; y luego el texto actual que tiene notas de un filólogo que juzga la labor de “el traductor” y Cide Hamete. La identidad de este filólogo no se conoce, el lector podría presuponer que es el propio Cervantes, pues el libro que tiene en las manos es de su autoría, aunque nada, dentro de la novela, nos lo asegura. Este procedimiento de

¹⁰¹ *Op. Cit.*, p. 581

anotar los errores del traductor y Cide Hamete sucede en varias partes de la novela, lo que permite aceptar los capítulos más inverosímiles, pues simplemente se puede atribuir la falta al narrador o al traductor.

Pongo algunos ejemplos:

Capítulo V. Sancho habla demasiado refinado con su mujer. El filólogo dice que el traductor dice que el capítulo es apócrifo:

Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden la capacidad de Sancho.¹⁰²

Capítulo X, donde se narra el encanto de Dulcinea. Se dice que el propio autor duda sobre la veracidad del capítulo:

Llegando el autor de esta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no habría de ser creído [...] Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió [...] y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua.¹⁰³

Capítulo XXII. Posiblemente (no se aclara) Cide Hamete afirma que la aventura es apócrifa:

De las admirables cosas que el extremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa.¹⁰⁴

Capítulo XXIV. El traductor dice que Hamete escribió en el margen del texto lo siguiente:

No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero esta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible [...] Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo

¹⁰² *Ibidem*, p. 586

¹⁰³ *Ibidem*, p. 613-614

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 723

ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retractó de ella y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.¹⁰⁵

Capítulo XLIV. El filólogo asegura que el traductor se equivocó al traducir a Cide Hamete:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos...¹⁰⁶

Esta última cita hace referencia a las críticas que Cervantes tuvo sobre las extensas noveletas que integró en la primera parte de *El Quijote* como *El curioso impertinente*. Al parecer, las opiniones de sus lectores le hicieron acortar las historias que no versaban sobre Sancho y don Quijote, que es lo que extensamente se explica en la introducción del capítulo XLIV.

Mediante la combinación de historiador-traductor-filólogo, Cervantes incluyó inverosimilitudes; recapitulación de errores; rediseño narrativo a partir de opiniones de sus lectores; y, por supuesto, defendió su obra de la de Avellaneda.

Los encantadores

Una característica del personaje de don Quijote radica en que todos sus males los atribuye a los encantadores, enemigos invisibles que le nublan el entendimiento. En varios pasajes, como en el de la Cueva de Montesinos, don Quijote culpa a los encantadores de no dejarle ver la realidad. Destaca aquel capítulo donde Sancho y Quijote van al encuentro de Dulcinea del Toboso.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 734

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 877

Con gran necesidad, don Quijote le insiste a su escudero buscar a su amada y traérsela. Sancho, sin rastro de aquella, ha decidido tratar de engañarlo y presentarle a una labradora como si fuera su Dulcinea; total, su amo de todas maneras está medio loco. Tres labradoras montadas en sus borricos cruzan un prado y Sancho trata de convencer a su amo de que una es la princesa Dulcinea, la más bella y perfecta por naturaleza. Don Quijote no puede entender a su escudero, pues él sólo ve a tres labradoras montadas en sus borricos. La insistencia de Sancho es tal que don Quijote se ve forzado a arrodillarse ante la fea mujer que tiene delante y alabarla como si fuera su Dulcinea.

Don Quijote, ante la no correspondencia entre su percepción y la de Sancho, tiene que elaborar una explicación. Entonces concluye que los encantadores lo han hechizado para que no pueda ver a su princesa tal como es:

ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y sólo para ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre.¹⁰⁷

Al pobre Sancho lo ha tomado por sorpresa la cordura de don Quijote, y no ve lo que Sancho quisiera que viera. En primer lugar porque lo que se ha imaginado don Quijote de Dulcinea no lo podrá reproducir Sancho ni en sueños. Pero lo más interesante de esta escena es que don Quijote, antes de pensar siquiera en que Sancho se está burlando de él o que a Sancho lo han hechizado y está alucinando, se inventa su propio hechizo. Desgraciado él, pues todos los demás pueden ver la belleza de Dulcinea y él es presa de un juego siniestro que no le permite ver el ser de su amada. Se trata de un autoencantamiento. Ha creado una explicación verosímil a la realidad que contradice sus interpretaciones. Su

¹⁰⁷ Cervantes Saavedra, Miguel de, “Cap. X, Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha”, en *Don Quijote de la Mancha*, edición IV Centenario, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, México D.F. 2004. p.620

mundo subjetivo se articula verosímilmente mediante los encantadores. Por eso se refiere a Cide Hamete como un encantador.

Retomo una cita de Auerbach respecto a la idea fija que persiste en Don Quijote:

No es que Don Quijote no vea la realidad; lo que ocurre es que la pierde de vista tan pronto como se apodera de él el idealismo de la idea fija. Todo cuanto hace, en estas condiciones, carece de sentido, es perfectamente absurdo, y tan incompatible con el mundo existente, que sólo logra sembrar en él confusiones de extrema comicidad. No sólo que sus actos no albergan la menos posibilidad de éxito, sino que jamás pisa en firme y los golpes dan en el vacío.¹⁰⁸

Los personajes, al igual que el narrador, el traductor y el filólogo viven en una red de interpretaciones. La realidad simplemente está allí para ser interpretada a conveniencia, especialmente cuando las cosas no empatan con el resultado que don Quijote quisiera. Ver no es suficiente, será necesario interpretar para entender.

Los libros dentro de *El Quijote*

Cervantes utiliza la cultura libresca para aportar verosimilitud; le sirve para defenderse de la versión apócrifa de Avellaneda y para darle a su propio personaje, don Quijote, personalidad, pues las cosas que hace y dice siempre están en relación a los libros de caballerías que ha leído y que interpreta como verdaderos. De hecho, todos los libros de los que se habla en la novela tienen, sin distinción, esa carga de verdad. Y es curioso también que el *Quijote* de Avellaneda termine por presentarse como verdadero, pues los personajes concluyen que allí se habla sobre otro don Quijote y otro Sancho que andan en Zaragoza.

¹⁰⁸ Auerbach, Erich, *Mimesis, la representación de la realidad en el mundo occidental*, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 322.

Don Quijote siempre amará las novelas de caballerías, salvo en el momento de su muerte donde recupera la cordura: “ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería”.¹⁰⁹ Pero mientras estuvo “cuerdo-loco” creía en ellas y, bueno, por qué no habrá de creerles si en la Biblia se relatan historias de gigantes como la de Goliat. Que es justamente el argumento que da en el capítulo primero de la segunda parte. Para saber si ya se le pasó su locura, el cura y el barbero le preguntan que qué tan grande debió de ser el gigante Morgante. Don Quijote responde:

-En esto de gigantes –respondió don Quijote- hay diferentes opiniones, si los ha habido o no en el mundo, pero la Santa Escritura, que no puede faltar un átomo en la verdad, nos muestra que los hubo, contándonos la historia de aquel filisteazo de Golías.¹¹⁰

Un libro como la Biblia es tomado irónicamente para justificar la locura de don Quijote y demostrar que en realidad no está tan loco, o que al menos comparte la misma locura de cualquier cristiano que crea en la palabra sagrada. La crítica de Cervantes en el pasaje anterior es brutal: “la Santa Escritura, que no puede faltar un átomo en la verdad” nos dice que existieron los gigantes. En consecuencia, si creemos en la Biblia por qué no habríamos de creer en las cosas que don Quijote cree. En realidad, se trata de una manera muy fina de señalar que creemos en cosas de las cuales no tenemos certeza.

El *Quijote* apócrifo de Avellaneda se menciona constantemente a lo largo de toda la segunda parte de *El Quijote*. En todas las alusiones a Avellaneda se le trata como un autor-historiador imperfecto, pésimo y absurdo. En el capítulo LXX, Altisidora, que finge estar enamorada de don Quijote por instrucciones del duque, inventa su descenso al infierno y

¹⁰⁹ Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, 2004, p. 1100

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 558

dice que había unos diablos que estaban jugando a la pelota con el libro de Avellaneda. El divertido diálogo dice así:

A uno de ellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ése». Y el diablo le respondió: «Ésta es la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmelo de ahí –respondió el otro diablo–, y metedle en los abismos del infierno: no le vean más mis ojos». «¿Tan malo es?», respondió el otro. «Tan malo –replicó el primero–, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara».¹¹¹

Comicamente, el libro de Avellaneda llega hasta el infierno por invención propia de Altisidora, con lo que se marca la aberración que sentía el propio Cervantes.

En otro pasaje, capítulo LIX, los personajes don Quijote y Sancho se encuentran a un tal Jerónimo que está leyendo el *Quijote* apócrifo. Don Quijote se molesta al enterarse que, en ese libro, Dulcinea lo rechaza y él se convierte en un desenamorado. Y Sancho se irrita cuando descubre que a su mujer la llaman Mari Gutiérrez en vez de Teresa Panza. Los personajes terminan concluyendo que hay otros dos, muy parecidos a ellos, que andan por ahí y que son historiados por un tal Avellaneda, pues en nada se parecen a ellos mismos... salvo en el nombre.

Pero Cervantes no se queda allí para denostar a Avellaneda, pues en el capítulo LXII hace que Sancho y don Quijote se encuentren con Álvaro Trafe, un personaje del *Quijote* apócrifo. Don Quijote hace que Álvaro firme unos papeles legales donde testifica que el Sancho y Quijote que conoció no son ellos. Y posiblemente, ¡esos que Álvaro conoce sean producto de un encantamiento! Así, Cervantes defiende su obra con las palabras y acciones de sus propios personajes.

¹¹¹ *Ibidem*, p.1079

Lo verdaderamente significativo de Cervantes es que no descalifica al *Quijote* de Avellaneda diciendo que es falso, sino mediante la ficción misma: existe otro don Quijote y Sancho que andan en Zaragoza; que son una especie de imitadores de los originales; y de éstos es de los que habla el libro apócrifo. De tal suerte que la fama de el caballero de la triste armadura es tan grande que hasta hay imitadores, malos imitadores; tanto autores como personajes.

En el capítulo final, la muerte de don Quijote, queda escrito en el testamento la última voluntad del personaje:

Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente «don Quijote de la Mancha», había pasado de esta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, y hiciese inacabables historias de sus hazañas.¹¹²

Legalmente quedó escrito en varios documentos, dentro de la diégesis de la novela, la autoría legítima de Cide Hamete para contar dicha historia. Y todas las demás que vengan quedan desacreditadas. El documento legal legitima la escritura de ficción. La autenticidad que salvaguardan las leyes aporta a la novela un aura más de credibilidad. O mejor dicho, una interpretación legal se suma a la verosimilitud conformada por las innumerables intersubjetividades: personajes, traductor y filólogo... lector.

Cervantes utilizó la literatura para defender su propia visión de autor, su *Quijote* es una hermosa demanda autoral, la más bella de toda la historia de los derechos de autor. Él no necesitó de un H. de Luna para defender su propia obra.

¹¹² *Ibidem*, p. 1105

Conclusión

El Quijote es una nueva forma de entender los libros y la vida. A partir de la suma de lecturas encuentra su verosimilitud, la cual ya no se estructura unívoca y dogmáticamente. El narrador se ha liberado de tener que decir la verdad: puede errar, equivocarse, reescribir. Esto gracias a una nueva construcción de verosimilitud que posiciona al narrador como personaje. En la cuna del nacimiento de la novela moderna, el narrador de *El Quijote* ha logrado rebelarse contra su creador y evidenciarse como un ente aparte y ficticio: es parte de un mundo literario autónomo. En realidad se trata de algo consecuente, pues si los lectores ya habían despertado al mundo de la interpretación el narrador no podía quedarse atrás, debía contar las historias a su manera. O, viéndolo de manera quijotesca, si don Quijote interpretaba los libros y la vida a su manera, no podríamos esperar otra cosa de su narrador, ¿o sí?

Si se toma a *El Quijote* desde el punto de vista de la historia de la lectura, debería ser entendido como la culminación de un nuevo régimen de verdad que inició Gutenberg, continuó con pensadores como Erasmo, y se formalizó en España con la picaresca... al final explotó con Cervantes. Visto así, la imprenta posibilitó que los lectores tuvieran en sus manos los textos; esto hizo despertar a occidente a la realidad de que los libros pueden ser interpretados; la picaresca incluyó al autor y al lector en el mundo ficticio; y Cervantes construyó un universo verosímil a partir de la intersubjetividad.

Pero existe también un cambio fundamental que impacta en la construcción de una nueva verosimilitud, la inclusión del lector en el universo narrativo. Este elemento es tan

revolucionario como el romper la cuarta pared en el teatro. Si seguimos la analogía, el libro de ficción solía vivir encerrado en una pecera de x número de páginas. Y es hasta el siglo XVI que ese mundo cerrado acepta e incluye al lector y al autor. La ficción rompe las páginas y se expande para hablar de sí misma: metaficción. En el caso específico de la segunda parte de *El Quijote*, la ficción absorbe también al contexto histórico, pues de pronto los personajes viven en el mundo donde se ha impreso un libro sobre sus hazañas (la primera parte); pero además, donde también existe el libro apócrifo de Avellaneda. Es como si los personajes hubieran saltado al mundo del siglo XVII y vivieran al lado de sus lectores.

Con este “romper las páginas” de la ficción se estructura la verosimilitud, pues el lector y lo leído ya forman parte del mismo nivel ficticio. El narrador se ha rebelado contra la limitante de las páginas.

Si los moralistas del siglo XVI y XVII descalificaban la ficción porque propiciaba el vicio y manipulaba nuestras emociones con mentiras, a partir de *El Quijote* tendrán que acostumbrarse a que el narrador se ha salido de las páginas y ahora está reinterpretando; ya no sólo los libros, sino la realidad misma.

3. WALTER SCOTT Y LA CRISIS DE LA NOVELA HISTÓRICA

A principios del siglo XIX se genera un cambio en la concepción de la verosimilitud en las novelas históricas. Este cambio es consecuencia de un nuevo entendimiento del pasado, pues se formaliza la disciplina de la Historia bajo un renovado régimen de verdad.

A continuación, analizaré la polémica que suscitó la novela histórica romántica. Polémica que no puede pasar desapercibida pues pasaron menos de diez años antes de que el modelo de *Waverly* (primera novela de Walter Scott) fuera rechazado por lectores cultos afines al positivismo. Para encontrar el por qué entró en crisis la literatura de Scott, comenzaré por mostrar la evolución conceptual de lo histórico desde el siglo XVIII al XIX, y la influencia que tuvieron movimientos como el Romanticismo y el Positivismo.

La concepción histórica de los siglos XVIII y XIX

Los ilustrados creían que la base de toda verdad era la razón. Voltaire afirmaba que sólo era necesario utilizar la razón para distinguir entre lo verdadero y lo fantástico en un texto histórico. En consecuencia, la Historia se prefería verdadera, racional y se clasificaba en tres tipos dependiendo de la mezcla entre verdad o fantasía:

A comienzos del siglo XVIII los pensadores distinguían convencionalmente entre tres tipos de historiografía: fabulosa, verdadera y satírica. Se suponía que la historiografía fabulosa era producto de la invención pura; los hechos eran inventados y presentados *sub specie historiae*, pero con el fin de entretener o de deleitar dando a lo que la imaginación deseaba creer el aspecto de actualidad. No es preciso decir que para pensadores como Bayle y Voltaire este tipo de *histoire romanesque* estaba por debajo del desprecio, no era apropiada para ser escrita por un académico ni para ser leída por un hombre serio. El historiador trabaja con la verdad, y nada más que la verdad; eso decía la teoría.¹¹³

¹¹³ White, Hayden, *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* p. 56

Respecto a la clasificación de fabulosa y satírica, la primera se entendía como altamente inventada y la segunda como una visión donde la opinión del autor prevalecía sobre la verdad. Para que la Historia fuera verdadera sólo había que utilizar la razón para saber qué hechos eran fantásticos y deducir el grado de verdad histórica. Esta forma de entender la Historia, racionalmente, generó textos parecidos más a ensayos que a métodos historiográficos, pues la razón trataba de establecer verdad sobre el pasado. Un ejemplo de esto es el texto de Voltaire: *Historia de Carlos XII*, donde trata de fundamentar, en mayor medida, qué era la locura para así poder determinar si Carlos XII podía ser considerado loco.¹¹⁴

El pensamiento ilustrado centraba la problemática en determinar qué actividades humanas eran aptas para incluir la fantasía. El arte era una de esas disciplinas donde la fantasía era no sólo aceptada sino apreciada.

Los ilustrados no negaban los derechos de la fantasía sobre la conciencia humana, pero entendían que el problema era la determinación de las áreas de la expresión humana en que legítimamente podía permitirse libre juego a la fantasía, y de aquellas en que no se le permitía entrar. Y tendían a pensar que en la única área en que la fantasía podía afirmar plena autoridad era la esfera del “arte”, esfera que contraponía a la “vida” misma en una relación de oposición muy similar a la que suponía que tenía la “irracionalidad” con la “racionalidad”. La “vida”, a diferencia del “arte”, debía ser gobernada por la razón, e incluso el “arte” debía ser practicado con plena conciencia de la distinción entre “verdad” y “fantasía”. Y como la historia era primeramente “sobre la vida”, y sólo secundariamente “sobre arte”, debía ser escrita no sólo bajo la dirección de la razón sino también, en su perspectiva más amplia, “sobre la razón”, utilizando todo conocimiento que la historia pudiera proporcionar sobre la “sinrazón” para la promoción de la causa de la razón en la vida y en el arte.¹¹⁵

En el siglo XIX la concepción del pasado cambió radicalmente; se transformó su régimen de verdad. Esto debido, básicamente, a dos corrientes del pensamiento que permearon el siglo: Romanticismo y Positivismo. La trascendencia cultural de estas posturas impactó

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 57

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 59-60.

fuertemente en la literatura. Y justamente la crisis de la novela histórica romántica es una de las consecuencias.

Nietzsche escribió un ensayo donde de manera indirecta sintetiza las concepciones históricas de su siglo: “De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida”. El objetivo de su reflexión no es ciertamente hacer una radiografía sobre el pensamiento histórico de su época, en realidad trata de convencernos del porqué el historicismo exacerbado es nocivo para el presente humano; pues afirma que la vida requiere cierto grado de olvido para poder progresar. Para llegar a su conclusión desglosa la forma en la cual los seres humanos se relacionan con su pasado: historia *monumental*, historia *anticuaria* e historia *crítica*.

Que la vida tiene necesidad del servicio de la historia ha de ser comprendido tan claramente como la tesis, que más tarde se demostrará -según la cual, un exceso de historia daña a lo viviente. En tres aspectos pertenece la historia al ser vivo: en la medida en que es un ser activo y persigue un objetivo, en la medida en que preserva y venera lo que ha hecho, en la medida en que sufre y tiene necesidad de una liberación. A estos tres aspectos corresponden tres especies de historia, en cuanto se puede distinguir entre una historia *monumental*, una historia *anticuaria* y una historia *crítica*.¹¹⁶

Nietzsche dirá que estos tres aspectos son dañinos para la vida pues son concepciones excesivas de la Historia. Más adelante explicará que lo ahistórico y lo suprahistórico son necesarios para liberarse del pasado y continuar con el presente. Él entiende lo ahistórico como el olvido y lo suprahistórico como una visión que trasciende el pasado. Pero realmente no me toca hablar de la conclusión del filósofo, sino de estos tres aspectos que ejemplifican muy bien el choque entre dos maneras de entender el pasado; ideas enfrentadas que muy claramente se verán en los reclamos de ciertos lectores hacia las novelas históricas románticas de Walter Scott.

¹¹⁶ Nietzsche, Friedrich, “De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida”, en *Consideraciones intempestivas*, 1873-1876, Alianza, Buenos Aires, 1932, p.28

La historia monumental es la manera de acercarse al pasado de forma inspiracional: los héroes, las grandes batallas, los genios de la humanidad... el objetivo es mostrar que dichos tiempos pueden volver; aunque también sirve para engrandecer el presente mediante un legado glorioso: por ejemplo el fervor nacionalista.

No es casualidad que el Romanticismo floreciera en la época de la consolidación de los estados-nación. La novela histórica romántica cumplía perfectamente con la función de crear identidad a partir de un legado glorioso nacionalista, como bien explica Nietzsche:

¿De qué sirve, pues, al hombre contemporáneo la consideración monumental del pasado, el ocuparse con lo que otros tiempos han producido de clásico y de inusitado? Deduce que la grandeza que un día existió fue, en todo caso, una vez posible y, sin duda, podrá, otra segunda vez, ser posible; anda su camino con paso más firme, pues la duda que le asaltaba en momentos de debilidad, de si estaría aspirando tal vez a lo imposible, se ha desvanecido.¹¹⁷

La visión anticuaria, a diferencia de la concepción monumental, valora cualquier cosa del pasado hasta en los detalles más mínimos. El anticuario posee justamente similitud con la noción de museo o coleccionista, donde todo objeto pasado sin distinción tiene valor histórico, pues es único en su legado. En un museo de arqueología todo objeto, hasta la más mínima vasija tiene una vitrina: “El hecho de que una cosa ha envejecido genera la pretensión de que debe ser inmortal.”¹¹⁸

La postura crítica, por su parte, juzga el pasado. Se trata de una labor de condenación similar a la de un juez que busca impartir justicia. Este tipo de concepción asume como

¹¹⁷ *Ibidem* p. 31

¹¹⁸ *Ibidem* p. 38

suyo el carácter objetivo y autoritario de establecer criterios históricos. Se trata de la escuela de pensamiento positivista a la que Nietzsche criticaba:

Y prescindamos también de esas gentes totalmente irreflexivas que, cuando escriben como historiadores, lo hacen en la ingenua creencia de que su propia época tiene razón en todas las opiniones populares y que escribir, de acuerdo con esa época, equivale a ser justos; creencia en la que vive toda religión y sobre la cual, en el caso de las religiones, no hay más que decir. Estos ingenuos historiadores llaman «objetividad» al hecho de medir las opiniones y actos del pasado por las opiniones corrientes del momento: aquí encuentran ellos el canon de todas las verdades; su tarea es adaptar el pasado a la trivialidad actual. Lllaman, en cambio, «subjetiva» a toda la historiografía que no tiene como canon estas opiniones populares.¹¹⁹

El historiador que se asume objetivo y positivista es juez de la verdad, en tanto que la verdad es la única visión válida del pasado. En este sentido es consecuente que los positivistas criticaran la postura histórica de novelistas románticos como Walter Scott, quien no pretendían encontrar la verdad sino el espíritu de una época; una visión monumental en términos de Nietzsche.

La clasificación de Nietzsche es, en realidad, una radiografía de las vertientes históricas de su tiempo. Por tal motivo recupero su ensayo “De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida”, pues me parece un marco filosófico muy cercano a dicho siglo, mas no aplicable a una teoría histórica actual. La historia monumental es el tipo de visión que Walter Scott utilizaba para sus novelas, aderezada con un tanto de historia anticuaria. Y la historia crítica es la visión positivista. Walter Scott buscaba retratar el espíritu de un pasado nacionalista y el positivismo buscaba hacer una historia crítica, “objetiva” y “verdadera”. De tal forma, se hace evidente el choque entre estas dos posturas y su primera consecuencia es la crisis de la novela histórica romántica.

¹¹⁹ *Ibidem* p.56

El efecto de la realidad histórica

El establecimiento de un nuevo régimen de verdad renovó el género de la novela histórica. En este caso se trató de una nueva forma de concebir el pasado: el positivismo; lo que generó un nuevo pacto de verosimilitud en la literatura. El lector culto ahora esperaba de la novela histórica un alto grado de objetividad, una suerte de retrato histórico, una mimesis que retomara con gran fidelidad lo que, se pensaba, sí había ocurrido. Dicha exigencia propició un nuevo género literario: la novela histórica realista. La consecuencia fue el declive de la novela histórica romántica.

Pero ¿cómo podrían encontrar los nuevos lectores la verdad histórica en una novela? Roland Barthes nos da una luz al respecto en “El efecto de lo real”¹²⁰. Allí examina el aparente sinsentido de algunas descripciones en Flaubert, donde se describen objetos tan cotidianos y tan sin relevancia en la narración, que parecieran un capricho del escritor. Pero Barthes profundiza y concluye que esos sinsentidos son lo que le dan sentido al realismo literario, pues en la cotidianidad existen un montón de objetos que no tienen una simbología específica para el momento dramático que estemos viviendo. Barthes dice que la verosimilitud del realismo literario se fundamenta en retratar estos aparentes sinsentidos que denotan lo objetivo; y que a diferencia de las descripciones románticas están desprovistos de significados simbólicos.

En otro ensayo de Barthes, *El discurso de la historia*, analiza “el efecto de realidad” pretendido en la Historia. Se presenta un carácter paradójico en el discurso histórico, pues

¹²⁰ Roland Barthes, “El efecto de lo real”, en *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

el referente (el suceso, el hecho) se presenta como externo al propio discurso, aunque en términos estructurales y lingüísticos esto es imposible.

Este discurso [el histórico] es, sin duda, el único en que el referente se ve como exterior al discurso, sin que jamás, sin embargo, sea posible acercarse a él fuera de ese discurso.¹²¹

Es decir, se plantea que el discurso y el referente son distintos. Aunque lingüísticamente son parte de la misma construcción textual. Se pretende que el hecho de enunciar un acontecimiento no forme parte del tramado lingüístico subjetivo del autor, sino que por sí mismo es el objeto a estudiar.

En otros términos, en la historia ‘objetiva’, la ‘realidad’ no es nunca otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse el efecto de realidad.¹²²

El “efecto de realidad” histórico, ilusión donde el referente está desposeído de significado, es el mismo principio con el cual trabaja la novela histórica realista. El cambio en el régimen de verdad en el siglo XIX generó un nuevo pacto de verosimilitud: “el efecto de realidad”. Es dicho efecto el que comenzaron a exigir los detractores de Walter Scott. Y no es que fuera una petición teórica y directa; simplemente el lector asimiló un nuevo régimen de verdad (positivismo) y lo quiso aplicar a todo ámbito histórico; hasta en la literatura histórica. En síntesis, la novela histórica copió dicho mecanismo procedente de la historiografía para aportar su forma de verosimilitud a la ficción. Otra forma de entenderlo es que a la literatura se le estaba pidiendo imitar los libros de historia; una especie de mimesis libresca.

¹²¹ Barthes, Roland, “El discurso de la historia” en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.

¹²² Barthes, Roland, “El discurso de la historia” en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.

Por su parte, la novela histórica de Walter Scott no buscaba referenciar los hechos de forma objetiva, sino que cada hecho tenía un peso simbólico. Es decir que su verosimilitud se tramaba a partir de una visión de la “historia monumental”, como diría Nietzsche. Para la novela histórica romántica el pasado es simbólico.

La verosimilitud según Walter Scott

Scott busca develar el pasado fundacional caballeresco inglés y traerlo de vuelta para el público del diecinueve. El compromiso de Scott con sus lectores es llevarles la Historia de una manera entretenida y didáctica. Para él, su novela *Ivanhoe* es Historia y a la vez novela; los dos conceptos están imbricados y, de hecho, no hay motivo para separarlos. El lector de principios del siglo XIX aceptó inmediatamente dicha novela consumiendo la no despreciable cantidad de 12,000 ejemplares, casi al momento de la publicación.

Para conocer la forma en la que Scott construía la verosimilitud es relevante saber cuál era el proyecto y método literario del escritor. Un primer acercamiento se halla en la introducción de *El Talismán*. Esta novela fue publicada por primera vez en 1825 y requirió de una introducción posterior por parte del autor, en 1932, debido a que sus críticos se habían quejado anteriormente de la obra. Scott justifica su novela así:

Uno de los personajes secundarios de la novela, que es en sí una violación de la verdad del hecho histórico, y que se concreta en un supuesto conocido de Ricardo Corazón de León, ofendió al señor Mills, el autor de *History of Chivalry and the Crusades*, quien, al parecer, no cayó en la cuenta de que la ficción romántica permite de un modo natural la inclusión en ella de semejantes invenciones, lo que por otra parte, constituye uno de los requisitos del arte.¹²³

¹²³ Scott, Walter, *El Talismán*, Anaya S.A. Tus libros n.º 147, Madrid 1996. p. 17

Scott defiende que la novela puede inventar lo que le venga en gana y, de hecho, “es uno de los requisitos del arte”. Aquí hay un punto medular para el escritor: la literatura debe inventar pues es una de las características que la definen. Es decir, la literatura es ficción y no se puede buscar en ella la “verdad del hecho histórico”, tal como el señor Mills pide. De hecho, poco antes de morir, Scott seguía aferrado a su aportación estilística y nunca concordó con las exigencias de los nuevos lectores.

Otra curiosidad de su propia defensa es la manera en que escribió *El Talismán*. Afirma Scott que él desconocía profundamente las costumbres de los orientales y que trabajó con profunda ignorancia al escribirla:

Por otra parte, era consciente de la dificultad de dar una vívida descripción de una parte del mundo con la que no estaba familiarizado en absoluto, a no ser por lo que había leído en las antiguas recopilaciones de cuentos al estilo de *las mil y una noches*. Por tanto, no sólo trabajé con cierta ignorancia, sino que, en lo que concierne a las costumbres de los orientales, debo decir que me hallaba bastante desorientado.¹²⁴

Es evidente que el objetivo de Scott no era basarse en estudios históricos para escribir, sino más bien recrear un mundo idealizado de los árabes, por eso mismo afirma que tenía de referencia *las mil y una noches*. Además, para escribir *El Talismán* se puso a leer todo lo escrito a su alcance sobre Ricardo I, Corazón de León, “ya fuera realidad o fábula.” Y así, después de leer y leer le llamó la atención un romance que relata la historia de un cruzado escocés, Sir Lockhart, del cual se cuenta que tuvo un día la fortuna de capturar a un influyente emir. La madre del emir juntó dinero y fue a rescatar a su hijo ofreciendo cualquier cantidad de monedas y joyas, pero al momento de sacar una gran bolsa con monedas salió volando un objeto peculiar: un guijarro engastado en una moneda. La mujer

¹²⁴ *Ibidem*. p.7

lo recogió apurada, Sir Lockhart pensó que era un amuleto y lo exigió como parte de la paga para liberar al Emir. La mujer accedió y explicó las cualidades del amuleto. El amuleto se conservó en la familia de Lockhart como un objeto místico que hacía curaciones.¹²⁵

Tal es la historia que Scott encontró en un romance franco-normando, la cual retomó “para aplicarla libremente a los propósitos de su novela”. Bueno, si hay algo evidentemente antipositivista en *El Talismán* sería, en primer lugar, que ni siquiera está basada en una investigación histórica, sino en un romance. Lo segundo es que no hay una relación directa entre la anécdota del romance y Ricardo I. Y, por último, que ciertamente aplica la trama de Lockhart muy libremente, pues en *El Talismán* Ricardo I es el que termina quedándose con el talismán y no Lokhart.

Scott resume la forma en la que trabaja con la verosimilitud de la siguiente manera:

Hay que decir que, en general, la mayor parte de los incidentes narrados en la novela que seguirán a estas palabras, son ficticios, y que la realidad, si existe, sólo se hallará en lo verosímiles que parezcan sus personajes.¹²⁶

Con esto nos dice el autor que no debemos andar buscando en la novela los hechos históricos pues es ficticia, y si hay algo de realidad está en los personajes. Por lo tanto, la verosimilitud de sus novelas no se fundamenta en los acontecimientos, sino en los personajes. Las acciones de los personajes son la base mimética de su obra. Para profundizar pues en este punto, entraré en la novela y contaré brevemente el argumento.

¹²⁵ *Ibidem*. pp. 18-19

¹²⁶ *Ibidem* p. 20

El personaje principal de *El Talismán* es un cruzado escocés de nombre Kenneth (seguramente el Lokhart del romance), quien en realidad es el hijo del rey de Escocia que se embarca en la cruzada contra Saladino para proteger los intereses de su padre y vigilar a Ricardo, Rey de Inglaterra.

Llama la atención que Scott escogiera al escocés como personaje principal, tal como era el romance que leyó. Ricardo simplemente queda relegado a segundo término, pues a pesar de su constante intervención no protagoniza la trama. La combinación que hizo Scott es clara, tomó una historia que le llamó la atención y la insertó en el marco de su proyecto inicial; hacer una novela sobre los cruzados y el rey Ricardo. La propuesta artística que surgió de esto fue una novela sobre la integración de oriente y occidente. Esto lo dice el propio Scott en su introducción, pues lo que le fascinó del romance que leyó es que un Escocés, quienes supuestamente eran católicos ortodoxos, haya acogido tan místicamente un Talismán del mundo árabe.

El talismán, objeto mágico, resume simbólicamente la conjunción de ambas culturas; el pacto de paz entre ambas. De hecho, en la propia novela este amuleto es el que le salva la vida a Ricardo de una enfermedad mortal. Desde esta perspectiva, la novela está muy bien construida y es coherente con el mensaje que representa el talismán. La paz que pactan Saladino y Ricardo al final del relato ejemplifica dramáticamente tal unión. De tal suerte, la novela se halla en un terreno más cercano a lo simbólico, cuestión que no puede pasar desapercibida, pues es parte de la visión artística-histórica que tenía el propio Scott.

La trama de la novela es la siguiente: la acción se mueve por el deseo amoroso de Kenneth por Edith, joven cortesana y prima del Rey Ricardo. El deseo de Kenneth se ve impedido por las circunstancias: la cruzada y en particular por las intrigas políticas del momento. El núcleo de la trama es Kenneth y su amor, y lo más cercano a lo histórico es contextual y escenográfico. Lo que quiero decir es que una trama histórica desde una visión positivista o realista, se centraría, por ejemplo, en recuperar tierra santa de los infieles musulmanes; esto porque fue precisamente lo que desató las cruzadas, la acción histórica. Pero no sucede así en una novela de Scott. Curiosamente, el mayor reto que enfrenta Kenneth en la obra es hacer guardia a la bandera de Inglaterra. Una acción simbólica es el centro de la novela. Voy a remontarme a este episodio de la novela.

Ricardo está enfermo en su campamento, junto con él están los ejércitos de Francia, Austria y los caballeros Templarios. Ricardo y Saladino han pactado una breve tregua a causa de la salud de Ricardo. Saladino está tramando una paz más duradera y manda un Hakim (médico árabe) para curar a Ricardo. Kenneth es el encargado de llevar a este médico hasta el campamento. Al principio todos dudan de los planes del Hakim, pero finalmente confían en sus remedios pues uno de los súbditos de Ricardo está enfermo y es curado por el talismán del Hakim. En el intervalo, resulta que el maestro de los templarios y su allegado Conrado, Marqués de Montserrat, llegan al campamento para velar por los intereses de la liga Cristiana. Pero éstos tienen malas intenciones, buscan crear discordia entre los reyes y mal aconsejan a los austriacos para que también certifiquen su poderío; les dicen que Ricardo no puede ser el único en ostentar su bandera en el cerro más alto del lugar, que los austriacos deberían izar su bandera y demostrar que no están sometidos a Inglaterra. Los austriacos izan su bandera al lado de la de Inglaterra. Ricardo enfurece por tal reto y se

enfrenta a palabras con los austriacos (ya había sido curado por las artes del Hakim). Al final del pleito, Ricardo, el Rey de Francia y los austriacos terminan ofendidos. Ricardo manda a Keneth a hacer guardia de la bandera de Inglaterra pues teme que por la noche sea injuriada.

Keneth hace guardia a la bandera de Inglaterra, pero durante la noche se acerca un enano mensajero de la corte Inglesa y le dice que su amada, Edith, desea verlo. Keneth duda pero termina aceptando y deja su puesto al cuidado de su fiel perro. Keneth al llegar a la tienda de Edith se da cuenta de que sólo se trataba de un infortunado capricho de la Reina de Inglaterra para jugar con Edith y ganar una apuesta con otra de sus cortesanas sobre el amor de Keneth. Keneth, al regresar apurado a vigilar la bandera encuentra que su perro está herido y la bandera ha desaparecido. La broma infantil de la Reina ha sido aprovechada por Conrado (aliado del maestre templario) para robar la bandera y crear un enfrentamiento entre los reyes. En ese momento pasa por allí el Hakim y, viendo la oportunidad, le ofrece a Keneth huir con él a donde está Saladino. Además, el Hakim le revela los planes secretos de Saladino: pactar una paz duradera desposando (una de tantas esposas) a Edith, la prima de Ricardo. Keneth se niega a irse con el Hakim y se presenta con Ricardo para sufrir su castigo; la muerte. Hasta aquí el episodio de la bandera.

Keneth se encuentra en este punto lo más lejos posible de su amor, en primer lugar debe morir por desacato y, aunque pudiera salir vivo de esta, su amada Edith estaba a punto de ser el intercambio político de la paz, con lo cual nunca jamás la volvería a ver.

El episodio de la bandera está construido de forma simbólica. Keneth, el responsable de cuidar el honor de la bandera ha fallado y, a pesar de ser escocés y no estar a las órdenes de Ricardo, acepta como todo un caballero la pena máxima. Esto lo convierte en un personaje de moral impecable. Además no revela su estatus en la corte escocesa para salvarse, pues él es el mismo hijo del rey de Escocia. Información, claro, que sólo se revela hasta el final de la obra.

El personaje de Keneth, implacable, responsable, unívoco y sorprendentemente coherente con su moral, parece más la encarnación de un símbolo: el guardián de la bandera, el súbdito más fiel y fuerte que puede defender los valores de las cruzadas y, sobre todo, a la nación escocesa.

Hay otra cuestión que no se debe pasar por alto. Escoger pues a Keneth y no al Rey Ricardo como protagonista habla de la muy particular visión romántica de Scott, pues justamente el que los personajes sean inventados es una de las quejas más recurridas de sus detractores. Lo interesante aquí es la profunda disociación entre personaje novelesco e Historia. Sin un personaje histórico, un lector positivista del XIX podría concluir que todos los acontecimientos siguientes son ficticios. Pero para Walter Scott parecía no ser del todo cierto. Habría que buscar en el personaje y no en la trama “la realidad, si es que existe”; nos dijo al final de la introducción. Pero el carácter simbólico de Keneth puede ser justificación suficiente para elegir a un personaje principal inventado en sustitución de uno de índole histórico. Si Scott necesitaba un personaje que representara la nación escocesa para esta novela, ciertamente tenía razón en crearlo y no buscarlo en los libros de historia.

“La realidad, si existe, sólo se hallará en lo verosímiles que parezcan sus personajes”. Tal sentencia implica que construir perfectamente un personaje, verosímelmente, generará historias verosímiles. Entonces, partiendo de esta idea, construir la verosimilitud histórica de cualquier personaje es, por tanto, construir la Historia; al entender del romanticismo de Scott por supuesto. Cuestión que es mucho más importante que reconstruir lo supuestamente histórico: las fechas, personajes y acontecimientos.

El Talismán comienza con una larga plática entre Keneth y entre un caballero sarraceno. La plática se concentra en la disparidad de sus religiones. Keneth no deja de calificar a su contrincante de infiel adorador del demonio y el sarraceno no deja de tacharlo de infame, traicionero e ignorante. En los primeros capítulos de la novela hay muy poca acción y muchísimo diálogo. El personaje del propio Ricardo aparece hasta el capítulo sexto. Estos capítulos son el resumen del problema religioso entre los musulmanes y los católicos. Un pasaje de la novela ejemplifica el desencuentro cultural: Keneth y su compañero de viaje, el sarraceno, andan por un paisaje desértico. El sarraceno comienza a cantar canciones de amor y odas al vino, lo cual causa miedo en Keneth pues el desierto lo identifica con la tentación del demonio. Así, pensando que iba a perder la salvación eterna, le increpó al sarraceno su falta. Pero éste no hallaba su culpa y también le cuestionó a Keneth el comer cerdo y vino delante de él cuando era un acto impuro en sí. La conversación sigue sin punto de acuerdo, pues el sarraceno comienza a hablar sobre la gloria del desierto y los genios que allí habitaban. Keneth, asustado, no pudo más que seguir maldiciendo la suerte de haberse aliado con el infiel, y ya perjuraba que no habría para sí más lugar en el cielo.

El valor histórico para Scott radica en que cada uno de los dos personajes encarne simbólicamente una parte del pasado, ellos son resumen y esencia de los problemas que aquejaban a los hombres de las cruzadas. En ese sentido romántico, y no deberá olvidarse, el proyecto de verosimilitud de Scott es la búsqueda de personajes que encarnen el espíritu histórico. Esta es la fórmula que defendía en su introducción. Él debía sintetizar las cruzadas en un personaje. La verosimilitud es el personaje.

El método de Walter Scott es investigar, sintetizar y dotar a un personaje con esa síntesis simbólica de la historia. A diferencia, por ejemplo, de Galdós, quien desarrolla un personaje a través de varios Episodios Nacionales. Las implicaciones de cada método de escritura generan mundos complejamente distintos. Scott, con razón, defendía su propio proyecto literario, el cual fue un éxito en el sentido de género pues inauguró la novela histórica en su concepción moderna.

La novela histórica romántica se enfrentó con el naciente régimen de verdad positivista. Para el positivismo lo verdadero se encuentra mediante el método, si el método no es correcto el resultado tampoco lo es. Evidentemente el método de escritura de Scott era diametralmente opuesto a estas exigencias. Recapitulando:

1. Scott se basó en una ficción para escribir el Talismán (un romance antiguo). Para el historiador de principios del XIX esto es inconcebible para recrear la Historia.
2. Scott alteró la historia del romance a su antojo. Para el positivismo significaría la pérdida de acontecimientos.

3. Scott utilizó personajes ficticios y simbólicos para la obra. Para el positivismo sería equivalente a utilizar cualquier personaje fantástico.
4. Scott sintetizó los conflictos de los cruzados y su visión de mundo. Para el positivismo esto parece carecer de importancia si no se cumple con un método.

Definición de la novela histórica romántica

La novela histórica romántica es una visión simbólica del pasado que buscó, entre otras cosas, propiciar el desarrollo de los nacionalismos. Este rasgo es analizado por Celia Fernández a partir de varios autores como Jean Molino y Albert Derozier.¹²⁷

Molino explica que la novela histórica del XIX versa sobre los conflictos entre fuerzas abstractas y fuerzas colectivas. Además, las naciones buscaron mediante la novela histórica romántica sus raíces en la Edad Media y ya no en las culturas clásicas, pues durante el medioevo se forjaron las diferentes naciones europeas así como sus tradiciones. Este afán nacionalista se retrata, sin duda, en las historias de Walter Scott. Por ejemplo, cuando Kenneth hacer guardia a la bandera de Inglaterra para evitar que sufra las injurias de Saladino.

El caso de España no fue la excepción, se utilizó la novela histórica como una forma de generar identidad nacionalista. Albert Dérozier explica las iniciativas editoriales del siglo XIX en relación a la novela histórica romántica:

¹²⁷ Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p.90.

El propósito de la Colección Delgado en Madrid, así como otras en Cataluña, Levante, etc., es múltiple: poner al lector contemporáneo en contacto con la historia nacional de otros tiempos para que tome conciencia de los orígenes de su país; difundir el respeto y el entusiasmo por el rey y la religión; evidenciar los verdaderos valores de la clase social en plena ascensión; colocar, en fin, a España al mismo nivel que las demás naciones europeas, sobre todo Inglaterra y Francia.¹²⁸

Además de esta función nacionalista, retomo las marcas genéricas que Celia Fernández Prieto expone sobre la novela histórica romántica.

-Proyecto semántico-pragmático para que el lector reconstruya imaginariamente el pasado. Preferentemente la Edad Media.

-Los personajes históricos intervienen en la acción pero el protagonismo lo asumen personajes inventados.

-Predominan descripciones costumbristas y arqueológicas.

-La trama se desarrolla mediante intrigas: desafíos, raptos, duelos, magos, etc.

-El narrador omnisciente extradiegético suele fingirse como traductor o editor de un manuscrito original (procedimiento quijotesco).

-El narrador se presenta como figura del saber que transmite al lector información extradiegética para mejor comprensión de la narración. Además se coloca en el mismo plano temporal del lector.

-El narrador hace comentarios sobre la fiabilidad del manuscrito original y opina moral e ideológicamente sobre personajes e historia.¹²⁹

A partir de estas marcas genéricas, continuaré analizando la polémica que suscitaron las novelas de Walter Scott en relación al nuevo régimen de verdad positivista.

Crisis de la novela histórica romántica y la profesionalización de la Historia

La aceptación inmediata de las novelas de Walter Scott fue tan rápida como su rechazo entre los lectores cultos y académicos. La primera novela de Scott, *Waverly*, se publicó en el año 1814. Él ya era medianamente conocido en el mundo literario por anteriores poemas que había publicado con una marcada influencia de Byron. El poema *Marmión* de 1806, que relata una batalla entre ingleses y escoceses le dio amplia reputación en el mundo

¹²⁸ La cita está tomada de: Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p. 92.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 101-102.

literario. Pero *Waverley*, publicada de forma anónima, encontró elogios en todo el mundo. Algunas de las críticas del momento decían que la veracidad histórica de *Waverley* era el mayor logro de la obra. Pronto, la novela se convirtió en éxito editorial. Pero a pesar de las insistencias de sus amigos de revelar su identidad, Scott siguió en el anonimato hasta 1826. Sus novelas tenían simplemente el subtítulo de “Novelas y Cuentos del Autor de *Waverley*”. Una de las razones para el anonimato de Scott radicaba en que sabía que estaba creando algo nuevo en términos literarios, un experimento.

Mi motivo original para publicar anónimamente, fue la conciencia de que estaba experimentando con el gusto del los lectores, experimento que probablemente podía fallar y era un riesgo que no podía tomar sobre mi persona. Con este propósito utilicé distintas precauciones para preservar la secrecía.¹³⁰

Los miedos de Scott a que su experimento no funcionara pronto fueron superados por la realidad. Una de las novelas más famosas de Scott, *Ivanhoe*, publicada en 1819 vendió nada menos que 10,000 ejemplares. La influencia que tuvo Scott es innegable, pero es de sorprender que en menos de diez años la novela histórica romántica entrara en una crisis tan palpable. Este cuestionamiento evidencia un cambio en el lector del siglo XIX. Un lector que en 1819, como Ranke, podía aceptar ampliamente a Scott, para 1832 cuestionaba sus métodos literarios.¹³¹

Una de las críticas más recurrentes a las novelas de Walter Scott fue precisamente el método que utilizaba para escribir. Se le cuestiona que modificara fechas, acontecimientos,

¹³⁰ Cita tomada de: Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p.78. La cita original está en inglés: My original motive for publishing the work anonymously, was the consciousness that it was an experiment on the public taste wich might very probable fail, and therefore there was no occasion to take on myself the personal risk of discomfiture. For this purpose considerable precaution were used to preserve secrecy.

¹³¹ Celia Fernández Prieto comenta que, inicialmente, Scott logró la admiración de historiadores como Ranke, Michelet y Thyerry.

personajes y que construyera sus historias a partir de los recuerdos que tenía de sus lecturas.¹³² Amado Alonso recopila algunas de estas críticas en su ensayo *La Novela Histórica*. El primer crítico de Scott que cita Alonso es Leopold von Ranke, mayor representante del positivismo histórico. Ranke se disgustó profundamente al leer *Quentin Duward*, publicada en 1823; pues según él la verdad estaba desviada y las figuras históricas estaban deformadas.¹³³

El positivismo planteaba que la labor del historiador era simplemente mostrar los hechos como habían sucedido. El historiador se consideraba imparcial y por lo tanto no estaba comprometido con ideas políticas e ideológicas. Ranke presuponía que la Historia se daba objetivamente en un sentido ontológico; a su vez, el historiador también actuaba objetivamente al ser capaz de superar cualquier condicionamiento social, mental o emocional que lo afectara para relacionarse de manera directa con el pasado. La corriente positivista, si bien fue fundamental en cuanto a sus técnicas de investigación, rápidamente fue criticada por otros autores como Benedetto Croce, quien dio forma a lo que Adam Schaff denomina el “presentismo” de la historia, cuya mayor premisa es: “Cada presente tiene su pasado; cada presente reescribe la historia”.¹³⁴

Es evidente que el pensamiento positivista de Ranke no podía estar de acuerdo con el método de investigación y escritura de Walter Scott, pues la Historia, para Ranke, era un conocimiento objetivo. De tal manera, cualquier lector afín a la concepción positivista

¹³² De hecho, sus detractores tenían razón en todo esto y más, pero será producto de análisis en las próximas páginas.

¹³³ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica ; el modernismo en "la gloria de don ramiro"* , Gredos, Madrid, 1984, p. 42,

¹³⁴ Schaff, Adam, *Historia y Verdad*, Grijalbo, 1971 p. 139

habría de perder su credibilidad ante las novelas de Scott, precisamente por la falta de rigor y la enorme carga imaginativa del autor. En este mismo sentido George Lukács afirma que Scott ve la Historia a través de los destinos populares:

La Historia es para Scott destino popular, y ello en un sentido primario e inmediato. La consciente encarnación de uno de esos destinos populares y nacionales por las grandes figuras históricas, la indicación de la vinculación de esos destinos con los problemas del presente, todo eso se produce orgánicamente para Walter Scott a partir de la vida del pueblo de un determinado periodo histórico, vida captada concretamente. Por eso Walter Scott escribe desde la vida del pueblo mismo, y no sólo para el pueblo.¹³⁵

El sentido popular de sus novelas hizo que Scott priorizara a los personajes en detrimento de la exactitud de los acontecimientos históricos, pues busca crear emociones nacionalistas sobre el pasado. En el fondo, lo que le critica Ranke a Scott es el balance entre los ingredientes ficticios y los acontecimientos reales. Básicamente este es el matiz por el cual se generaron detractores o seguidores de Scott. Quienes coincidían con el espíritu romántico del momento alababan el trabajo del escritor (como Goethe); quienes seguían el marco teórico de la época (el positivismo), veían más ingredientes ficticios que históricos.

Amado Alonso, en su *Ensayo sobre la novela histórica* cita a otro crítico de Scott, esta vez en América; José María Heredia:

Para dar alguna consistencia a sus narraciones. Inventó fechas, se apoyó ligeramente en la historia y publicó volúmenes y volúmenes (...) La novela es una ficción y toda ficción es mentira. ¿Llamaremos mentiras históricas las obras de Walter Scott? Haríaseles una injuria que no merecen.¹³⁶

José María Heredia apunta la contradicción inherente al género de la novela histórica en relación a la perspectiva positivista; pues si la Historia busca la verdad de los hechos ocurridos, una ficción histórica sería una especie de antítesis, “mentiras históricas”, como

¹³⁵ G. Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 325

¹³⁶ Véase. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica ; el modernismo en "la gloria de don ramiro"*, Gredos, Madrid, 1984, p. 43.

apunta Heredia. Lo cual implica, para este tipo de lector, que la Historia se está traicionando.

Pero la causa del rechazo de las novelas de Scott no sólo es atribuible a los seguidores del positivismo, también es importante subrayar el papel de las universidades. Hayden White comenta que en la Universidad de Berlín se fundó la cátedra de historia en 1810, y en la Sorbona en 1812. Además se conformaron sociedades para la recopilación de documentos históricos: la sociedad para los *Monumenta Germaniae Histórica* en 1819 y *La École des Chartes* 1821.¹³⁷ La profesionalización de la Historia había generado un cambio en la concepción de la misma. La Historia pasó de ser un “arte libre”, escritura narrativa como era considerada a principios del XIX, a colocarse a la mitad entre las ciencias rigurosas (positivistas) y las artes; como lo explica Hayden White.

La Historia ahora tenía un método. Y, si bien, no alcanzaba el estatus de ciencia, ya estaba deslindada de las artes gracias a la metodología que debía seguir para rescatar el pasado. La profesionalización de la Historia y las obras publicadas por los cuatro grandes historiadores del XIX: Michelete, Ranke, Tocqueville y Burckhardt, además de filósofos como Hegel, Marx, Nietzsche y Croce; generaron un cambio patente en la concepción de lo histórico al grado de que los libros de historia ya no se parecían a las novelas históricas románticas de Walter Scott. Y no se parecían justamente por los métodos dispares que seguían. Hayden White nos explica:

El método histórico –según lo entendían los historiadores clásicos del siglo XIX– consistía en la disposición de ir a los archivos sin ningún preconcepto en absoluto, estudiar los documentos allí

¹³⁷ White, Hayden, *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, p. 135

encontrados y después escribir una historia sobre los sucesos registrados en los documentos para hacer de la historia misma la explicación de “lo que había sucedido” en el pasado. La idea era dejar que la explicación surgiera naturalmente de los documentos mismos, y después describir su significado en forma de relato.¹³⁸

La idea preconcebida de que el historiador podía objetivamente describir el pasado, todavía no había sido cuestionada. La creencia de la no interferencia del historiador en los acontecimientos narrados era el nuevo paradigma que vivía la renovada disciplina. A veces, comenta Hayden White, se llegaba a hablar de puntos de vista respecto a la historia, pero se concebía que dichos puntos de vista debían ser suprimidos.

Los dos siglos anteriores al XIX acarreaban una concepción distinta en cuanto a la labor del historiador. Se distinguía, como expliqué anteriormente, en tres tipos de historiografía: fabulosa, verdadera y satírica. Scott, por su parte, era heredero de una concepción cultural de la historiografía que permitía la fantasía al momento de relatar el pasado, pues tenía cierto valor popular. Sin embargo, es durante el siglo XIX que se genera un nuevo régimen de verdad sobre la Historia. Esto gracias al positivismo y a la profesionalización de la Historia. Es decir, la historiografía se distinguió de la literatura.

Manzoni y la crisis de la novela histórica romántica

Desde el punto de vista artístico, la crisis de la novela histórica romántica alcanza su clímax con Manzoni, quien auguraba el fracaso de la misma. Tal como lo analiza Amado Alonso en su ensayo, Manzoni desestima el éxito de este género “porque no puede cumplir los

¹³⁸ *Ibidem*, p. 140-141

finés que se propone".¹³⁹ Para este novelista italiano el verdadero problema radicaba en la falta de homogeneidad y unidad propia de la novela histórica.

Manzoni afirmaba que la novela histórica era un fracaso, tanto desde el punto de vista histórico como artístico. Desde el histórico porque el autor no podía especificar qué partes eran reales o inventadas, lo cual generaba en el lector una incertidumbre que destruía el placer por el conocimiento. El propio Manzoni había dividido en la introducción de *I Promessi Sposi* (Los Novios) a los personajes en *reali e ideali*, pero Goethe le criticó duramente esta aclaración y finalmente decidió quitarla de la introducción. Este es básicamente el motivo por el cual el lector, decía Manzoni, no puede asir el conocimiento histórico en una novela, pues va en contra de lo literario hacer notas a pie de página aclarando qué parte es inventada y cual histórica.

Para explicar el problema, Manzoni hace una analogía con un plano de ciudad que está diferenciado por colores:

Es como alguien que, al delinear el plano de una ciudad, añade, en colores diferentes, las calles, las plazas y los edificios proyectados.¹⁴⁰

En la novela histórica sería imposible subrayar las partes, oraciones y palabras que corresponden a la verdad o a la invención. Y si alguien lo hiciera, el efecto que tendría sería desastroso, pues rompería la unidad del texto; el lector alternaría a cada rato entre verdad histórica y fantasía. De tal manera que si un autor se propusiera decirle a su lector con

¹³⁹ Véase: Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica ; el modernismo en "la gloria de don ramiro"* , Gredos, Madrid, 1984, p. 57

¹⁴⁰ Manzoni, Alessandro, *Alegato contra la novela histórica*, trad. Marta Pino Moreno, ediciones la uña rota, 2011, p. 39

exactitud que parte es verdadera y cuál verosímil, crearía una mezcla narrativa mucho menos potente. Manzoni utiliza la metáfora del agua y el aceite para explicar esto. El aceite siempre se quedará arriba, y si se revuelve, aunque el resultado parece ser homogéneo, no hará combustión de la misma manera que si sólo fuera aceite, pues la potencia verdadera de la Historia perderá su efecto en la novela histórica:

Puesto que la verdad sólo existe, por lo que respecta a la mente, en tanto que es conocida; y sólo se conoce en la medida en que se puede distinguir de lo que no es veraz. Así pues, engrandecerla con lo verosímil sólo consigue, por lo que respecta al efecto de su representación, reducirla y eliminarla en parte.¹⁴¹

El planteamiento es interesante porque denota la necesidad de categorizar el texto: ¿es Historia o novela? El asunto para nosotros los lectores del siglo XXI es un poco más claro; cuando se nos dice que leemos una novela histórica la clasificamos como ficción, y las partes históricas quedarían subordinadas a la verosimilitud de la novela, mas no a la Historia.

El problema radica, para Manzoni, en que la novela histórica busca el mismo fin que la Historia: difundir el pasado. Sin embargo, este planteamiento sólo es aplicable a la novela histórica romántica, género que hereda de Walter Scott. Ya que a principios del siglo XIX la novela se posiciona como auxiliar de la historiografía para dar a conocer el pasado nacionalista. Así lo explica Celia Fernández Prieto:

la novela histórica viene a satisfacer una demanda social, un deseo de conocer el pasado de la nación, que la historiografía no estaba aún en condiciones de cumplir. La novela histórica ocupó ese vacío y en ella el público lector encontró respuesta a su sed de conocimientos de historia. De ahí el éxito fulgurante que alcanzaron las obras de Scott y la proliferación de seguidores en las diversas naciones de Europa. [...] Las naciones buscan las raíces de su identidad cultural en el pasado, en un pasado ya no clásico, sino medieval, y por ello la novela histórica de mayor impacto y repercusión será aquella

¹⁴¹ *Idem*, p. 43

que localiza su acción en la Edad Media, ese periodo en que se forjaron las diferentes naciones de Europa, sus tradiciones y su idiosincrasia.¹⁴²

Las novelas de Scott encuentran en el Medioevo el momento perfecto para hablar de los orígenes nacionales del presente europeo. Y es, bajo esta óptica, que Manzoni afirma que la novela histórica y la Historia poseen los mismos objetivos: dar a conocer el pasado. Pero la rápida conformación de la disciplina histórica en el siglo XIX terminó logrando que se distanciara de la literatura, pues el estudio histórico universitario comienza a especializarse y buscar, además, fines académicos. Es decir, Manzoni no pudo darse cuenta de que los objetivos de la novela histórica y la Historia se estaban distanciando.

Ahora, desde el punto de vista poético, según Manzoni, la novela histórica también fracasaría porque el lector exige en la novela unidad y homogeneidad, y los sucesos reales irrumpirían la ficción misma:

Sólo la verdad es bella; pues lo verosímil (materia del arte), presentado y entendido como verosímil, es verdad, diversa y diametralmente opuesta, si se quiere, de la real, pero verdad vista por el pensamiento (...) No hay homogeneidad entre la verdad real y la verosimilitud que es la verdad del arte¹⁴³.

Aquí es interesante analizar este razonamiento. En primer lugar “sólo la verdad es bella”, frase acuñada por Boileau (nos apunta Amado Alonso); en segundo, la idea aristotélica de que la verosimilitud es la materia del arte y; por último, que la verosimilitud es la verdad del arte aunque diametralmente opuesta a la real, sin embargo verdadera a la vista del pensamiento. A partir de esto, Manzoni argumenta que hay dos tipos de verdades en la novela histórica que están interactuando y mezclándose, lo cual crearía una narrativa

¹⁴² Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, pp. 90-91

¹⁴³ Alessandro Manzoni, *Alegato contra la novela histórica*, trad. Marta Pino Moreno, ediciones la uña rota, 2011, p.57

heterogénea. Las dos bellezas o verdades no pueden congeniar en una misma obra. Esto lo argumenta diciendo que una estatua hecha a partir de un cuerpo humano nunca dejará de ser una belleza verosímil, “Ahora bien, si una persona, al divisar a lo lejos a un hombre erguido e inmóvil sobre un edificio, en medio de estatuas, lo confundiese también con una estatua, ¿creen que sería un efecto del arte?”¹⁴⁴.

Esta combinación de verdades (verosimilitud y veracidad), que tanto le preocupa a Manzoni, es la forma en la que justifica que la novela histórica ni sirve para los fines del arte ni para los históricos. Se trata más bien de una mezcla incompatible.

Es muy interesante el cómo su planteamiento no tuvo suficiente alcance durante siglo XIX; la novela histórica siguió su curso, aunque fue por medio del realismo, corriente afín y consecuente con el positivismo. Una frase atribuida a Alejandro Dumas ejemplifica cómo el sentido artístico en la novela histórica prevaleció por encima del histórico: «la novela tiene derecho a violar la Historia con tal de que los bastardos engendrados sobrevivan».

En realidad Manzoni auguraba, sin saberlo, no el fin de la novela histórica, sino de la novela histórica romántica. Es decir, él argumentaba contra un solo tipo novela histórica, la misma que él escribía. El realismo y el naturalismo serán la forma literaria que surgirá con un nuevo lector acostumbrado a las ideas positivistas. Y será la estructura que, inconscientemente, los críticos de Walter Scott tanto le pedían en sus novelas.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.32

La novela realista cumplía mayormente con las exigencias del lector del XIX y su fin ya no era monumental, en el sentido Nietzscheano. Hayden White explica la arraigada idea de objetividad en la historiografía del siglo XIX:

La idea de que el propio historiador organizaba su trama con los hechos que encontraba en los documentos era apenas vislumbrada vagamente por pensadores sensibles al elemento poético de cualquier intento de descripción narrativa. [...] Sugerir que el historiador tramaba sus historias hubiera sido ofensivo para la mayoría de los historiadores del siglo XIX. Nadie negaba que al pasado se podían aplicar distintos puntos de vista, pero esos “puntos de vista” eran concebidos más bien como tendencias que debían ser suprimidas que como perspectivas poéticas que podían iluminar lo mismo que oscurecer. La idea era “contar el cuento” de lo “que había pasado” sin ningún residuo conceptual significativo ni preformación ideológica de los materiales.”¹⁴⁵

En otras palabras, se concebía que el historiador era capaz de ser completamente objetivo por el simple hecho de proponérselo. El relativismo no tenía cabida en este tipo de pensamiento. Solo bastaba con que se retratara la realidad para cumplir con la labor del historiador. Este “retratar” la realidad era muy distinto de lo que buscaba la novela histórica romántica, la cual se proponía revelar el espíritu de una época pasada; es decir, comunicar algo completamente subjetivo e intangible.

Conclusión

El establecimiento de un nuevo régimen de verdad renovó el género de la novela histórica. En este caso se trató de una nueva forma de concebir el pasado: el positivismo; lo que propició un nuevo pacto de verosimilitud en la novela histórica. El lector culto ahora esperaba de la novela histórica un alto grado de objetividad, una suerte de retrato histórico. Dicha exigencia propició un nuevo género literario: la novela histórica realista; y el declive de la novela histórica romántica.

¹⁴⁵ White, Hayden, *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, FCE, México, 1973, p. 141.

El problema consistía en que los lectores versados en el positivismo exigían veracidad en vez de verosimilitud. Por tal motivo la novela histórica realista, asume “el efecto de realidad” ampliamente descrito por Roland Barthes. Es decir, el régimen de verdad positivista estaba ejerciendo enorme influencia sobre la literatura.

El “efecto de realidad”, ilusión donde el referente está desposeído de significado, es el principio con el cual trabaja la novela histórica realista. El lector del siglo XIX asimiló que en la Historia, el referente, el suceso, el dato histórico debían ser tomados objetivamente; es decir, carentes de cualquier otro significado y carga simbólica. Se asume por tanto que escribir, por ejemplo, el año 1789 sólo nos ubica en un tiempo determinado, pero que no anuncia el simbólico año de la toma de la Bastilla. A la luz del siglo XXI concebimos que esto es imposible, que al momento de nombrar, en el lector se detonan una serie de connotaciones semióticas; significados que se ligan a las palabras por motivos culturales o personales. Sin embargo, para la concepción cultural del siglo XIX, la Historia podía objetivar cualquier referente (año 1789), con el simple hecho de enunciarlo. Este “efecto de realidad”, era lo que demandaban los nuevos lectores a la novela histórica romántica. Por tal motivo, la novela histórica realista fue el género que se asentó a lo largo de ese siglo. Los lectores obtuvieron por fin un efecto de realidad histórico que, por supuesto, sigue siendo un recurso de la verosimilitud... aunque se vista de veracidad.

CONCLUSIONES

Hacia la verosimilitud del siglo XXI

¿Cuál es el régimen de verdad actual? Es difícil desmenuzar las complejas relaciones de verdad y poder, sin embargo, Foucault nos da un acercamiento realmente interesante. En una entrevista publicada en la revista *L'Arc* de 1971 menciona que el nuevo intelectual ligado al poder ha dejado de ser el escritor que enarbolaba los valores universales, ahora el intelectual especializado es quien posee las relaciones más importantes con el poder:

La biología y la física fueron siempre de forma privilegiada las zonas de formación de este nuevo personaje del intelectual específico. La extensión de las estructuras técnico-científicas en el orden de la economía y de las estrategias le confirieron su importancia real. La figura en la que se concentran las funciones y los prestigios de este nuevo intelectual, no fue ya la del «escritor genial», sino la del «científico omnisciente», no fue ya la de aquel que aporta en sí los valores de todos, de quien se opone al soberano o a los gobernantes injustos, y hace oír su grito hasta la inmortalidad, sino la de aquel que posee junto con algunos otros, al servicio del Estado o contra el Estado, poderes que pueden favorecer o matar definitivamente la vida. Este intelectual ya no es el rapsoda de la eternidad, sino el estratega de la vida y la muerte. Actualmente presenciamos la desaparición del «gran escritor».¹⁴⁶

Quien domine la vida al servicio de la economía y el Estado ostentará mayormente el régimen de verdad. Idea enormemente significativa tomando en cuenta que 45 años después de la publicación de esta entrevista, la genética, cada vez más, rige no sólo los alimentos sino justamente el código de la vida. Las patentes de los transgénicos, por cierto, no se han hecho esperar y revelan un poder sistémico sobre la verdad, pues por un lado alimentan la economía y por otro salvaguardan una verdad que no podemos ver a simple vista: la modificación autoral del código genético. Así, los nuevos autores del poder escriben los códigos digitales y genéticos. Irónico panorama se les presentaría entonces a los literatos, pues los escritores de códigos ostentan ahora el poder de la verdad. ¿Cómo será entonces la

¹⁴⁶ Foucault, Michel, *Estrategias del poder*, Barcelona, Paidós, 1999, p.53.

construcción de verosimilitud ante un panorama de este tipo? ¿La literatura reconstruirá sus propios códigos?

Me permito continuar citando a Foucault:

En sociedades como las nuestras la «economía política» de la verdad se caracteriza por cinco rasgos históricamente importantes: la «verdad» se centra en forma del discurso científico y en las instituciones que lo producen; está sometida a una constante incitación económica y política (necesidad de verdad tanto para la producción económica como para el poder político); es objeto, bajo formas diversas, de una inmensa difusión y consumo (circula en aparatos de educación o de información cuya extensión es relativamente amplia en el cuerpo social, pese a ciertas limitaciones estrictas); es producida y transmitida bajo el control, no exclusivo pero sí dominante, de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad, ejército, escritura, medios de comunicación); en fin, constituye el núcleo de todo un debate político, y de toda una serie de enfrentamientos sociales (luchas «ideológicas»¹⁴⁷).

Controlar la vida siempre será el poder más codiciado. Hoy, el saber científico es utilizado sistémicamente para dominar la vida del cuerpo social mediante mecanismos complejos como el económico o el educativo. Sin embargo, el dominio genético será el más poderoso, y poco a poco se irá haciendo más y más tangible. Una verdad que buscará sodomizar la materia corporal del ser humano mismo.

Es imposible predecir los cambios que vivirá la verosimilitud en el presente siglo, pero es evidente que tendrá que lidiar, por un lado, con el régimen del saber científico, por el otro, con la evolución de los medios de comunicación y, por supuesto, con la evolución digital del libro mismo. Este contexto terminará renovando la verosimilitud. En cierta medida Italo Calvino nos advirtió sobre esto en *Seis propuestas para el próximo milenio*, donde la levedad y rapidez forman parte de las primeras propuestas.

¹⁴⁷ Foucault, Michel, *Estrategias del poder*, Barcelona, Paidós, 1999, p.54

Si abarcamos el panorama narrativo actual: cine, cómic, series televisivas, literatura etc., encontraremos que la ficción tiene una sobrecarga de justificaciones científicas: Los zombis ya no se crean por magia Vudú, sino por un virus; los mutantes tienen causas genéticas; el género policíaco se resuelve mediante pruebas de laboratorio; las teorías de la conspiración tienen un alto grado de términos científicos; Superman es extraterrestre; los dioses ancestrales ahora resulta que también provienen del espacio según los programas del History Channel. En fin, cada vez que alguien nos quiere engañar con los famosos “productos milagro”, mal utiliza una serie de palabras científicas para rematar con: “esto está científicamente comprobado”. Ese “científicamente comprobado” es un sinónimo para decir que es verdadero.

No quiero decir con lo anterior que toda la literatura que se produce hoy se articula verosímilmente con la ciencia, simplemente señalo que el saber dominante actual es científico. Es decir, se siguen escribiendo obras como *El señor de los anillos*, que imitan un sistema de conocimiento medieval, y no por eso son inverosímiles.

El abuso de la verosimilitud científica traerá consigo expresiones de ruptura artística interesantes. Ricardo Piglia es un ejemplo de esto. En sus novelas se elude la posibilidad de encontrar una conclusión o una verdad, por ningún método y menos el científico. Estamos ante lo que Piglia mismo denomina como ficción paranoica: no se puede aceptar ni rechazar nada. En su novela *Respiración artificial*, no hay manera de encontrar la verdad histórica; y en *Blanco nocturno*, novela policíaca, es imposible hallar la conclusión del crimen. Es como si la verdad se hubiera esfumado para siempre. Nada es comprobable.

En esta tesis he analizado tres momentos históricos-literarios, y como resultado de este estudio puedo concluir que el literato, en realidad, imita un “régimen de verdad”, en la terminología Foucault¹⁴⁸. Otra manera de entenderlo es que la verosimilitud tiene esa capacidad de vestirse del régimen de verdad que más le convenga. En este sentido y visto de manera histórica, la mimesis cobra una nueva dimensión. La mimesis es, sobre todo, la imitación de un sistema de conocimientos.

Aristóteles asegura que el poeta imita las acciones de los hombres en el entendido de que él creía en una sustancia, un ser y una verdad. Yo, a la luz del siglo XXI puedo concebir que el literato imita un sistema de conocimiento, que es necesariamente una sistematización de la verdad. Sin duda no se puede imitar lo que no se conoce siquiera. Por ejemplo, los griegos no podían imitar en sus dramas la imagen de una neurona porque no estaba este saber biológico. Los artistas habrán de imitar coherentemente un dominio del saber para que sobrevivan sus textos en verosimilitud. Aunque también será verosímil si los rechazan completamente (por ejemplos las vanguardias), que “contra lo verosímil ocurren verosímilmente muchas cosas.”¹⁴⁹

La manera en que el escritor imita un sistema de conocimientos es muy peculiar; pues su visión artística impacta ese sistema ya sea: aceptándolo, rechazándolo, burlándose, reinventándolo, alterándolo, etc. El objetivo es provocar sentimientos catárticos, o simplemente cuestionar o reflexionar. Cervantes en su *Quijote*, sin duda se burlaba del dominio del saber de su época y lo llevaba a límites alucinantes.

¹⁴⁸ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, España ed. Gedisa, 1999

¹⁴⁹ *Poética*, capítulo 18, 1456 a.

Cuando nos situamos en un momento histórico de cambio social, suele haber en competencia dos o más dominios del saber. Esto queda muy claro con la crisis de la novela histórica romántica; donde el dominio romántico muda muy pronto a la visión positivista de la Historia. Aunque claro, por más realista o naturalista que se pretenda el arte, nunca dejará de ser ficción verosímil. En los sistemas de conocimiento suele terminar por imponerse uno sobre otro. Pero, también sucede que en un momento específico varios dominios del saber conviven, por decirlo de algún modo, pacíficamente. La religión siempre ha estado presente, lo único que sucede actualmente es que su poder, en Occidente, está limitado al ámbito religioso; ya no gobierna al sistema político ni las leyes jurídicas. Es decir, los valores culturales van cambiando y, conforme esto sucede, la verosimilitud muda de vestido, pero en estructura permanece igual. En la novela histórica realista la verosimilitud se vistió de veracidad; en el Siglo de Oro español se vistió de academicismo y formas librescas; en la cultura griega era eminentemente religiosa.

A veces la labor del literato consiste en imitar dos dominios del saber para enfrentarlos y obtener posibilidades originales. Por ejemplo, en el cuento de García Márquez *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, un hombre con alas se refugia en una granja. Este hombre no habla y parece estar malherido o gravemente enfermo. El suceso tiene conmocionado a todo el pueblo y los dueños de la granja cobran por ver al extraño ser; el cual se convierte, por decirlo de algún modo, en su animal más rentable. Durante toda la primera parte del cuento, el narrador provoca la duda sobre la autenticidad fisiológica del ángel. Y no es hasta que un médico revisa las alas del hombre cuando se determina que la

estructura anatómica de este ser es real. En ese momento la narración deja de cuestionar la autenticidad de las alas de aquel ser:

El médico que atendió al niño no resistió la tentación de auscultar al ángel, y encontró tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones, que no le pareció posible que estuviera vivo. Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las tenían también los otros hombres.¹⁵⁰

El cuento juega con dos dominios del saber: la ciencia y la religión. El médico, hombre de ciencia, certifica que el sujeto tiene alas; aunque no les puede asegurar que sea un ángel. Sin embargo, para los pobladores ha comprobado la existencia de estos seres bíblicos. Lo curioso es que el sacerdote se la ha pasado cuestionando la autenticidad del hombre con alas. En un sentido irónico, la voz de la iglesia desacredita al ángel y la voz científica lo acepta. Este choque de sistemas de conocimiento crea un nuevo tipo de ser en esta ficción: un ángel que no proviene de la biblia; sino de la ciencia. Este sería un ejemplo muy concreto de cómo el literato imita un sistema de conocimientos y lo subordina a su visión artística.

Otro buen ejemplo son los libros de Carlos Castaneda. Donde la Antropología impacta contra el saber chamánico al grado fundir los dos sistemas de conocimiento. Octavio Paz describía los libros de *Don Juan* magistralmente:

Si los libros de Castaneda son una obra de ficción literaria, lo son de una manera muy extraña: su tema es la derrota de la antropología y la victoria de la magia; si son obras de antropología, su tema no puede ser lo menos: la venganza del “objeto” antropológico (un brujo) sobre el antropólogo hasta convertirlo en hechicero.¹⁵¹

¹⁵⁰ García Marquez, Gabriel. “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, *Todos los cuentos*, Colombia, Oveja Negra Editores, 1988. p. 102

¹⁵¹ Paz Octavio, “La mirada anterior”, en *Las enseñanzas de don Juan*, FCE, México, 2000, p. 11

En su tiempo, la obra de Carlos Castaneda fue aceptada por los antropólogos al grado de que recibió un doctorado en 1973 por parte de la UCLA por su tercer libro. Sin embargo, poco después se cayó en la cuenta de la ficción de sus libros. Un profesor de psicología llamado Richard de Mille investigó a Castaneda y publicó *Castaneda's Journey: The Power and the Allegory*, donde realiza un análisis escéptico de sus obras. En todo caso, a pesar de que sean sus historias más ficción que realidad, lo que nos queda claro es que la verosimilitud del texto se muda completamente dependiendo, como lo explica Paz, de si la miramos como ficción literaria u obra antropológica.

En síntesis, el literato es quien abre caminos al burlarse, aceptar, dismantelar o recrear estos sistemas del saber a los cuales estamos tan profundamente adaptados.

Por otra parte, la literatura misma suele burlarse de su propia institucionalización. Para Derrida la literatura busca deconstruirse a sí misma en una especie de frágil torre de Babel. Hablando de James Joyce, cuestiona a los expertos joyceanos que se han legitimado con su obra y les dice que el objeto de su saber busca deconstruirse:

Ustedes son todos y todas expertos, ustedes pertenecen a una institución de las más singulares. Ésta lleva el nombre de aquel que ha hecho todo, y lo ha dicho, para volverla indispensable y hacerla trabajar durante siglos. Como una nueva Torre de Babel para aún 'hacer un nombre', tal una poderosa máquina de lectura, de firma y de contrafirma al servicio de su nombre, de su certificado o de su 'patente'. Pero una institución respecto a la que, como Dios con la Torre de Babel, ha hecho todo para volverla imposible e improbable en su principio, para reconstruirla por adelantado, y hasta minar el concepto mismo de una competencia sobre la que una legitimidad institucional podría basarse algún día, se trate de una competencia de saber o profesión.¹⁵²

¹⁵² Derrida, Jacques, *Ulises gramófono, dos palabras para Joyce*. Editorial Tres Haches, Buenos Aires 2002, p. 61.

La cita anterior tiene relación con varios escritos de Derrida donde explica la doble restricción (*double bind*) de la literatura: “tradúceme” y “soy intraducible”; “leeme” y “soy ilegible”. La literatura busca programáticamente ser institucionalizada y desinstitucionalizada. Al respecto, Marc Goldschmit sintetiza la esencia deconstructiva de este arte con las siguientes palabras:

La literatura es esa institución extraña que declara la guerra a las instituciones que se legitiman con ella, cuando sin embargo las llama con su nombre, tal como el Dios celoso que destruyó la torre que estaba tendida hacia él. La literatura invalida de antemano la competencia, el saber y la profesión literarios, y se ríe de todos sus pretendientes y expertos legales.¹⁵³

En este afán deconstructivista, la literatura bien podría ahora estar diciéndonos: “créeme” y “no me creas”; “soy verosímil” y “soy inverosímil”.

La cuestión del género y su relación con lo verosímil

Los géneros literarios tienen marcas evidentes de un sistema de conocimientos. De hecho, los cambios sobre éstos no sólo afectan la producción literaria, sino a la forma en cómo la clasificamos. En relación a esto, me resulta pertinente la reflexión del novelista de ciencia ficción Philip K. Dick:

Ahora tratemos de separar la fantasía de la ciencia ficción. Es imposible, y una rápida reflexión nos lo demostrará. Fijémonos en los personajes dotados de poderes paranormales; fijémonos en los mutantes que Ted Sturgeon plasma en su maravilloso *Más que humano*. Si el lector cree que tales mutantes pueden existir, considerará la novela de Sturgeon como ciencia ficción. Si, al contrario, opina que los mutantes, como los brujos y los dragones, son criaturas imaginarias, leerá una novela de fantasía. La fantasía trata de aquello que la opinión general considera imposible: la ciencia ficción trata de aquello que la opinión general considera posible bajo determinadas circunstancias. Esto es, en esencia, un juicio arriesgado, puesto que no es posible saber objetivamente lo que es posible y lo que no lo es, creencias subjetivas por parte del autor y del lector.¹⁵⁴

¹⁵³ Goldschmit, Marc, *Jacques Derrida, una introducción*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, p. 113.

¹⁵⁴ K. Dick, Philip. *Cuentos completos, aquí yace el Wub*, prefacio, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1989, p.3

La clasificación que realizamos de la literatura también está influenciada por nuestras creencias sobre lo verdadero. Como dice Philip K. Dick, si el lector opina que los mutantes de la novela de Sturgeon no pueden existir, entonces habrá leído una novela fantástica. Sin embargo, cuando creemos que los mutantes pudieran existir, estamos utilizando el bagaje científico que esta época nos da: clonación, manipulación de ADN, nanorobótica, etc. La verosimilitud no trataría entonces sobre la verdad, sino sobre el cómo creemos en lo que creemos. Los lectores comunes ciertamente no piensan a profundidad en temas de género, sin embargo sí están esperando que se les dé una clasificación del libro que tienen en las manos; porque justamente al clasificarlo se le da un significado. Es decir, no será lo mismo leer una novela en primera persona que leerla como si fuera una autobiografía. Clasificar implica significar un texto. Y esta significación sin duda la requiere el lector para no errar en su interpretación. Se establece así un tipo de verosimilitud.

En este sentido, Pozuelo Yvancos nos explica en *Poética de la ficción* que la literatura se cataloga conforme a una concepción social-cultural:

El texto literario es un “acontecimiento” que cuando llega a las manos del lector ya ha sido designado: es de un autor, se inscribe en una determinada colección de una editorial, viene con la clasificación de poema, novela, cuento, es enseñada como obra artística en la escuela, institutos, universidades, etc.¹⁵⁵

Volviendo al ejemplo del planteamiento de Philip K. Dick, podríamos imaginar a un lector hipotético de la novela de Ted Sturgeon que nunca se fijara en que el texto estaba clasificado como ciencia ficción, o que la editorial la publicara sin especificar el género. Esto pudiera causar una gran confusión sobre la novela como bien lo explica el escritor. ¿Cuántos géneros podrían encontrarle diferentes lectores a una novela?

¹⁵⁵ Pozuelo Yvancos, J. M. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993. p. 65.

Un teórico que da luz sobre la “la cooperación textual” entre autor y lector es Umberto Eco. En su libro *Lector in fabula* explica ampliamente el funcionamiento del lector modelo: el autor de un texto, mediante el léxico, la información, competencias lectoras y diversas estrategias textuales, se dirige a un lector modelo; el cual, a su vez, deberá esforzarse para decodificar el mensaje más cercano a lo que un autor modelo pretendía expresar. Esta sería la “cooperación textual” que busca el éxito comunicativo. Pero no es perfecta, pues el lector puede sobreinterpretar o encontrar un sentido opuesto a las palabras. De tal manera que el autor utiliza diversas estrategias textuales para acotar a su lector modelo. Este proceso de lector modelo y autor modelo es descrito de la siguiente manera por Umberto Eco:

Si el Autor y el Lector Modelo son dos estrategias textuales, entonces nos encontramos ante una situación doble. Por un lado, como hemos dicho hasta ahora, el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de Lector Modelo y, al traducirla al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo en cuanto sujeto del enunciado, con un lenguaje igualmente "estratégico", como modo de operación textual. Pero, por otro lado, también el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca de su Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo. De hecho, el segundo debe postular algo que aún no existe efectivamente y debe realizarlo como serie de operaciones textuales; en cambio, el primero deduce una imagen tipo a partir de algo que previamente se ha producido como acto de enunciación y que está presente textualmente como enunciado.¹⁵⁶

Si aplicamos la explicación anterior a la verosimilitud, podemos señalar que Ted Sturgeon busca a un lector modelo que crea que los mutantes son una posibilidad científica. Sin embargo, para que el autor pueda llegar, o crear, a su lector modelo es indispensable que utilice estrategias narrativas y discursivas para convencer sobre la verosimilitud del planteamiento.

¹⁵⁶ Eco, Umberto, *Lectura in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1977, p. 89-90.

Justamente, parece que la estrategia discursiva más sencilla y socorrida será la que empate con el régimen de verdad en turno. Es decir, con ese sistema normativo que, como oráculo, salvaguarda la verdad social.

Umberto Eco explica que hay textos cerrados o abiertos. Los textos cerrados buscan ser interpretados de una sola manera y los abiertos dejan a libre imaginación buscando una polisemia intencionada. Aunque también puede existir el uso libre del texto por parte del lector:

Borges sugería leer *La Odisea* o *La Imitación de Cristo* como si las hubiese escrito Céline. Propuesta espléndida, estimulante y muy realizable. Y sobre todo creativa, porque, de hecho, supone la producción de un nuevo texto (así como el *Quijote* de Pierre Menard es muy distinto del de Cervantes, con el que accidentalmente concuerda palabra por palabra).¹⁵⁷

Otra cuestión a tomar en cuenta, explica Eco, es la “estrategia cooperativa de rechazo”, donde el texto es juzgado negativamente por los lectores. De tal manera que si el lector decide no cooperar, podrá encontrar inverosímil cualquier texto sin importar las estrategias más sutiles del autor.

En este sentido Wolfgang Iser explica la relación interpretativa de autor-lector mediante una concepción estética:

podemos concluir que la obra literaria tiene dos polos que pueden denominarse el polo artístico y el estético: el polo artístico es el texto del autor, y el estético es la realización que hace el lector [...] Según el lector atraviesa por las diversas perspectivas que el texto ofrece y relaciona los distintos enfoques y estructuras entre sí, pone la obra en movimiento al mismo tiempo que se pone a sí mismo en movimiento también.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 329.

¹⁵⁸ Iser, Wolfgang, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, compilador Dietrich Rall, UNAM, p. 352.

Este “poner en movimiento” por parte del lector implica construir imaginativamente la narración y llenar los llamados “puntos de indeterminación”, información que el texto no define pero que permite la no saturación descriptiva de la narración. La verosimilitud, sin duda, está engarzada en este mecanismo de “cooperación textual”, pues recrea mundos posibles.

La verosimilitud del personaje

Aunque los dominios del saber vayan cambiando y modificándose a lo largo de los siglos, hay uno que permanecerá siempre vigente. Es el conocimiento cotidiano de la vida y sus reglas infranqueables: nacer, crecer y morir. Y dentro de ese trayecto, la certeza de que somos seres llenos de emociones: deseo, dolor, amor, miedo; y otras tantas pasiones que inundan la vida. A este tipo de sistema de conocimiento cotidiano le será vigente la verosimilitud del drama que está instalado en los personajes. Posiblemente este es el tipo de verosimilitud más difícil de dominar pues requiere de un alto grado de reflexión e introspección. Es un sistema de conocimiento enormemente subjetivo y del cual no tendremos nunca una versión definitiva. Pero hay una estructura básica narrativa, esa que siempre estará presente, el personaje. El personaje sigue siendo tan constante en la actualidad como en la época de Homero. Y la razón es muy simple, la literatura habla sobre el ser humano. Aristóteles ya nos ha dicho que la poesía imita las acciones de los hombres.

Una razón para no perder de vista al personaje en este siglo es la creciente individualización del arte. Prácticamente ya no se busca crear nuevas corrientes artísticas. El artista es cada vez más propenso a no querer ser estigmatizado bajo una definición: romanticismo, simbolismo, surrealismo, abstraccionismo... en fin, ahora definimos la

corriente artística con el propio nombre del autor: “esto es Borgiano”, “Joyceano”, “se parece a Cortazar”, “su mayor influencia es Jodorowsky”; y hacemos lo mismo con los personajes de ficción: Michael Corleone, Lolita, Quijote, Hamlet, Drácula... En ocasiones me parece que el siglo XXI está buscando, más que visiones artísticas, un panteón de semidioses ficticios.

Cada vez serán más significativas las explicaciones sobre el personaje como la de Luisa Josefina Hernández, quien divide a los personajes en simbólicos y realistas. Ella hace esta clasificación bajo la idea de que un personaje actúa y se muestra ante el espectador más cercano a una alegoría o a una representación humana.¹⁵⁹ Esto trae interesantes repercusiones para la verosimilitud, pues simplemente no es lo mismo entender a un personaje como un símbolo que como la representación de un ser humano. La diferencia es enorme, y en el espectador genera una lectura completamente distinta; pues nunca será lo mismo interpretar un texto como fábula que como cuento. John Kenneth Knowles explica la teoría de Luisa Josefina Hernández con las siguientes palabras:

El análisis del personaje en cualquier texto dramático debe partir de un marco de referencia, un nivel objetivo desde el cual pueda juzgarse. La llave para el proceso real de esta comparación es el sentido común. En una palabra, ¿es verosímil el personaje?, ¿se asemeja, más o menos, a nuestros vecinos amigos y parientes? Si podemos afirmar, sin duda fundada, que esa persona puede existir, entonces la forma de la cual proviene el personaje es una forma realista.¹⁶⁰

Por su parte, el personaje simbólico se desarrolla en un teatro no realista. La siguiente cita corresponde a las notas que tomaba John Kenneth Knowles, por lo que son una transcripción oral de Luisa Josefina Hernández:

¹⁵⁹ Luisa Josefina no escribió sobre sus teorías dramáticas, sin embargo sus alumnos sí. Aquí retomo un libro de uno de sus alumnos:

¹⁶⁰ Keneth Knowles, John, *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, UNAM, México, 1980, p. 21.

En términos generales, mientras la obra realista individualiza, la no realista abstrae. Su intención no es ya enfrentar al público con un espejo, sino que aspira a transformar ese espejo en una puerta que lleva a nuevas perspectivas, de la mente o del foro [...] Estas formas nos dirigen hacia una realidad que está encima de la realidad normal¹⁶¹

Me parece que esta diferenciación entre personaje simbólico y realista bien pueden llevarse a la literatura con sus respectivas peculiaridades. Retomando a Barthes con “el efecto de realidad”, podríamos encontrar personajes que realizan acciones altamente cotidianas y desprovistas, en apariencia, de significado; como por ejemplo tropezarse, fumar, comer. En la literatura, salvo un análisis más profundo, pudiera ser que la narración de personajes con acciones más insignificantes y cotidianas nos parecerían más realistas; y los que están menormente tratados con acciones cotidianas nos parecerán más simbólicos. Un ejemplo simbólico sería *Las Olas* de Virginia Woolf, donde la narración es el flujo de conciencia de los personajes que nos hablan desde un lugar indefinido.

Esta distinción entre personajes simbólicos y reales cobra una dimensión histórica en palabras de Borges:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. [...]

Como es de suponer, tantos años multiplicaron hacia lo infinito las posiciones intermedias y los distinguos; cabe, sin embargo, afirmar que para el realismo lo primordial eran los universales (Platón diría las ideas, las formas; nosotros, los conceptos abstractos), y para el nominalismo, los individuos. La historia de la filosofía, no es un vano museo de distracciones y de juegos verbales; verosímilmente, las dos tesis corresponden a dos maneras de intuir la realidad.¹⁶²

¹⁶¹ Íbidem, p. 62-63.

¹⁶² Borges, Jorge Luis, “De las alegorías a las novelas” en *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1997, p. 124

En la forma intuir la realidad, imprimimos cierto grado simbólico o realista a las cosas. La subjetividad seguirá jugando un papel primordial a la hora de interpretar la literatura. Nunca será lo mismo interpretar a los personajes como símbolos que como mimesis de la acción de los hombres.

La verosimilitud se viste de verdad

Así, pensando una verosimilitud del siglo XXI, debo predecir que la ciencia seguirá acaparando la verosimilitud, aunque en algún punto tendrá que ser retada por algún otro dominio del saber. Pero en lo que suceden los grandes cambios sociales, creo que la creciente cultura del individualismo reforzará al personaje; el cual será más complejo, más conflictivo y más verosímil para los tiempos venideros.

Por sus características, lo verosímil tiene una enorme plasticidad respecto a las exigencias culturales de cada contexto histórico. Los escritores moldean la verosimilitud hasta lograr convencer a los lectores. En casos extremos como la novela histórica realista, la verosimilitud tuvo que simular la veracidad. Aunque en cierta medida lo verosímil siempre está simulando parecerse a un sistema de conocimientos específico. La estructura de verosimilitud se mantendrá y, en el futuro, sobrevivirá vistiéndose del régimen de verdad en turno... como siempre lo ha hecho.

BIBLIOGRAFÍA

1. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica ; el modernismo en "la gloria de don ramiro"*, Gredos, Madrid, 1984.
2. Anónimo, "Lazarillo de Tormes", en *La novela picaresca española*, tomo I, estudio preliminar, selección y notas de Ángel Valbuena Prat, ed. Aguilar, España, 1943.
3. Aristóteles, *Ética a Nicomaco*, editorial Gredos, Madrid, 1985.
4. Aristóteles, *Metafísica*, editorial Gredos, 1994.
5. Aristóteles, *Poética*, editorial Gredos, 1974.
6. Aristóteles, *Política*, editorial Gredos, 1988.
7. Aristóteles, *Retórica*, Madrid, editorial Gredos, 1994.
8. Auerbach, Erich, *Mimesis, la representación de la realidad en el mundo occidental*, Fondo de Cultura Económica, 1950.
9. Barthes, Roland, "El discurso de la historia" en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.
10. Bataillon, Marcel, *Erasmus y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Tomo II, FCE, México, 1950.
11. Benavente Barreda, Mariano, "El motivo de la cierva astada en la literatura griega" se puede encontrar en la siguiente dirección de internet:
<http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/72948/00820073007347.pdf?sequence=1>
12. Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, Porrúa, México 1995.
13. Borges, Jorge Luis, "De las alegorías a las novelas" en *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1997.
14. Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, 2004.
15. Cortés de Tolosa, Juan, *El lazarillo de manzanares*, Taurus, Madrid, 1970.
16. Chartier, Roger, "Lecturas y lectores populares desde el renacimiento hasta la época clásica", en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México D.F., 2006.
17. Eco, Humberto, *Lectura in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1977.
18. Erwin Haverbeck, *La novela picaresca en España. Documentos Lingüísticos y Literarios* 12: 15-24.
www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=301
19. Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
20. Ferraris, Maurizio, *Historia de la Hermenéutica*, siglo XXI editores, 1988.

21. Foucault, Michel, *Estrategias del poder*, Barcelona, Paidós, 1999.
22. Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1999.
23. García Bacca, Juan David, “Introducción a la poética” en *Poética*, UNAM, 1946.
24. García Marquez, Gabriel. “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, *Todos los cuentos*, Colombia, Oveja Negra Editores, 1988.
25. Garrido Domínguez, Antonio, *Narración y ficción, literatura e invención de mundos*, Iberoamericana, Madrid, 2011.
26. Goldschmit, Marc, *Jacques Derrida, una introducción*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
27. González Placencia, Ángel, “Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación”, en *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, 1964.
28. Guilmont, Jean-Francois, “Reformas protestantes y lectura”, en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México, 2006.
29. H. de LUNA, “Segunda parte del Lazarillo de Tormes”, en *La novela picaresca española*, tomo I, estudio preliminar, selección y notas de Ángel Valbuena Prat, ed. Aguilar, España, 1943.
30. Ife, Barry, *Lectura y ficción en el siglo de Oro: las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992.
31. Iser, Wolfgang, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, compilador Dietrich Rall, UNAM, 2006.
32. J. Ong, Walter, *Oralidad y escritura*, FCE, México, 1982.
33. Jaus, Hans Robert, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, compilador Dietrich Rall, UNAM, 2003.
34. Julia, Dominique, “Lecturas y Contrareforma”, en *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, México, 2006.
35. K. Dick, Philip. *Cuentos completos, aquí yace el Wub*, prefacio, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1989.
36. Keneth Knowles, John, *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, UNAM, México, 1980.
37. Lukács, G, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
38. Manzoni, Alessandro, *Alegato contra la novela histórica*, trad. Marta Pino Moreno, ediciones la uña rota, 2011.
39. Mckenzie, Donald Francis, *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2000.
40. Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, España ed. Gedisa, 1999.
41. Moll, Jaime, “Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de castilla: 1625-1634”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974.

42. Nietzsche, Friedrich, “De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida”, en *Consideraciones intempestivas*, 1873-1876, Alianza, Buenos Aires, 1932.
43. Paz, Octavio, “La mirada anterior”, en *Las enseñanzas de don Juan*, FCE, México, 2000.
44. Pozuelo, Yvancos, J. M. Poética de la ficción, Madrid, Síntesis, 1993,
45. Rey, Alfonso, *El Buscón, edición crítica de las cuatro versiones*, Instituto de la lengua española, Madrid, 2007.
46. Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I*, Siglo XXI, México D.F., 2003.
47. Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración vol. III: el tiempo narrado*, Siglo XXI editores, México, 2006.
48. Roland Barthes, “El efecto de lo real”, en *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
49. Schaff, Adam, *Historia y Verdad*, Grijalbo, 1971.
50. Scott, Walter, *El Talismán*, Anaya S.A. Tus libros n.º 147, Madrid, 1996.
51. Scott, Walter, *Ivanhoe*, Madrid, ediciones cátedra, 2013.
52. THESAURUS. Tomo XL. Núm. 3 (1985). Diógenes Fajardo. “Erasmus y Don Quijote de la Mancha”, p. 611. El artículo de esta revista se puede encontrar en la página web del Centro Virtual Cervantes.
53. White, Hayden, *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, FCE, México, 1973.