La verosimilitud: historia de un pacto

Oh, cuán desviada está hoy la república de lo que aquí escribimos y aconsejamos, pues vemos que ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es afrenta nombrarlos, como son *Amadís de Gaula, Tristán de Leonís, Primaleón, Cárcel de amor* y *La Celestina,* a los cuales y otros muchos con ellos se deberían mandar por justicia que no se imprimiesen, ni menos se vendiesen, porque su doctrina incita la sensualidad a pecar y relaja el espíritu a bien vivir.

Antonio de Guevara, *Aviso de privados o despertador de cortesanos.*

Platón

Opina Abrams que Platón es el más antiguo filósofo de lo imitativo con que contamos en nuestra memoria histórica. Imitar es relacionar dos términos que, de algún modo, se corresponden. Las instancias miméticas, según Platón, son tres: las ideas; el mundo sensible, que las refleja; las sombras en la caverna, las imágenes en el agua, reflejos del mundo sensible y subreflejo de las ideas.

Esta jerarquía permite que las ideas controlen como un modelo último y supremo (por lo tanto: modelo primero) la verosimilitud de imágenes subalternas y derivadas. Cuando la idea y su representación están en armonía, aparece la belleza, que es un sentimiento. Esa armonía es la verdad. Por contra, la mentira es fea.

Para Platón, pues, la verdad existe. Tiene un espacio diputado para evitar su deterioro, las ideas, el *topos uranós,* y un colectivo terrenal que controla la relación entre ellas y sus representaciones sensibles. Estas relaciones pueden ser de verdad, armonía y belleza, o de mentira, desarmonía y fealdad. El colectivo que vigila cómo van las cosas desde la óptica de las ideas es el de los filósofos.

Ahora bien ¿qué pasa con los poetas? Es sabido que el arte, para Platón, es un estado de divina locura, de rapto, en que un dios posee a un mortal y éste habla por aquél. El poeta obedece a la inspiración, pero no al conocimiento, por lo cual su seductor disparate debe ser controlado por el filósofo. Una vez que se lo escucha, es expulsado de la ciudad, donde deben quedar los profesores de música y gimnasia, que enseñan a la juventud las fórmulas de la armonía.

Como se ve, Platón esboza un paradigma de verosimilitud basado en la existencia de verdades trascendentales, inmarcesibles en su idealidad, de cuya vigencia se ocupa una suerte de policía de lo verosímil: la corporación de los filósofos.

Aristóteles

García Bacca hace decir a Aristóteles: «De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido». Esta es la diferencia entre historia y poesía. Por lo tanto, el mundo de la poesía es el mundo del deseo y su verdad se produce a partir de lo deseable. Es el querer quien construye su objeto en el arte y quien, luego, verifica en qué medida el poema ha sido fiel a lo deseado.

Una vez fraguada la obra, en que la fábula o mito imita la acción, se trata de que los demás encuentren en ella el mismo deseable que el poeta y en ese encuentro se produce la aceptación de la obra como verosímil, o sea como apariencia de la verdad del deseo. Si tú deseas lo mismo que yo, en nosotros el Deseo se desea.

Este concepto diferencia la verosimilitud de lo posible y de lo real, dominios de otro tipo de saber, que es saber científico y no estético, saber sin deseo. De ahí la factible distinción de un verosímil imposible y mendaz, de una verdad inverosímil e irreal, etc.

A vueltas con lo mismo, Fénélon, en el XVII, encontrará que los héroes homéricos no se parecen a la nobleza y los dioses están dominados por pasiones humanas. Fénélon apela a lo que cree real, en cuyo caso resulta transparente que, en tiempos de Homero, los poetas carecían de aristócratas franceses del barroco para tomar como modelo. De igual modo, Finley estudiará las fuentes homéricas y hallará en ellas errores notables respecto, por ejemplo, al modo griego de comerciar y guerrear. En la supuesta Troya sólo se halló una punta de flecha. ¿Autoriza tan parco indicio a creer que la guerra de Troya ocurrió alguna vez?

De algún modo, el problema de lo verosímil en Occidente es una insoluble vacilación entre lo posible y lo deseable, entre un cálculo de probabilidades hecho por la ciencia y la infinitud de alternativas que el deseo instala en los significantes. Esta vacilación sólo puede ser detenida de cuajo de modo platónico, apelando a la revelación o a la policía.

Hesíodo

En su *Teogonía* puede leerse: «Sabemos muchas mentiras para contar que nos parecen la verdad» (esto es la poesía) «pero sabemos, cuando queremos, expresar la verdad» (esto es el mito).

Lo verosimíl es cuestión de una feliz sociedad entre mentira y apariencia de verdad, en tanto el mito, que expresa la verdad, no puede explicarla, tan sólo puede narrarla. En cualquier caso, la verdad está fuera del juego. En un caso, desplazada por la mentira. En el otro, por su propia inefabilidad.

Horacio

Aristóteles afirmaba que el poeta, en último análisis, es el imitador de unos hombres inexistentes. Peores o mejores que los hombres reales, pero que sólo tienen la realidad del deseo (nada menos). Contestando, sin decirlo, a Platón, salva al arte de la tara de

inmoralidad irracional que le otorga su calidad de santo delirio. La tragedia proporciona modelos de ajuste entre la pasión y la ley, si exhibe el delito y el crimen es para mostrar cómo la *hybris* es, finalmente, castigada en un orden inmanente de las cosas, tan fatal y razonable como el crimen mismo.

Horacio simplifica a Aristóteles y se conforma con que los héroes respondan a un carácter abstracto (uno solo y abstracto, cabe repetir). Esto no es fácil, *difficile est proprie communie dicere,* expresar como propio lo común, dar fuerza personal a los mitos, que son propiedad del saber colectivo.

Esta adecuación de lo particular a lo general tiene dos direcciones: la observación de la vida y su sabia imitación, por una parte; por otra, la sumisión de estas observaciones a los valores «correctos» de la sociedad (deberes con la patria, amor al huésped, al padre y al hermano, etc.). Es decir: el poeta debe observar la vida pero debe cuidarse de no encontrar en su observación nada contrario al plexo de valores establecidos. El control es relativamente fácil: los antiguos (los griegos) proporcionan los paradigmas. Se trata de imitarlos fiel y hábilmente. Verosímil es aquello que parece verdadero a la luz de los clásicos.

Esta sumisión a la autoridad del pasado y estos recortes a la observación empírica explican el largo suceso de Horacio durante las estéticas del absolutismo. Menéndez Pelayo y García Berrio han rastreado infatigablemente la selva horaciana a partir de la traducción que Vicente Espinel hace de la *Epístola a los pisones* (Madrid, 1591), auténtica arte poética, primera de las treinta y cinco que don Marcelino contaba en 1885.

Censuras

En el año 363 el emperador Juliano envía una carta a Teodoro, gran sacerdote de Asia, en la cual recomienda prohibir «todas las ficciones difundidas por los de antaño en forma de relato histórico, argumentos amorosos y, en una palabra, todos los demás por el estilo». El rigor de García Gual traduce *ficción* donde el original dice *plásmata,* prefiriendo el elemento fictivo como opuesto al histórico, del cual toma la forma pero no el contenido, y opuesto también al mítico, en tanto el mito refiere cosas sagradas e inmemoriales, y la ficción narra eventos que tienen apariencia de haber acontecido en la historia.

Pero *plasma* es algo más: es obra modelada, modulación de la voz, composición, estilo, imitación. Lo que Juliano quiere prohibir es, nada menos, todo el aparato operativo de la literatura y los modelos que propone (suponemos que en conflicto con otros modelos). Los *plásmata* son inverosímiles, en tanto no responden a la verdad de los valores dominantes. Historia que simula serlo, argumentos de amor ¿no estará prohibiendo el emperador apóstata todo lo que Aristóteles encontraba deseable, verosímil para el deseo?

Siglos después, en otro imperio, se registra una pelotera semejante. Estamos bajo los Austrias y, a la vez que crece el poderío español, crece la moda de leer novelas de caballerías, hasta el desastre de la Armada Invencible en 1588. Esta Armada se caracte-

riza por haber sido vencida, lo cual prueba que entramos ya en el conceptismo barroco. Sin contar las reediciones, se publicaba una novela de caballerías por año. Las leían con gusto Carlos V (quien indujo al licenciado Fernández a escribir otro Belianís de Grecia), Santa Teresa de Avila (escribió una con su hermano Rodrigo de Cepeda), San Ignacio de Loyola. Defendieron su calidad literaria y su efecto moral escritores como Lope de Vega y Juan de Valdés, atacándolas, por lo mismo, Alonso López Pinciano, Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Mejía, Juan Luis Vives, Alonso de Ulloa, Diego Gracián y otros. El Index no llegó a prohibir ninguna, aunque, en cierto momento, se interdictó su exportación a las Indias.

Las objeciones son repetidas y curiosas: se trata de libros sin provecho, que nada tienen que ver con la moral y la religión, que deleitan y no enseñan. O sea: son la literatura en el sentido moderno y manierista del término: lo profano y suntuario del discurso. Si bien «caballeresco» es adjetivo que connota buenas cualidades en quien lo merece, todo lo que hacen los caballeros en las novelas epónimas es desaconsejable. La caballería propone un mundo doble y ambivalente, una esquizofrenia valorativa que se resuelve por lo más sencillo: pidiendo su prohibición. Esto equivale a prohibir el principio del placer, lo cual, desde el punto de vista del principio de realidad, es correcto.

Para algunos teóricos del clasicismo, el problema tiene que ver con la verosimilitud. Para López Pinciano, por ejemplo, no hay diferencia esencial entre un romance caballeresco y un relato histórico basado en hechos «verdaderos». Lo que importa no es la verdad, sino la verosimilitud (noción que no explica y que deja librada al sentido común de la palabra: lo que parece verdad). Importa que al lector le parezca verdadero lo que se le da a leer. En el XVIII, Luzán concederá a Ariosto y a los relatos caballerescos un nivel inferior de verosimilitud, llamada «vulgar» porque «basta para deleitar al vulgo», en tanto la «noble» es la que deleita a los cultos y letrados. Los doctos admiran, en todo caso, «la destreza y artificio del poeta», cuyo único fin es entretener y divertir al vulgo. Como se ve, aquí el control de lo verosímil es una cuestión de clase.

Clásicos y barrocos

Por distintos caminos y con argumentos similares, el clero católico y la intelectualidad racionalista recomiendan apartarse de novelas y romances durante este período. La idea de verosimilitud ayuda a ambas censuras. Para la Iglesia, es inverosímil todo lo que se aparta de la Verdad Revelada. Para la razón institucionalizada, es inverosímil todo lo que le resulta extraño. Si quiere llevarse bien con los administradores de la norma, el novelista ha de refrenar su deseo de extrañeza y ceñirse a las verdades heredadas y a las medidas de lo aceptable.

En lo anecdótico, la arremetida contra la novela se basa en que narra historias poco edificantes, compuestas de raptos, violaciones, deshonras, prostitución, injurias, felonías. Gotthard Heidegger, pastor de Zürich y autor de una *Mythoscopia Romantica* (1698) no trepida en considerar que toda novela es demoníaca.

La Iglesia, por su lado, está atenta a los restos de paganismo y herejía que suelen filtrarse en las novelas, so capa de invención fabulosa. En ocasiones, el recurso es ocultar un texto pagano entre otros, piadosos, y tapar la desnudez con el manto de la santidad.

Dafnis y Cloe de Longo, solía circular rodeada de discursos patrísticos. Otra estrategia es pedir disculpas al lector por las inmoralidades que se van a contar y cuya utilidad moral es enseñar el espectáculo repugnante del mal para provocar horror al mismo en quien lo presencie. Así ocurre, por ejemplo, cuando se publica el *Simplizissimus* de Grimmelshausen (1669). Se trata de eventos ocurridos entre las clases inferiores de la sociedad, para edificación de todo el pueblo.

El traslado de la acción a países remotos o considerados excepcionales y distintos también sirve al mismo fin. Aparecen las españoladas inspiradas en las novelas de pícaros, como el *Gil Blas de Santillana* de Alain René Le Sage (1715-1724) y las consabidas turquerías y chinerías del barroco: *Ost- und Westindische wie auch Sinesischen Lust- und Staatsgarten* de Erasmus Francisci (1668), *Aramena* (1669-1673) y *Oktavia* (1677-1707) de Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, *Asiatischen Banise* (1689) de Heinrich Anselm von Zigler, por no citar los relatos andariegos de Voltaire y el truco de Montesquieu de hablar de Persia en sus cartas epónimas, que imitará Cadalso con sus *Cartas marruecas.*

La novela picaresca, que se derrama por Europa con entusiasmo, es buena excusa para contar trapacerías ingeniosas y divertidas maldades que se convierten en historias edificantes con un sermoncillo oportuno. A ello contribuye el tópico barroco del desengaño: hay que pecar para destruir las falsas apariencias del mal y llegar al bien. El *Atalaya de la vida humana* de Mateo Alemán a través de la biografía de Guzmán de Alfarache (que Agidius Albertinus traduce al alemán en 1615) y los *Comentarios del desengañado de sí mismo* de Diego Duque de Estrada son buenos ejemplos de lo dicho. Baktin ha estudiado el rol de las ficciones carnavalescas en este ambiguo juego de disfraz y destape. El carnaval propone reírse de lo serio, alterar los roles sociales y hacer perdurar viejos ritos paganos de iniciación y travestismo en plena civilización absolutista católica, así como celebrar lo incontrolable por la razón en la coronación del Loco o Rey de la Locura y fiestas similares.

En el XVIII, la novela encuesta del tipo *Belfegor* de Welzel y una larguísima lista de historias con viajes a mundos fantásticos, propondrán caminos de fuga a las implacables censuras de unos y de otros. Por contra, algunos ingenios racionalistas, tal Montesquieu, defienden la novela como género ejemplarizador, que contribuye a la educación de los sentimientos y la sensibilidad, en un siglo excesivamente preocupado por la exclusiva formación del intelecto. Como después los naturalistas, que reemplazarán el *roman* por el *étude,* Montesquieu propone sustituir el *roman* por la *histoire.*

En los teóricos de la época aparece una curiosa construcción que intenta sustraer el arte a toda idea de verdad trascendente, conforme la concepción católica de una revelación que sobrevuela toda empresa del conocimiento. Si bien hay preceptistas que someten lo fabuloso y lo verosímil a una verdad final (como puede leerse en *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, 1662), el escepticismo humanista impone, en general, el tópico horaciano de la verosimilitud como una cuestión de armonía o arquitectura interna del texto, en que pueden mezclarse, sin mayor inquietud, mentiras y verdades. La proporción de las partes y su integración en el todo es lo que importa.

Exponer la mentira es contribuir al desengaño y, por fin, conforma un ejercicio moralizador. Lo verosímil se reduce a lo persuasivo, a lo creíble conforme al sentido co-

mún de la época. Ser inverosímil, no resultar creíble, es pernicioso para el poeta, ya que el lector o el espectador se apartarán, decepcionados, de su texto. Apenas si hay que reprimir crueldades y muertes desagradables en el teatro, acaso porque el poder suasorio de lo visto es mayor que el de lo leído. Pero, en cualquier caso, no se pone en cuestión la relación texto-referente como caso-verdad, y el poeta goza de toda la libertad que le indica su propio saber constructivo.

Cervantes

Con Cervantes empieza, cabalmente, la teoría literaria moderna, la reflexión acerca de la naturaleza del discurso estético. En cuanto atañe a los problemas de la verosimilitud, Cervantes aleja cualquier posibilidad de control sobre el vínculo texto-verdad, cualquier posible autoridad definitiva veritativa sobre el discurso, con estas palabras: «La mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto más tiene de lo dudoso y lo posible».

De aquí se infiere que el *prodesse* del arte es ambiguo y el *delectare* proviene del reconocimiento de esa ambigüedad. No hay resplandor de la verdad que lo ilumine ni revelación que lo proteja de desviaciones. En la duda y la mera conjetura de lo posible está su contenido cognoscitivo. Es el ejemplo provechoso que se obtiene de una historia sin pie ni cabeza, un entretenimiento inocuo puesto en la plaza, según se lee en el prólogo de las *Novelas ejemplares.*

Se ha vinculado a Cervantes con el movimiento neoaristotélico y la relectura aristotélica de Horacio que domina la reflexión teórica sobre la literatura en España durante el Renacimiento, a partir de las difundidas obras de los preceptistas italianos (Robortelli, Minturno, Scaligero, etc.). López Pinciano, González de Salas, Cascales, derivan de esta línea, sin aportar excesivas novedades. La primera traducción de Aristóteles llega después de esta recepción, en 1626, por Ordóñez y Seijas de Tovar.

Más allá de que Cervantes hiciera caso puntual de estos teóricos, cabe señalar esta sugestiva continuidad con Aristóteles, en tanto éste propone una verosimilitud del deseo (el arte se ocupa de lo deseable) y Cervantes desmonta el discurso del deseo en sus notas de posibilidad confusa. A ella dedica sus *borrones apacibles,* y volvemos sobre ellos en el capítulo pertinente.

En estos años, el vocabulario tiende a identificar la invención o ficción con la imitación (en sentido horaciano: mimetizarse con los maestros). Por aquí, Cervantes permite matizar: nunca la imitación repite al modelo, siempre lo traiciona y lo parodiza, acaso porque la historia castiga en el tinglado de la farsa cualquier intento de repetición. Y la parodización de los géneros novelescos en el *Quijote* así lo prueba. De algún modo, la verosimilitud de la parodia proclama la inverosimilitud del modelo, o la instituye al parodizarlo. Las ficciones caballerescas se tornan inverosímiles en el contexto del *Quijote.* No lo eran en su momento, pero las vuelve tales la relectura cervantina. Otro adelanto del maestro, el género se crea en la lectura, nunca está dado por el texto. Es el lector el sujeto de la generación del texto.

Rabelais

En 1535, Rabelais previene a sus lectores:

> Vray est qu'ici peu de perfection
> Vous apprendez, sinon en cas de rire
> ...
> Mieulx est de ris que de larmes escrire
> Pour ce que rire est le propre de l'homme.

Aquí prefiero rescatar un antecedente de la verosimilitud antropológica. Verdadero es aquello que nos hace reír porque lo propio del hombre es la risa. No ríen los animales, ni ríe Dios. Se afirma que ríe el Demonio, pero tal personaje no es rabelaisiano. Ante un texto que, esperamos, nos dirá algo verdadero, el signo de encuentro con esa verdad es la risa. La verdad es ridícula. O la alegría de dar con ella nos lleva a la carcajada.

La Ilustración

En 1747, Batteux propone una *vraisemblance* que no imite la realidad cotidiana, sino la *belle nature*, uniendo y acomodando los rasgos de las cosas de modo tal que compongan un modelo en el que se desarrollen todas sus perfecciones. Lo verosímil es, pues, el resultado de una normalización paradigmática de la percepción, en la cual las virtualidades de lo real llegan a la totalidad en acto de lo ideal.

El arte se ocupa de la verdad, pero no de una verdad inmediata y nuda, sino de una verdad adornada por ficciones pertinentes, administradas por el buen gusto, que es, finalmente, el resultado de un pacto entre el gusto del texto y el gusto del lector.

La novela suele exceder estos cuadros. En los diccionarios de la época, romancesco es sinónimo de increíble, inverosímil y, en los casos de textos alemanes, de «raramente germánico». Otra noción que desvaloriza lo romancesco es la desmesura: caracteres y aventureras intrigas exceden la medida «natural» (razón) de las cosas, y caen en lo fantástico.

La Ilustración defiende un orden racional del mundo, en que cada cosa ocupa su lugar gracias a que no excede su medida. La moral ilustrada, indirectamente luterana, define al hombre por su situación estamental en la sociedad y su profesión. Todo lo que tienda a desencasillar este paradigma humano es irracional y pone en peligro la noción de bien social. No es casual que, por ejemplo, la mayoría de las censuras contra la novela en la Prusia federiciana provengan de clérigos, pues ilustrados y curas coinciden en su enemistad por la loca de la casa.

El poder interviene, a veces, de modo concreto, con prohibiciones muy sugestivas. Las novelas de amor son prohibidas en Munich en 1794, Carlos IV de España interdicta los romances, y textos tan ilustres como la *Manon* de Prevost (en Portugal) y el *Werther* goetheano (en Sajonia, Baviera y Leipzig) también conocen el *obstat* gubernativo. En el caso de Werther, héroe suicida, la inmoralidad es flagrante y pretende probarse con cifras: el número de suicidios mejora en Europa gracias a Goethe. Hasta el propio Lessing, tan razonable siempre, habla de «la peligrosa belleza estética» (¿cuál será la inestética?).

Para huir de la censura ilustrada, los teóricos empiezan a exigir autonomía para el arte, de modo que no le alcancen las limitaciones de la moral o la política. Este argumento será esgrimido por los defensores de Baudelaire y de Flaubert cuando *Las flores del mal* y *Madame Bovary,* dos pilares de la literatura moderna, sean llevadas a los estrados judiciales.

La estética ilustrada, por el lado neoaristotélico, comienza a dignificar la novela, considerándola epopeya en prosa y metiéndola, de este modo, en el Olimpo de los géneros clásicos, para sacarla del cuarto de costura y del basurero familiar. Ya Minturno *(Arte poetica,* Venecia, 1563), aceptaba la epopeya en prosa, pues lo que la caracteriza es la presencia del héroe y no la medida silábica de su lenguaje. López Pinciano —lo hemos visto— a regañadientes, también incluye los romances en su preceptiva, como el citado Huet, Morhof (1682), A. Dacier *(La poétique d'Aristote,* 1692). En el mundo germánico pasa lo mismo: *cf.* el *Breslauer Anleitung* (1725), los *Critische Versuchen* de Greifswald (1744) y M. C. Curtius en su *Aristoteles Dichtkunst* (1752).

En pleno *Sturm und Drang,* la novela empieza a ser magnificada y a verse en ella el género totalizador de los géneros, suerte de hiperdiscurso donde caben los demás. Cenicienta llega a palacio en una carroza de oro y demuestra que ella es la verdadera reina. Así Bouterwerk *(Philosophie der Romane,* 1798), definiendo: «Fabeln und Romane sind Dichtungen, aber keine Gedichte; poetische Erfindungen, aber keine Poeme» («Fábulas y novelas son poesía aunque no sean poemas, son hallazgos poéticos aunque no sean poesías»). Otra solución, un tanto más modesta, es la de considerar la novela como un género mixto: Bernhardi (1805), entre la poesía y la historia; Vischer (1846), es un espacio *hermafrodita* donde la epopeya deja de serlo y no alcanza a ser drama. Friedrich Schlegel y Pölitz, ya en pleno romanticismo, reivindicarán la novela como el libro total, donde formas y géneros se mixturan sin limitaciones previas.

La tardía Ilustración se tiñe de naturalismo y define la novela como un tipo de texto que pone en contacto, ejemplarmente, al hombre con la naturaleza en devenir, incluyendo en ella al héroe ejemplar, que alegoriza las potencialidades benéficas de la humanidad. Así Blanckenburg, Gottschall, Carl Nicolai. Este naturalismo liberal, privilegia la noción de *Handlung,* de tratamiento, de operación estética, de manejo, de actividad de la cual surge el texto, como un objeto original respecto a sí mismo y no como ejemplo de paradigmas cristalizados en una preceptiva racional. La teoría se abre, así, inclusiva y perpleja, ante las sugestiones de la creación artística concreta: aprende del hacer pues en el comienzo era el acto.

Blanckenburg, Engel y, luego, Hegel, peraltan la novela como el epos de la modernidad, epos burgués en que actúan los dones profanos de observación, objetividad y autocrítica de la nueva clase dominante. De allí hasta Thomas Mann se puede andar el mismo camino. Luego, los senderos se bifurcan y la carretera general se borra.

Esta ampliación de espacios cambia la textura de lo verosímil. Para los ilustrados, el novelista es un hacedor de fábulas ejemplares que los lectores deben reconocer como la enseñanza del colectivo magistral de la sociedad. Para los románticos y sus herederos, la novela es un órgano de expresión de la totalidad burguesa, escrita por burgueses y en la cual los lectores burgueses se reconocen como tales, en todas sus peculiaridades concretas, aceptando la verdad de la experiencia común como supremo criterio de vero-

similitud. Así, el triunfo del héroe no es el resultado de una armonía preestablecida que resuelve todo a favor de sí misma, sino la imposición al mundo de un quehacer en que el bien es el consecuente de un buen obrar con buenos medios. La burguesía también es capaz de epopeya y meter la novela en la teoría del arte es una conquista de la conciencia histórica, que ya no repite mecánicamente la doctrina de los clásicos como portadora de una verdad acerca de la belleza intemporal.

El héroe no se marca, horacianamente, por un solo carácter dominante, sino por la inestabilidad y contradictoriedad de su mundo interior, por sus luchas contra un medio dado y hostil. Desde la novela, Walter Scott hará la crítica de la historia, cambiando el sentido de las jerarquías, y Friedrich Ast *(System der Kunstlehre,* 1805) considerará la novela como el más elevado grado del epos. El pensamiento reaccionario, asustado por los resultados de la Revolución Francesa, acusa a la novela, género ilustrado, de vehículo propagandístico subversivo, o, más concretamente (Johann Georg Heinsmann, 1797), de cosa de «semisabios, locos y raisonneurs», enemigos de Alemania y del orden social.

En cualquier caso, entra en crisis, sin solución, la categoría clásica de verosimilitud, basada en la noción de lo consabido y lo reconocible. Lo extraordinario resulta inverosímil y, ante él, cabe el rechazo o la aceptación, según que el lector considere irracional la propuesta o la acepte como un grado de saber novedoso e inédito. La herencia cartesiana (las ideas son innatas, son impresiones que Dios ha dejado en el alma al crearla) se opone al empirismo inglés (Locke): las ideas se forman por la asociación de percepciones. En un caso, el texto transmite ideas que el lector reconoce y recibe. En el otro, el lector produce ideas al asociar las sugestiones del texto. Algo similar ocurre con los sentimientos: son perturbaciones del intelecto, que hay que dejar de lado para conocer rectamente, o son un medio autónomo de saber, en cuyo caso la novela, escuela de afectos, es siempre formativa, aunque se la lea llorando, con taquicardias o a carcajada limpia. En este caso, el arte es el lugar en que naturaleza y razón se reconocen como integrantes de la misma totalidad y así como existe una naturaleza racional, existe una razón natural. Esta verosimilitud es un acto que ocurre en la interioridad del lector, allí donde, sentimental y racionalmente, se reconoce en lo que lee. Lo bello no es sólo la generalidad racional de la verdad, es también el accidente, la peculiaridad, hasta la excepción que ofrece la naturaleza, hacedora de desigualdades y de monstruos.

Romanticismo

Teóricos pero no escolares, los románticos aparecen beligerando en favor de la novela *(Roman)* como el género total, en el cual se definen porque los define. Paradójicamente, porque se trata, según es visible, del género indefinido. De Novalis a Henry James, la novela se considerará una totalidad continua y orgánica, como la vida misma, expresión de la Totalidad que Dios ha creado y con la cual se identifica, de un alma íntima y central, de la cual el hombre y su conciencia individual (y escribiente) son un mero órgano.

Si para el racionalismo el artista es un ejemplificador del canon abstracto de la belleza, para el *Sturm und Drang,* un hacedor que propone un desciframiento (revelación,

levantamiento del velo), para el romanticismo, el poeta es ese buceador de la oscura intimidad anímica, órgano de la infinitud, en cuyos textos el lector reconoce un alma infinita común. Este reconocimiento emotivo es la base de la verosimilitud romántica. La novela es el lugar de encuentro por excelencia de esta comunidad del alma, articulada en espíritu popular por la lengua nacional, pues princesas y camareras, mercaderes y labriegos comparten la lectura de almanaques y leyendas noveladas, creen por igual en el cuerno de Sigfrido y el pacto de Fausto, lloran por Pamela o por Werther y persiguen las desdichas de la bella Magelona con igual curiosidad. El arte toca la vida social de modo inmediato en la novela, observa August Schlegel ya en 1798.

Al proponer escribir un solo libro en que quepan todos, el romanticismo se arroja al abismo del pensamiento sin fin que sólo encuentra su fin en la autorreflexión, suerte de metapensar *(Nachdenken)* que reclama una nueva lógica, razón de la locura, medida de lo indiscreto, palabra del sentimiento mudo, etc. Yo del yo: nosotros. Subjetividad infinita, conciencia inconcebible, pura forma de un saber del saber. Desdicha del no llegar a la meta, persecución del horizonte, escritura de fragmentos. Como todo, en el fondo, es uno y lo mismo, la filosofía es filosofía de la identidad, pregunta del héroe por su ser, que se pierde en una respuesta que el infinito desmenuza en briznas de saber.

Este yo primordial que se propone apoderarse del infinito y que sólo logra poseer, en su desdichada conciencia, objetos limitados e incompetentes, se parece sugestivamente al deseo. La filosofía romántica empieza por ser una meditación de ese yo primordial en Schelling y Schlegel, y culmina en una filosofía del infinito querer en Schopenhauer.

El conocimiento romántico no se produce por el encuentro de un sujeto y un objeto, sino por la mismidad que se re-conoce en todas sus manifestaciones. Y así el lector en el texto fragmentario y totalizante de la novela. Yo soy mi verdad en ese texto, sería la fórmula operativa de lo verosímil romántico. Ese texto parece verdadero en tanto se me parece porque me le parezco.

La forma pasa a ser preocupación activa privilegiada porque es en la forma donde el infinito encuentra sus límites provisorios, donde permite ser reconocido. Pero la forma romántica no es un repertorio dado de fórmulas y soluciones compositivas a priori, como en el clasicismo, sino el encuentro de la forma sui generis de cada objeto en su misma manifestación. De algún modo, es el receptor de la obra el autor de su forma, en tanto reconoce, con su percepción, los límites del objeto y en ellos se reconoce. El romanticismo, en sentido estricto, no acepta formas sino que reconoce leyes, normas que se encuentran en las recurrencias de una práctica autónoma. El sujeto es la forma, en tanto sujeto activo y en tanto texto que es sujeto del decir (este discurso tiene como sujeto tal asunto, sujeta tal tema, etc.).

La novela romántica se basa en la narración de la historia, no en la reflexión de la anécdota (como en el tardío relato ilustrado: Lawrence Sterne). Prefiere la novela epistolar porque es la expresión de una subjetividad dirigida a otra, desmarcándose tanto de la quietud olímpica goetheana como del absoluto hegeliano. Liberal, abierto, movedizo y confuso como la vida, el discurso romántico sólo pide una aceptación emotiva y momentánea, sin pretender nada definitivo, por la sencilla razón de que le preocupa

lo contrario: lo infinito. E igualmente infinita, por indefinida, es la comunidad de lectores a la cual se dirigen los escritores románticos: el pueblo.

Para Friedrich Schlegel *(Fragmente,* 1797-99) la novela es el género de la unidad romántica, que es mística y no poética, y debe provocar el advenimiento del Reino de Dios en la Tierra. Como tal unidad, todo lo disuelve, y lo que no puede disolverse, ha de desaparecer. Su modelo es la confesión, acto religioso en que el sujeto individual se desliza por lo infinito. Caos, arabesco, cuento de hadas proporcionan los procedimientos. El lector se pierde también en este mar sin confines, y este sentimiento adual de pérdida, de retorno al yo primordial, es otra manifestación de la verosimilitud romántica. Para Novalis, además, la serie infinita de frases que exige la idea (algo irracionalmente grande) apela a la música. Lo deseable sería que el escritor escribiera como el músico y que el lector cantara el texto. Se lograría, así, el culmen de inefabilidad e inmediatez que anhela el romántico y que tropieza, a cada paso, con la discreción de la palabra.

El verosímil romántico sucede en un espacio mítico: un tiempo anterior a la cronología, un caos anterior al orden, una naturaleza anterior a la sociedad, un cuarto de juguetes anterior a la calle y la plaza, una libertad anterior a la convivencia. Schelling (1802) reflexionará acerca de los inconvenientes del epos romántico, objetivo como el epos clásico, pero sin el tono prodigioso de la caballería, con límites similares a los del drama (o sea, sin posibilidad de desarrollos infinitos), espejo de una época que sólo posee mitologías parciales. Su moralidad también es parcial, pues sólo se refiere al curso general o común de las cosas humanas (la historia).

Friedrich Ast *(Systeme der Kunstlehre,* 1805) sintetiza (perdón, nada hay menos romántico que la síntesis) admirablemente:

> ... en la novela, en la cual lo individual se ensancha en universo, vive lo finito en lo infinito, juega lo prosaico en lo poético, la historia se disuelve en poesía, y la misma poesía deviene filosofía en lo profundo del ánimo, o se transforma la filosofía (autoconocimiento) en poesía, reconstruyéndose como intuición de un universo.

La infinitud romántica, por paradoja, cierra el ciclo: así como para los racionalistas, la novela no era un género porque no tenía esencia, para los románticos tampoco lo es porque carece de límites. Y es verosímil en tanto nos produce el angustioso placer de lo infinito en que nos reconocemos como imposibles. Sólo sabemos que somos imposibles.

Realismo y naturalismo

Para el planteo teórico realista, la verosimilitud tiene un órgano de control privilegiado: la ciencia. Balzac invoca a Buffon, Zola invoca a Claude Bernard, Engels invoca a Marx. Es verosímil la novela que nos describe la sociedad conforme la ciencia nos la explica. Cabe preguntarse, entonces ¿para qué sirve el arte si nos dice lo mismo que la ciencia? Acaso para nada específico, simplemente es la criada didáctica y cachonda del científico. O un inspector de policía *(cf.* los Goncourt) que recorre los barrios de la ciudad, preferentemente los bajos, en busca de malos ejemplos que contribuyan al triunfo del bien.

La realidad es cognoscible, dice el realismo. Ya la ha conocido, de antemano, la ciencia y el lector que no sepa lo que la ciencia dice, puede enterarse, para controlar en qué medida es verosímil lo que el escritor le cuenta. Hay verdad en los detalles y descripción de caracteres típicos en circunstancias típicas, según escribe Engels a Margaret Harkness en 1888.

Ahora bien ¿quién controla la veracidad de la ciencia? Flaubert aconsejaba al escritor ser como Dios, estar en todas partes y no ser visto en ninguna. Pero la ciencia, por el contrario, tiene un establecimiento muy concreto (los gabinetes de estudios, los libros de ciencia, los laboratorios, etc.) y no puede sino ser manifiesta. Dios no le sirve de gran cosa, aparte de que Dios todo lo sabe y tampoco debe ser demasiado curioso acerca de los escarceos de la ciencia. Queda, pues, en pie, la pregunta.

Engels consideraba a Balzac un modelo de escritor realista, pues había descrito correctamente la sociedad de su época a pesar de sus ideas reaccionarias. De ello se deduce que el arte no debe ser tendencioso, sino científico. Años después, Adorno dirá que la descripción de Balzac es incorrecta y que Engels (y Lukács) sufrieron de ilusiones ópticas y tomaron la ideología de un momento por la ciencia de todos los tiempos. Lo mismo podríamos decir de la punta de flecha hallada en Troya. ¿De qué guerra nos habla Homero?

Se puede pensar que Engels creía en la cientificidad de Balzac y en su probidad científica que superaba su miopía reaccionaria. También la censura alemana prohibió *Los tejedores* de Gerhardt Hauptmann por socialista, cuando los socialistas alemanes sospechaban del autor (que acabó siendo nazi). Para Engels era verosímil la descripción científica balzaciana como para la policía alemana era verosímil el socialismo de Hauptmann, pero ¿qué verdad hay en todo ello, más allá de la veracidad relativa de la historia y sus juegos de espejos?

Tal vez convenga corregir la tesis realista y decir que es verosímil en términos de realismo aquello que nos parece adecuado a la verdad de la ciencia, siendo ésta la verdad epocal de nuestra ciencia contemporánea.

Por supuesto, esta concepción estética deja fuera del juego a todo arte que no sea mimético, es decir que no proponga la descripción de realidades con un referente previo, fechado y espacializado. Pero, más allá de esta petición de principios tan quirúrgica (y tan autoritaria) cabe preguntarse todavía: si Balzac no describió correctamente a la sociedad de su tiempo ¿qué resulta legible en sus libros? ¿Han dejado de ser arte cuando descubrimos sus errores «científicos»? Y si no lo han dejado de ser ¿cuál es su textura?

Estas perplejidades y otras ya inquietaron a algunos socialistas de la época, como los socialdemócratas que se reunieron en Gotha en 1896. La revista *Neue Welt* había dado gran difusión a las tesis naturalistas, pero algunos participantes del debate se preguntaban si no era mejor dejar a los artistas en libertad, aun cuando dijeran cosas opuestas a la moral (cualquiera fuere ella). De lo contrario, el partido debe fijar límites a la expresión artística, para que los niños proletarios no aprendan porquerías y caigan en la mera animalidad.

La propuesta realista sugiere algunas reflexiones que dejaré apuntadas y sin desarrollo:

1.º Se propone informar sobre una realidad preexistente al texto y que no es modificada por él. El texto carece de virtualidad práctica, no es un hacer sino un mero reflejar.

2.º El relato, por lo mismo, es, en sí, irreal o superreal. Su realidad es secundaria, derivada, subalterna. Toma prestada su realidad de la Realidad.

3.º La Realidad es un continuo exterior e ineluctable, perfectamente cognoscible por la ciencia, con límites fijos y sabidos: es un dato que se impone con efecto de naturaleza. Es igual a sí misma, dotada de una tersura sustancial inalterable.

4.º Hay una dicotomía de espacios perfectamente demarcada: el espacio pleno y viril de la Realidad y el espacio vacuo y femenino de la literatura, que le sirve como una cámara fotográfica.

5.º Desaparece el sujeto del escritor, ideológicamente conformado, y desaparece la textura del lenguaje, con su propia densidad dialéctica.

6.º El discurso del arte es veritativo: su misión es decir la verdad y someterse al control de veracidad de la ciencia. Aporta una forma estética a un contenido preestablecido y previamente armonizado con ella, por medio de coincidencias miméticas.

En 1914, el joven Ortega anotaba en sus *Meditaciones del Quijote:*

> Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.

He aquí una propuesta de verosimilitud antropológica. En cada tiempo, los hombres (quiero decir: los hombres que se dedican a dejar documentos escritos sobre su tiempo) tienen un modelo dominante de sí mismos. Y hasta modelos menos dominantes. Son estos modelos los que fundamentan su creencia acerca de lo verdadero y lo verosímil. El conjunto organizado de estas creencias va perfilando la verdad de la historia, cuyas síntesis son también históricas y provisorias. Forman parte de nuestra conciencia posible y ocurren más acá del horizonte de nuestro tiempo.

En función de lo que creemos verdadero nos parecen ciertas cosas verosímiles, e inverosímiles, otras. El arte se caracteriza por seguir diciendo cosas más allá de la veracidad de su tiempo. Esta facultad del arte es su perfil de agente provocador del decir ajeno. Si cerramos la posibilidad de seguir hablando anacrónicamente a la obra de arte, bloqueando su avance por los caminos de la historia con el muro de la verdad científica, la matamos, la sacamos de la historia y la situamos en la arqueología que, como todos sabemos, es afecta a la organizacion de museos.

Crisis de lo verosímil burgués

La crisis del verosímil realista ha sido leída con diversos códigos y, puesto que vivimos inmersos en ella y en ella seguimos inventado y reflexionando, cabe pensar que nuestro pensamiento la integra, ya que vive de su deconstrucción y, por ello, presupone sus elementos constitutivos.

Podemos situar el despegue de la novela moderna en el punto donde se cruzan, idealmente, Rabelais, Cervantes y Daniel Defoe. El escarnio del heroísmo nobiliario, el mundo

deshechizado por la razón y la refundación de la historia son algunas de las tareas que toma sobre sus hombros la novela moderna. Prosa de la nuda experiencia, que se carga de fuerza al desnudarse, tiende al realismo, en tanto empresa de apoderamiento simbólico de lo real, conquista del mundo. Hay un realismo inmanente en ella, que está antes y por encima de los concretos programas realistas históricos.

A medida que la burguesía pierde el dominio exclusivo de la realidad, cuando en su horizonte histórico se bosqueja la revolución proletaria (que no ha ocurrido todavía o jamás ocurrirá), en tanto la civilización industrial se burocratiza, crece la desconfianza en la realidad hasta que el realismo es una actitud gestual heredada de los mayores, que se conserva como fachada ilusoria.

De otra parte, el progreso de las técnicas que registran inmediatamente y sin lenguaje los hechos (fotografía, cine, televisión) hace superfluo cualquier esfuerzo documental de la novela que, si insiste en ello, se convierte en sirvienta del periodismo. Simétricamente, mina su campo el psicoanálisis, género literario nacido de la lectura atenta de la novela psicológica hecha por un humanista desencantado de la psiquiatría positivista (Freud) y admirador de un hombre religioso desencantado de la teología (Dostoievski). Nacido de la literatura documental y autoanalítica, el psicoanálisis se vuelve a su favor, o sea en su contra, porque sienta al lector y al novelista en un diván distinto, administrado por el clínico de la palabra.

Mirado desde el modelo antropológico del humanismo (volvamos a Ortega y a su antropología histórica) el hombre de hoy es inhumano, aunque sea el resultado de la mayor empresa de humanización que han sufrido las fuerzas naturales y los dioses. Por eso, se habla habitualmente de enajenación, extrañeza y deshumanización de la novela, acaso sin repararse que quien se siente extraño en el mundo actual es el paradigma heroico de otrora y que falta en la humanidad de hoy, tan humana ella (o sea nosotros), la humanidad de antaño.

Para el hombre humanista, las relaciones humanas están hoy petrificadas por la civilización masiva, maquinal y cuantificada. Para el hombre actual, lo petrificado es el modelo del humanismo. Uno de los dos debe desaparecer de la escena. Mientras ello no ocurre, vivimos la narrativa de la crisis e intentamos pensarla, sin perder de vista que dicho pensamiento también integra la crisis.

El narrador contemporáneo no se propone descifrar la tersura del mundo aplicándole un armonioso aunque dramático modelo antropológico. Si el mundo exterior le resulta enigmático, hace una poética del enigma y, en cuanto filósofo, se encoge de hombros. Entre tanto, el modelo heredado se disuelve en el hiperanálisis de sus componentes, es decir llevando a su extremo y a su consumación el método de comprensión racionalista. Así ocurre con el Proust de la *Recherche,* con el Malte de Rilke, con el Niels Lyhne de Jacobsen, con los héroes de Beckett que, en lugar de construirse por la educación, el tiempo y la experiencia, se desarman como muñecos y retrogradan a la invalidez fetal.

El verosímil de *esto es porque yo lo entiendo y lo explico* se traduce en *como si.* Hagamos de cuenta que, supongamos que, a mí me parece que. El flujo de las cosas y los sistemas de signos preconstituidos (entre ellos, sobre todo, la herencia de la literatura) se mueven por sí mismos y diluyen al autor y al personaje, todo aquello que, por estar sujetado y bien sujetado dio lugar a los perfilados sujetos de otrora. La novela

puede convertirse en un criptograma culterano, como el *Ulysses* de Joyce o en un curso pedagógico sin lecciones, como *La montaña mágica* de Thomas Mann.

Hay, desde luego, soluciones ingenuas que pueden rescatar lo perdido, si por tal se lo tiene (la conciencia de la pérdida es una forma elemental de la recuperación): el formalismo que renuncia a contar para hacer de la novela una supuestamente pura combinatoria de procedimientos técnicos, y el arte de tendencia, que somete el discurso a la prédica de verdades beneficiosas para los demás, verdades que generalmente los demás ya conocen por la televisión y que aceptan encantados, pues se miran en un espejo muy frecuentado, dócil a la caricia y que admite el autoaplauso sin ambajes.

Si hay algo claro en esta rica confusión que vivimos es que, salvo en sus campos más rutinarios y periodísticos, la narrativa actual tiende a prescindir de referentes que aseguren su verosimilitud. El lector puede seguir pactando con el texto pero los criterios de verosimilitud provienen del texto mismo, de referencias que él provee a la lectura. Pueden ser hechos del lenguaje que se transforman en vínculos entre las cosas (Beckett), en objetos mentales que tienen la misma consistencia mnémica de los objetos físicos y viceversa (Proust), flujos de seudopercepciones que son percibidas por nadie (la novela objetivista), espacios y tiempos que toman, en la vigilia, la lógica de los sueños (Kafka). La única referencia exterior al texto es el código de la lengua. El resto del universo simbólico textual es también textual. Falta la puerta de salida que culmine el sendero y la lectura afecta el delicioso vagar por un laberinto. En él tampoco el lector se desarrolla como modelo de construcción, habitualmente pierde el pie, cuando no la cabeza, pero se trata de un juego final, como Adorno dice acerca del *Fin de partie* beckettiano (podría ser el final del juego cortazariano, juego a la vera de un ferrocarril que no habrá de pasar más).

Toda época tiene no sólo un modelo antropológico radical (o sea arraigado en su suelo histórico, dotado de raíces), también tiene unas retóricas que lo describen y narran, y que crean costumbres en el público consumidor. El cambio de estas costumbres produce la sensación de inverosimilitud y, como efecto, se dice que el texto no es real, que *esa* no es la realidad. Es que la realidad está conformada (es decir, que adquiere forma, estructura) por nuestras creencias, de modo tal que terminamos confundiendo la una con las otras. Al decir que algo es irreal queremos decir que no nos resulta creíble como real, que no responde a nuestras expectativas habituales, que excede nuestros hábitos de percepción. El personaje tradicional tenía un nombre, una historia familiar, un aspecto exterior, unos ambientes que frecuentaba y en los cuales hallaba el repertorio de ayudas y contrafiguras que le hacían falta para desarrollarse. El actual, conforme define Robbe-Grillet:

> Sin rasgos de fisonomía, sin naturaleza, sin rasgos de carácter, a veces designado por meras iniciales, es apenas un soporte inaprensible, casi invisible.

Este mundo de este «personaje» *es*, simplemente, sin resultar significante ni absurdo. Las cosas están ahí, como abandonadas por no se sabe quién, y el sujeto no es una plenitud de carácter o una densidad de tensiones contradictorias, sino un espacio circunscrito y vacío, una oquedad que huele a devastación. Se desliza por las cosas como la lectura se desliza sobre él, todo en superficie, y la estética que lo sirve reivindica como

valiosa esta superficialidad, acaso la esencia itinerante de la novela de todos los tiempos, sólo que ahora sin meta real o soñada. Estando sin llegar a ser, o habiendo sido, las cosas de esta narrativa no vehiculizan ninguna verdad. Su única verosimilitud es la estructura misma del texto, de la que no se puede salir hacia ningún referente externo (de ahí el mencionado efecto de laberinto). A Horacio tal vez no le disgustaría esta literatura.

A esta opacidad y complejidad laberíntica del actual mundo novelesco contribuye, por paradoja, la enorme extensión del dominio humano sobre la realidad. Sabemos más sobre lo real, contamos con más realidad que antes pero ello hace imposible al sujeto apropiarse de todos los conocimientos y al escritor de todas las jergas que circulan en ese inmenso espacio de saber y poder. Se conoce un penumbroso rincón y el resto no tiene el encanto de lo ignorado que tuvo antes, sino el amenazante sesgo de lo que saben otros y yo no sé ni puedo saber, un mundo razonable y hermético. Es la epopeya negativa de las cosas, cuya primera voz insolente y monologal se oye en Dostoievski. Los intentos finales de la gran novela enciclopédica (Proust, Mann, Musil, Martin du Gard) todavía intentan poner en escena a un sujeto privilegiado que da cuenta de toda una cultura y saca los números del balance cuando termina la guerra, o cae el imperio, o estalla la revolución. Pero, sólo medio siglo después, la selva del saber nos encierra en un gabinete donde apenas si podemos interrogar a nuestro menesteroso lenguaje de «escritores». Zola podía subir a una locomotora o bajar a una mina y enterarse de algo, pero ¿quién de nosotros puede inspeccionar una central nuclear o un satélite de comunicaciones, si no es un ingeniero en la materia? ¿Qué interés tienen estos ingenieros en escribir novelas acerca de lo que ya saben?

Nuestra épica es, pues, más bien, la epopeya de un mundo impenetrable, la cabalgata de los héroes invidentes, que pueden descender a su interior, pero que en él encuentran una opacidad simétrica a la del mundo externo. La salida fácil es convertir la literatura en una especialidad más, en una meditación técnica sobre la técnica de narrar (nada en concreto). Pero ¿se puede jugar a este juego cuando la partida ha concluido? Sí, tal vez por el lado de Joyce, que describe la parodia del modelo clásico en la cotidianeidad moderna, haciendo un epos cómico de las diversas retóricas, o proclamar, como Sartre, que el mundo indigerible me da náusea, o escribir fragmentos, episodios puros y discontinuos que no llevan a meta alguna, rescatando las primeras intuiciones de la novela picaresca, según el viejo Thomas Mann ensaya jubilosamente en su *Félix Krull,* retomando, no casualmente, unos papeles de su juventud, abandonados por inconducentes. Como Krull, el narrador se dedica a una serie de divertidas estafas menores.

El pacto de credibilidad

Hace años, abrí mis cuadernos de fichas sobre este asunto copiando unas palabras de Freud. Perdí la fuente y me saben a folklóricas, me suenan a Aristóteles, a Boileau y a Hesíodo, sus contemporáneos: «Lo verosímil no es necesariamente verdadero y la verdad no siempre es verosímil». O sea: verdad y verosimilitud necesitan ir juntas pero pueden ir separadas, admiten un desmontaje. Cuando lo verosímil no es verdadero, cuando funge de verdad sin serlo, estamos ante la monda y lironda creencia. Una cien-

cia bastante joven, la sociología del conocimiento, se ocupa de esto: cómo es que los hombres, en ciertas circunstancias históricas, creen en ciertas cosas y descreen de otras ciertas cosas. A partir de allí, la realización de la creencia, su proyección sobre el mundo exterior, genera algo de realidad y construye sus propias verdades. Y exige su propia verosimilitud. Y su crítica. Y vuelta a empezar, con gran regocijo dialéctico.

Luzán, en 1737 (Luzán, tan romo en ciertas cosas, como para dejar fuera de su poética a la novela, Cervantes y Quevedo incluidos en la exclusión), define con exactitud:

> ... todo lo que es conforme a nuestra opiniones, sean éstas erradas o verdaderas, es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones.

A partir de estos desmontajes, Etiemble diferencia al mito (historia falsa que se tiene por verdadera), de la novela (historia falsa que se tiene por falsa) y de la historia (historia verdadera que se tiene por tal).

Los narradores se han valido de distintas estrategemas para hacerse creer a lo largo de unos siglos en que las creencias de los hombres variaban tan radicalmente. Tomo algunos casos dispersos y ejemplares. En 1521, el señor Ziely traduce al alemán la novela de Oliveros y Artús, pidiendo a los lectores que no crean en lo que van a leer como si fuera el Evangelio. Pide una *adaequatio orationis ad rem,* una pertinencia de lectura y texto. Pero, antes, en 1456, Thüring von Ringoltingen, al ofrecer su *Melusina,* ha pedido lo contrario: que los lectores crean aún aquello que les parezca menos creíble, pues Dios, en su omnipotencia, es capaz de todo (qué remedio, Señor). Para Martín Lutero, Melusina había existido realmente, era un súcubo y servía de prueba positiva a la existencia del Demonio. Aparte de que en la Edad Media toda realidad estaba doblada de alegorías y Melusina podía alegorizar alguna cosa. Item más, que Lutero solía espantar a los demonios a tinterazos. Christoph Maria Wieland, en 1767, en el prólogo de *Agathon,* afirma haber encontrado el texto en un manuscrito griego, y se lava las manos (los manuscritos griegos suelen ser polvorientos).

El joven Goethe (tenía veinte años) escribió:

> La luz es la verdad. La noche es la mentira. Y ¿qué es la belleza? Ni luz ni noche. Crepúsculo; verdad y mentira en estado naciente. Algo intermedio.

En 1784 se lee en zu *Zueignung:*

> El velo de la poesía en la mano de la verdad,
> tejido con niebla matinal y solar claridad.

Un Goethe más, esta vez el viejo (1825): «Lo verdadero se parece a Dios, pero no aparece inmediatamente. Debemos errar por sus manifestaciones». Sus adversarios, los románticos, creían lo contrario, que tal vez sea lo mismo. Para Novalis, su más enconado opositor, el poeta producía la verdad, por ser el órgano de la naturaleza diputado a la profecía. No reconocía lo verdadero, lo decía en el poema. La revelación le servía de apoyo y su reino no era de este mundo, por lo que lograba elevar al lector hacia la lectura de la verdad revelada. Lo sublime (la *Erhabenheit)* era esta ascensión, precisamente.

O sea, que si no hay una instancia trascendente, sobrenatural, que legitime la verdad, ella no existe, y vagamos por el tejido de errores que rodea, con sus simulacros,

a esa divinidad que carece de inmediatez. El arte, precisamente, circula por esta velada periferia y cada vez que se le encarga el transporte de la verdad, suele perecer aplastado por la misión.

De esta ligera cabalgata por una fórmula y sus variantes, podría inferirse un pequeño inciso teórico: el arte simula ser verdadero, lo parece, sin preocuparse por la veracidad final de lo que dice, pues tal veracidad no existe. Hay un pacto que sella la transitoria verosimilitud de la obra de arte, y ese pacto se celebra entre un sujeto virtual y flotante (el texto) y un sujeto anclado en un momento histórico y denso de tal realidad: el lector. En el encuentro de estas dos subjetividades se produce la existencia del género y el valor de verosimilitud que la obra lleva. O lo contrario. El texto nunca es verosímil en sí mismo. Ni siquiera es estético en sí mismo. Si fuera un documento histórico, la crítica podría convertirlo en veraz o mendaz conforme a un control racional de sus datos. Como no lo es, se abre y se cierra, a lo largo de la historia, conforme la historia misma decide a través de sus órganos, que somos los sujetos concretamente históricos. Objetos que tuvieron un sustrato histórico real son hoy deliciosas fantasmagorías. Orellana describió a las amazonas del Brasil, Raleigh vio en Venezuela a unos hombres sin cabeza, los virreyes del Perú otorgaron concesiones para explorar El Dorado, y Portugal y España convinieron, en el siglo XVI, que la isla de San Brandán fuera portuguesa. ¿Cómo leer estos severos protocolos hoy, cuando hace siglos costaron vidas humanas, dinero, ambiciones? Los tratadistas del XVIII ignoraron a Cervantes. Clemencín lo tuvo en cuenta, Vicente del Río y Mayans lo defendieron, Foronda lo atacó duramente. ¿Cuál es la objetividad de la obra cervantina? Hace pocas décadas, el laborioso Lugones fatigaba a Homero en busca de precisiones sobre la vida griega de su tiempo. No lo aquejaban las dudas de Finley. En esta sucesión de efímeros y apasionados pactos se nos va la vida, se nos va la historia.

Blas Matamoro

Bibliografía

ABRAMS, M. H.: *El espejo y la lámpara,* traducción de Gregorio Aráoz. Nova. Buenos Aires, 1962.

RILEY, EDWARD C.: *Teoría de la novela en Cervantes,* traducción de Carlos Sahagún. Taurus. Madrid, 1966.

ARISTÓTELES: *Poética,* versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1970.

MANN, OTTO: *Poetik der Tragödie.* Francke Verlag. Bern, 1958.

WELLEK, RENÉ: *Geschichte der Literaturkritik,* ub. von Edgar und Marlene Ohlner. Luchterhand. Darmstadt, 1959.

KERENYI, KARL: *Umgang mit Göttlichen.* Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1955.

HORACIO: *Arte poética y otros poemas,* traducción y notas de Oscar Gerardo Ramos. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1974.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Horacio en España,* edición nacional de Obras Completas, preparada por Enrique Sánchez Reyes. Aldus. Santander, 1951.

HERZOG, URS: *Der deutsche Roman des 17.Jahrhunderts.* Kolhammer. Stuttgart, 1976.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Historia de las ideas estéticas en España,* edición citada, 1940.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO: *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa.* Cupsa. Madrid, 1977.

HALL, VERNON (JR): *Breve historia de la crítica literaria,* traducción de Federico Patán López. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

OPITZ, MARTIN: *Buch von der Deutschen Poeterey,* her. von Cornelius Sommer. Reclam. Stuttgart, 1970.

CASCALES, FRANCISCO: *Tablas poéticas,* edición de Benito Biancaforte. Espasa Calpe. Madrid, 1975.

JAGER, GEORG: *Empfindsamkeit und Roman.* Kohlhammer. Stuttgart, 1969.

KESTING, MARIANNE: *Vermessung des Labyrinthes.* Fischer. Frankfurt, 1965.

HAHL, WERNER: *Reflexion und Erzählung.* Kohlhammer. Stuttgart, 1971.

—: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880,* herausgegeben von Eberhardt Lämmert u. a. Kippenheuer & Witsch. Köln-Berlin, 1971.

LECERCLE, JEAN LOUIS: *Rousseau et l'art du roman.* Armand Colin. París, 1969.

CASSIRER, ERNST: *Filosofía de la Ilustración,* traducción de Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1950.

BEGUIN, ALBERT: *El alma romántica y el sueño,* traducción de Mario Monteforte Toledo. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1954.

BENJAMIN, WALTER: *Der Begriff des Kunstkritik in der deutschen Romantik.* Suhrkampf. Frankfurt, 1973.

BRUNETIÈRE, FERDINAND: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature.* Hachette. París, 1914.

—: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880,* her. von Eberhardt Lämmert u. a. Kiepenheuer & Witsch. Köln, 1975.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Meditaciones del Quijote. Preliminar y primera.* Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1914.

ADORNO, THEODOR W.: *Noten zur Literatur I.* Suhrkampf. Frankfurt, 1970. Caps. *Über epische Naivetät* y *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman.*

ADORNO, THEODOR W.: *Noten zur Literatur II.* Suhrkampf. Frankfurt, 1970. Capítulo *Versuch das Endspiel zu verstehen.*

ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman,* en *Critique,* n.° 111-112, aôut-septembre 1956.

ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Pour un nouveau roman.* Les Editions du Minuit. París, 1963.

FRENZEL, ELISABETH: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.* J. B. Metzler. Stuttgart, 1963.

LAMMERT, EBERHARDT: *Bauformen des Erzählens.* J. B. Metzler. Stuttgart, 1955.

HORST, KARL AUGUST: *Das Spektrum des modernen Romans.* C. H. Beck. München, 1960.

MUNTEANU, ROMUL: *Romanesque et antiromanesque;* ALTER, JEAN: *Mutations des formes;* en *Cahiers roumains d'études littéraires.* Univers. Bucarest, 4/1979.

LUZÁN, IGNACIO DE: *La Poética,* edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Labor. Barcelona, 1977.

ETIEMBLE: *Essais de littérature (vraiment) générale.* Gallimard. París, 1974.

KAYSER, WOLFGANG: *Die Wahrheit der Dichter.* Rohwolt. Hamburg, 1959.

BOILEAUX-DESPREAUX, NICOLAS: *Art poétique,* ed. de Charles Boudhon. Belles Lettres. París, 1952.

RICARDOU, JEAN: *Problèmes du nouveau roman.* Seuil. París, 1967.

RICARDOU, JEAN: *Pour une théorie du nouveau roman.* Seuil. París, 1971.

ROSALES, LUIS: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca.* Cultura Hispánica. Madrid, 1966.

BOOTH, WAYNE C.: *La retórica de la ficción,* traducción de Santiago Gubern. Antoni Bosch. Barcelona, 1978.