

MIGUEL DE CERVANTES

NOVELAS
EJEMPLARES

EDICIÓN DE
JORGE GARCÍA LÓPEZ

ESTUDIO PRELIMINAR DE
JAVIER BLASCO

PRESENTACIÓN DE
FRANCISCO RICO

GALAXIA GUTENBERG • CÍRCULO DE LECTORES
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES

NOVELA («MESA DE TRUCOS»)
Y EJEMPLARIDAD («HISTORIA CABAL Y DE FRUTO»)

Leer a Cervantes, leer las Novelas ejemplares de Cervantes, es una aventura que, más allá del plural universo al que nos conducen los argumentos de sus narraciones (relatos bizantinos, cortesanos, picarescos, etc.), nos convierte en espectadores privilegiados del proceso de reflexión (estética y epistemológica) que está gestando la novela moderna. En efecto, vista desde la óptica cervantina, la historia de la invención de la «novela», en la que siempre se ha otorgado a nuestro autor un papel destacado, está vinculada a una interesantísima reflexión, que tiene por objeto tanto el debate que la época de Cervantes se plantea en torno a la literatura de ficción cuanto la necesidad —intensamente sentida por nuestro autor— de alcanzar ciertas precisiones sobre los límites y naturaleza de la realidad, o, en otras palabras, la necesidad de investigar las posibilidades y aptitudes de un determinado tipo de discurso para dar cuenta de tal realidad.

Pero antes de entrar en los detalles de esta reflexión conviene hacer un poco de historia. Es evidente que Cervantes conoce el término novela, pues lo utiliza repetidas veces en el Quijote de 1605 (en los capítulos 32, 33, 34, 35 y 47), antes de llevarlo al título mismo de su edición de las Ejemplares. Pero hay que precisar, con todo, que la etiqueta «novela» no significa lo mismo para el autor del Quijote que para un lector del siglo XX. Si novela se opondrá, hoy, a romance ('narrativa de fantasía'), en la época a que nos estamos refiriendo se oponía a historia y a fábula poética. Esto conviene tenerlo en cuenta para no caer en anacronismos imperdonables. Cervantes vacila a la hora de clasificar sus narraciones mayores. En el prólogo a La Galatea se refiere a esta obra con el nombre de «égloga»; el Persiles Cervantes lo presenta a los lectores como «historia setentrional»; y cuando se refiere a El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha siempre lo hace con la etiqueta, imprecisa y genérica, de «historia» o de «libro». Tal falta de precisión, tales vacilaciones, son elocuentes de que el autor no tenía muy clara la categoría de género a la que los mencionados relatos debían adscribirse. Pero ya no ocurre lo mismo con obras como el Coloquio de los perros, El licenciado Vidriera, La gitanilla o La española inglesa. Todas ellas, a pesar de remitir a universos imaginarios muy diferentes y a pesar de servirse de tipos de discurso y de códigos disímiles, son para su autor «novelas» y lo son inequívocamente.

Y no sólo son «novelas» las doce narraciones que, en 1613, se publican bajo el título de Novelas ejemplares. Son también novelas —así las califi-

ca su autor— los episodios que, en varias oportunidades, vienen a quebrar el lineal discuir de la fábula caballeresca en el Quijote de 1605. En efecto, relatos como el de El curioso impertinente o el de El capitán cautivo son para Cervantes novelas, género al que pertenece también la historia de Rinconete y Cortadillo, que el ventero tiene en su poder junto a la de El curioso impertinente.

En cualquier caso, estos datos deben servir siquiera para recordar que la historia de la «novela» en Cervantes hay que retrotraerla, por lo menos, a 1604. Y esta fecha todavía habría que rebajarla, si consideramos las historias de «Timbrio y Silenio» y de «Lisandro y Carino», en La Galatea, o si atendemos a las fechas que se barajan para algunas de las Ejemplares. Teniendo esto en cuenta, todo intento de definición de lo que Cervantes entiende por «novela» habría de atender al hecho de que esta, en su origen, necesita de una fábula que le pueda servir de marco. Históricamente es así: las primeras manifestaciones cervantinas del género responden con exactitud a lo que López Pinciano, en su *Philosophía antigua poética*, denomina «episodio» (componente prescindible de la «fábula» épica, cuya lectura depende del marco superior, el argumento o acción principal, en el que se resuelve la plenitud de su sentido).

Y no debe llevamos a error el que, en la edición de las Novelas ejemplares de 1613, los relatos se ofrezcan al lector como entidades independientes, pues es seguro que la recepción del Quijote, en 1605, condicionó la decisión de Cervantes de ofrecer «exentas» las doce novelitas que constituyen el volumen. Con toda certeza, la crítica deberá considerar que la «novela ejemplar» —tal y como Cervantes originariamente la concibe— depende de un marco, cuidadosamente evitado en 1613 para que no se produjera lo que ya había ocurrido en el Quijote: «que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote», dejasen de darla «a las novelas», pasando «por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arriarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz» (II, 44). Esta es, sin duda, la razón por la que Cervantes en 1613 se decide a publicar sus «novelas» de forma independiente, sin buscar para ellas una fábula que les sirviera de marco, obligando al lector a centrar toda su atención en la «gala y artificio» de los relatos, sin ver en ellos, como parece que ocurrió con el Quijote de 1605, una interrupción del natural desarrollo de las aventuras del protagonista de la fábula principal.

Con todo, hay que proceder con cautela, pues no resulta tan claro que los doce relatos de las Novelas ejemplares, a pesar de la variedad de fórmulas discursivas y a pesar de la diversidad de universos literarios que cada uno

de ellos evoca, sean totalmente independientes. Por lo pronto, la relación y dependencia del Coloquio de los perros y de El casamiento engañoso está fuera de toda discusión. Pero las conexiones entre las distintas novelitas y las de todas ellas con el prólogo no paran ahí, pues es posible detectar en la colección toda una variada serie de elementos recurrentes, cuya función no parece ser otra que la de sugerir, en la estructura profunda, una «unidad» hacia la que vendrían a converger la totalidad de los relatos, tan diferentes y variados en la estructura superficial del texto. Quizá, apelando a esta unidad, resulte más comprensible la advertencia que el autor nos hace desde el prólogo mismo de las Novelas ejemplares: «...y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí».

Todas estas cuestiones hay que tenerlas en cuenta a la hora de analizar lo que, a la vista de sus Ejemplares, Cervantes entiende por novela. La crítica de nuestro siglo ha restringido en exceso los límites de referencia (intentando explicarla desde su relación con la tradición del *exemplum*, de la novella, del romance...) y de interpretación (la cuestión de la ejemplaridad) de la narrativa breve cervantina. Y esta tendencia debe revisarse, pues la aventura de la invención cervantina de la novela es mucho más apasionante y compleja.

Es necesario, por ejemplo, replantearse la relación de la narrativa cervantina con el universo de lo que la crítica anglosajona conoce como romance (libros de caballerías, libros de pastores, etc.). Con demasiada frecuencia se ha repetido que es Cervantes quien da los pasos definitivos que conducirán del viejo y gastado romance a la nueva y fértil fórmula narrativa en cuyo humus se gestará la novela moderna. Para cierta crítica, la trayectoria que describe la narrativa cervantina desde *La Galatea* hasta el *Quijote*, pasando por las *Novelas ejemplares*, señala un progreso, con paso firme, en esta dirección. Pero la evolución no resulta tan evidente. Desde luego, la aportación de Cervantes a la novela moderna está fuera de toda duda, pero la trayectoria que va del romance a lo que hoy entendemos por novela no es tan lineal como pueda parecer a primera vista: el entusiasmo con que, en los últimos años de su vida, Cervantes lleva a cabo la redacción del *Persiles*, así como el propósito, mantenido hasta sus últimos días, de escribir una continuación de *La Galatea*, desmienten y hacen imposible la interpretación que lee la trayectoria narrativa cervantina en un sentido evolutivo que inequívocamente conduciría a la novela. Esto lo han visto bien quienes, en oposición a la tesis anterior, mantienen la existencia de un proceso inverso, que obligaría a leer la trayectoria narrativa cervantina en el marco de una evolución que, contra lo que es el signo

de la historia del género, vendría marcada por el regreso al romance desde la novela.

Quizá convenga recordar una vez más —esto aclarará bastante las cosas— que lo que Cervantes llama «novela» no es lo mismo que lo que nosotros entendemos por tal, a partir de la redefinición que del término hace el siglo XIX. Nuestra «novela» sí que se opone al viejo romance. Pero la cervantina no. Con Anthony Close habría que recordar que «todas las narraciones cervantinas deberían llevar la modesta advertencia preliminar "Aquí estamos de obras, perdonen las molestias"». Y es el permanente experimentalismo cervantino, que se esconde detrás de ese «estar en obras» de bastantes relatos suyos, el que explica muchas de las vacilaciones que se observan en las fórmulas narrativas por él ensayadas. Tener esto en cuenta nos permitiría entender la fácil convivencia, en sus Novelas ejemplares, de relatos idealistas (cercaos a una visión del universo propia del romance) y de relatos realistas (mucho más próximos a lo que hoy entendemos por novela). Si queremos poner un poco de orden en la interpretación del arte cervantino, recordando que la oposición entre novela y romance remite a una polémica que ni por asomo es la del tiempo en que el autor del Quijote escribe, deberíamos reconducir los análisis hacia lo que realmente preocupa a los preceptistas de la época, cuando, tras el desprestigio de los romances al uso, se persigue una salida para la ficción narrativa por los caminos de la «épica», como ha señalado Aurora Egido.

Lo realmente original y fecundo en la escritura cervantina hay que buscarlo en la moderna manera con que Cervantes, desde el interior mismo del romance, replantea, frente a los moralistas, la relación entre literatura y vida; o, frente a los preceptistas, la relación entre poesía e historia. La «novela moderna», lo que nosotros entendemos por novela, nace de la crisis del romance, pero nace en el seno del romance y de sus mismos materiales, cuando sobre ellos un autor decide proyectar la visión que de la realidad han venido a poner en escena los nuevos tiempos, según recuerda Edward C. Riley. El nacimiento de la novela tiene lugar cuando alguien como Cervantes pone a dialogar el universo del romance con el de la novela (con lo que él llama «novela»), creando con ello un escenario privilegiado para estudiar las diferentes relaciones que la literatura establece con la realidad en los universos —tan distintos— de uno y otro género; un escenario privilegiado para, en la confrontación de ficción y vida que el texto postula, abrir el camino a una profunda reflexión literaria, que desde luego tiene un carácter estético, pero cuyo origen es evidentemente de naturaleza epistemológica.

El romance levantaba ante los ojos de los lectores un universo maravilloso radicalmente distinto al de la realidad cotidiana, y, para que la ficción

funcionase, exigía del receptor una permanente suspensión de su «experiencia» de la realidad. El texto de Cervantes propone al lector una relación de otra naturaleza. La novela —aunque, gracias al permanente diálogo que el texto de Cervantes acierta a mantener con el universo del romance, no elimina lo bizarro, lo raro y extraordinario— pretende referir una «experiencia» de lo real.

La «novela» cervantina es algo más que una fórmula narrativa que se ofrece como alternativa a las agotadas formas del romance: necesita del romance. Erraríamos si no hiciésemos justicia a la deuda que las «novelas» cervantinas tienen contraída con el universo «encantado» que es propio de los libros de pastores o los libros de caballería. Pero todavía, si cabe, es mayor la deuda de la «novela» de Cervantes con la tradición italiana —de Boccaccio a Bandello— de la novella. Si es el «poema épico» el objetivo que orienta la reflexión teórica de los preceptistas que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se hallan preocupados por encontrar una salida para la narrativa de ficción, la novella es —como la crítica ha señalado con reiteración— la mesa de operaciones en la que instalan su laboratorio aquellos —Cervantes a la cabeza— que buscan dar voz a un espacio al que ni las fórmulas narrativas encarnadas en los libros de caballerías, ni tampoco las ensayadas para el moderno poema épico en prosa, alcanzan.

Ni el romance ni el poema épico en prosa que perseguían los preceptistas tenían capacidad de atender a un espacio que carecía de voz, porque la literatura lo había despreciado durante siglos. Este espacio al que me estoy refinando no es otro que el de lo cotidiano en que se halla instalado el lector; un espacio constituido por una sustancia argumental (enredos amorosos, casos de honor y de celos...) que no había interesado a ningún otro género, salvo al que Pinciano describe como «comedia morata». Fuera de los límites que la preceptiva había trazado para la épica y para la narración histórica, como formas autorizadas por la Poética de Aristóteles, la tradición de la novella había sido la primera en llevar a cabo el ensayo de dar voz a lo concreto, a lo cotidiano e intrascendente, que la historia desprecia por banal o irrelevante y que se escapa también de esa mirada sub specie aeternitatis que persigue la épica. Esta realidad ha ido cobrando voz a lo largo del siglo XVI y está reclamando, al filo del nuevo siglo, una expresión que la novela, mejor que ningún otro género, acertará a darle. Sólo el teatro, a través de la comedia, se había ocupado de esta realidad. Por eso se equivocaba, pero no exageraba ni desvariaba, Avellaneda, cuando en su continuación del Quijote pretendía reducir la novela de Cervantes a la categoría de la comedia. La misma valoración le merecían las novelas cervantinas a Lope («Demás que yo he pensado —escribe Lope en sus Novelas a Marcia Leonarda—

que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias...»). Y no hay que olvidar que tanto en España como en Francia y en Inglaterra las narraciones cervantinas sirvieron con frecuencia de punto de partida para adaptaciones teatrales.

Creo que son suficientes estas referencias para hacernos una idea precisa de lo que los contemporáneos de Cervantes identifican como materia de la novela: la realidad menuda y cotidiana en la que se hallan instalados los lectores; una realidad que por su trivialidad e insignificancia carecía de todo interés tanto para la historia como para la poesía. Por ello, el francés Segrais entiende que, frente a lo que ocurría con el romance, la emergente novela cayera antes del lado de la historia que del lado de la poesía:

Au reste il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman et la Nouvelle, que le roman écrit ces choses comme la bienséance le veut, et à la manière du Poète; mais la Nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure.

En la «naturalización» de lo cotidiano como materia de la ficción narrativa, a la que esta cita hace referencia, tiene mucho que ver la preocupación de la época por la historia como género narrativo, y el desarrollo que en el siglo XVI alcanzan diferentes géneros de la historia.

En primer lugar, hay que recordar que —desde la Poética misma de Aristóteles— la historia y la poesía, en cuanto formas narrativas, están perfectamente diferenciadas: la historia se ocupa de decir lo que ha sucedido, en tanto que la poesía atiende a lo que podría suceder; la poesía habla desde lo general, en tanto que la historia dice lo particular. Esta oposición entre historia y poesía se traduce, en el marco de la poética renacentista, en un problema esencialmente vinculado al concepto de imitación, y es por ahí por donde las fronteras entre una y otra se hacen cada vez más difusas. Con la Poética en la mano, sólo del lado de la poesía parece existir espacio para la ficción, pues sólo la poesía imita, en tanto que la historia no: «Adunque la vera differenza, e diversità loro è in questo, que la poesia imita, la historia no» (Dionigi Atanagi, Ragionamento de la eccellentia et perfettione de la historia, Venecia, 1559). Cascales, muy apegado al texto aristotélico, es de la misma opinión en sus Tablas poéticas (1617).

Pero en la práctica de la escritura estas fronteras comienzan a borrarse; historia y novella se aproximan peligrosamente. Prueba de ello la encontramos en la afirmación de Lope, en su Corona trágica, de que «las malas historias son novelas / y las buenas novelas son historia». Algunos fenó-

menos declaran, muy explícitamente, esta aproximación de la narrativa al territorio de la historia: el gusto contrario a la ficción que domina una buena parte del siglo XVI; la tendencia a enmarcar históricamente los relatos; la atención a historias reales y cotidianas... Araoz, en *De bene disponenda bibliotheca* (Madrid, 1631), sugiere que el Lazarillo se ubique bajo la rúbrica de «Historiadores fabulosos», al lado de los «Historiadores profanos verídicos». Todo ello da cuenta de una cierta confusión de géneros, dentro de la cual la narración ficticia se desarrolla con pretensiones de historia, en tanto que la historia tiende a la novelización. Hay que recordar, en este sentido, la viciosa aparición —con bastante éxito en la época— de historias apócrifas, cuyo modelo puede hallarse en la Crónica sarracina de Pedro del Corral, que ya Bruce W. Wardropper se ha encargado de poner en relación con la manera que Cervantes tiene de construir su narrativa.

De hecho, el propio Aristóteles admite que el poeta, «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». Y, así, tomando como base la relación de verosimilitud («lo que podría o debería haber sucedido») que la literatura establece con la realidad —frente a la relación de «verdad» («lo que ha sucedido»), propia de la historia—, los contemporáneos de Cervantes, modificando la distinción aristotélica, conciben dos formas diferentes de poesía, según el texto potencie un enfoque de lo general (poesía épica) o de lo particular (novela). Bastará con dotar de voz, desde la imaginación, a todos aquellos silencios del discurso histórico para que esta segunda forma de poesía cobre vida. Fray Antonio de Guevara, anticipando en el siglo anterior muchos de los caminos de la narrativa barroca, ya había demostrado gran maestría en la invención de una «ficción oficialmente abordada como historia». Su «novela paródica de la historia» encamina la narración al territorio de la realidad histórica y la hace concentrarse en los pequeños sucesos que constituyen la cotidianidad.

Si el romance, por las vías que la preceptiva neoaristotélica le abría, busca una salida a través del poema épico en prosa, la novella, buscando también el respaldo de un cauce «autorizado», se inclina del lado de la historia (o, mejor, del lado de las deficiencias e incapacidades de la historia) y se aprovecha de la reflexión teórica que sobre este último género se desarrolla en las filas del humanismo para poner en pie un discurso que debería atender, desde la perspectiva de «lo que podría suceder», a «lo particular». Bandello resulta, en este punto, modélico. Con él, la novella entra en una dinámica en la que la narración queda definida por su interés en el «suceso» —particular y concreto— en sí mismo. Para él, el papel del novellatore y el

del cronista vienen a coincidir. La vida cotidiana y particular entra así, por derecho propio, en el universo de la literatura.

Cervantes conoce bastante bien tanto las limitaciones de esa «escritura desatada» de los viejos romances como los esfuerzos de los preceptistas por reconducir la ficción al terreno de la épica. Conoce asimismo el universo de la novella y las posibilidades que esta forma de narración ofrecía, al dotar de voz a una realidad que tanto la historia como la epopeya despreciaban, y, a partir de tales conocimientos, se divierte con el enfrentamiento de unas formas narrativas con otras.

Si la novella, al margen de la propuesta de la historia, había dado carta de naturaleza a una forma de narración centrada en el «ser» de las cosas; si el soñado poema épico de los preceptistas pretendía también alumbrar una moderna manera de narrar el «deber ser» de las cosas, Cervantes se complace en poner en diálogo el «ser» y el «deber ser», abriendo un riquísimo espacio entre ambos. Rechazando también el realismo dogmático de la picaresca, se empeña en una empresa que tiene como objetivo la apertura de un fecundo diálogo entre lo universal poético y lo particular histórico. Este diálogo —que es el que da personalidad propia y diferencial a la narrativa cervantina— no estaba ni en el romance, ni en el renovado «poema épico» soñado por la preceptiva, ni tampoco estaba en la novella. Este diálogo «inventa» un espacio, cuya naturaleza no está determinada ni por el «ser» ni por el «deber ser», sino por la lucha del individuo, y dentro del individuo, a favor de la reconciliación de la propia vida con las imágenes que de la vida ofrece la literatura; la reconciliación de Alonso Quijano con don Quijote. Pues conviene (después de tanto maniqueísmo unamuniano) no olvidar que la verdad de los personajes cervantinos no está ni en lo que representa don Quijote (como Unamuno predica en la Vida de don Quijote y Sancho) ni tampoco en Alonso Quijano (como había predicado el mismo Unamuno en su «Muera don Quijote»), sino en la pugna de Alonso Quijano por ser don Quijote, o en la de Sancho por ser gobernador. Si los personajes de las narraciones precedentes «se dejaban ir» y se comportaban según las exigencias estéticas del género y de acuerdo con el sistema de valores que el género representaba, lo que caracteriza a los personajes cervantinos —lo apuntó Américo Castro— es su voluntarismo, su «querer ser». Y es este «querer ser» el que permanentemente los empuja a enfrentarse con las «reglas establecidas».

El espacio que acota la novela cervantina es ya un espacio plenamente novelesco, modernamente novelesco: exige del lector una actitud ante la materia narrada totalmente diferente a la reclamada por el romance y totalmente diferente, también, a la postulada por la novella. Si aquél tenía la

propiedad de remitir a un mundo con leyes propias que para funcionar correctamente demandaba del lector la suspensión de su experiencia de lo real, y si la novella, por el contrario, remitía a un universo narrativo que se regía (o tendía a regirse) por las mismas leyes que el universo real en el que se instalaba el lector, en la fórmula cervantina la aceptación de lo maravilloso, como parte de lo real, reivindica una realidad sustancialmente compleja, en donde las fronteras entre el «ser» y el «deber ser» ya no resultan diáfanas ni infranqueables y donde las cosas están preñadas de sueños, o al revés; una realidad que siempre se ofrece al lector como algo inestable, problemático y, en consecuencia, susceptible de permanente reinterpretación.

Cervantes es perfectamente consciente de la novedad de la fórmula narrativa a la que sus Novelas ejemplares responden. Orgulloso, puede decir que él es «el primero» que ha «novelado en lengua castellana», pues ciertamente «las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa». Y así es sin duda. Las novelas cervantinas no son fruto ni de la traducción ni de la imitación, y no lo son porque la fórmula narrativa a la que responden es absolutamente nueva.

En realidad, el prólogo que Cervantes coloca al frente de sus Novelas ejemplares es un minucioso tratado que nos permite conocer hasta qué punto nuestro autor es consciente de lo innovadora que su novela resulta, si se la compara con otros géneros narrativos de su tiempo. Una de las cuestiones fundamentales a la que apunta este prólogo hace referencia al lector e, indirectamente, al tema de la lectura en cuanto interpretación. A lo largo del siglo XVI se ha producido una cierta revolución, que tiene que ver con el cambio de hábitos de lectura que trae consigo la difusión de la imprenta y con el acceso al mundo del libro de una clase urbana en la que las mujeres tienen una importancia creciente. Esta revolución propiciará una forma de lectura en la que lo útil pierde terreno frente a lo deleitable. Si atendemos al sistema de valores al que responden, veremos cómo las «novelas» cervantinas van dirigidas ya a un lector sociológica e ideológicamente muy diferente de aquel de los libros de caballerías, que pertenece prioritariamente a la aristocracia. Cervantes es consciente de ello. Por eso, sus novelas esperan del lector una reacción diferente a la que buscaban los libros de caballerías o los de pastores.

A la historia y a la poesía, en cuanto formas de narración diegética, les estaba encomendada la función de nutrir al lector, a partir de hechos «limitados» a lo real o a partir de hechos «esencializados» hasta el ideal, de ejemplos y de modelos para su negotium. En cambio la novella sólo busca justificación en el otium. La novella, desde su origen, no pretende ser otra

cosa que un paréntesis en el negotium. Lo ejemplifica muy bien el espléndido marco que Boccaccio sabe diseñar para su Decamerón; lo convierte en precepto Lucas Gracián Dantisco en su Galateo español (1603), y lo certifica Cervantes, de manera muy explícita, en el prólogo a sus Novelas ejemplares: la novela, que tiene su razón de ser en el hecho de que «no siempre se asiste a los negocios...», busca ocupar el otium, y no el negotium, de aquellos a los que se destina. Aunque sólo sea por fidelidad al tópico, en su prólogo a las Novelas ejemplares Cervantes juega con la pareja clásica del prodesse et delectare; pero él no se engaña, ni engaña a sus lectores: «Y así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca». La literatura devocional, muy atendida por la imprenta a lo largo del siglo XVI, había creado un tipo de lector acostumbrado a buscar en la lectura imágenes para la vida que pudieran servirle de guía de comportamiento. Y es contra esta forma de lectura contra lo que Cervantes reacciona.

La actitud de Cervantes demuestra que estaba bien informado respecto a la inquina de muchos moralistas contemporáneos hacia la lectura de libros de ficción. También es cierto que le preocupan las condenas que de ello se siguen. Hasta cierto punto, toda su narrativa no es sino la novelización del magno debate que el humanismo suscita alrededor del problema de la lectura (con implicaciones morales y estéticas, pero también políticas y teológicas). Por eso en su prólogo repite que «los requiebros amorosos que en algunas [novelas] hallarás, son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere». Pero Miguel de Cervantes, a diferencia de los moralistas, ya sabe que el peligro de la lectura no reside en el libro, sino que el peligro está en la manera, acertada o equivocada, de enfrentarse con lo que ese libro cuenta. El licenciado Peralta lo ejemplifica muy bien en su lectura del Coloquio de los perros: literatura y vida son universos no sólo enfrentados, sino incompatibles. Allí donde comienza el texto, la vida se suspende (y al revés), con lo que el lector deberá estar bien atento para saber cuándo se encuentra a un lado o a otro del espejo. Son muchos los pasajes cervantinos en los que se repite la misma idea. Así, en el Quijote, Cervantes se sirve del canónigo toledano para demostrar cómo el viejo problema de la ficción es, prioritariamente, un problema de «lectura»: el de acertar a «casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren» (I, 47).

Muchos de los personajes cervantinos no son otra cosa que la ejemplificación de una errada forma de afrontar el ejercicio de la lectura; una errada for-

ma de sumar vida y ficción. No es una casualidad que Cervantes, en el prólogo con que abre el discurso de la historia de don Quijote, se dirija precisamente a un «desocupado lector». En la misma dirección, las Novelas ejemplares no se dirigen a un lector —por ejemplo— «religioso», sino a un «amantísimo lector»: esto es, a un lector interesado en historias de amor. Boccaccio ya había dedicado sus novelle a «quelle che amano», con la confianza de que sus «piacevoli ragionamenti» eran un buen antídoto contra la «noia» y «malinconia» causada por los desengaños amorosos. Cervantes repetirá esta idea en su Viaje del Parnaso. A diferencia de Mateo Alemán y del autor del Amadís, Cervantes deja para otros (y sobre todo deja para otro género de literatura) la pretensión de llenar las horas del lector cuando éste «visita los oratorios» o «asiste a los negocios». Es su ocio, únicamente, lo que (dando un giro a la máxima horaciana, que la crítica cervantina no ha sabido valorar todavía) aspira a ocupar. Es verdad que en sus Novelas ejemplares sugiere levemente la posibilidad de la «enseñanza», pero el lector de Cervantes ya sabe, desde el mismo prólogo al Quijote, que tras la amenaza de tales enseñanzas jamás se oculta la tentación de predicar. Tales enseñanzas no tienen como pretensión educar para el negotium; a tales enseñanzas sólo hay que buscarles explicación en el otium.

Cervantes se da perfecta cuenta —y sus Novelas ejemplares son una prueba de ello— de que la literatura de ficción, en cuanto objeto de lectura, plantea unos problemas que otros géneros no conocen. Un libro de historia cuenta con un criterio de validación exterior para los «hechos» que presenta. Lo sucedido en la «vida» vendría a autorizar lo escrito en el libro y a determinar, en consecuencia, el sentido de lo leído. Y lo mismo puede decirse para los libros de filosofía natural, para los tratados técnicos o, incluso, para la Biblia. En este último caso, la Iglesia, a través de sus doctores, es la que autoriza o garantiza cualquier lectura. La interpretación de una novela, sin embargo, será responsabilidad única y exclusivamente del lector.

Los temores del arzobispo Carranza en relación con las traducciones de la Biblia a lengua vulgar tienen que ver con el hecho de que la Biblia, puesta al alcance de todos, se convierte en una especie de ficción y, como tal, queda abierta a cualquier interpretación. La libertad de interpretación, que es un rasgo distintivo de la ficción, es lo que convierte en peligrosas las traducciones del libro sagrado. A Carranza le preocupaba la traducción de la Biblia a lengua vulgar —«astucia de los ministros del demonio»— porque una vez traducida y al alcance de todos «[cada uno] entiende la escriptura como a cada uno se le antoja. Y porque cada uno la saca como le parece que está mejor para fundar sus opiniones» (Comentarios del reverendísimo señor fray Bartolomé Carranza de Miranda ... sobre el Catequismo

cristiano, 1558, ff. iv y v). Traducir la Biblia era sustraer la palabra divina a la autoridad canónica y abrirla hacia el «caos» interpretativo de lo que entonces se llamó «libre examen»; era, en última instancia, reducirla al nivel de la literatura profana. Y en este punto Carranza tenía razón, porque sobre el texto literario ficcional podía recaer todo tipo de sospechas desde el momento en que éste se ofrece sin ninguna mediación suficientemente autorizada para que el lector construya sobre ella su interpretación. Para el texto literario ni hay autoridades que posean la exclusiva de la explicación ni hay posibilidad alguna de enfrentarlo con la vida para buscar el refrendo de ésta. Texto y lector, en la ficción, se encuentran absolutamente solos, uno frente a otro. La llave que abre la puerta del castillo de la literatura de ficción, en caso de existir tal llave, está en el texto y sólo en el texto. Nadie ni nada desde fuera del texto podrá servir de guía al lector. Las ayudas de las que éste puede echar mano se encuentran exclusivamente en el texto. Pero tales ayudas tampoco pueden ofrecer seguridad alguna, ya que nunca nadie —ni fuera ni dentro del texto— puede garantizar al lector que el texto diga la verdad. Lo que en el fondo repugnaba a los moralistas era que la ficción sólo se comprometiera con la ficción, desdeñando todo compromiso con la realidad. Cervantes, por el contrario, sabe aprovechar estas circunstancias y las convierte en sustancia nutriente de su innovador discurso.

Y el problema de la lectura nos lleva casi de la mano a otro tema que también ocupa lugar relevante en el prólogo de las Novelas ejemplares y que ha interesado profundamente a la crítica cervantina. Me refiero a la cuestión de la «ejemplaridad». El principal error de la crítica, al intentar desentrañar el apellido de las Novelas ejemplares, reside, sobre todo, en el hecho de perseguir la prometida ejemplaridad en un nivel abstracto, en vez de acudir al plano de la experiencia, que es el que la escritura cervantina potencia. Las verdades generales y los principios universales, cuando hacen acto de presencia en la obra cervantina, constituyen tan sólo un punto de referencia, en relación con el cual se erige toda una serie de sucesos concretos, a modo de excepciones o de limitaciones.

Tanto Krömer como Pabst, al hacer la historia de la novela corta en la tradición occidental, son capaces de percibir la originalidad de la fórmula cervantina y la independencia de sus novelas respecto a la fórmula italiana de la novella. Pero, a la hora de explicar tal independencia, insisten —la verdad es que con razones no siempre convincentes— en la deuda de la narrativa breve española, en tiempos de Cervantes, respecto a la tradición medieval de los exempla. Con suficiencia, M. Laspéras demuestra que el exemplum y la novella, tal y como Cervantes la practica, constituyen, tanto semántica como sintácticamente, formas tan alejadas, que toda confluencia entre

ellas resulta de difícil justificación. Existe, con todo, la cuestión del título de «ejemplares» que su autor les da, y no resulta tarea sencilla precisar en qué sentido se concreta la «ejemplaridad» prometida desde la portada de la obra cervantina. Para Ortega, la ejemplaridad cervantina hay que leerla, en la clave de la «heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo XVII», como una hábil estrategia para mantenerse a salvo de los lectores críticos y para desarmar a los censores. Para Edward C. Riley, con el título de «ejemplares» Cervantes desearía desmarcar sus novelas de la tradición italiana de los novellieri, demasiado identificada con contenidos lascivos. Para Walter Pabst, la promesa cervantina de ejemplaridad no es otra cosa que un reclamo publicitario por el que el autor intenta acercarse al gusto del lector medio español. Para Avallé Arce, la ejemplaridad de estas novelas se traduce tan sólo en términos estéticos, y nunca en términos morales, como ciertos críticos han apuntado.

No me convencen las tesis que defienden la ejemplaridad moral. Pero tampoco apostaría nada en favor de la tesis estética. Si las novelas cervantinas ejercieron, en su siglo, una innegable influencia, no creo que Cervantes, en 1613, les diera el nombre de «ejemplares» en previsión del magisterio que habría de seguirse de su presumible éxito. Quizá Cervantes, al apellidar las suyas como «ejemplares», pretendiese, simplemente, desmarcarse de la acusación de inmoralidad que sobre las novelle pesaba desde antiguo. Quizá la ejemplaridad de estas novelas sea «una idea que tuvo el autor al publicarlas y no al escribirlas». Sin embargo, resulta ciertamente difícil de aceptar—y la insistencia de la crítica en buscar un sentido al título de la colección cervantina es una demostración de lo que digo— que el mencionado título esconde tan sólo una formulación retórica.

Quizá no deberíamos, tampoco en esta cuestión, despreciar a Boccaccio como modelo cervantino: en el prólogo del Decamerón, Boccaccio utiliza el concepto de ejemplaridad en un sentido muy diferente al de los libros de sermones, situando la ejemplaridad en una esfera exclusivamente social, y ya no espiritual. Pero propongo que, detrás del título de «ejemplares», intentemos ver el esfuerzo de Cervantes por decirnos que las narraciones que tal título preside no son meras novelle. La fórmula cervantina de la «novela»—y en esa dirección creo que apunta la etiqueta de «ejemplaridad» que acompaña a las suyas, desde el mismo título— no se explica totalmente en ninguna de las direcciones que la tradición podía ofrecerle y que en diferentes lugares de estas páginas he ido apuntando: Cervantes no pretende aclimatar al castellano la tradición italiana de la novella, sino que, haciendo justicia a las protestas de originalidad que desgrana en el «Prólogo al lector» de las Novelas ejemplares, lo que persigue, y lo que al final consigue, es

crear una «novela» autóctona; llenar en castellano el vacío que en la literatura italiana de entretenimiento ocupaba la novella, pero hacerlo con un producto propio y diferente, «ni hurtado ni imitado». Si hoy interesa la cuestión de la ejemplaridad, tal interés reside, según me parece, en el hecho de que Cervantes, al dar a sus novelas el nombre de «ejemplares», antes que calificar desde una perspectiva moral unos determinados contenidos, lo que parece pretender es definir, frente a la novella italiana, un género diferente y autóctono.

La etiqueta de «ejemplares» es antes una etiqueta de género que una calificación restrictiva de carácter moral. Cuando Lope de Vega, con sus Novelas a Marcia Leonarda, se decide a probar fortuna en el nuevo género, no le es posible evitar la referencia a Cervantes; y dicha referencia resulta extraordinariamente precisa para entender que no es Cervantes el único en percibir una diferencia de género entre novella y «novela ejemplar»: las novelas, escribe Lope en 1621, «son libros de grande entretenimiento, y ... podrían ser ejemplares como algunas de las historias trágicas de Bandello ... pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos».

Es cierto que Lope no reconoce en las novelas de Cervantes el carácter ejemplar, sino que, por el contrario, pretende «degradarlas», reduciéndolas al estatuto del «cuento» tradicional. Pero ésta es una cuestión secundaria que tiene mucho que ver con la relación personal entre el Fénix de los ingenios y el autor del Quijote. Lo que realmente me parece significativo es la seguridad con que Lope establece la posibilidad de dos clases diferentes de «novela» y la claridad con que, dentro de la división propuesta por él, define los rasgos de la ejemplaridad, haciendo depender esta última, sobre el modelo de Bandello, de la capacidad —de los «hombres científicos» o de los «grandes cortesanos»— para vincular sus narraciones, mediante aforismos o sentencias, a un núcleo de pensamiento. Para Lope, la novela ejemplar vendría a ser esa suma de filosofía, poesía y cuento que Luis Gaytán de Vozmediano percibe como característica de los Hecatommithi de Cinthio, que a él le toca traducir; suma que justifica —coincidiendo en esto con los consejos que el amigo le da a Cervantes, en el prólogo de su Quijote— por venir instalada en un discurso destinado a un público variado y dispar.

En la tesis que ahora defiende, las Novelas de Cervantes son ejemplares en un sentido muy diferente al que la tradición occidental da a los materiales que, durante toda la Edad Media, se conocen como exempla. Recuperando el sentido estricto con que, en Quintiliano, funciona el término exemplum, Cervantes convierte las suyas en laboratorio para so-

meter a prueba, en la vida que encarnan los personajes protagonistas del suceso, la funcionalidad de una determinada cuestión o de un cuerpo de doctrina sobre una determinada cuestión. Marcel Bataillon ha estudiado cómo era corriente introducir narraciones (folclóricas o no) en textos con pretensiones científicas, con la función de reforzar narrativamente una determinada argumentación. Eso es lo que hace el doctor Laguna atribuyéndose, como sucesos realmente vividos por él, anécdotas que tienen un bien conocido origen folclórico: la narración viene a poner en tela de juicio, cuando no a contestar abiertamente, núcleos ideológicos más o menos arraigados en la época, vengan éstos formulados en forma de sentencias y aforismos —como Lope parece sugerir que debe hacerse— o se presenten, simplemente, como parte del entramado mental de los personajes. Las de Cervantes son novelas «ejemplares» porque son —según definición exacta que la retórica de Quintiliano daba del *exemplum*— el desarrollo narrativo de una *quaestio*. Son, eso sí, defectuosos *exempla* retóricos, porque el «suceso» particular que narran, al poner sobre el tapete una casuística muy particular, somete a prueba la «doctrina» general y problematiza su validez universal en vez de afirmarla. Aunque estructuralmente, en la tesis que propongo, «novela ejemplar» y «ejemplo» guarden cierto parentesco, semántica y funcionalmente la distancia entre una y otra forma narrativa es mucha. Para Cervantes, la definición de *exemplum* que tiene vigencia ya no es la de «*exemplum est quod sequamur, aut vitemus; exemplar esse quo simile faciamus*». El *exemplum*, en la dirección en la que Cervantes lo usa, no es moral ni inmoral, como no son morales ni inmorales los relatos de que se sirve un abogado en la argumentación de su defensa o de su acusación.

Concebidas a modo de retóricos *exempla*, las novelas cervantinas son el marco elegido por el autor para examinar a la luz de «lo particular» de los casos referidos en las novelas ciertas ideas del momento. El «arte de la digresión», tan fecundo en la literatura áurea (diálogos, prosa miscelánea, literatura espiritual, oratoria sagrada, etc.) y tan finamente estudiado por Gonzalo Sobejano, ha familiarizado al lector con un tipo de discurso en el que el salto de lo particular a lo general favorece el nacimiento de una forma de narración que, conciliando historia y poesía, hace posible la ruptura de las barreras que, en el marco de la Poética, separaban a uno y otro tipo de discurso. Y es en esta dirección en la que trabajará Cervantes, creando para la narración de los «sucesos» particulares de sus novelas un marco universal de referencia. Las novelas que siguen la tradición cervantina, construidas sobre una muy moderna observación de la realidad cotidiana, serán, a la vez y a lo largo de todo el siglo, narración y tratado, aunque cada autor desarrolle

más ampliamente uno u otro elemento. En la «Dedicatoria» de sus Noches de invierno (1609), Antonio de Eslava declara que su intención, al escribirlas, ha sido «aliviar la pesadumbre dellas [de las noches de invierno], halagando los oídos del lector con algunas preguntas de la filosofía natural y moral, insertas en apacibles historias». Desde la perspectiva que nos ofrece esta suma de «preguntas» y de «apacibles historias», si tomamos a Cervantes como punto de referencia, creo que deben revisarse los presupuestos que, para la evolución de la novella a la «novela», se han venido barajando.

Cervantes sabe apreciar el valor de la novella como narración de un «suceso» particular cercano a la cotidianidad de los lectores, pero da un paso más (el que representa la «novela ejemplar»), que a la postre habrá de resultar decisivo para la constitución de la novela moderna. Desde la concepción de la realidad en que se apoya su escritura, lo particular reclama una interpretación que la novella no podía ofrecerle, en tanto que lo universal precisa una cierta concreción que, desde luego, tampoco el «poema épico», tal y como la preceptiva lo imagina, podía conseguir. Entre el universo al que remite el yelmo de Mambrino (el del «deber ser») y aquel otro al que remite la bacía de barbero (el del «ser»), existe —y está reclamando voz— el universo del baciyelmo (el del «poder» o el del «querer ser»). Es decir, el universo de las relaciones que un yo, al interpretar la realidad, establece con las cosas. Contextualizando la doctrina de la época sobre diversas cuestiones y haciendo que dicha doctrina encarnase en la vida de los personajes, la circunstanciada narración de casos concretos referibles al universo cotidiano de los lectores pone en cuarentena las ideas de la época sobre las más variadas cuestiones. Este tipo de narración ejemplar se ajusta a la perfección a los mecanismos mentales del autor del Quijote, quien se siente mucho más a gusto tratando con vidas que comerciando con ideas. La narrativa de Cervantes se hace eco de muchos debates de época, que nuestro autor siempre acierta a vadear, porque lo que a él realmente le interesa es ver cómo ciertos puntos de vista derivados de tales debates funcionan al encarnar en vidas concretas. Cervantes no conoce otra forma de argumentar que la creación de ficciones. Ésta era su forma natural de hacer inteligible y de expresar la realidad (y quizá su forma, también, de «decir» indirectamente lo que hubiera sido arriesgado expresar de manera explícita). En cualquier caso, no son las ideas, sino las vidas, lo que importa a su pluma... y, al encarar la construcción discursiva de estas vidas, lo que nos ofrece su escritura son novelas.

En este sentido es en el que las novelas de Cervantes merecen el apellido de «ejemplares»: ponen en pie un discurso desde el que se quiere intervenir en un debate (argumentatio) mediante desarrollo narrativo de una quae-

tio. Eso es el «ejemplo» en la tradición retórica. Pero Quintiliano, al definir así el exemplum, ya sabía que la significación de los paréntesis narrativos de la argumentatio depende de la interpretación que se les quiera dar y de la fuerza moral que tenga quien los interpreta; no demuestran nada, porque no son auténticas pruebas. Por eso es preciso tener en cuenta que la ejemplaridad, puesto que el exemplum lo mismo sirve para probar una quaestio que para refutarla, hace referencia a un modo de construcción del discurso y no a la necesidad de servir de soporte a una moralidad. Los ejemplos constituyen un reto de interpretación, no de imitación. Son susceptibles, por tanto, de una consideración estética, incluso de una consideración lógica, pero no de una consideración moral. En este sentido, las novelas de Cervantes son verdaderamente ejemplares sólo por ser el desarrollo narrativo (como prueba, en ciertos casos, y como refutación, en otros) a través del cual se sugiere una interpretación de ciertas «cuestiones» representativas del pensamiento de su tiempo.

En lenguaje técnico, las novelas cervantinas constituyen la narratio ficta de una disputatio (tesis, refutación y contraargumentación) en la que el autor, a través de las vidas de los personajes de las mismas, ofrece como dubium algo que para los propios personajes es certum. La controversia, como valor del discurso, sustituye a la auctoritas, de la misma manera que el perspectivismo, gracias a la problematización de las instancias de la narración, sustituye al monologismo. Por eso las novelas cervantinas son, como casi todos los críticos han señalado, obras abiertas en las que el lector tiene absoluta libertad para interpretar la ficción, sin que desde fuera se le imponga un sentido. Campuzano, autor del Coloquio, carece de toda autoridad sobre un lector como Peralta para imponerle el sentido en el que su texto debe ser leído.

El carácter abierto y equívoco de esta forma novedosa de relato que Cervantes está inventando justifica que, en el prólogo, a estas novelitas se las califique de «mesa de trucos». En un magnífico ensayo sobre el Quijote, Gonzalo Torrente Ballester ya apuntó una propuesta de lectura de la gran obra cervantina desde la perspectiva del juego. Pero en las Novelas ejemplares es el propio Cervantes el que nos señala esa clave. En la lectura que propongo, el juego que la novela cervantina pretende ser está indisolublemente vinculado al tipo de espacio que arriba se ha descrito; un espacio de la sentimentalidad burguesa definido por el ocio. En el marco de dicha sentimentalidad, el ocio se percibe como una necesidad y las novelas se consienten «para entretener nuestros ociosos pensamientos», como «se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos» (Quijote, I, 32), porque «no es posible que esté continuo el arco

armado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación» (I, 48).

Desde luego, la definición cervantina de la novela como «*mesa de trucos*» está íntimamente vinculada a la teoría de la *eutrapelia*, tal y como la formula Jacques Aymont en su traducción de la Historia etiópica. Sin duda, las palabras de éste («*la imbecilidad de nuestra natura no puede sufrir que el entendimiento esté siempre ocupado a leer materias graves y verdaderas, no más que el cuerpo no podría durar sin intermisión al trabajo de muchas obras. Por lo cual es menester algunas veces, cuando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos para le apartar de tristes pensamientos e imaginaciones, o, a lo menos, usar de algún descanso y alivio para le tomar después a poner más alegre y vivo en la consideración y contemplación de las cosas de más importancia*»); así se traducen en la versión española de la *Aethiopica*, 1554) resuenan en los textos de las «*Aprobaciones*» del Quijote y —con coincidencias de expresión, incluso— en el prólogo que Cervantes coloca al frente de sus Novelas ejemplares, para justificar la publicación de sus relatos, en atención a que «*cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras ... porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan ... que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse*». De la misma manera que el cuerpo exige sus horas de recreación, también el espíritu reclama su tiempo de esparcimiento; o, al revés, como —en clara alusión a la doctrina de la *eutrapelia*, tal y como Santo Tomás la defiende en su comentario a la *Ética* a Nicómaco— sentencia el licenciado Peralta, a manera de conclusión, tras su lectura del Coloquio: «*Señor alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento*».

Las Novelas ejemplares de Cervantes constituyen una «*mesa de trucos*», pero no sólo por hallar en la *eutrapelia* una justificación, sino también —y sobre todo— por estar construidas sobre la idea de «*tropelia*» o «*engaño a los ojos*». Un buen ejemplo lo constituye el conjunto que forman el Casamiento y el Coloquio. Pero los engaños con los que el lector de estos dos relatos se encuentra son muy diferentes. En El casamiento engañoso, el engaño sí que se traduce en «*daño de barras*», porque se opera sobre la vida. No ocurre lo mismo, sin embargo, con el Coloquio de los perros. Aquí, la *tropelia* que es el relato crea una ilusión de realidad; erige sobre la realidad un simulacro, una imagen de la realidad; invita a los espectadores a in-

gresar en un espacio en el que aparentemente funcionan las mismas leyes que rigen en la realidad cotidiana, pero en el que, a pesar de ello, ocurren cosas admirables, por maravillosas, que son ajenas a la realidad. Su realidad es fingida; no se levanta sobre el concepto de verdad, sino sobre el de verosimilitud. Si lo que el autor pretendiese fuera el hacer pasar como verdad esos simulacros de la realidad que él ha creado, sería un mentiroso y un estafador, como lo es —y caro que le cuesta!— Campuzano con la viuda, o como lo son los autores de los libros de caballerías; pero si lo que pretende, como el mago y el prestidigitador, es que los lectores-espectadores aplaudan el «artificio» con el que se ha sabido fingir la realidad, en los simulacros que de ella han acertado a poner en pie los relatos, su posición es muy otra, como muy otra es también la intención que preside su trabajo. En relación con las Novelas ejemplares, los lectores, con el licenciado Peralta, podemos decir: «Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta». Y eso es lo que Cervantes buscaba: que el lector aplaudiese su «artificio».

Al definir Cervantes sus novelas como «mesa de trucos», lo que hace es proponernos un pacto de lectura, para que adoptemos ante sus relatos una actitud similar a la que el juego demanda: a la manera del espectador ante una sesión de prestidigitación, el lector de un texto literario debe poseer, a la vez, la capacidad de participación en la «ilusión» creada por el texto y la del distanciamiento del que es consciente de que todo es producto de la habilidad en el manejo, por parte del autor, del «artificio» adecuado para crear un simulacro de la realidad. Sólo desde esta suma de distanciamiento y de participación es posible concebir un texto que cumpla con la función catártica que Aristóteles le había asignado a la fábula, sin correr el riesgo de violar las fronteras entre realidad y ficción. El «error» en el que se define el carácter de muchos personajes cervantinos —don Quijote es el primero de todos ellos—, precisamente, el de meterse demasiado en la ficción «artificiosamente» creada; el de carecer, respecto a ella, del necesario distanciamiento.

La obra literaria ha de crear las leyes de su propia realidad y ha de tener fuerza, también, para implicar al lector en tal realidad. Pero, a la vez, dentro de esas mismas leyes, ha de contener el preciso recordatorio de que todo es un juego, y solamente un juego. Muy otra sería la narración en el Coloquio si toda ella no dependiera de un narrador que insiste a cada paso en la naturaleza poco fiable de su discurso: lo que cuenta son «sucesos que exceden a toda imaginación», sucesos «fuera de todos los términos de naturaleza», sucesos que «no habrá persona en el mundo que los crea». A diferencia de lo que ocurre en otras formas de ficción —como la encarnada por el Guzmán—, Cervantes no se queda nunca en el plano de la vida, sino que extrema los mecanismos de la enunciación de manera que éstos fuercen al lector a tomar con-

ciencia de que no sólo la fábula es ficción, sino que también ese viaje que propicia el acto de lectura es, en sí mismo, parte de la ficción, y que, en consecuencia, habrá de ser muy prudente el lector a la hora de querer convertir en vida las conclusiones a las que la ficción le haya conducido. Muy interesantes, en este sentido, son las palabras que Timoneda, perfectamente consciente de la naturaleza de la ficción, pone al frente de su Patrañuelo:

Como la presente obra sea no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto ... y por más aviso el nombre dél te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser, porque Patrañuelo deriva de «patraña», y «patraña» no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad.

El tipo de discurso sobre el que se produce la invención de la novela exige un lector que sea capaz de implicarse en la historia, pero que sea también, y a la vez, capaz de tomar distancia respecto a ella, para de ese modo tener acceso, más allá de la ficción, al «misterio que la levanta»; un misterio que ya no tiene que ver con la ficción, sino con la realidad; un misterio que habla de la realidad desde la ficción.

Según la doctrina de San Agustín sobre la mentira («Non enim omne quod fingimus mendacium est: sed quando id fingimus quod nihil significat, tunc est mendacium. Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis»), los libros de caballerías son mentira tanto en las palabras como en el sentido. Son una forma de ficción que «nihil significat» («tunc est mendacium», sentencia San Agustín). Por el contrario, la forma de ficción que persigue Cervantes tiene una doble cara: la acción que refiere es mentira, en cuanto que —a diferencia de lo que persigue un discurso histórico— carece de correlato en la vida real (de ahí la preocupación del autor por crear, a través del juego de la enunciación en el Quijote, y sobre todo a través de la caracterización del sujeto de la enunciación como narrador infidente en novelas como el Coloquio de los perros, una necesaria «distancia»); pero la acción referida es verdad, en cuanto que tiene la capacidad de «refertur ad aliquam significationem» de la realidad. De ahí la promesa cervantina, en el prólogo de las Novelas ejemplares, de un «misterio escondido que las levanta». Encontrar este misterio y disfrutarlo será responsabilidad exclusiva del lector, del nuevo tipo de lector que las novelas cervantinas contribuyen a crear, desde la advertencia (en el prólogo del Quijote) de que «ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las

observaciones de la astrología, ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento».

La literatura no tiene por qué renunciar a hablar de la realidad. Y, además, su discurso es de una naturaleza muy diferente al de la astrología, al de la geometría, al de la retórica o al de la predicación.

Aun siendo mentira, las novelas son capaces de envolver al receptor en la ficción, para luego devolverlo a la realidad cargado de interrogantes. Sobre esta capacidad de la nueva ficción de «refertur ad aliquam significationem» se sustenta la también nueva situación pragmática en que los relatos cervantinos pretenden colocar al lector. El lector habrá de ser capaz de distinguir en ellos la verdad y la mentira que los constituyen; habrá de ser consciente de que son «mentira» en lo que a las acciones narradas se refiere, pero que encierran una «verdad» en lo que atañe a su capacidad de significar. Son ficciones y por lo tanto remiten sólo a una realidad textual, creada por el texto; pero, a la vez, tienen capacidad para, desde esa realidad textual, hablar y significar (en «figura veritatis») en la realidad extratextual en la que se hallan instalados los lectores.

Estos planteamientos, tan finamente sugeridos por Cervantes, nos ayudarán a entender cómo se produce y cómo debe ser interpretada por el lector la «verdad escondida» que el autor de las Novelas ejemplares nos promete desde el «Prólogo al lector». Tal «verdad» convierte las novelas cervantinas en una forma muy peculiar de pensamiento, en «una forma —lo diremos con palabras de Francisco Ayala— de representar la vida humana con el propósito de hacer evidente su sentido, es decir interpretándola».

La retórica clásica otorga a la narratio dos funciones distintas, según se la entienda como «parte del discurso» (parte que sigue al «exordio» y precede a la «argumentación») o se la entienda como una «técnica» para la construcción de las «pruebas» exigidas por la argumentatio. En el primer caso, la narratio se define como mera «exposición de los hechos», en tanto que en el segundo caso —y, como hemos visto, es en esta dirección en la que Cervantes califica a las suyas de «ejemplares»— la narración constituye una forma de razonamiento que procede por inducción; una forma de razonamiento en la que se parte de un caso o suceso concreto, real o ficticio (pero verosímil), para abrir, desde él, un diálogo entre lo particular y lo general. Así, la novela cervantina es la narración de un «caso» particular y circunstanciado; y la ejemplaridad, que no tiene que ver con la moralización, se deriva de las conclusiones que el lector pueda extraer de la confrontación

(potenciada por Cervantes desde el discurso) entre ese «caso» concreto y la doctrina oficial a la que el «caso» remite.

La narración de un «caso» ya se había convertido en protagonista en otros relatos anteriores a los de Cervantes. En concreto, el Lazarillo, explícitamente vertebrando sobre un «caso», revela, en el momento en que se están echando los cimientos sobre los que se levantará la novela moderna, el parentesco de la narrativa de la época con ciertos procedimientos judiciales bien asentados en la tradición retórica. El «Vuestra Merced» del Lazarillo, como el jurado de un proceso, pide «se le escriba y relate el caso muy por extenso». Y es la visión circunstanciada de la vida, que emerge de este «relatar por extenso», lo que vendrá a caracterizar, en una dirección, la novela moderna. También Timoneda es consciente de que «lo visto, oído y leído» constituye una excelente materia para la renovación del relato ficticio; y, años más tarde, un privilegiado lector de Cervantes, Tirso de Molina, tiene muy claro, en la dedicatoria de su *Deleitar* aprovechando, que si los libros de caballerías se ocupan de la narración de las grandes «hazañas» y los libros de pastores atienden a la narración de los «amores», la materia de las novelas la constituyen los «sucesos».

Dos tradiciones, a la vista de los antecedentes cervantinos, parecen reconciliarse en esta aplicación de la novela a la narración de un «caso»: de una parte, hay que contar—ya ha sido apuntado— con lo que parece era una práctica habitual en la enseñanza de los estudiantes de Derecho, a quienes se les proponían en las aulas determinados casos, ante los que ellos debían actuar como defensores o como fiscales, propiciando tal práctica a partir del desarrollo de los argumentos que la retórica tiene perfectamente definidos («de persona», «de tiempo», «de lugar» o «de acción»), auténticas narraciones muy próximas ya a lo que será la novela; de otra parte, la casuística, a la que descienden los catecismos y manuales de predicación contrarreformistas (a la manera de la Curia eclesiástica, 1615, de Francisco Ortiz de Salcedo), propicia también una idéntica atención a los «casos» y «sucesos», que se presentan como excepciones de la doctrina general y que, al reclamar una forma narrativa de presentación, acaban constituyendo auténticos antecedentes—bien que en forma abreviada— de la novela.

Pero un «caso» no basta para que haya novela. Si algo le molesta a Cervantes de los libros de pícaros ello es precisamente la facilidad con la que los mismos—remito a las alusiones que al respecto desgrana el Coloquio de los perros—caen en la murmuración. Al focalizar su interés en la narración de «sucesos» contemporáneos y socialmente próximos a la experiencia del lector, la novela corría el peligro de derivar por cauces peligrosos y un número importante de autores del momento es plenamente consciente de ello. Los

avisos contra las «malas lenguas» se repiten en el prólogo de la *Filosofía vulgar de Mal Lara*, en el texto del *Galateo español*, en la obra de *Timoneda*, en el prólogo de *Castillo Solórzano a sus Tardes entretenidas*, en la narrativa de *Cervantes* y, muy especialmente, en la de *Mateo Alemán*, quien centra en esta cuestión toda la «Dedicatoria» de su *Guzmán*.

Todo lector del texto cervantino recuerda, también, la insistencia con la que *Cipión* previene a *Berganza* acerca del peligro que el discurso de su «historia» corre de caer en la murmuración:

Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras, ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto.

Pero la murmuración no es el único escollo con el que la «historia», en este tránsito hacia la novela que estoy describiendo, se encuentra. Y hay otra causa por la que *Cipión*, en varias ocasiones, se ve en la necesidad de interrumpir el relato de *Berganza*: «que no quiero —le dice en un momento dado— que parezcamos predicadores. Pasa adelante»; y en otro lugar: «Todo esto es predicar, *Cipión* amigo». A lo que *Cipión* no tiene otro remedio que asentir: «Así me lo parece a mí, y así callo». No le corresponde a la ficción ofrecer lecciones para la vida, como todavía pensaban *Mateo Alemán* o el *Pinciano*. A diferencia de lo que ocurre con los «géneros de la predicación», con los libros de oración, con las glosas de las *Sagradas Escrituras*, el lector de este tipo de relatos «recreará en ellos su espíritu» y, en todo caso, apreciará «el artificio ... y la invención, y basta». La función de la ficción no es la de proporcionar «imágenes para la vida», que al lector pudieran «servirle de guía de conducta», como exigía *Juan Luis Vives* de los libros, de cualquier libro, de todos los libros. Las palabras «rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada» que pronuncia la bruja en el Coloquio de los perros, más allá del tipo de conducta que describen, ponen en evidencia muchas de las limitaciones de la novela picaresca de las que *Cervantes* quiere escapar.

Frente a la historia-murmuración y frente a la historia-predicación, los dos perros parecen estar de acuerdo en apostar por la historia-filosofía:

Cipión hermano, así el cielo te conceda el bien que deseas, que sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las

cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno.

No siempre el discurso de Berganza se ajusta a esta historia-filosofía. A veces la filosofía es sólo el «velo» tras el que se oculta la murmuración, o una forma de digresión que hace «soga, por no decir cola» la historia. Pero cuando Berganza sabe vadear estos escollos, Cipión no tiene otro remedio que aplaudir el relato de su compañero: «Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía, porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento». Son esas razones las que, frente a los contenidos de la murmuración o de la predicación, hacen la «historia cabal y de fruto». Este fruto, del que habla Berganza, procede del mismo árbol en que se cultiva la «verdad escondida» que promete el prólogo cervantino de las Novelas ejemplares.

A diferencia de lo que sucede con Guzmán en la obra de Mateo Alemán, los narradores cervantinos del Coloquio de los perros son conscientes de que siguen instalados en el mundo pecador que critican, y que, frente a él, sólo valen las acciones, nunca las palabras. «Bien predica quien bien vive», y, en consecuencia, saben que hay que renunciar a «otras tologías». Cervantes responde a la «doctrina» con las «vidas» y, en la narración de éstas, refrena la tendencia a la murmuración haciéndolas siempre dialogar con los planteamientos «generales» con los que su época comulgaba.

Al hacer depender su «narración de sucesos» mucho más de la «filosofía» que de la «murmuración» o de la «predicación» (frente al Guzmán de Alfarache, por ejemplo), Cervantes está marcando un rumbo que la narrativa del siglo XVII tendrá muy presente. Los seguidores de la técnica narrativa cervantina son plenamente conscientes de lo que esta actitud implica: «el contar o el oír una historia bien dicha es poner el manjar en la boca, y el argüir después sobre ella, es el mascarla y digerirla», afirma Antonio de Esquivel en las Noches de invierno. La fusión de «contar» y «argüir» constituye una parte esencial de la técnica ensayada por Mateo Alemán para escapar de los peligros de la «murmuración». Pero Cervantes no sólo quiere evitar la «murmuración», sino que está también contra la —en palabras de Lope— «novela sermonario» y contra los que, «guardando en esto un decoro tan ingenioso ... en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oille o leille» (prólogo al Quijote de 1605). Por eso, en su escritura, la fusión de «contar» y «argüir» se realiza de una manera muy diferente a la que el exemplum medieval propicia y muy diferente también de aquella a la que

parecen adscribirse el juego de «consejos» y «consejas» del Guzmán o el juego de «escarmientos» y «ejemplos» de la Guía y aviso de forasteros.

Desde León Hebreo el conocimiento se define como necesidad de concordancia entre las «dos caras del alma»: la del entendimiento (que discurre con universal y espiritual conocimiento) y la de los sentidos (que pone su foco de atención en lo particular de las cosas). Y la novela recoge perfectamente la necesidad de conjugar ambas formas de proceder de la mente. Tal diálogo entre lo particular y lo general está prefigurado ya en *La Celestina*. Rojas, en el prólogo a la Tragicomedia, distingue entre sus lectores a los simples saboreadores de la «historia», de aquellos otros que «desechan el cuento», para «colegir la suma» que hace a su provecho e inferir, desde la historia, significados que la trascienden.

Desde esta perspectiva, parece evidente que el nuevo territorio descubierto por la novela ya no será el de las verdades universales, que persigue la poesía, ni el de las particularizaciones, en que se sitúa la historia, sino el del choque frontal de literatura y vida; un territorio que habla de la incapacidad de la literatura para dar cuenta de la vida, tanto como de la propensión de la vida a hacerse inteligible a través de la literatura. Y, entre ambos extremos (la literatura y la vida), la novela viene a dar voz a la conciencia de que es absolutamente imposible la aprehensión unilateral y monolítica de la verdad.

Cervantes sitúa la escritura de sus novelas en el centro de un debate de época que da acogida a la discusión acerca de las posibilidades de una forma moderna de ficción... Su narrativa intenta dar respuesta, desde la práctica de la escritura, al dilema teórico más grave que la crítica de su tiempo tenía planteado: la problemática relación entre la verdad universal de la poesía y la verdad concreta de la historia. Y, al hacerlo, su novela pone en evidencia las limitaciones tanto de la historia como de la poesía aristotélicas: el lenguaje no tiene por qué ser vehículo ni hacia el ser ni hacia el deber ser; el lenguaje puede ser — y en esencia siempre lo es — puro fingimiento. La novela nace en (y de) la quiebra de confianza en la referencialidad del lenguaje; la novela nace en la conciencia de que el lenguaje no es espejo de la realidad, sino escenario abierto a la interpretación. Y ello significa tanto la muerte del poema épico como la de la pretensión de la historia de encarnar un relato que «habla de las cosas como han sucedido».

En su narrativa, frente a la actitudes que revelan las críticas de ciertos humanistas contra los libros de ficción, Cervantes demuestra que es ya plenamente consciente de dos planteamientos que me parecen absolutamente fundamentales para entender el nacimiento de la novela moderna: la escritura cervantina pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje (de cualquier len-

guaje: lo mismo el de la historia que el de la ficción) para traducir la realidad; en tanto que, de otra, inaugura una nueva forma de leer (el lector, si no quiere que le pase lo que a don Quijote, deberá distanciarse del libro, sabrá que el narrador es infidente y no querrá aplicar la ficción a la vida). Ambas cuestiones, que resultan extraordinariamente modernas, se apoyan sobre la idea de que la única realidad a la que el texto literario remite es una realidad «fingida», que nada tiene que ver con la realidad en la que los lectores se hallan instalados. Vida y literatura pertenecen a provincias muy alejadas. El diálogo con que se cierra el Coloquio de los perros es muy elocuente al respecto. El alférez Campuzano, que despierta de su siesta en el momento mismo en que el licenciado Peralta está acabando la lectura del Coloquio, se empeña en debatir sobre el texto con categorías de la vida e insiste en la disputa sobre si «hablaron los perros o no». El licenciado Peralta, sin embargo, tiene las cosas muy claras y corta cualquier posibilidad de discusión: «Señor alférez; no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta». Para el licenciado —esto es, para el lector inteligente al que Cervantes se dirige— la cuestión de si hablaron o no hablaron los perros es una cuestión baladí. No es importante, porque el Coloquio no es una historia, sino una ficción; y en ésta lo que realmente cuenta es el artificio y la invención con que se consigue fingir lo relatado. La vida sigue su curso, en tanto que, lejos de su corriente y sin posibilidad de comunicación alguna, el texto se construye como «artificio» e «invención».

En el siglo XVI todavía existe el convencimiento de que todo discurso habla de la realidad. En este prejuicio se apoyan los argumentos que guían los ataques de los moralistas contra la ficción. La totalidad de la narrativa cervantina, sin embargo, pretende probar que el relato es, inevitablemente, discurso; que el relato, por mucho que lo pretenda, no puede ser otra cosa que discurso. Todo el peregrinaje de don Quijote en pos de «aventuras» no es otra cosa que el resultado de un frustrado intento de dar vida en la realidad a lo que dicen los libros. Pero no es el ilustre hidalgo el único que quiere «devolver la vida a los lenguajes dormidos». La narrativa de Cervantes pone en escena una verdadera galería de personajes dispuestos a aprovechar el menor resquicio que la naturaleza pueda ofrecerles para intentar que los signos legibles cobren realidad y que sobre la materialidad del mundo se haga verdad lo leído en los libros. Lo que ellos viven son ficciones: la ficción del amor, la del honor, la de la locura, la de los celos... Sin embargo, obstinada, la vida no se deja apresar en las palabras. Y, al revés, las palabras se alejan de las cosas y hacen evidente que no son sino puros signos.

El siglo XVII asiste a la ruptura del viejo matrimonio entre la escritura y las cosas, y Cervantes se hace eco de este divorcio, ridiculizando aquella for-

ma de leer sustentada en la idea de que era posible encarnar el verbo. Los libros se leen, pero no se viven. Lo leído y lo vivido corresponden a niveles de realidad no equiparables. No son los periclitados libros de caballerías el objetivo de Cervantes; lo que su narrativa clausura es una concepción desde la que se afirmaba que en el libro el lector aprendería a relacionarse con la realidad, a comportarse moral y políticamente en sociedad, o a hablar con Dios; una concepción en la que el libro sólo se entendía como utensilio al servicio del *negotium* (de cualquier *negotium*) del lector y, por lo tanto, había de guardar con la vida una incuestionable relación de verdad.

Lejos de tales concepciones, la narrativa de Cervantes se nos ofrece como la demostración de que la verdad no es una cualidad de las cosas, sino de las proposiciones, y las proposiciones, fuera del discurso, no son nada. Aunque pensemos en la relación de verdad como una relación de la cosa con el pensamiento («*adaequatio intellectus et rei*»), tal relación sólo puede verificarse cuando se expresa. Por lo tanto, la verdad, en última instancia, es una función del discurso. En el texto no nos las habemos con hechos, sino con expresión de hechos. Y, en consecuencia, la verificación de una proposición siempre implica la determinación de la adecuación de esa expresión, a través de la interpretación. Todo discurso que tiene sentido—sea historia o sea ficción—es verdadero. Otra cosa muy diferente es que sirva para la vida o que la refleje. Lo fáctual y lo discursivo dejan de constituir una misma entidad. La verdad ya no es la argamasa que ata por dentro las palabras y las cosas, sino que es una construcción del discurso y, por lo tanto, deja de ser eterna y abstracta para constituirse como perspectiva. La novela es el producto cultural de esta epistemología. Nace de la afirmación del texto como autosuficiente e independiente de la realidad, de la constatación de que la ficción, que tiene un estatuto muy diferente al de la realidad, trabaja con signos y exige en consecuencia un lector discreto. El destino del lenguaje ya no es—o al menos no lo es en exclusiva—el de ordenarse como teatro de la vida o espejo del mundo.

Ya hemos dicho que el «artificial» e «inventado» discurso de la novela cervantina da voz a un espacio al que ni la poesía ni la historia alcanzaban. Ahora podemos añadir que este espacio no se corresponde ni con lo verdadero ni con lo falso, sino con lo opinable: su objeto, escribía el Pinciano, «no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza». Al atender a unos materiales que no son ni los de la «mentira» ni los de la «historia», la novela pone en pie unas acciones que, ante todo, se configuran como texto y que, en consecuencia, son resultado de la poiesis de un autor, por lo que, desde el punto de vista de lo narrado, conservan una ab-

solata independencia en relación con el universo extratextual. La acción o acciones que imitan no son previas al discurso, sino creación de éste. Sustancialmente, y vistas desde la realidad de los lectores, son tan «mentira» como las acciones de los libros de caballerías. Pero, a diferencia de lo que ocurría en dichos libros, son «mentiras» que no contravienen la imagen del mundo en que los lectores se hallan instalados.

☉ *La novela cervantina viene a poner en evidencia la imposibilidad de todo discurso, de cualquier discurso, para autovalidarse. Sólo el refrendo del discurso por medio de la realidad de los hechos lo hará veraz o mentiroso. Pero esta operación es ya un fenómeno de lectura y no de escritura; La constatación de que un texto habla de la realidad sólo puede hacerla el lector, nunca el texto mismo, por muchas que sean las promesas de verdad que ese mismo texto formule. La afirmación de que «esto es verdad, porque lo he visto y oído con mis propios ojos» (que tantas veces vamos a encontrar en la narrativa de la época) no tiene ningún valor probatorio, como muy bien saben todos los narradores de este momento y como Peralta recuerda a Campuzano. Tal afirmación puede ser tanto expresión de la mentira como expresión de la verdad, ya que es posible predicar de la realidad la verdad o la mentira, y hacerlo por medio de dos discursos formalmente idénticos. Con el mismo lenguaje con el que la historia pretende construir una imagen que hable de la realidad se puede crear cualquier «mundo posible», absolutamente independiente del mundo real. La Historia habla de la realidad, pero no es la realidad. Es, solamente, un discurso sobre la realidad; un discurso sobre la realidad que pretende ser verdadero, pero que, en sí mismo, no contiene—ni puede contener, por más convenciones que ensaye para establecer con el lector un pacto de veracidad—ninguna prueba de verdad. En la constatación de que lenguaje y realidad remiten a universos diferentes, la novela encuentra una coartada perfecta para la ficción.*

☉ *Pero escrita desde estos planteamientos, la novela (que comienza a afirmarse como discurso, como «artificio» y como «invención») reclama un tipo de lector que el licenciado Peralta, en el Coloquio de los perros, ilustra de modo ejemplar. La novela no busca al lector ingenuo que se crea lo que su escritura cuenta y que convierta el universo del texto en una prolongación, sin solución de continuidad, del universo de la vida (eso es lo que hace don Quijote y lo que Campuzano le propone que haga, con su Coloquio, a Peralta), sino al lector prevenido que aplauda el arte con que aciertan a «fingir» los modos de la historia, en su pretensión de dar cuenta de «lo que podría ocurrir» en la vida diaria. Peralta, con su lectura del Coloquio de los perros, ofrece en última instancia un magnífico ejemplo de que es posible enfrentarse al texto de un modo diferente al de don Quijote. A los lectores, la moderna «in-*

vención» de la novela les exige algo muy diferente a lo que los romances reclamaban. Les exige que sean conscientes del «artificio» con que el autor ha sabido fingir la «verdad» en su discurso, para que, así, puedan apreciar en lo que vale la coherencia de su «mentira». El placer del texto literario, de una parte, reside, como fray Alonso Remón sentencia en sus Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones cristianas para que en todo género de estados se recreen los sentidos (1623), tanto «en la enarración del caso o cuento» como «en el modo y método de referirlo».

La «ejecución» del texto entraña, pues, una gran importancia y de ello son conscientes casi todos los contemporáneos de Cervantes. De la correcta ejecución de las estructuras narrativas dependerá, en alto grado, tanto el tipo de pacto de lectura que el texto establezca con el lector, como el logro de la verosimilitud. La definición que Timoneda hace de la «patraña» revela ya una conciencia muy clara de este problema, en la insistencia hacia el lector para que éste, a pesar de la verosimilitud conseguida en la narración, no confunda los «sucesos» contados con sucesos reales y para que repare en el «suceso» como artificio, como construcción y como composición literaria.

Desde un punto de vista pragmático, los romances, al potenciar la supresión de fronteras entre literatura y vida, propiciaban la conversión del texto literario en «modelo» imitable desde la vida. Inspirado por sus lecturas caballerescas, Alonso Quijano renuncia a la monotonía de su propia existencia e inaugura una nueva vida, cuyo desarrollo quedará vinculado al dictado de lo que el libro diga: deberá ponerse un nombre acorde con el de sus libros y, sólo después de hacerlo, se lanzará en busca de aventuras, para encontrarse con castillos, y no con ventas, porque el libro habla de aquéllos, pero no de éstas. Don Quijote, frente a Alonso Quijano, es el intérprete de una partitura ya escrita. Lo que Alonso Quijano hace es prestar su existencia para que sobre ella, a través de ella, hable el libro; para que, encamando en su figura, el libro—el conjunto de libros que entretenía sus días «de claro en claro» y sus noches «de turbio en turbio»— se haga hombre, cobre existencia.

Literatura y vida, en los libros que el Quijote parodia y que las Novelas ejemplares pretenden superar, se confunden. El concepto literario de «imitación» se traduce en términos de vida y cobra, por tanto, implicaciones de tipo ético y psicológico. No es extraño que la mayor parte de los personajes cervantinos, en el Quijote lo mismo que en las Novelas ejemplares o en el Persiles, se definan por el «proyecto vital» que encarnan; proyecto que los salva del anonimato y que es obra de la imaginación tanto como de la voluntad. El «yo sé quién soy ... y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia» de don Quijote encuentra un excelente comentario en las palabras de Ortega:

Si el hombre no tuviera el mecanismo psicológico de imaginar, el hombre no sería hombre ... Todos sabemos muy bien que nos hemos forjado diversos programas de vida entre los cuales oscilamos realizando ahora uno y luego otro. En una de sus dimensiones esenciales la vida humana es, pues, una obra de imaginación.

Íntimamente relacionada con esa cuestión está la idea erasmista del hombre, construyéndose con la palabra una imagen de sí mismo que ofrecer al mundo. Si Erasmo ve el «yo» como la creación impostada de una máscara por medio de la palabra, los personajes cervantinos hacen de la literatura «materia revivable y revivida» y rara vez la toman como un mero producto cultural. Muy cercanos al concepto de «imitación» que maneja don Quijote, los preceptistas están convencidos de que la literatura constituye un modelo para la vida, en mayor grado de lo que la vida lo constituye para la literatura. Y es contra este planteamiento contra lo que reacciona Cervantes, enfrentando en cada uno de sus textos las vidas concretas a los arquetipos literarios y denunciando la tiranía de la verdad del discurso sobre la verdad de la vida.

La ficción es un bien en cuanto creación de espacios de libertad, pero es un mal en cuanto imposición a la que una vida intenta someterse. Esta idea había de derivar necesariamente en una profunda preocupación sobre los límites y posibilidades de esa misma palabra, que ya no podía ser ni la palabra de la historia ni la palabra de la poesía. Si la «verdad» es ante todo el producto de un discurso que la crea, el problema de la «verdad» se traslada de la «realidad» al «discurso» y se convierte en una cuestión dependiente de la fiabilidad del emisor del mismo.

Cervantes se complace en novelar, en su escritura, esta confusión. Las fronteras entre literatura y vida son difusas y el riesgo de cruzar la raya que separa una de otra está a la vuelta de cada página. Todos sus escritos se ocupan de la cuestión. Pero conviene prudencia. Si es verdad que la literatura tiene fuerza (Sancho lo sabe muy bien, como demuestran sus esfuerzos al final del Quijote por renovar los «nidos de antaño») para animar la vida de una persona como Alonso Quijano hasta convertirlo en un personaje como don Quijote, el precio que para ello hay que pagar—vivir la vida (molinos) como una ficción (los gigantes)— es muy alto. Los modelos de la literatura nunca podrán tener una operatividad en la vida, entendida como negotium. Sólo desde la perspectiva del otium —y como juego— la conversación entre vida y literatura halla sentido.

La práctica cervantina de la novela constituye un buen ejemplo de lo que pretendo decir. Con sus novelas Cervantes rompe definitivamente el convenio que tanto la poesía como la historia pretendían establecer entre la reali-

dad textual y la realidad en la que los receptores se hallaban instalados. La ficción no tiene capacidad de ofrecer modelos de conducta, ni por inclusión ni por exclusión, para los que «están en los templos, ocupan los oratorios o asisten a los negocios», porque la vida es demasiado lábil y compleja. Negocio y ocio constituyen dos universos radicalmente distanciados, y la literatura sólo tiene por objeto el «entretenimiento».

En su novela no renuncia Cervantes a lo útil ni a lo provechoso, pero lo busca en una dimensión que no es la de la vida práctica. Si es consustancial a la poesía y a la historia la idea de tender puentes entre literatura y vida, el diálogo que provoca la novela cervantina apunta exclusivamente hacia el ocio, desgajando la ficción de cualquier compromiso con la «realidad». Las novelas cervantinas son meros juegos a través de los cuales se reclama de los lectores un permanente ejercicio de confrontación de «ciertos sucesos» ficticios con el sistema de valores en el que estos mismos lectores se hallan instalados. No ofrecen modelos literarios para la vida, sino que contribuyen a desenmascarar los procedimientos con que funcionan los existentes; a desvelar los tamices literarios que ocultan y esconden la realidad, y a revisar el sistema de valores que tales modelos implican; y todo ello lo hacen como mero juego, útil para ocupar el ocio, pero sin trascendencia para el negocio.

Así, la narrativa cervantina —representada por «libros» como el Quijote, pero también por «novelas» como La gitanilla— lleva a la ficción un debate epistemológico de alta repercusión en el pensamiento de la época: el que afronta el problema de la naturaleza de la realidad y el de las relaciones de la literatura con la realidad. Para un hombre del Renacimiento, al filo ya del Barroco, la realidad es poliédrica, perspectivista e interpretable, y los viejos géneros trazados por la preceptiva clasicista no resultaban ya aptos para dar cuenta de ella. Frente al «las cosas son» de la literatura precedente, Cervantes pone en pie la literatura de «las cosas parecen». Toda narración de un hecho —histórico o ficticio— no podrá ser otra cosa que la elección de una lectura —entre otras muchas posibles— para tal hecho, porque cualquier suceso admite tantas lecturas como espectadores. Lo que equivale a afirmar que, desde el punto de vista del discurso, no existen hechos, sino interpretaciones; y las varias interpretaciones de un mismo hecho —sin dejar de reflejar el hecho— podrán incluso contradecirse. En última instancia, la narrativa de Cervantes está novelizando el problema de la incapacidad de cualquier discurso para dar cuenta, exacta e imparcial, de una realidad viva, a la vez que pone en evidencia el carácter problemático de la realidad.

Coordinación: Ignacio Echevarría y Susana Pellicer
Diseño de la sobrecubierta: Winfried Bährle
Tipografía: Manuel Florensa

© 2005 de la presente edición:
Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)
© 2005, Eduardo Arroyo por las ilustraciones del estuche

Fotocomposición: Víctor Igual, S.L., Barcelona
Impresión y encuadernación: Printer industria gráfica, N II, Cuatro Caminos s/n,
08620 Sant Vicenç dels Horts, Barcelona, 2005

Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)
Galaxia Gutenberg, S.A.
Travessera de Gràcia 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es
www.galaxiagutenberg.com
1 3 5 7 9 5 0 1 1 8 6 4 2

Depósito legal: B.40121-2005
ISBN Círculo de Lectores: 84-672-1501-1
ISBN Galaxia Gutenberg: 84-8109-546-X
Nº 39834
Impreso en España