

MODOS INVEROSÍMILES DE NARRAR Y LOS GUIÑOS NARRATOLÓGICOS DE CERVANTES

Félix Martínez Bonati

En un sentido que se precisa en este ensayo, el discurso literario es no sólo normalmente ficticio sino también tendencialmente fantástico. Algunas variedades de las acciones comunicativas ficticias son inverosímiles. Las inverosimilitudes se relacionan con los límites del conocimiento humano y con la propiedad originaria del discurso. A juicio de Félix Martínez Bonati, estos puntos de vista, obtenidos a través de una reflexión sobre el lenguaje, permiten observar aspectos del arte narrativo de Cervantes que pueden ser indicios del carácter de su voluntad creadora.

FÉLIX MARTÍNEZ BONATI. Estudió literatura y filosofía en Chile y Alemania, donde obtuvo su doctorado en filosofía. Ha sido profesor de la Universidad de Chile, la Universidad Austral de Chile, las Universidades de Iowa e Illinois y de Columbia University, de la cual es profesor emérito, y profesor visitante en Goettingen y Princeton. Fue rector de la Universidad Austral de Chile entre los años 1962 y 1968. Autor de una vasta obra sobre teoría literaria que incluye, entre otras publicaciones, *La estructura de la obra literaria* (traducida al inglés con el título *Fictive Discourse and the Structures of Literature* y publicada por Cornell University Press); *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*; *El Quijote y la poética de la novela* (también publicada en versión en inglés, *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, por Cornell University), y *La agonía del pensamiento romántico: Cuatro ensayos sobre nuestra situación intelectual* (Editorial Universitaria, 2004).

Resumo primero en estas páginas ideas acerca de los artificios fundamentales del discurso literario, que he introducido en publicaciones anteriores y que figuran ya como aceptadas en pertinentes publicaciones de teoría de la literatura de años recientes¹, y luego las desarrollo en algunos puntos. A la vez, a partir de esos conceptos, dirijo una incidental mirada narratológica a las novelas cervantinas y aventuro ciertas conjeturas sobre la voluntad creadora del escritor Cervantes.

La literatura como arte es constitutivamente una transgresión, o de la experiencia ordinaria y el sentido de la realidad, o de las normas del discurso comunicativo, o de ambas cosas a la vez. Aquí reflexiono sobre ciertos aspectos de esta función irrealizante a propósito de la gnoseología del discurso narrativo ficcional. Existe, además, la transgresión intraliteraria, o sea, la de las formas nuevas que infringen las normas de un modelo tradicional vigente de la ficción narrativa. Muchos han sostenido, y en parte mostrado, que la historia de la literatura puede ser vista, entre otras maneras, como una sucesión de transgresiones de las normas literarias (explícitas o no) previamente establecidas. Trataré de distinguir algunos tipos de ruptura de la normalidad tradicional del narrar literario: las fantasías modernistas del discurso narrativo sin origen, y las variedades fantásticas postmodernistas de la voz poseída por varios sujetos y el discurso ambiguamente real-ficticio. Como la literatura tiende siempre hacia la verosimilitud, asumiendo diversas modalidades de ella, una transgresión recurrente es, precisamente, nuevas inverosimilitudes².

1. La inverosimilitud gnoseológica

Convengamos, para los fines de esta reflexión, en que el carácter de *lo representado* en la novela moderna y modernista típica es verosímil, más aún: realista: los ficticios lugares, personas y acontecimientos de tales narraciones no discrepan en sus características generales de las expectativas con que diariamente nos enfrentamos al mundo real. Los mundos imagina-

¹ Entre otras, Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999); Matías Martínez y Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (Munich: C. H. Beck, sexta edición, 2004); Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001).

² He expuesto las ideas sobre la lógica y la epistemología narrativas que aquí desarrollo en *La estructura de la obra literaria* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, y Barcelona: Seix-Barral, 1972, 1983); *La ficción narrativa* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992, y Santiago de Chile: Lom, 2001); y sobre la variedad de los estilos de imaginar mundos —las “regiones de la imaginación”— en *El Quijote y la poética de la novela* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, y Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004).

dos en tales obras no constituyen una transgresión del sentido habitual de la realidad. Se da una “ilusión de vida” y un “olor de realidad”³ de una fuerza específica. Pero —he aquí una aparente paradoja— este realismo estricto de lo representado se logra sólo a través de un extremamiento del irrealismo y aun de la inverosimilitud del *modo de la representación*. Las historias narradas son entonces realistas, el modo de narrarlas es fantástico⁴. Éste es el punto central a que me referiré en la primera parte de mi exposición.

¿Qué sería un *narrar* verosímil, vale decir, una *manera* o modo verosímil de presentar la historia?⁵ Si el parámetro o modelo de referencia de la imitación artística es la vivida realidad del mundo, un *narrar* novelístico verosímil tendría que corresponder, en su forma esencial, al *narrar* ordinario, la noticia, el relato de lo que ha ocurrido, la expresión del recuerdo, el dar cuenta de algo en la comunicación real. El hablar es una entre otras de las acciones humanas y, como tal, estará sometido a leyes de necesidad (por ejemplo, la temporalidad, el ser el discurso un ente que se despliega en instantes sucesivos), posibilidad (por ejemplo, no es posible que en un acto de dar voz se formule en un instante una larga oración) y probabilidad (por ejemplo, no es probable, aunque no imposible —podría tratarse de un snob algo maniático—, que alguien construya sus dichos ordinarios con palabras de tres o cuatro lenguas diferentes).

Ahora bien, la posibilidad o la probabilidad de hechos y circunstancias (en general y dentro del orden de la experiencia ordinaria) no parece en principio difícil de establecer. Es imposible que un ser humano, por mucho que agite enérgicamente sus brazos, logre sin más volar. Es altamente improbable, si no imposible, que pueda recordar minuto a minuto lo que le ocurrió un día indiferente del pasado, etc.⁶. Pero ¿qué es imposible en el

³ Como lo expresa Henry James en su ensayo de 1884, “The Art of Fiction”. En: Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc., 1971), pp. 661-670.

⁴ El carácter verosímil o inverosímil, realista o irrealista, del *mundo* narrado es, en el arte literario, en sorprendente medida, independiente del carácter verosímil o inverosímil, realista o irrealista, del *discurso* narrativo.

⁵ Existe una norma implícita del *narrar* verosímil. Creo que esta norma nunca ha sido formulada o teoretizada. Los historiadores han tematizado, desde antiguo, en sus reflexiones de metodología expositiva, los fundamentos de la credibilidad. Ya Heródoto hace referencias a la coincidencia de testigos oculares, a piezas de evidencia intuitiva, etc., para legitimar su discurso. Y Tucídides menciona su autoridad de testigo y los límites de la memoria humana en su reconstrucción de situaciones vividas. Pero el tema de la verosimilitud de un discurso en cuanto imaginado acontecimiento de un hablar, en cuanto imaginada parte de la realidad, es más amplio, y en rigor otro que el de su credibilidad en tanto descripción de singularidades reales del mundo. Una cosa es la credibilidad de lo dicho, otra, la credibilidad de un acto de decir como acontecimiento posible.

⁶ Estos ejemplos sugieren, lo digo de paso, cuán grande es la parte de nuestro sentido de la realidad que *no* es históricamente relativa.

hablar? ¿No son todas las oraciones imaginables también posibles? ¿No basta imaginarlas para que existan? ¿Hay acaso oraciones que son fantásticas, irrealizables como actos de seres reales?

Aclaremos este punto. Puedo imaginar con todo detalle que un gato doméstico se transforma en un enorme tigre, inclusive ejecutar objetivamente la imagen de esta metamorfosis en una animación virtual. Pero ello no hace que un gato se convierta realmente en tigre. En cambio, si imagino con todos sus elementos la más extravagante oración, ella existe *ipso facto*, puede ser realmente pronunciada o escrita en una comunicación real (sería o no). No hay oraciones a la vez completamente concebibles e imposibles. (No hay pensamientos a la vez precisables e irrealizables.) Un discurso inverosímil, en consecuencia, parecería no poder ser un discurso realmente imposible o fantástico, pues no habría tal cosa. Es más, podría pensarse que no cabe en el mundo algo así como un discurso *ficticio*, verosímil o no, pues su concepción acarrearía, en un solo acto, su realización.

Y, sin embargo, ¿no son los discursos de los personajes de ficción tan ficticios como éstos? ¿No son, digamos, los parlamentos de don Quijote algo que, como todos sus actos concretos, nunca ocurrió en realidad?

Estas paradojas provienen, creo, de confundir la oración como entidad abstracta, ideal, repetible, con la oración como acto concreto de hablar, el acto de comunicación singular y circunstancial de alguien, en un lugar único y un momento preciso de su vida. No basta imaginar con todo detalle ese acto singular para que él realmente ocurra o haya ocurrido. El acontecer concreto del lenguaje, como el de cualquiera otra cosa, puede ser meramente imaginario —falso o fingido.

Hay, además, no sólo actos de lenguaje *ficticios*, sino actos de lenguaje, circunstancias comunicativas, genéricamente *imposibles* en nuestro mundo real; por ejemplo, el hablar de un animal como en el mundo de la fábula.

Además de acciones lingüísticas imposibles, las hay altamente improbables, como, pongamos por caso, llevar la comunicación en nuestra vida ordinaria hablando en versos bien medidos. Si una cultura, derrochadora, educase a su comunidad a hablar siempre en endecasílabos, ello sería extrañísimo, pero, pues no imposible, la imagen de ello no sería fantástica, no dejaría de ser verosímil en el sentido más amplio de la palabra (el que admite lo altamente improbable). En este respecto, la ejecución de la forma del discurso tradicional de la literatura (que incluye, entre otras posibilidades, verso, ilimitada riqueza retórica y obstáculos intencionales a la facilidad de la comunicación) en la comunicación humana real es, a veces, meramente improbable en sumo grado —pero a veces, como veremos, es imposible.

Consideremos el caso de discursos que refieren hechos verosímiles y que, sin embargo, por las características internas del discurso, no son creíbles⁷. Por ejemplo, un relator nos refiere, con la implicación de haber sido testigo directo de ellos, hechos que, no obstante ser perfectamente verosímiles, no pudieron haber sido observados por nadie: los procesos mentales de un otro sujeto que no los exterioriza, las furtivas y mínimas pulsaciones de un alma reconcentrada y ajena, el aspecto visible que presenta un extraño en su soledad, o los propios procesos anímicos pretéritos del relator si las circunstancias en cuestión excluyen su autoobservación fría y recuerdo exacto. Estos fenómenos no observables pueden ser, por cierto, objeto de *conjetura* verosímil. Pero hay una diferencia esencial entre la descripción directa de lo singular, con su atributo de máxima evidencia, y su conjetura meramente plausible, su imaginante reconstrucción hipotética. Como descripciones directas, serias, responsables y admisibles como tales, discursos de los tipos que he mencionado son realmente imposibles, pues sabemos que sus implicaciones gnoseológicas —la percepción inmediata de la interioridad ajena, etc.— son imposibles. Sólo caben en la ficción y tienen un carácter fantástico —aunque, salvo en la reflexión, no llamativamente, porque nuestra atención de lectores se dirige por sobre todo a los hechos descritos y no a la descripción misma, y porque larga costumbre nos ha habituado a esta licencia ficcional.

Cuando un periodista presenta en el estilo de la descripción directa y categórica las cavilaciones íntimas de una figura pública, tomamos esta descripción *cum grano salis*: no puede ser más que una conjetura mejor o peor fundada, una imaginación hipotética, una licencia propia del género o hasta un abuso discursivo, una falsificación reprobable desde un punto de vista ético. Cuando el narrador de una novela hace formalmente lo mismo, su proceder es común y corriente, incuestionable, y el hecho descrito es la verdad exacta y definitiva del caso. Esto, claro está, porque el principio fundacional de la literatura es el privilegio de verdad irrestricta que concedemos al discurso singularizante del hablante ficticio básico⁸. Sean las singularidades narradas o el modo de su presentación, o ambos, por su carácter, inverosímiles o no, igual es el crédito que damos a tales afirmaciones del narrador básico —todas ellas quedan consagradas por la voluntaria

⁷ La probabilidad real de un discurso tiene relación, entre otras cosas, con su *credibilidad*. Discursos constitutivamente increíbles no pueden ser frecuentes en la intercomunicación diaria, ya que nuestra vida depende de informaciones fidedignas. En la experiencia ordinaria, si lo referido es inverosímil, el discurso que lo da por realmente ocurrido carece de credibilidad. Pero la credibilidad es también relevante cuando se trata del relato de hechos que, por su tipo, son del todo ordinarios y probables. El hablante puede ser un mentiroso conocido como tal, o una persona con pocas dotes de observación, lo cual hará de partida dudoso su relato. Pero no nos interesa aquí la credibilidad circunstancial del hablante sino la credibilidad intrínseca del discurso.

⁸ O de sus tácitos equivalentes en formas dialogales o dramáticas.

suspensión de la incredulidad en que consiste, según la conocida fórmula de Coleridge, la “fe poética”⁹. La literatura es constitutivamente una transgresión de las condiciones de la credibilidad real y, por lo tanto, de la probabilidad y aun de la posibilidad ordinaria del contar —más que en lo pertinente a la historia contada (la cual, como hemos convenido, es a veces del todo conforme con la realidad), en lo pertinente a la manera de presentarla.

¿Cuándo tienen máxima credibilidad los relatos de hechos singulares que nos ofrecen historiadores, biógrafos o periodistas? Cuando los hechos del caso fueron observados por muchos y hay coincidencia en su descripción. Pero esta coincidencia nunca llegará a todo el detalle de los hechos, nunca a su exacta presencia perceptual, pues ésta está limitada a las perspectivas y sensaciones individuales de los observadores y por eso no puede repetirse y confirmarse en el detalle. Lo creíble del caso, entonces, es ese núcleo “impersonal” de los hechos, el promedio, sin pormenores, de lo testimoniado por muchos, algo bastante abstracto y carente de perfil sensorial.

Por el contrario, lo que para nosotros, en nuestro quehacer corriente, tiene la mayor fuerza convictiva es lo que podemos ver y tocar. Lo que se nos da “en persona”, con plena evidencia intuitiva. Por eso, es un anhelo del humano afán de conocer el traer a percepción intuitiva directa las realidades de las que sólo tenemos la borrosa y a veces del todo inconcreta imagen que nos ofrece la conceptualidad promedio¹⁰. El anhelo de intuición evidente de lo ocurrido es en su mayor parte utópico, pues los límites de nuestra percepción directa son estrechísimos y generalmente no hay modo de convertir en la presencia inmediata del hecho la relación simplificadora que se nos hace de él. En particular y de modo absoluto, obviamente, cuando se trata de los hechos del pasado.

Pero esto es justamente lo que hace el narrador épico y, más aún, el novelístico. La literatura satisface de este modo un anhelo de experiencia imposible: la percepción inmediata de lo que escapa a nuestra vida concreta y singular, el vivir la intimidad inexpressa de vidas ajenas, sentir la presencia de mundos del pasado, o, en general, inalcanzables. La literatura convierte así lo sólo conjeturable en perceptible y, por eso, le es esencial la inverosimilitud de su manera presentativa, y no necesariamente la inverosimilitud de lo presentado. La inverosimilitud genérica de la manera novelística es, entonces, la credibilidad irrestricta conferida a lo gnoseológicamente imposible y por ello increíble en la comunicación real. El discurso novelístico, comprendido según las reglas del juego, es una fantasía gnoseológica.

⁹ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), edición de J. Engell y W. Jackson Bate (Princeton: Princeton University Press, 1984), Volumen II, p. 6.

¹⁰ Ésta es, como dijimos, la conceptualidad del relato objetivado en la forma de la impersonalidad, en la forma de la reducción de la experiencia de los testigos a sus rasgos comunes.

En el *Quijote* se muestra implícita y explícitamente un saber reflexivo e irónico acerca de las peculiaridades del discurso ficcional. Juega Cervantes paródicamente con las maneras narrativas de la historiografía y con la parodia que de ellas hacen ya los libros de caballerías. Los hechos de la vida y circunstancias de don Quijote —su “condición y ejercicio”— anteriores a su enloquecimiento son presentados sin exactitudes perceptuales, tal como pudieran ser abstraídos de las relaciones coincidentes de las personas que lo conocen. La descripción es ampliamente clasificatoria: “. . . un hidalgo de los de . . .”, “. . . de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza”. Son parodiadas en este primer capítulo, como incidentalmente en otros lugares del libro, las incertidumbres y distancias cognoscitivas del discurso historiográfico:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Quesada”, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque *por conjeturas verisímiles* se deja entender que se llamaba “Quijana”. (Subrayo.)

Más adelante:

. . . al cabo se vino a llamar “don Quijote”, de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar “Quijada”, y no “Quesada”, como otros quisieron decir.

Y hacia el final del capítulo, cuando don Quijote halla a quien hacer su dama:

Y fue, *a lo que se cree*, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, *según se entiende*, ella jamás lo supo ni le dio cata de ello. (Subrayo.)¹¹

El primer capítulo es casi del todo sumarizante, aunque ya empieza a acercarnos a los momentos solitarios del protagonista y a su interioridad inexpressa. En estas pocas páginas oscila la óptica modal del narrador del extremo de la distancia narrativa de tono historiográfico, basada en referencias escritas, inciertas y contradictorias, al de la inmediatez de la descripción de un gesto singular menor. Pero en el *Quijote* la vida anímica de los protagonistas nunca es objeto de una visión directa sostenida, de instantáneas sucesivas, sino, por el contrario, materia de caracterización sumaria, de ocasionales monólogos semiexteriorizados y sobre todo de expresión indirecta a través de los actos y de los diálogos.

¹¹ Para el texto cervantino uso la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998).

Las libertades gnoseológicas del discurso literario se manifiestan en el *Quijote* sobre todo en la presentación cuasiescénica de las conversaciones de los protagonistas, que ha llegado a ser modalidad característica de la novela moderna. En estos registros directos, por un testigo invisible, de diálogos ocurridos en la soledad de otros se expande una modalidad narrativa que el historiador sólo puede usar limitadamente, bajo una licencia expositiva de abierta, notoria convencionalidad, si su relato no ha de perder credibilidad. Pues ¿cómo puede un ser humano asistir como testigo invisible a remotas experiencias ajenas? El narrador genérico de la novela —heredero del vate inspirado por una diosa de la epopeya— es una figura inverosímil, un mago, un encantador:

Refiere Sancho a don Quijote (capítulo segundo de la Segunda Parte) lo que le ha revelado en reciente conversación Sansón Carrasco:

. . . que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, *con otras cosas que pasamos nosotros a solas*, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. —Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote— que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir. (Subrayo.)

Con el avance de la novela moderna hacia el realismo en que son objetos característicos de descripción los instantes psíquicos de los personajes, la vida perceptual e interior, se va acentuando el carácter no realista, inverosímil, fantástico, de este sabio encantador, el narrador básico, que es la pieza fundamental de la construcción del género.

2. La propiedad del discurso como factor de credibilidad y la inverosimilitud del discurso sin origen

Es poco notorio, quizás por ser demasiado obvio, que constituye también factor de la credibilidad de un discurso el que lo percibamos como *propio* del que lo dice. En otras palabras: el discurso creíble es recibido como expresión auténtica, convencida, del hablante. Entendemos que éste asume responsabilidad directa por sus palabras, que no es instrumento de un ventrílocuo o hipnotizador. Y que no es insincero, irónico o no serio en su decir. El discurso creíble se origina (o se reorigina) en el que lo pronuncia. Aun una citación manifiesta puede ser enunciada como afirmación asumida, sostenida, por el hablante (como cuando digo severamente a alguien: “¡El que la hace, la paga!”). Bien otra cosa es si el hablante parece no tener

el control de sus asertos, si repite tontamente dichos comunes, “habla por hablar” o declara algo que aparentemente le han insuflado y no puede saber por sí mismo.

Leemos las recién citadas palabras de don Quijote, sobre el sabio encantador autor de su historia, en dos niveles de significación. En el plano mimético, el de lo representado, son afirmaciones que pertenecen del todo a la persona de don Quijote: se dan en su tono de autoridad intelectual frente a Sancho y corresponden a sus locas imaginaciones caballeriles. En su voz se expresan sus convicciones, con la conceptualidad que le es propia y en su estilo personal. En el plano metamimético¹², en cambio, son una indicación humorística de Cervantes sobre las reglas y privilegios del narrar literario. Se proyecta así en la voz de don Quijote un espíritu ajeno, el del autor implícito en la obra, que sostiene con el lector una relación de complicidad en la ironía, ante los extravíos e ingenuidades de los personajes.

Pero estas incursiones de un otro espíritu en el discurrir de don Quijote, y también en el de Sancho y otros personajes, adoptan a veces una forma más radical: el espíritu irónico, o en general: metamimético, se apodera de la voz del personaje y lo hace decir oraciones que no le son propias ni por su estilo ni por su conceptualización, ni por su personal visión de las cosas del mundo. Hay un número significativo de casos de esta intrusión de un discurso extraño en el decir de personajes cervantinos.

Así, por ejemplo, al terminar su inspirada evocación del mundo caballeresco en el capítulo 21 de la Primera Parte, dice don Quijote:

. . . la infanta viene a ser su esposa, y su padre lo viene a tener a gran ventura, porque se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, *porque creo que no debe de estar en el mapa.* (Subrayo.)

Estas palabras no corresponden a las convicciones del hablante y quiebran con su ligero sarcasmo el delirio idealizante. En este caso, por cierto, como en otros, cabe argüir que la alternancia de locura y lucidez es constitutiva del personaje y que, por ello, esas palabras son también suyas. Podría ser ésta una de las coyunturas interpretativas objetivamente indecibles que nos presenta no pocas veces el texto cervantino. Me inclino, sin embargo, a ver en esas palabras un caso de usurpación de la voz del personaje por el espíritu irónico del autor-lector.

Hay otros casos en que la propiedad anómala del discurso es quizás más notoria. La transfiguración intelectual de Sancho en dichos ocasionales

¹² Llamo metamiméticos a los gestos y actitudes autoriales o reacciones del lector que, formando parte de la obra, no son parte del mundo representado ni de la narración misma como discurso y acción comunicativa. Se trata de fenómenos como la ironía o el humor envolventes, o el subentendido, que comparten autor y lector implícitos, pero no el narrador ni los personajes.

y en algunos pasajes de su gobernación alcanza momentos abiertamente inverosímiles, de inconsistencia psicológica, en que su voz parece poseída por un pensar ajeno. El reconocimiento metamimético de estas transgresiones del realismo cómico básico de la obra se expresa por medio de adicionales usurpaciones de voces. Los interlocutores de Sancho en esas ocasiones le representan su extrañeza (que es la sonriente extrañeza del lector) ante lo que ha dicho. En el capítulo 22 de la Segunda Parte, ante una salida cuasierudita de Sancho, dice don Quijote: “Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a algunos las has oído decir”. E insiste: “Más has dicho, Sancho, de lo que sabes . . .”. Luego de uno de los sabios discursos del rústico escudero como gobernador, dice el mayordomo del Duque:

Dice tanto vuesa merced, señor gobernador . . . que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. (II.49)

También en estos parlamentos de Sancho podemos, claro, interpretar las rupturas del *decorum* como parte de la expansión inverosímil del personaje. Pero parece haber, sin embargo, una infusión de discursividad ajena a la figura. Un caso límite, pero pertinente, son las sartas de refranes que da de sí Sancho sin ilación ni sentido adecuado, y que irritan a don Quijote.

El juego cervantino con discursos impropios transgrede muchas veces los límites de la verosimilitud (desde la partida, no rigurosa) que constituye el realismo cómico fundamental de la obra. El discurso de don Quijote sobre las Armas y las Letras, entre otros suyos, contiene también pasajes que se apartan marcadamente del estilo y convicciones del hidalgo loco. Se repetirá que, como don Quijote es, según la certera caracterización que hace de él otro personaje, don Lorenzo de Miranda, “un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (II.18), o sea, para usar el concepto aristotélico, un personaje “consistentemente inconsistente”, no hay ruptura de la específica verosimilitud de la obra en tales discursos, y que pueden ser leídos como propios del personaje. Pero con ello, creo, se simplifica y aplanan una dimensión del texto cervantino.

Indicaré brevemente otros ejemplos de usurpación de la voz. El ventero de los capítulos 2 y 3 de la Primera Parte es, si queremos mantener una imagen consistente, un sinvergüenza gracioso que recomienda su establecimiento con la lista de sus insuficiencias y defectos, porque ha notado ya la falta de juicio de su nuevo huésped y quiere burlarse de él. Pero sin duda habla por su voz el viajero español de la época que, como Cervantes, ha sufrido las incomodidades de las ventas del camino. En la voz de Ricote

(II.65), como morisco expulsado de España, se expresa, junto a sus quejas, la justificación y el elogio de la política real de la expulsión. La tarea de dar verosimilitud psicológica a este giro de su discurso es muy difícil de cumplir. Parece más bien penetrar en su voz la ideología oficial de entonces, del todo antagónica a su sentir e intereses. El gitano viejo de la novela ejemplar “La Gitanilla” hace un discurso en defensa de su nación y en sus palabras la describe como banda de delincuentes inveterados. No podemos evitar la impresión de que es el pensar de la población mayoritaria lo que allí se expresa.

Caben, concedámoslo, las dos interpretaciones: una, que la ley de la mimesis cervantina, el estilo de su mundo imaginario, incluye muy elásticas e irrealistas transfiguraciones de sus criaturas, y, segunda, que la ley compositiva de la obra admite violaciones metamiméticas del mundo imaginado, ironizaciones de la ficción literaria en cuanto tal, y una suerte de dislocación, de enajenación mutua de discurso y voz. Si me inclino a subrayar esta segunda posibilidad es porque ella corresponde a aspectos macrotextuales de la novela, sobre todo a la discontinuidad y relativización de los estilos de mundo, las regiones imaginarias, que separan, uno de otra, artificio formal y materia representada, y a la fundamental incertidumbre —en el interior de la esfera ficcional, se entiende— acerca de la propiedad formal del texto de la obra en su conjunto. ¿De quién son las palabras que leemos en el *Quijote*? ¿De Cide Hamete? No, porque, entre otras cosas, éste ha escrito en árabe y su versión de los hechos es objeto de correcciones por el traductor. ¿Del traductor al español? No, porque no pueden ser sus ideas, su saber, su estilo intelectual los que se impongan completamente a la concepción de Cide Hamete. ¿Del “segundo autor” (el pseudo Cervantes)? Tampoco, pues éste, si hace algo, es sólo parafrasear o, imaginablemente, amplificar, el texto traducido. Se sugiere, entonces, una cierta independencia del texto frente a las personas, del discurso frente a la voz.

Es éste, claro, un ahora conocido tema del pensamiento postestructuralista francés, y parece un anacronismo poco sensato suponer que Cervantes concebía el ser autónomo, no sólo de la lengua, sino de los hablantes —o sea el que, para cada uno de nosotros, rige que lo que digo no tiene un origen absoluto en mi alma individual, ni es una creación de mi voluntad y de mi conciencia¹³. Una *teoría* de este tipo, que supone negar la substan-

¹³ Un discurso de temas abstractos (digamos, una demostración matemática) carece de origen intrínseco, no lleva consigo como parte de sí, como aura, al sujeto que lo produce (aunque, claro, cuando ocurre de hecho, lo produce, vale decir: lo piensa y lo ejecuta gráfica o fónicamente, algún sujeto). En el caso de tales proposiciones universales cabría hablar, como lo hace, por ejemplo, Husserl, de un discurso que existe independientemente de su ser efectivamente formulado por un descubridor, por uno que topa con él. Un discurso particularizante y circunstanciado, en cambio, que va con la marca espacio-temporal de una perspectiva individual y un sentir personal, pero sin origen, es *eo ipso* un

cialidad y autonomía del alma y de la persona individual, no parece concebible alrededor de 1600, ni aún mucho más tarde. Pero creo que una noción intuitiva de los fenómenos que (aunque admiten otras interpretaciones) pueden llevar a esa teoría es casi inevitable para un escritor como Cervantes, un escritor tan decididamente *paródico*. Gran parte de su obra tiene algo de *pastiche*: escribe una novela pastoril, género que le impone un vocabulario, una dicción, un mundo literario preestablecidos y suprapersonales. En algunas novelas ejemplares y en capítulos del *Quijote* adopta lengua y visión de la picaresca. En el *Quijote* toman cuerpo además brevemente los mundos de los libros de caballerías, de la novela bizantina y otros, ya canónicos, institucionalizados. Podría decirse, pues, que Cervantes, más que muchos de los escritores de su tiempo, y de otros, recorre y recoge formaciones colectivizadas del discurso y la imaginación. Podemos suponer que sentía la fuerza alienante de este ejercicio. (Y ¿no es la enajenación de don Quijote, su “extraña locura”, el estar poseído por el discurso de los libros de caballerías?) Por ello resulta comprensible y consecuente el impulso destructivo que es una de las características de la imaginación cervantina. Como puede verificarse ampliamente, su evocación de las regiones imaginarias canónicas es siempre corrosiva; se libera de su imperio mediante su adulteración estilística y su ironización.

La inquietud estilística de su obra (tanto en lo lingüístico como en lo imaginativo) puede ser índice de una inquieta y rebuscadora voluntad de apoderarse del imaginar y del discurso imaginario, finalidad que, por cierto, superlativamente logra, desde luego en la esfera fundamental del *Quijote*, la del realismo cómico, el suyo¹⁴. El *Persiles*, por su parte, su última creación, es una empresa que puede ser interpretada en el sentido que estoy insinuando: como obra de apropiación del universo lingüístico-imaginativo. La arquitectura bizantina de esta novela es subvertida por un mosaico de regiones imaginarias —no canónicas e ironizadas, como en el *Quijote*, sino inéditas.

En resolución, en el fenómeno microtextual de las usurpaciones de la voz en el *Quijote* (también se da, como indiqué, en otras de sus obras narrativas), así como en la desapropiación macrotextual, palpita una inquietud

discurso realmente imposible y fantástico. En la Biblioteca de Babel, de Borges, se encuentran, eso sí, incontables discursos de este tipo, puesto que allí todos los discursos imaginables anteceden a sus buscadores.

Hay, me parece, diversos grados de la subjetividad y objetividad del discurso, y no creo adecuado el nivelarlos a todos como un fluir impersonal, como una textualidad autónoma en la cual los sujetos serían meros accidentes. El sujeto es, si no siempre, en muchos casos origen auténtico de su decir. Y en muchos otros casos, por cierto, dice sin gran convicción, repitiéndolo, lo que ha oído decir, o *lo primero que se le viene a la cabeza* (frase hecha que aquí se llena de sentido).

¹⁴ Y, no obstante, también de este estilo se aparta Cervantes por medio de gestos metamiméticos marginales.

tud de gran alcance, la aversión a la posible posesión ajena de la voz propia (el mal de sucumbir al pensamiento y la imaginación convencionales), y como contrapartida, la de hacer suyo —paradójicamente, a través de voces inventadas— su discurso imaginario. Es la inquietud, pues, de la *originalidad*, si damos a esta palabra un sentido hondo, que no debe confundirse con una voluntad deliberada de lo novedoso¹⁵. Es una inquietud, en cierto sentido, religioso-existencial, la de la libertad y responsabilidad del alma, que rompe el dominio convencional de las figuraciones genéricas de la imaginación y se apodera de ella en su potencial infinitud.

Claro que este apropiarse del discurso ficcional es otra cosa que el apropiarse de lo que decimos realmente en las circunstancias de nuestro vivir. La relación de estas apropiaciones es analógica. No obstante, representan en esencia el mismo impulso espiritual de autenticidad. Sabemos que el discurso narrativo ficcional no es, ni puede ser, discurso del autor sino de una persona imaginaria dotada de poderes perceptivos sobrehumanos. Estos poderes, como recordé en la primera sección de este análisis, hacen formalmente inverosímil, fantástico, al discurso novelístico, y por ello inapropiable para un sujeto real, y propio sólo de un hablante ficticio. Pero este discurso y su hablante, como creaciones imaginarias, pueden ser convencionales y como tales ajenos al autor. Y pueden ser originales y propios, expresión de la responsabilidad creadora del individuo escritor, que nunca es responsabilidad directa por las aseveraciones narrativas.

Pero existe, además, como posibilidad *interna* de la ficción, la inverosimilitud que deriva de la impropiedad radical, la desposesión absoluta, *en lo imaginario*, del discurso narrativo —o sea, la fantasía de un origen paradójico, indeterminado o contradictorio. Un discurso dicho por muchos o por nadie. ¿Quién dice la narración?¹⁶ A veces, la fuente del discurso ficticio está bien determinada en el texto de la novela. Hay entonces una voz pseudoautorial o pseudotestimonial no problemática. Pero en otros casos no sabemos de dónde vienen las palabras, y el discurso narrativo emerge como un fantasma. En tal caso, el discurso es fantástico aun si carece de imposibilidades gnoseológicas.

En el *Quijote*, la paradoja del origen es formal, pero, como aclararé más adelante, no substancial. En la novela de épocas más recientes, en cambio, el vacío del origen es medular. Es muy difícil precisar la transición histórica que da lugar al discurso narrativo sin narrador. Se desenvuelve en la segunda mitad del siglo XIX e impera en la primera del XX. La narrativa

¹⁵ Parece razonable pensar que lo nuevo y distinto es una consecuencia inevitable, no una meta, de la apropiación de sí.

¹⁶ “¿Quién narra la novela?” preguntaba hace mucho Wolfgang Kayser, “Wer erzählt den Roman?”, *Die Vortragsreise* (Bern: Francke, 1958), pp. 82-101.

modernista (en el sentido angloamericano de este término) presenta muchos ejemplos de este decir impersonal, que no viene de ninguna parte, que a lo sumo parece fragmento extraído de un texto, mucho más largo, de no se sabe quién, fragmento que por eso carece no sólo de justificación explícita y declaración de intenciones, sino también de motivación inmediatamente intuible¹⁷.

Una vez desligado el decir narrativo de una persona narradora, emerge la posibilidad de un discurso que no es de uno sino de varios sujetos sucesivos o alternantes. Un texto como *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso, en el cual la voz y las voces son, sin ruptura de su continuidad, poseídas sucesivamente por subjetividades diferentes, a veces imprecisables, despliega ampliamente esta especie de fantasía discursiva, que, de modo incidental, pero significativo, se insinúa en el texto cervantino.

Si aceptamos la tesis que he propuesto, de que el discurso narrativo ficcional es constitutivamente fantástico por su imposibilidad gnoseológica, se deduce de ella, como ya señalé, que ningún ser real puede en rigor apropiarse de tal discurso. El creador de ficciones, en cuanto tal, deja oír voces, pero no habla, no asume esos discursos como propiamente suyos. Pero ¿qué si en el curso de la novela la voz es en algún momento asumida, *sin juego de autoficcionalización*, por el autor real? Éste puede designarse a sí mismo como el hablante de un pasaje o fragmento y puede carecer el pertinente fragmento discursivo de toda imposibilidad gnoseológica y llevar claras marcas referenciales que lo vinculan al autor real. Surge así para ulterior reflexión la pregunta acerca de la naturaleza de obras, como no pocas contemporáneas y del siglo recién pasado, en las cuales el discurso básico no es continuadamente ficticio: se configura, en parte, como ensayo, testimonio o historiografía, y así como discurso del autor real, y, en parte, recobra el desamarre imaginativo de la ficción. Parece haber aquí otro tipo de transgresión de las normas literarias tradicionales de la ficción sostenida e inequívoca¹⁸. Obras como *Niebla*, de Unamuno, no son ejemplo de lo que estoy considerando, pues en ella Unamuno crea un doble suyo *ficticio*, uno que puede tratar con su personaje en el mundo de éste. En cambio, sí lo son novelas-ensayo o biografías-novela como *El mal de Montano*, de Vila Matas, o *El inútil de la familia*, de Jorge Edwards. Hay, claro, en el *Quijote*,

¹⁷ Hay motivación inmediatamente intuible, por ejemplo, cuando el texto se inicia como relación de un caso extraordinario, o como una confesión, o como la aclaración de circunstancias de un acontecimiento conocido, o como el relato de una vida individual, o la cuenta de sucesos de significación colectiva, histórica, etc. Es decir, cuando en el discurso encarnan notoriamente formas genéricas preliterarias, tipos reconocibles de acciones comunicativas.

¹⁸ Anticipado posiblemente por la vieja épica religiosa y otras formas en este sentido fronterizas.

una mínima anticipación de este entrecruce, pues se alude allí al real escritor y soldado Cervantes, y ante todo en el prólogo ficcionalizante.

En el *Quijote* se insinúa claramente esta potencial desubicación del discurso ficcional, su no estar limitado a un origen en una subjetividad precisa¹⁹. Pero ello es, eso sí, en esta obra, como anticipé, un rasgo marginal, más formal que substantivo, pues el estilo de la dicción narrativa básica es uno a través de la larga obra y contradice así a la lógica formal de las fuentes escriturales que harían del texto un palimpsesto: la voz narrativa del Quijote es, con mínimas excepciones (presuntas citas directas del texto de Cide Hamete), consistente y personal, y la sentimos del todo dueña de su discurso, tanto así que muchos tienen a esta voz ficticia por la voz de Cervantes²⁰. Es ciertamente una voz de Cervantes, una voz imaginada por él, pero no la suya en el sentido fundamental en que cada uno de nosotros es normalmente dueño de lo que en su voz dice²¹.

¿Pero no habla, podemos preguntarnos, Cervantes mismo, directamente, al menos en sus prólogos o dedicatorias? Dejando de lado los conocidos problemas que presenta en este respecto la dedicatoria de la Primera Parte del *Quijote*²², el Prólogo a ésta tampoco deja de ser pertinente a nuestro tema, pues por un buen trozo de él se ficcionaliza Cervantes a sí mismo en diálogo con un anónimo “amigo”, cuya voz el autor real usurpa, si no del todo, en gran medida, para satirizar usos literarios de la época²³. Para colmo:

¹⁹ Tampoco esto, es claro, afecta a la validez irrestricta de las afirmaciones miméticas, a menos que el discurso narrativo ficcional básico adquiera visos de discurso de un personaje creíble, se reduzca así a las limitaciones humanas —con lo que gana en verosimilitud, pero pierde su credibilidad lúdica absoluta, lo que rige *a fortiori* para la voz del autor real.

²⁰ Podemos decir que la evidencia lógico-formal (que implica un discurso narrativo de origen plural, polifónico e incierto) es contradicha por la evidencia fenomenológica de sólo una voz y de la presencia personal de un narrador continuo y reconocible. Y, estéticamente, la intuición fenoménica pesa más.

²¹ La pregunta: ¿Quién habla? (o ¿Quién escribe?), sencilla en un sentido usual, se complica pronto para la reflexión. No puede siempre decirse que *habla* simplemente el que produce la voz pertinente o que *escribe* quien mueve la pluma u oprime las teclas. Puede tratarse de dictados o recitaciones. El hablante es el que *responde* por lo dicho, el que ha hecho suyas esas palabras. Problema aquí es que parece haber grados y modos de hacer suyo lo dicho. Se habla a veces ligeramente, no seriamente. O como considerando el sentido de una sentencia, sin afirmarla. Nos importa saber quién habla, qué autoridad tiene en la materia (experto, testigo, observador honesto, reflexivo, atolondrado, prejuicioso, etc.), con qué grado de seriedad se expresa, etc. La tesis postestructuralista de que todo texto es de origen imprecisable, impersonal, y de significado abierto, proliferante, siempre excesivo, absolutiza evidencias parciales, de otro orden de la realidad lingüística.

²² Su estar en gran parte hecha (por los impresores, piensa Francisco Rico) con frases sacadas de la dedicatoria de Fernando de Herrera de su edición de las obras de Garcilaso. Véase, de F. Rico, “Historia del texto”, en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes (Barcelona: Crítica, 1998), pp. cxcii-cexlii.

²³ La relación, por otra parte, entre la figura semificcional del prologuista y la del narrador ficticio de la novela es, me parece, muy difícil de precisar.

esta sátira es convencional, no es algo que Cervantes posea con la hondura de la originalidad —lo que se advierte notoriamente en el ataque contra los libros de caballerías, condenación que ya se repetía por un siglo y era, para un público medianamente culto, superflua, a más de no expresar el conjeturable sentir de Cervantes, mucho más diferenciado, acerca de esos libros. Aquí, como en no pocos otros lugares, deja Cervantes que el lugar común tradicional y mostrenco usurpe su voz real o ficcionalizada o sus voces ficticias de autoridad. Podemos ver en tales condescendencias y aparente abandono una estrategia para la relación con sus lectores, a los que quiere captar en el terreno de ellos para luego irlos llevando al suyo. Casi siempre oculta Cervantes inicialmente su originalidad, disimulando su hondura con la máscara de los géneros, tipos y opiniones vigentes²⁴. Es esto lo que da a Cervantes el aspecto de un escritor “popular”, lo que sin duda también es, aunque sólo en la capa exterior de su obra. La tan mentada ambigüedad cervantina (o lo que Américo Castro calificaba de hábil hipocresía) se muestra muy centralmente en este punto. Creo que el fenómeno de las usurpaciones y desapropiaciones de la voz tiene relación con su método básico de múltiples planos de imagen y significación.

Concluyo, pues, que es posible discernir varias formas de discursos narrativos inverosímiles en el grado de lo fantástico, propios de la literatura como creación de la imaginación artística. Me he detenido en la fantasía narrativa fundamental y tradicional del discurso gnoseológicamente inverosímil —llevado a extremos, paradójicamente, por el realismo moderno. He insinuado luego la caracterización de otros tipos de fantasías lingüísticas: el discurso poseído alternativa o sucesivamente por sujetos diversos, almas transmigrantes que se apoderan de una voz (*El obsceno pájaro de la noche*); el discurso carente de origen, no provisto de marcas intrínsecas de subjetividad identificable (esta forma ficcional es corriente en la narrativa “modernista”, en el sentido, como advertí, en que usa este término predominantemente la crítica de lengua inglesa); y finalmente, el discurso ontológicamente ambiguo, real-ficticio, en que habla el autor real y luego, sin solución de continuidad, su doble ficticio. (Di como ejemplos *El mal de Montano* y *El inútil de la familia*). Creo que hay otras variedades de la fantasía lingüística y que vale la pena intentar definir las, como he tratado de sugerir, en referencia a los límites naturales del narrar real.

Como vemos, el tema de la verosimilitud o el realismo del narrar presenta una serie de cuestiones un tanto diferentes de las que presenta el de la verosimilitud o el realismo de lo narrado. □

²⁴ ¿No se nos presenta inicialmente a don Quijote como un hidalgo que se ha vuelto sencillamente loco, y a Sancho como un rústico simple “de muy poca sal en la mollera”?