



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 52, Enero-Junio, 2006: 67 - 80

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Los ojos de Minerva. Estética y narración en el Quijote

Alberto Quero

*Universidad Católica Cecilio Acosta
Maracaibo, Venezuela.
albertoquero@yahoo.com*

Resumen

Una de las muchas virtudes que se encuentran en el Quijote es la de funcionar como una extensa *ars* narrativa. En el Quijote, Cervantes se hace las mismas tres preguntas fundamentales que se hicieron los clásicos acerca de la narrativa: qué, cómo y para qué contar. Y, en la misma obra, el autor va ejecutando lo mismo que ha propuesto: el asunto que se relata, la forma en la que lo hace y el propósito que persigue concuerdan –y se puede comprobar *in situ*– con las reflexiones que él mismo acaba de proponer; de ese modo hereda y actualiza ideas estéticas ya presentes en Aristóteles y en Horacio. La clave de todo el proceso narrativo él la encuentra en la verosimilitud, es decir, en la habilidad del escritor para hacer creer al lector que cuanto se dice en la obra es cierto. Así, en las páginas de esta inmortal obra se encierra toda una teoría estética, que no sólo fue determinante en el momento de su aparición, sino que aún hoy es posible advertir su perdurable legado. El propósito de este trabajo es tocar la narratividad de la obra, la parte argumental, la articulación de lo que se cuenta. Otras grandes preocupaciones de la literatura –como la construcción de personajes, por ejemplo– son asunto para un ensayo distinto.

Palabras clave: Cervantes, verosimilitud, estética, narrativa.

The Eyes of Minerva. Aesthetics and Narration in Quijote

Abstract

Among the many virtues found in *Quijote*, we can include how the lengthy *ars narrative* functions. In *Quijote*, Cervantes asks himself three key questions –deeply rooted in classical Greek esthetic thought– as to narrative: what, how and why stories have to be told. And in the very same work, the author executes the same goals he has set: concordance between the tale to be told, the way it is told and the goals to be pursued. It can be proved *in situ* with the reflections which he himself has proposed, and in this manner he inherits and updates the aesthetic ideas already present in Aristoteles and Horacio. The key to the entire narrative process is found in the similitude, or the ability that every writer creates to make the reader believe that all the things that are said in the story are true. So, the pages of this immortal masterpiece contain a whole esthetic theory, which was notorious not only when it was published but also because its legacy can be easily noted even now. Our goal is to explore the plot of the story, the argument, and the articulation of what is told. Other literary issues –such as the construction of the characters– are matters for another essay.

Key words: Cervantes, similitude (likeness, resemblance), esthetic, narrative.

Tu nihil inuita dices fasiesue Minerua,
Id tibi iudicium est, ea mens

Horacio
De arte poetica

De las preguntas (A modo de introducción)

Toda obra inmortal alcanza tal epíteto porque reúne en sí misma una teoría artística que, al tiempo

que la enuncia, la consuma. “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” no es la excepción. Hay en esta novela un sólido conjunto de ideas estéticas acerca de lo que debe contener la novela, cómo debe ello

ser expresado y con qué finalidad se ha de contar. Con esto sólo le hubiera bastado a Cervantes para entrar en la historia de la literatura universal; sin embargo, su mérito mayor consiste en ser, simultáneamente, un precursor que abre caminos, un Moisés literario. Así, por causa de su sesuda reflexión sobre la narrativa, Cervantes se convierte en el cuestionador de esa literatura obsoleta y absurda que eran los libros de caballerías y, al tiempo, en el actualizador y continuador de las ideas grecolatinas de la poética.

1. Primera Pregunta: ¿Qué narrar y qué no narrar?

La primera pregunta que se hace Cervantes es la misma que ha preocupado a todos los narradores de todos los tiempos: cuáles cosas son dignas de ser contadas y cuáles son baladíes. La respuesta es, también, la misma que a todos —o casi— han hallado: cualquier cosa —o casi— merece contarse, no hay nada tan trivial que deba ser obviado. El único requisito indispensable es que sea narrado en forma creíble. Ha dicho Cervantes que:

“las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto llegan a la verdad o a semejanza della y las verdaderas son mejores cuanto son más verdaderas” (II, LXXII: 500).

La clave es, comenzamos a verlo, la verosimilitud: a partir de ella se genera lo “bueno” y lo “deleitable”. Cuando está ausente este vínculo entre lo imaginario y lo verdadero, cuando el producto literario no se asemeja a la posibilidad de la realidad que habría de engendrarlo, no hay fruición posible. Esta idea no es nueva. Lo que hace Cervantes es actualizar y ejecutar todas las normas clásicas. Ha dicho Valbuena Prat (1964: 2 y 74) lo siguiente:

“En el orden del pensamiento, predominaban los preceptistas aristotélicos, sin excluirse toda la corriente aristotélica que empapó de idealismo al siglo XVI. Cervantes, sin olvidar el influjo directo de la cultura italiana, vive en el platonismo, en León Hebreo (...) En cuanto a la corriente neoaristotélica, que daba sus mejores y retorcidos frutos en la escolástica de Suárez, Cervantes se halla al margen (...) Cervantes cierra el primer gran Renacimiento, esto es, el momento del grecorromano del siglo XVI —el término ‘grecorromano’ lo empleamos como posible alianza con las formas plásticas del arte, no porque sea algo que pueda completamente aplicarse a Cervantes, en quien la imitación clásica se limita al neoplatonismo y al sentido de la belleza formal, que no se pierde a lo largo de su carrera”.

Parece fácil adivinar cuáles son las ideas del platonismo que influyeron en Cervantes: las que privilegian

la verosimilitud, la semejanza entre lo representado y la representación. En Platón podemos rastrear el deseo de los helenos por la semejanza. En el “Hippias mayor” Sócrates refiere cómo debe hacerse una estatua digna de elogio.

“Fidias no hizo de oro los ojos de Minerva ni lo restante del rostro, ni los pies ni las manos (...) ¿por qué no hizo de marfil sino de piedra las partes medias de los ojos, como fuera posible, dada la semejanza entre piedra y marfil? (...) El marfil y el oro, adecuadamente puestos, hacen aparecer bellas las cosas y feas en caso contrario” (1978: 16 y 17).

A pesar de que Platón no es afecto al arte —y mucho menos a la poesía— relata la agudeza de Sócrates. Si bien él ignora qué es la Belleza y cuál es su esencia, a las claras entiende qué hace falta para que las cosas sean bellas. En efecto, Sócrates le asigna un papel a la semejanza: ninguna persona, ningún ser —aunque sea una deidad, como Minerva— tiene las escleróticas ni las extremidades doradas. En pocas palabras, para que logre cabalmente su objetivo, la representación tiene que ser similar a lo representado, es decir, tiene que ser creíble. También en el “Fedro” contiene declaraciones a favor de lo creíble. Al principio del diálogo, (85) hablando de la historia mitológica de Bóreas rap-

tando a Oritia, Sócrates le dice a Fedro que un hombre sensato no debe preocuparse

“por la muchedumbre de otros y variados esperpentos y por la desconcertante naturaleza de ciertos monstruos, de todas las cosas, si uno emprende (por descreído y por una sabiduría su tantico salvaje) dar verosímil explicación, buen tiempo le hará falta”.

Más adelante, el filósofo hace un elogio de los famosos oradores Tisias y Gorgias, quienes supieron manejar a la perfección el arte del verbo porque “descubrieron ser más veneranda *verosimilitud* que verdad, que hacen, por virtud de la palabra, parecer lo pequeño grande, bajo forma arcaica lo nuevo y lo contrario bajo nueva” (143) Un poco más adelante (152) con un sentido de lo útil y de lo directo, Sócrates le atribuye a la oratoria convincente una finalidad tal vez dudosa pero en todo caso efectiva:

“Ni en los tribunales mismos se preocupa nadie en lo mínimo de la verdad sino de lo convincente; y lo convincente es lo verosímil y a ello debe atender quien según arte se proponga hablar. A veces no precisa ni tan sólo relatar los hechos, si pasaron de inverosímil manera; basta con lo verosímil tanto para la acusación como para la defensa. Persiga pues, el orador, de todas maneras lo *verosímil* y despida con buenas palabras lo verdadero, porque si tal hace a

lo largo de todo el discurso le proporcionará *arte cumplido*¹

Como quiera que sea, y a pesar de su lacónica practicidad, queda claro que Sócrates le asigna un valor fundamental al parecido entre realidad y representación. Mucho más benévola es la opinión que del arte tiene Aristóteles; en su “Poética” (1991: 8 y 31) hace de la similitud un elemento imprescindible a la hora de ejecutar cualquier obra de arte:

“Los relatos no deben constar de elementos inexplicables sino que, en cuanto sea posible, nada inexplicable debe haber (...) Cuando se han puesto en acción cosas imposibles, hay falta (...) Menos grave que ignorar que la cierva no tiene cuernos es pintarla sin parecido”.

Por lo mismo, da la impresión que el neoaristotelismo empapó a Cervantes mucho más de lo que Valbuena ve. Lo platónico en el Quijote parece estar referido solamente al idealismo, principalmente ligado al amor; en lo estético, la situación luce diferente. Otro de los grandes tratadistas de la Antigüedad, Horacio, también hallará en Cervantes un eco indudable. Así aconseja el romano a quienes deseen escribir:

“O sigue la fama, o finge cosas que consigo concuerden (119:6) Lo que se finge, en orden al placer, sea cercano a lo cierto (338:116) Ordenaré al docto imitador observar el ejemplo de la vida y los usos y tomar de allí, vivas, las voces (317: 116)”.

Entonces, queda patente que la representación fidedigna de la realidad —o mejor: la creación de ficciones lo suficientemente creíbles para poder pasar por una de las variaciones de lo real es una preocupación—antiquísima que halla en Cervantes un continuador y un actualizador. Es, pues, obvio, que él se inscribe en esta misma línea de reflexión narrativa: toda su *ars*, ya lo vemos, se basa en estas ideas. La relación entre verosimilitud y fruición es, repitámoslo, indisoluble. Con ello, además, se introduce un elemento lúdico: hay, entre lector y escritor, un tácito pacto de complicidad que se inicia al abrir el libro; tanto el lector como el escritor están al tanto de la ilusión —pero camuflada y maquillada para que parezca realidad— que es la novela. La creación y la visión de algo que no existe pero hace creer que sí, es placentero. También en “Viaje del Parnaso” (IV: página 1202) lo dice: “*Que entonces la mentira satisface / cuando verdad*

1 Cursivas en el original, debidas a J.D. García Bacca, anotador y comentarista de la edición.

parece y está bien escrita, / con gracia, que al simple y al discreto agradece" El placer, entonces, nace de la semejanza entre el arte y la realidad. Y es un placer innato; por ello el hombre encuentra tanto deleite en las cosas que se asemejan a lo verdadero. Ha intuido el estagirita (Ídem: 10) que

"parece que dos cosas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a la infancia (...) y porque el hombre es el animal más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones (...) la causa es asimismo que el aprender no sólo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás, aunque participen menos de ello. Por eso se regocijan al ver las imágenes, porque resulta que quienes contemplan, aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello. Pues cuando no ha habido una visión previa, la imitación no produce placer por sí misma, sino por su perfección, por el color o por alguna otra causa semejante".

Así pues, para el ser humano imitar es una facultad con la que se nace. Y lo que es más, es una habilidad que le produce provecho, porque a través de ella conoce o reconoce el mundo. Es esa la causa por la que la verosimilitud resulta grata. Siglos después de Aristóteles, otros teóricos de la estética han continuado por la misma senda. Tal vez la

primera necesidad que modernamente se le ha atribuido a la verosimilitud es la formal: ningún texto narrativo, ni siquiera la literatura fantástica o la ciencia ficción, son posibles sin un mínimo de verosímil. Ha dicho Tzvetan Todorov que

"se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en la que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad" (Citado por Víctor Bravo, 1997:27)

Hay, ya lo decíamos, una necesidad intrínseca de la narrativa: camuflarse, que no se vea que ella es un invento sino una posibilidad. Es imperativo disfrazarse para que no se vea que lo que se cuenta no es verídico sino inventado. En este mismo sentido ha dicho Max Bense (1954, 1969: 24) que la belleza.

"únicamente puede subsistir en la medida en que la realidad, que es el sostén de ella exista y esté presente. El interés de lo bello en lo real es esencial. La pérdida de ese interés significa la anulación de la obra de arte".

Es obvio que, para el narrador, mucho más importa lo creíble que lo exacto. La precisión no es tarea del arte; la literatura no busca ser un relato fidedigno y verificable de todo

cuanto describe, como tampoco puede ser absurda. Lo placentero es producto de la fidelidad que el relato guarde al modelo que quiere imitar. Pero también hay una necesidad más elevada, más espiritual, porque está directamente vinculada con la naturaleza íntima del ser humano; en la misma onda de Aristóteles, afirma Jacques Aumont (1998, 2001: 196 y 219) que:

“el hombre es un animal mimético: tendemos una *tendencia espontánea* a lo que nuestros sentidos nos dan a percibir (...) el hombre está animado por una pulsión mimética: reproduce tanto su propio comportamiento como las apariencias que le rodean. En otras palabras, semejarse no es mera geometría, sino también pasión e invención; pero que la semejanza, la imitación misma de la esfera de lo humano, debe tomar la vía de la creación debe pasar por el estadio poético de la semejanza, por la metáfora”.

Así pues, si el hombre nace con un instinto imitativo, con el transcurso del tiempo y la asunción de la conciencia, el horizonte mimético se amplía y con ello también aumenta la isofilia. Cervantes lo sabe y, por ello, coloca la verosimilitud como único criterio para valorar la pertinencia de lo que se va a narrar. Como perfecto ejemplo de ello recordemos cómo recomienda el canónigo que sea la literatura; en I, XLVII: 304 él habla

acerca de las novelas de caballerías:

“Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe”.

Entonces, queda establecido que, para Cervantes, el único camino a seguir es el de la imitación de la realidad; que, en la medida de lo posible, la literatura no parezca un artificio sino un testimonio, un traslado, un reflejo.

Pasemos ahora a lo que no merece relatarse. Cualquier *ars* busca, si no normar taxativamente el arte del que se ocupa, al menos pretende establecer la diferencia entre lo recomendado y lo rechazado. Cervantes no es la excepción; en perfecta concordancia con lo que ha considerado laudable –lo creíble– reprueba lo absurdo, lo inexistente. Otra vez el canónigo (Ídem) nos da la clave:

“y, puesto que el principal interés de semejantes libros [los de caballería] sea deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates: que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la her-

mosura y concordancia de lo que se vee o se contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad o descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¿qué hermosura puede haber o qué proporción de partes con el todo o del todo con las partes en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre (...)? ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar delante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo? Y si a esto se me respondiere que los que los tales libros componen los escriben como cosas de mentiras, y que así no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene de dudoso y posible”.

En este largo monólogo, Cervantes consolida —por boca del canónigo— su teoría de la novela y de la narrativa en general. Hay aquí condensada toda una propuesta acerca de lo que se debe y de lo que no se debe narrar. También queda claro que el autor distingue tres clases de eventos. La primera es la de lo real, “*las historias verdaderas*” (Cfr. I, XLVII: 304), la segunda es la de lo falso, los “*desaforados disparates*” (Cfr. II, LXXII:

500) y, en el medio de ambas, lo posible, las “*historias fingidas*” (Ídem). Evidentemente, el repudio a la segunda categoría es total; lo absurdo y lo ilógico, lo que no se parece a lo cierto, lo que no concuerda ni en causa ni en efecto con la realidad, debe ser omitido. Esta apología de lo fidedigno es, repitámoslo, de profunda raigambre griega y amplia continuación posterior. Baste recordar que entre los elementos que, según Aristóteles, el poeta debe cuidar está la coherencia; en efecto, explica el estagirita que (17) “aun cuando el carácter que se ofrece a la imitación del poeta sea incoherente y deba ser así asumido, es necesario que el mismo sea coherentemente incoherente”. Es evidente que Cervantes tuvo muy en cuenta este consejo, dada la naturaleza del protagonista de la obra: la adecuada representación de la demencia requiere de mucha observación y de una pluma muy hábil. Varios siglos después de Cervantes y muchos más después de Aristóteles, perdura la tesis del producto artístico que adapte su forma a la del modelo que describe. Ha dicho Hauser (517) que:

“la forma no se enfrenta primeramente al material y al argumento, a la representación acabada de personajes y destinos, sino a la mimesis, al reflejo de la realidad artísticamente inarticulada en cuanto contraste suyo”.

Esto es, como don Quijote es una novela que trata acerca de la locura, Cervantes necesariamente tiene que ubicarse en el terreno de una verosimilitud a prueba de fuego. De otro modo, cuando se efectúe el “contraste” entre la representación mimética y la realidad, el resultado será negativo y perjudicial; ambas sólo se podrán cotejar adecuada y placenteramente entre más breve sea la distancia entre lo retratado y el retrato.

2. Segunda Pregunta: ¿Cómo narrar?

Teniendo en cuenta lo que ya hemos expuesto, podemos deducir que una buena parte de lo que el método cervantino requiere como *conditio sine qua non* es la medida. La dosificación es, para Cervantes, decisiva a la hora de definir un estilo que no sólo sea agradable para el lector sino que también se sustente en un contenido que, a fuerza de asemejarse a la realidad, pueda pasar por una de sus posibilidades. Ha dicho el autor (Prólogo: 150) que se debe

“procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando en todo lo que alcanzáredes y fuese posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrinsecarlos ni oscurecerlos (...) Sólo quiero dárte la [la obra] monda y desnuda, sin el ornato del prólogo, ni de la innumerabili-

dad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse”.

Indiscutiblemente, vale repetirlo, el mundo griego, con su amor por la belleza y el mundo romano con su deseo de practicidad, dejaron una profunda huella en las ideas narrativas del escritor español; una vez más, los postulados de Horacio encuentran eco en Cervantes; afirmó el venusino que (1970:112, 6) “si los dichos del que habla con su fortuna son disonantes, la carcajada alzarán caballeros e infantes romanos” Es decir, se debe estar a favor de la coherencia intrínseca que debe reinar entre el argumento y su expresión. Es preciso el momento para aclarar un punto: es harto frecuente que no coincidan la mala ventura de Alonso con su ánimo generoso y optimista; ello tiene por objetivo, mucho más que mover a la risa, mantener el carácter bueno y pío del protagonista con el objetivo de adoctrinar moralmente al lector. Pero la enseñanza moral presente en el Quijote es materia de otro ensayo. En lo estrictamente narrativo, queda claro que el antídoto para la exageración y los desafueros es, nuevamente, la verosimilitud. La clave, ya lo vemos, está en el balance, en no exagerar. Podemos ver fácilmente que esta preocupación se ha mantenido incólume a través de los tiempos; el buen tino y el equilibrio han sido

siempre dos temas que han preocupado a los escritores de todos los tiempos. Mucho después de Horacio ha dicho Arnold Hauser (498) que:

“Toda objetividad pura carece de ese rasgo que convierte a toda obra de arte auténtica en expresión de una personalidad singular; la mera subjetividad, por otro lado, desligada de todo lo objetivo, carece de compromiso en este terreno”.

Entonces, vemos cómo Cervantes se da cuenta de esta urgencia: no debe privilegiarse ni lo objetivo ni lo subjetivo, porque es la armonía de ambos elementos lo que articula la exactitud del relato y, en consecuencia, lo que le suministra al texto su matiz deleitoso. Si prevalece lo objetivo, no se hace literatura sino un catálogo histórico; si es mayor lo subjetivo, se puede caer fácilmente en el terreno del absurdo. Y es precisamente por causa de tales estridencias y exageraciones que las novelas de caballería son insostenibles para el gusto cultivado y peligroso para las mentes crédulas. La gran preocupación de Cervantes es, entonces, que las novelas de caballería son pura subjetividad. O peor: son textos basados en lo absurdo, no en lo ficticio pero verosímil sino en lo falso, en lo imposible. Para él, lo ideal es falsear lo verdadero, maquillar con verismo algo inventado e imposible de verificar pero no del todo absurdo. La teoría estética cervantina, ya vemos por qué, privilegia lo creíble, lo

que se inscribe dentro de las posibilidades de lo racional. Vemos también que, al inscribirse en la misma línea de los clásicos, Cervantes hereda pero también moderniza las ideas grecolatinas. Por lo mismo, nos encontramos con el gran avance que Cervantes hace a la literatura: llevar el canon clásico mucho más allá de la función y de los límites que tradicionalmente le habían sido asignados. El primer logro cervantino viene dado por la forma misma de contar, la particularidad esencial de la narración. Pensemos por un momento en este fragmento, debido a Aristóteles (1979:3,3) que:

“es posible narrar en parte, y en parte asumir el papel de un personaje distinto, como hace Homero, o presentarse uno mismo sin transformación alguna (...) La narración puede hacerse de dos maneras: poniéndola en boca de un personaje creado poéticamente por el autor, lo que es un modo encubierto; o por boca del propio autor”.

Sabemos que el estagirita prefiere la primera posibilidad porque el poeta debe “hablar” lo menos posible y, en cambio, permitir a sus personajes autonomía y libertad. También Horacio (1970:180,8) ha hecho algunas observaciones formales; según él: “o un asunto actúase en escena o, ya pasado, se narra” Aunque estas afirmaciones estén claramente dirigidas al mundo dramático, es posible adecuarlas a

las formas de lo que hoy –y, en buena medida desde Cervantes– entendemos por novela. También hay en el Quijote sucesos que se desarrollan “a la vista” del lector, en el presente literario y que, obviamente, constituyen la médula del argumento; pero hay otros que sirven como referencia –los del pasado literario– y que no tienen menos valor que los anteriores, pues son éstos la causa de aquéllos, es decir, es por haber ocurrido el pasado que el presente es como es. Pero Cervantes extiende las perspectivas de este esquema. La gran línea argumental del Quijote exige una pirueta formal tan insólita, que aún hoy causa admiración y deleite. Toda la carambola narrativa que representa la inserción de Cide Hamete, el hecho de que Alonso y Sancho sean personajes de su propia historia, el que muchos libros sean destinados por el cura y el barbero a la hoguera pero se salve la “Galatea” y la infinidad de micro relatos que se ensartan, como cuentas de un collar, en la trama principal, es tan fantástica –en los dos sentidos de la palabra– que necesariamente tenía que descansar sobre los hombros de la verosimilitud; de otro modo hubiera sido inconcebible tan vasta empresa literaria. Como hemos señalado, la historia del Quijote toma el concepto grecolatino de tiempo y espacio, pero para ampliarlo en dimensiones hasta entonces inéditas. Cervantes establece una posibilidad de comunicación y de trasla-

do entre el presente y el pasado literario –en todas sus latitudes, desde el más remoto hasta el más reciente– y entre ambos y el presente “real”; también relata sabrosos episodios en que el misterio no es asumido como algo oscuro e inexorable sino como un elemento lúdico. Por ejemplo, ¿por qué Cide Hamete, a quien luego traducirá Cervantes, no recuerda (más aún: no desea recordar) el nombre del “lugar de la Mancha” en el que vivía Alonso, si los sucesos ocurrieron “no ha mucho tiempo”? No lo sabremos nunca. Y no es mal de morir, porque *“esto poco importa a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad”* (I, I: 153) Y acaso la mayor paradoja –y el mayor acierto que en el nivel narrativo hay en el Quijote– es que, efectivamente, la narración no se sale un punto de la verdad. Y sin embargo ni un punto de ella es verdad.

3. Tercera pregunta: ¿para qué narrar?

Es éste uno de los aspectos en que la crítica no parece haber logrado consenso. La interpretación canónica –y ya cuatricentenaria– señala que el Quijote es una obra paródica y que su objetivo es ridiculizar las novelas de caballería. Sin embargo, una lectura atenta revela que a esta novela la anima más un propósito pedagógico y aleccionador y ello la acercaría

mucho más a la moraleja alegórica que a la sátira. La confirmación de esta segunda hipótesis se encuentra claramente expresada en diversos fragmentos; mas ahora conviene detenerse en las ideas que la literatura debe transmitir y no en el método retórico por el cual esos conceptos pueden ser difundidos. La cuestión ahora es con cuál finalidad las cosas deben ser contadas. La respuesta que Cervantes intuye tiene dos vertientes. La primera consiste en lograr el esparcimiento y el disfrute del lector; la segunda atiende a la responsabilidad ética que adquiere el escritor como consecuencia de su poder de fabulación. Comencemos con la búsqueda de lo agradable. Desde el principio del libro (Prólogo: 150) se nos anuncia la importancia de complacer a todos:

“Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la aumente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie ni el prudente deje de alabarla”.

Así pues, para el escritor es crucial lograr una disposición lograr una buena disposición anímica en el lector. Si este paso no se cumple, será tremendamente difícil exponer cabalmente cualquier contenido. Es, pues, indispensable que las novelas *“admiren, alborocen y entretengan, de modo que anden a un*

mismo paso la admiración y la alegría juntas” (I; XLVII: 305) Pero no todo puede quedar allí. Un libro agradable pero insustancial no sirve para mucho. El entretenimiento estéril, el solaz que no aprovecha, es improductivo y superfluo. También esta disyuntiva está presente desde la Antigüedad. Dice Horacio (1970:16) que *“o aprovechar quieren los poetas o a un tiempo decir cosas gratas y a la vida adecuadas (...) Todo sufragio ganó quien mezcló lo dulce a lo útil, al lector deleitando y amonestando igualmente”*. Es claro que Cervantes busca inscribirse en esa misma línea: su idea es, simultáneamente, recrear y aconsejar al lector. No por otra causa tanto desdén hacia las novelas de caballería. En el mismo fragmento anterior se nos dice que

“Este género de escritura y composición [los libros de caballería] está por debajo de aquel de las fábulas que llaman milisias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar y no a enseñar: al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente” (Ídem).

La coincidencia entre las palabras del venusino y las del español es casi total. Lo que el escritor ha de perseguir no es solamente el deleite ni tampoco detenerse únicamente en lo moral. Quien puede fundir las dos cosas, ha logrado una

obra laudable; quien sabe conjugar una forma agradable con un contenido edificante para el lector, ha logrado un texto digno de encomio. Por lo mismo, es claro que Cervantes busca hacer las dos cosas: el fin pedagógico de la alegoría que es el Quijote, no obsta para que el texto sea un agradable esparcimiento. Dice Aristóteles (1979:10) que

“No es tarea del poeta referir lo que realmente sucedió sino lo que podría suceder, los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad (...) el historiador y el poeta difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular”.

Otra vez Cervantes se hace heredero de otra de las ideas clásicas: intuye que el poder del escritor es enorme porque su don de inventar puede repercutir en formas insospechadas en su audiencia. Y esto hay que controlarlo y anticipar cualquier reacción desfavorable; es allí donde radica la peligrosidad de las novelas de caballería. Respecto a la responsabilidad del escritor ha dicho Sansón Carrasco (II, III: 333) que *“el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”* Vemos entonces dos rasgos fundamentales. El primero es la se-

ñalación que se hace de la posibilidad, de lo que no es pero pudo ser o de lo que hasta ahora no ha sido pero en el futuro podría producirse, como la raíz de la belleza literaria. La presencia del elemento ficticio es lo que diferencia la literatura de lo que no lo es, el arte del recuento. Pero además, el factor más importante es el establecimiento de una dimensión ética que se debe traducir en la obra en una intención pedagógica y no meramente cautivante o de entretenimiento. Igual que en el mundo griego, en Cervantes la creación artística es vista como una responsabilidad que debe asumirse seriamente, teniendo cabal conciencia del influjo que puede tener una obra —del género que sea— en la vida de la colectividad.

Elogio de la posibilidad. (A modo de conclusión)

El máximo logro de Cervantes ha sido, sin duda, materializar notablemente una vieja sospecha: que, por obra de la imaginación del hombre, el mundo deja de ser simplemente binario. Es decir, entre lo verdadero y lo falso, entre lo lógico y lo absurdo, hay una tercera zona, la de la posibilidad. Y Cervantes ejecuta lo que tantos conjeturaban, que es en esa zona donde la literatura encuentra sus caminos y propone sus acertijos. El escritor puede contar muchas cosas: o bien lo que no pasó pero pudo

haber pasado, o bien lo que hasta ahora no ha pasado pero podría pasar; en pocas palabras, estamos situados ante dos vertientes distintas dentro del mismo carácter hipotético: una orientada hacia el pasado y otra hacia el futuro ¿Ser o no ser? Eso no es problema: lo que importa es parecer; la mujer que vemos quizá no sea la del César –y lo sabemos– pero ya

es suficiente deleite que nos la describan como si lo fuera.

Con Cervantes recordamos que la literatura no es más que una “mentira que satisface”, una falacia inocua, una lúdica –y lúcida– propuesta de posibilidades, un divertimento que se actualiza simultáneamente cuando el escritor crea y el lector cree.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1991). *Poética*. Monte Ávila. Caracas
- AUMONT, Jacques (1998). *La estética hoy*. Cátedra. Madrid. 2001
- BENSE, Max (1954). *Estética*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1969
- BLANCHOT, Maurice (1959). *El libro que vendrá*. Monte Ávila. Caracas. 1992
- CERVANTES, Miguel de (1605, 1615). *Don Quijote de la Mancha* en Obras completas. Castalia. Madrid. (1999).
- HAUSER, Arnold (1977). *Sociología del arte*. Guadarrama. Madrid.
- HORACIO (1970). *Arte poética*. UNAM. México.
- PLATÓN (1978). “Hippias mayor” y “Fedro” en *Diálogos*. UNAM. México.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1964). *Historia de la Literatura Española*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.