

XI LO VEROSÍMIL

Alfonso Reyes ha dicho que la literatura es “la verdad sospechosa” (1983: 164). Aceptémoslo, aun después de todo lo que hemos afirmado; lo que no es, es una realidad sospechosa; empero como hemos visto, es un tipo de realidad. Y en el fondo no toda verdad está excluida de la ficción. A pesar de ser un lugar común entre los comentaristas de la ficción, creemos que hay aspectos relativos a la verdad que son necesarios para que ésta se establezca y sea creíble.⁴⁷ Ya hemos visto que la ficción esta-

⁴⁷ Al decir de Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, un libro de divulgación sobre narrativa: “Hasta ahora mi discurso ha estado dominado por el espectro de la Verdad, que no es algo que conviene subestimar. Nosotros pensamos que sabemos bastante bien qué significa decir que una aseveración es verdadera en el mundo real. Es verdad que hoy es miércoles, que Alexander-platz está en Berlín, que Napoleón murió el 5 de mayo de 1821. Sobre la base de este concepto de verdad, se ha discutido mucho qué quiere decir que una aseveración es verdadera en un mundo narrativo. La respuesta más razonable es que es verdadera en el marco del Mundo Posible de una determinada historia. No es verdad que ha vivido en el mundo real un individuo llamado Hamlet, pero si un estudiante dijera en el examen de literatura inglesa que al final de la tragedia shakesperiana Hamlet se casa con Ofelia, le explicaríamos que había dicho algo falso” (1996: 97). Ahora bien, Eco considera que hay “un mundo real”, construido por la historia, por nuestra experiencia empírica de comprobaciones y refutaciones, de la cual, de una manera bastante searleana, son parásitos los mundos posibles de las ficciones. Para Eco, “posible” es más una variación ideal que una concreción real, al contrario de la estimación de Steiner. “El mundo de referencia real” de Eco es pues empirista; de él están excluidas las creencias, las fantasías, hasta las leyendas, que, igualmente, a mi modo de ver, pertenecen al mundo; aunque, por supuesto, no son fácilmente registrables y medibles. En el fondo, ante el mundo de ficción, siempre oscilamos entre estos dos extremos: o es un mundillo desprendido de la realidad cotidiana o de nuestros sueños, o es un mundo autónomo. En síntesis es autónomo, pero para su constitución presupone el mundo real, el mundo humano, con sus objetividades y subjetividades, con la historia y los sueños humanos. Es clave señalar aquí, de paso, que hay fructíferas posibilidades de continuar un estudio de los mundos de ficción a partir de la teoría de los tres mundos de Karl Popper. José M. Cuesta Abad, en un análisis de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dice: “K. Popper define el Tercer Mundo, a diferencia el Primer Mundo (o mundo físico) y del Segundo Mundo (o mundo de las experiencias psíquicas conscientes), como el mundo de las *textualidades objetivas* (teorías, problemas, conocimientos expresados en discursos, textos históricos, etc.) que nos permiten obtener un conocimiento que él considera objetivo. ¿En qué radica la similitud entre el *Orbis Tertius* de Borges y el mundo terciario de Popper? [...] Al decir de Popper, en el Tercer Mundo es posible descubrir nuevos problemas que ya existían en él antes de ser descubiertos y antes de convertirse en contenidos conscientes mediante sus correspondencias en el mundo de la consciencia. Por esta razón el Tercer Mundo es autónomo en la medida en que podemos realizar en él descubrimientos teóricos de un

blece un mundo porque tiene una solidaridad con lo simbólico. No se puede fingir de cualquier forma.

En principio, ante la aseveración que pide valorar la ficción según se dé cuenta o no de la realidad, sin ninguna elaboración, sin ninguna *poíesis*, se puede afirmar con Pozuelos Yvancos que es una ingenuidad hacer la “confrontación ficción/realidad, falso/verdadero” (1993: 17). No obstante, la pregunta que debemos hacer es ¿cómo evaluamos las ficciones? ¿Qué criterio utilizamos para decir que una ficción funciona? La respuesta es muy sencilla: en términos de verosimilitud del mundo de ficción. Este es el tema de este ensayo. Presentar con ilustraciones de *El Quijote* bajo qué ideas o creencias afirmamos que un mundo de ficción es verosímil.

Ahora bien, el primer criterio, si se me permite, aunque muy objetado en nuestros días, es el de las convenciones gramaticales, al que se suma el de las formas significantes o los *verba*.⁴⁸ Recuerdo que en una ocasión alguien le dijo a Mallarmé que tenía una idea para hacer un poema, y este le contestó que “la poesía no se hace con ideas sino con palabras”. Se podría agudizar y decir que aquí estamos hablando de ficciones y no de poesía. Se podría decir que la poesía fue en gran medida ficcional, como la poesía épica, pero en el fondo se podría decir, con Henry James, que no sabemos cómo separar estos dos aspectos. Se podría, por otro lado, agregar que desde hace siglo y medio hay novelas poéticas, como las de Proust, las de Lezama Lima

modo análogo a como estamos capacitados para hacer descubrimientos geográficos en el Primer Mundo. Por otra parte, Popper sostiene que la mayoría de nuestro conocimiento llamado «subjetivo» (Segundo Mundo) procede, al menos virtualmente, de las *teorías expresadas lingüísticamente*. En consecuencia, el Tercer Mundo no sólo determina el espacio de la experiencia consciente, sino también el ámbito físico del Primer Mundo en tanto universo que es de hecho percibido por nosotros [...] a través de la utilización que hacemos de la experiencia y del conocimiento. Leer el relato de Borges como una narración alegórica de la epistemología popperiana resulta muy sugestivo, puesto que *Orbis Tertius* representa la fabulación del sistema (meta) semiótico del pensamiento metafísico por encima de los contenidos precisos que componen la trama referida.” Al turno, Cuesta Abad invita a confrontar el trabajo sobre Popper y la ficción de T. Albaladejo, *Semiótica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 45-46. (Cuesta Abad, 1995: 148).

⁴⁸ Para Cuesta Abad los *verba* son las formas significantes y *res*, los contenidos específicos del discurso (1995: 134).

y las de Fernando Vallejo –las de éste parecen escritas por un gramático–.

Por mi lado, un novelista puede jugar como quiera con las palabras, puede dejar que le corrijan los gramáticos sus páginas, pero no puede hacer su prosa tan horrorosa que no comunique; debe de ser responsable con la coherencia textual: con la *dispositio* y la *elocutio*, si se me permite. Cervantes mismo ha sido comparado por Borges con las excelentes páginas de Quevedo; a Borges le parece muy bueno *El Quijote*, pero no las palabras con que está dicha esta novela. No obstante, pocos podrían encontrar una prosa de ficción con tan rica *inventio*, una relación entre la *dispositio* o la disposición del discurso y las acciones como logra Cervantes, y una *elocutio* en que alternan la economía y riqueza propia de un escritor del período barroco español. Hasta el punto que la retórica de *El Quijote* es tan eficaz como su invención.⁴⁹

Las ficciones literarias, pues, se forman con palabras, como las pictóricas con colores y líneas. Por tanto, parece importante evaluarlas en función de cómo están escritas. No obstante, los

⁴⁹ Desde Aristóteles distinguimos en retórica por lo menos tres tipos de operaciones: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. La *inventio* es “la acción de encontrar qué decir”, “es la ubicación de los argumentos que se emplearán” (Marafioti, 1997: 21). La *dispositio* es la forma como se organizan las grandes partes del discurso: el cual inicia con el *exordio*, que es el comienzo y anuncio, luego viene la *exposición* o *narratio*, que es el relato de los hechos que conforman la causa; luego viene la *demonstración* o *prueba* (compuesta por la *propositio*, que es la definición de la causa o núcleo de la discusión; seguida por la *argumentatio*, exposición de las pruebas en favor y en contra; etc.); y que termina con la *peroración* o el *epílogo*, que es la parte en la que se pone el punto final para que el auditorio “se vuelque a favor o en contra de lo que se ha presentado” (pp. 30-31). A continuación de la *dispositio* sigue la *elocutio*, porque no es suficiente con saber qué decir, sino que “además es necesario decirlo como conviene” (pp. 31 y ss.). La *elocutio* elige (*electio*) las palabras adecuadas y las reúne (*compositio*) en el discurso. Es entonces cuando se deciden elegir los tropos o las expresiones del lenguaje corriente, es decir, figuras cotidianas, o lenguajes más realistas, como hace Cervantes con el modo de hablar de Sancho y el vizcaíno. Borges realiza una especial *electio*, con el lenguaje del narrador de *Hombre de la esquina rosada*. Cervantes es un maestro de la *dispositio* y, quizá la parte más criticada, la inclusión de las novelas del *Curioso impertinente* y la del *Cautivo*, son consideradas menos hoy en día como “metidos” que como desarrollos del tema de las parejas y los triángulos amorosos. Con respecto a la *elocutio*, sabemos lo cuidadoso que es Cervantes para hacer que Don Quijote sea un lenguaje, en el que sobresalen su manera de argumentar y sus maravillosos y elocuentes *Discurso a los cabreros* y *Discurso de las armas y las letras*.

autores de ficciones se sienten incómodos porque se les juzgue sólo por la manera como utilizan las comas, la puntuación, la adjetivación, los adverbios; por el modo en que usan un verbo intransitivo como transitivo; porque no tienen un uso adecuado de la concordancia; porque en medio de la aventura más maravillosa, sale un crítico y les dice que hay una o dos anfibologías o un anacoluto. No hay duda de que los pintores no se molestarían tanto como los escritores si se les juzgara por la cocina de sus materiales; tampoco los escultores se sentirían mal si se les juzga por la manera como usan, manipulan la piedra o el hierro fundido.⁵⁰ No obstante, para no involucrarnos en el problema de si hay ficciones que logran su eficacia por estar escritas correctamente, mientras otras no lo logran, espero que se me acepte que un criterio para evaluar las ficciones, para aceptar su credibilidad, lo recogen las operaciones retóricas de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

De otra parte, el fenomenólogo Vilém Flusser ha afirmado, con palabras quizá limitadas pero que me sirven de guía: “En la epistemología se llama «verdad» a la conformidad entre juicio y realidad, mientras que en ética y política es el afianzamiento en sí mismo (lealtad); en cambio, en el arte la «verdad» significa tanto como lealtad al material manipulado” (1994: 15).

Es decir, la verdad de las ficciones depende del material con que se hacen. No todo se puede fingir con las palabras, v. g., no se puede representar el tipo de espacio de la manera como lo permite la escultura. Y es a esta lealtad con la materialidad de las palabras, a lo que se refiere el cuidado del hacedor con su material. No se trata sólo de que el fingimiento con las palabras no sea verdad sino que parte de su “verdad”, de “la magia del novelista”, surge de las palabras mismas: de si son un acto discursivo –el discurso de la ficción– apropiado para el mundo constituido y, *a fortiori*, relevante para la vida cotidiana del lector.

⁵⁰ De igual manera, la crítica teatral suele ser acusada de impropia cuando se fija en los telones, el escenario, las luces. No obstante, el pacto de una ficción teatral depende de cómo se fabrica su fingido espacio, de qué capaz es esta construcción de hacernos olvidar que es una ficción, para que sea una “pieza” que habite nuestra imaginación.

Un caso que me sirve de ilustración es el de Eco en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. Confiesa que lo primero que se le ocurre es el mundo y no las palabras que sustentan ese mundo:

Considero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles. Si construyese un río, dos orillas, si en la orilla izquierda pusiera un pescador, si a ese pescador lo dotase de un carácter irascible y de un certificado de penales poco limpio, entonces podría empezar a escribir, traduciendo en palabras lo que no puede no suceder. ¿Qué hace un pescador? Pesca (y ya tenemos toda una secuencia más o menos inevitable de gestos). ¿Y qué sucede después? Hay peces que pican, o no los hay. Si los hay, el pescador los pesca y luego regresa contento a casa. Fin de la historia (...) Ya lo veis, ha bastado amueblar apenas nuestro mundo para que se perfila una historia. Y también un estilo, porque un pescador que pesca debería imponerme un ritmo narrativo lento, fluvial, acompasado a su espera, que debería ser paciente, pero también a los arrebatos de su impaciente iracundia. La cuestión es construir el mundo, las palabras vendrán casi por sí solas. *Rem tene, verba sequentur*. Al contrario de lo que creo sucede en poesía: *verba tene, res sequentur* (1997: 21).

Para Eco, por lo anterior, primero construimos el mundo posible y luego las palabras que requiere dicho mundo para ser comunicado. No voy a discutir esto, que si primero se le ocurren al hacedor de ficciones las palabras y después el mundo, o el mundo primero y después las palabras. Lo que observo es que Eco inicia por el mundo y otros pueden iniciar por la primera frase, como si la ficción tuviera un nivel de poesía. Pero es claro que una vez Eco precisa el mundo, le queda decidir por cómo hablar de él, quién lo hará, qué treta para explicar la preferencia del texto de ficción. Lo último lo encuentra bajo el truco del viejo manuscrito, *Naturalmente, un manuscrito*. ¿Quién habla, quién narra? Eco lo encuentra en un joven, Adso de Melk, quien vive los crímenes de un monje ciego, culto y demente, Jorge de Burgos, y la respectiva investigación de estos por el sabio

fraile Guillermo de Baskerville; Adso, muchos años después, aprovechando esta situación privilegiada de testigo, narra desde su observación los terribles acontecimientos que dieron con el fin del ciego loco, la abadía, la biblioteca y el supuesto libro sobre la *Comedia* de Aristóteles.

Hasta aquí sólo tenemos mundo, pero este sin las palabras que lo dicen, que lo constituyen, ¿qué es? Quizá una ficción mental que requiere de su respectiva ficción verbal (“ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura” (Alfonso Reyes, 1983: 195). ¿Dónde encuentra Eco estas palabras adecuadas a su mundo medieval de crimen y fe? ¿Cómo halla su *dispositio* y su *elocutio*? La primera la encuentra en organizar la sintaxis narrativa, a la manera de una novela policial, con los crímenes, el asesino, al principio, insospechado y, al final, aceptable; con un monje aterrorizado porque la humanidad pueda leer el libro de Aristóteles que explica la risa; y, finalmente, con el detective minucioso y perspicaz, el sabio Baskerville. La segunda, la *elocutio*, el estilo de Adso de Melk, lo encuentra “en la figura de pensamiento llamada “preterición” (Eco, 1997: 33). Esta figura, mediante la cual se “declara que no se quiere hablar de algo que todos conocen muy bien, y al hacer esa declaración ya se está hablando de ello” (p. 33), le permite a Eco encontrar “el tono periodístico” de los cronistas medievales con el que se presenta *El nombre de la rosa*.

Es más, Vargas Llosa en su trabajo de 1971 sobre García Márquez, llegó a afirmar:

a un novelista no se le puede tomar en cuenta por sus demonios, ya que no los elige; sí, por la forma en que ordena esos materiales, y, sobre todo, por las palabras en que los objetiva. Es este proceso el que determina que la ficción se distancie o no de sus modelos, que sea o no original: en eso reside la victoria de Flaubert y el relativo fracaso de Orwell (1971: 136).

Introducimos otro asunto con esta apreciación de Vargas Llosa. Creemos haber mostrado argumentos para la idea de que

las ficciones literarias se evalúan tanto por la verosimilitud del mundo constituido como por la pertinencia de las palabras que lo constituyen. Como en el caso de Eco, hay que inventar los dos aspectos. Y esto nos lleva a otro punto, al papel del orden de las palabras en la construcción de un mundo de ficción literario. Vargas Llosa cree que esta división entre “materia” y “forma”, entre mundo y palabras, entre historia y forma, es básicamente cuestión del análisis crítico, porque en la práctica –como ya lo ha dicho Henry James– son inseparables:

La “materia” de una ficción son exclusivamente, las palabras y el orden en que la historia de esa ficción se encarna: escrita de otra manera y en un orden de revelación de sus datos distinto, esa historia sería otra historia. La emoción o el fastidio que nos comunica, resultan, exclusivamente, de la “forma” en que se ha cuajado. Así pues, del mismo modo que no tiene sentido hablar de una “materia narrativa” independiente de una “forma” determinada, es igualmente absurdo concebir una “forma” – un estilo, un orden narrativos– como algo independiente de una “materia”. Una ficción lograda lo es, precisamente, porque en ella el creador ha encontrado una manera de nombrar y de organizar los componentes de su historia que era la única capaz de dotar a ese material de verdad y de “vida”, de “realidad”. En una ficción lograda la “materia” y “la forma” se funden tan perfectamente como el alma y el cuerpo en la concepción cristiana de la vida humana (1971: 136-137).

Se trata, pues, de aceptar que el mundo invocado no lo es por fuera de las palabras; pero aún más, se trata de aceptar que un mundo le debe mucho al orden de las palabras, a la *dispositio* y la *elocutio*. Es a esto a lo que Vargas Llosa llamaba “la magia del novelista”. Incluso se ha visto que la verosimilitud, al menos, en algunos autores poéticos, depende del timbre y la entonación de la voz poeta:

La verosimilitud en un relato puede ser el resultado de haber cumplido los requisitos del género; el mismo efecto puede atribuirse al timbre de la voz que produce la narración. En este último caso, la plausibilidad de la trama y la trama misma

retroceden al fondo de la conciencia del oyente (es decir, a los paréntesis), como derechos de autor pagados a las convenciones del género. Lo que permanece fuera de los paréntesis es el timbre de la voz y su entonación. Crear este efecto encima de un escenario requiere gestos suplementarios; sobre el papel, es decir, en prosa, esto se consigue mediante el recurso de la arritmia dramática, provocada la mayoría de las veces mediante la intercalación de frases nominativas entre una masa de frases complejas. En esto sólo pueden verse elementos prestados de la poesía (Brodsky, 1988: 91).

Creo que podemos concluir: 1) Hay la verosimilitud del mundo constituido, del poder del ficcionador de encontrar, como dice Eco, el amueblado adecuado; vale decir, la *res* (cosas, hechos, argumentos, sucesos, etc.). 2) Hay verosimilitud de los *verba* (las palabras, la expresión, etc.), mediante la *dispositio* y la *elocutio*; esto es, el narrador, la organización de los acontecimientos y el tono adecuados; además del orden que genera el género literario. 3) Es muy probable que la verosimilitud de 1), de la *res*, se deba en las obras de ficción a la verosimilitud de 2), de los *verba*.

Ahora bien, ¿qué es verosimilitud? En un libro al respecto clásico del estructuralismo, *Lo verosímil* (1968), Tzvetan Todorov comenta que Platón veía con amargura los tribunales, debido a que allí no importa “la verdad, sino persuadir, y la persuasión depende de la verosimilitud” (p. 11). Según Todorov, para Córax “lo verosímil no era una relación con lo real (como lo es lo verdadero), sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real, dicho de otro modo, con la opinión pública” (p. 12). De aquí, Todorov se divierte mostrando que lo verosímil es un comercio entre discursos: “Lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública” (p. 13). Consideramos clave la idea de verosímil aquí expresada, pues está ligada a la “difusa opinión pública”.⁵¹

⁵¹ “Para los antiguos, los enunciados relativos a lo que denominamos valores, en la medida en que no se consideraban verdades indiscutibles, se engloban con todo tipo de afirmaciones verosímiles en el grupo indeterminado de las opiniones” (Perelman y Olbrecht-Tyteca, 1989: 132).

Por su lado, Todorov, en general, afirma que lo verosímil es lo que el poeta, novelista debe superar; es decir, pasar de las creencias de una época a las nuevas, esto es, proponer un nuevo verosímil. Para Todorov, una ficción novedosa es la que permite leer el verosímil que vendrá (pp. 172-173). Por tanto, Todorov señala un uso especial de lo verosímil, aquello que coincide con el paquete de creencias de una época. Lo que Eco expresa del siguiente modo:

Los parámetros de aceptabilidad e inaceptabilidad de una trama no residen en la trama misma, sino también en el sistema de opiniones que regulan la vida social. Para resultar aceptable, la trama debe ser verosímil, y lo verosímil no es más que la adhesión a un sistema de expectativas compartido habitualmente por la audiencia (Mortara Garavelli, 1988: 83).

Esto hace que la expresión de verosimilitud **EV**: “«**p**» es verosímil” no sea más que una afirmación relativa al sistema de opiniones, donde “**p**” es una afirmación objeto sobre la que se dice que es o no verosímil. Si en la afirmación anterior, “**p**” es, por ejemplo, “cercenado por la mitad, Amadís se untó un ungüento, y juntó rápidamente su cuerpo”, diremos que es verosímil en el contexto del mundo establecido por el libro de caballería llamado *Amadís de Gaula*, es decir, en el conjunto conformado por esta obra y por las opiniones en las que participaba a principios del siglo XVI, la sociedad del autor-recopilador, Garci-Ordoñez de Montalvo. Debemos, por tanto, ampliar aún más la expresión de verosimilitud: “«**p**» es verosímil en el conjunto de creencias y opiniones **CO**”. Y como el conjunto **CO** se concreta en manifestaciones, hechos, obras, tratados, casos, en fin, mundos, la expresión de verosimilitud se ampliará de este modo: “**EV**: “«**p**» es verosímil en el contexto del mundo **M** que, al turno, adhiere al conjunto de creencias y opiniones **CO**”.⁵²

⁵² Permítaseme la siguiente disquisición. En la expresión **EV** el mundo **M** bien puede presentarse en una explicación **e**. Por tanto, al comparar dos explicaciones es posible que argumentemos a favor de una explicación con la sustentación, según la cual una es más verosímil que otra. Entonces es factible que se use **EV** al valorar

Retomando nuestro camino, en aras del propósito de este trabajo, las obras de ficción, concretemos la expresión de verosimilitud de la siguiente manera:

EV1: “«p» es verosímil en el contexto del mundo de ficción

explicaciones de la ciencia (Haack, 1978: 139). Miremos esta ilustración. A la hora de hacer la historia de la vida de Cervantes, aparecen tantos momentos oscuros, que nos toca proferir expresiones más verosímiles que otras. Un caso es la incógnita sobre el por qué cuando Cervantes estuvo secuestrado en Argel entre 1575 y 1580, a pesar de liderar cuatro fugas, no fue desmembrado, lapidado o ahorcado. Es verosímil que esto se deba a que los turcos pensaban que por el esclavo Cervantes, estos podrían obtener un buen rescate, ya que, al ser retenido llevaba cartas de recomendación del hermano de Felipe II, Juan de Austria; otros, desde hace tres años, como el dramaturgo Fernando Arrabal en su obra *Un esclavo llamado Cervantes*, conjeturan que la salvación de Cervantes se debe a las afinidades homosexuales de su captor, Hasán Bajá. No queremos sostener nada distinto que la necesidad de usar una expresión de verosimilitud; por ejemplo:

EV: “«p» es más verosímil en los contextos del mundo de una explicación **e2** que, al turno, adhiere al sistema de verdades aceptadas, datos registrados, resultados obtenidos **VDR**; muchos más verosímil que en el mundo de explicación anterior **e1** que, al turno, adhiere a su respectivo sistema de verdades, datos registrados, resultados obtenidos **VDR**”.

No dudo que lo dicho es aparatoso, pero me permite señalar la inquietud de Cervantes por eliminar falsas verdades. Cuando el cura acusa a Don Quijote de mentecato por creer en gigantes, éste le riposta que por qué es más creíble el gigante Goliat derrotado por David, que sus gigantes Alifanfarrón y Caraculiambro. Cervantes trató, para diferenciarse de los libros de caballería, de elaborar su ficción con hechos verosímiles, sustentados en verdades aceptadas, datos registrados y resultados obtenidos. En *El Quijote*, sólo en una ocasión se permitió la fantasía: la aventura de Don Quijote en la cueva de Montesinos. Cervantes disminuye el potencial fantasioso de esta visita, diciendo que es un sueño del caballero de la triste figura. También titulando el capítulo 22 de la segunda parte así: “De las admirables cosas que el extremado Don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa” (p. 211). Igualmente, hace que el traductor de los manuscritos de Cide Hamete Benengeli dude de esto en el capítulo 24 de la segunda parte (es profundo el análisis de esta “aventura” de Pozuelos Yvancos, 1993: 15-63 pp.):

No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que el valeroso Don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables (II. 24: 223).

Nuestra expresión de verosimilitud es, en el fondo, una expresión metalingüística de sustentación. En la primera parte de **EV** se afirma algo, y en la segunda se señala dónde es posible, es decir, se sustenta la verosimilitud o inverosimilitud de “p”. En este sentido, **EV** funciona como un modo argumentativo que se da en la vida, y en el seno de las teorías, cuando los datos no son claros, y el entendimiento está enredado. Entonces es posible, no tanto hacer afirmaciones sobre la verdad, sino sobre lo que parece verdad: lo verosímil. No diremos la verdad absoluta pero tendremos una verdad relativa, relativa a un contexto determinado. ¿Qué dice el traductor de “p” si “p” es “Don Quijote vivió la aventura de la cueva de montesinos”; dirá que “no es verosímil”, en el conjunto de aventuras de Don Quijote. ¿A qué apelará? A los límites que le imprime el ritmo de la vida cotidiana a las aventuras quijotescas.

MF que, al turno, adhiere al conjunto de creencias y opiniones **CO**".

Hasta aquí hemos, creo, logrado determinar sobre qué y en qué contexto usamos el sintagma "es verosímil", lo que recoge **EV** y su hijita **EV1**. Pero podemos indagar, sólo en parte, en qué contextos de mundos y en qué conjuntos específicos funcionan nuestras creencias y opiniones.

La teoría de la argumentación, ampliando la racionalidad, propone la operación del espíritu de argumentar, mediante la cual se pasa de unas premisas a una conclusión o tesis, aplicada a la deliberación, en la cual la solución de los casos no "es necesaria ni se argumenta contra la evidencia. El campo de la argumentación es el de lo verosímil, lo plausible, lo probable, en la medida en que este último escapa a la certeza del cálculo" (Perelman y Olbrecht-Tyteca, 1989: 30). Lo verosímil, pues, no es algo sin sentido, su "lógica" es estudiada por *la nueva retórica*. Lo verosímil, por ejemplo, es notable al describir las premisas que permiten el acuerdo entre el orador y la audiencia. Entre las premisas de la argumentación, Perelman y Olbrecht-Tyteca señalan las verdades, los hechos, las presunciones, los valores, los lugares, etc.; y observan que, por ejemplo, "las presunciones están vinculadas a lo normal y lo verosímil" (p. 127).⁵³

De otra parte, en uno de los capítulos finales de *El tratado de la argumentación*, se afirma, a propósito del risible Córax, que hay argumentos "que oponen lo que Aristóteles llama lo absoluto verosímil a lo relativo verosímil, y que se valen de una verosimilitud basada en lo que sabemos de lo normal, esos elementos que varían constantemente en el transcurso

⁵³ Dice Adolfo L. Gómez: "Una presunción es una premisa que nos permite tomar decisiones en los casos en que tenemos información insuficiente; esta premisa tiene un aspecto proposicional que tiene que ver con los hechos, pero la fórmula proposicional autoriza una inferencia que puede esquematizarse así: «Dado que es el caso de que **p** (es decir, el hecho que plantea la presunción) proceda como si **q** (hecho presunto) fuese verdadero a no ser que tenga razón suficiente para creer que **q** no es el caso»" (1992: 73). Por ejemplo, la presunción de credibilidad: "dado que **x** me dice algo, presumo que lo que me dice es verdad, a no ser que tenga razón suficiente para pensar lo contrario; ya sea que **x** es un reconocido mentiroso, ya sea que lo dicho es un disparate evidente".

de la argumentación” (Perelman y Olbrecht-Tyteca, 1989: 696).

En conclusión, el contexto es el mundo **M** en el cual encontramos elementos de los que podemos predicar de “**p**” que es o no verosímil; y lo que nos permite sustentar esta afirmación es determinar que dicho mundo **M** adhiere a un conjunto de opiniones y creencias **CO**. Dada la expresión afirmativa “**p**”: “El hidalgo Don Quijote le prometió una ínsula al campesino Sancho”, podemos, con Eco, decir “que es verdad en el mundo de la obra de ficción *El Quijote* de Cervantes, publicado en 1605”. Pero aún podemos ir más lejos. Podemos indagar, ¿si es en verdad posible que un falso caballero le prometa a un falso escudero unas tierras en un mundo en el que no funcionan las reglas de los caballeros? Como vemos, he pasado de la pregunta por la verdad a la pregunta por lo posible, es decir, estoy indagando por la verosimilitud del suceso afirmado en “**p**”. ¿Qué contestar? Nos es obligatorio apelar al mundo de ficción **MF**, no para constatar una verdad sino para evaluar una posibilidad. Y como el **MF** no es como lo creyeron los estructuralistas, un mundo independiente del mundo real e histórico, estamos obligados a cotejar estos mundos. Entonces quizá contestemos esto: “**p**” es verosímil en el **MF** titulado *El Quijote*, pero lo es, sobre todo, porque este adhiere a un **CO** conformado por creencias de hidalguía, o mejor, por la falta de creencias en la vida caballeresca del reinado de Felipe III, es decir, un **CO** conformado también por la opinión, según la cual el mundo español de 1600 no se rige por los valores caballerescos, y quizá se rige más, por ejemplo, por la inquietud de los arbitristas.⁵⁴

⁵⁴ “Grupo de escritores políticos, que suelen denominarse *arbitristas* y han sido considerados como los “primitivos del pensamiento económico” (Vilar, 1993). Estos tratadistas bucearon en las causas de la crisis, destacaron sus manifestaciones más relevantes –ruina de la agricultura, desaparición de las ferias castellanas, extinción de las antiguas manufacturas textiles, escasos resultados del comercio con las indias, inundación del comercio nacional por mercaderías extranjeras, evasión del oro y la plata...– y propusieron los más diversos métodos o *arbitrios* –sensatos y acertados algunos, fantásticos otros– para remediar los males que aquejaban a la economía de los Austrias. Nombres como los de Sancho de Moncada, González de Cellorigo, Tomás de Mercado, Saravia, Azpilcueta... se cuentan entre los *arbitristas* más prestigiosos, los que integraron la llamada Escuela de Salamanca que se adelantó a Jean Bodin en la formulación de la teoría cuantitativa de la moneda” (García Cárcel, 1999: 55).

Hay sin duda ocasiones en que basta con apelar a la creencia, por ejemplo, basada en lo que ocurre normalmente, para afirmar que “p” es verosímil. Ejemplo: “El ex presidente Samper ha afirmado tales y tales cosas sobre política”. En principio no puedo más que dudar del personaje, sus hechos y sus palabras. Apelo al **CO** del proceso ocho mil, e infiero que normalmente no es creíble el señor Samper; no es verosímil su palabra. En otras ocasiones apelaremos a la presunción de que quien mintió de una manera tan grande, no es factible que diga verdad. Ejemplo: “Dado que Samper afirmó **p** («yo no me enteré de los miles de dólares del cartel que entraron en mi campaña del año de 1994»), presumo que **q** (que toda afirmación suya es falaz o indigna de credibilidad, es inverosímil), a no ser que se ofrezcan razones suficientes para creer que **q** no es el caso”. Hasta aquí nos vemos obligados a calificar de “verosímil” afirmaciones de la vida cotidiana, en este caso, de la vida política de Colombia. Asimismo se presentan no pocas ocasiones en las que no es suficiente la expresión de verosimilitud **EV**. Porque a pesar de que me explique un mundo, el conjunto de creencias y opiniones, el mundo mismo, su forma, facilitan, por su lado, apreciar si “«p» es verosímil o no lo es”. Es el caso de los mundos discursivos, y con mayor razón de los mundos de la ficción discursiva. Veamos:

Supóngase que un pintor colombiano inventa con las reglas del retrato renacentista un tipo de pintura hiperbólica en la que retrata matronas, monjas, curas y generales gordos y rollizos. ¿Quién le puede decir que no? Hasta humorística resulta esta exageración. “Generalmente, la hipérbole se comprende correctamente: a nadie se le ocurriría echarse a nadar para socorrer a alguien «que se ahoga en un vaso de agua»” (Mortara Garavelli, 1988: 205). Pero no hay duda de que “la hipérbole, para alcanzar su fin, no debe rebasar los límites de la verosimilitud, aunque con ello falte a la realidad” (p. 205). Sin duda nuestro pintor ha conseguido “hacer risible el mecanismo risible de la desmesura retórica” (p. 209), si es que puedo hablar de esto en pintura. Ahora bien, supóngase que el pintor sigue

pintando todas sus figuras gordas y rollizas: los toreros, que suelen ser flacos, los sicarios, los guerrilleros, las casas, los carros, etc. Creo que así como podemos decir que son creíbles sus gordas matronas antioqueñas –porque sepan que el pintor es antioqueño–, son inverosímiles sus toreros gordos y sus sicarios rollizos. ¿Qué ha pasado? En una primera experiencia la **EV** funciona. Podemos aceptar sus gordas y gordos en el contexto de un mundo de singular ficción pictórica, que adhiere a un **CO** de burla y sarcasmo de figuras jerárquicas. Pero ha llegado el momento en que la **EV** sólo se refiere a un tipo de verosimilitud. La verosimilitud del conjunto **CO** al que adhiere el **MF** del pintor. Pero no a la verosimilitud del procedimiento. Un carro bomba, gordo y explotado, es inverosímil, extralimita la hipérbole. Estas hipérbolares carecen de la verosimilitud, no del mundo invocado, sino del alcance del procedimiento; ponen en evidencia los límites verosímiles de la misma hipérbole.⁵⁵

⁵⁵ Hay autores que consideran que lo imposible es el objetivo de la literatura. Cesare Segre dice: “Las convenciones literarias son la gramática de lo imposible.” (1935: 255) Para Segre la *poiesis* puede dar con estos extremos. Acepta la idea de Todorov, que toda obra inverosímil encierra la semilla de un verosímil que se impondrá finalmente; vale decir, que la literatura es como un tipo de anticipación de los nuevos límites de nuestra aceptabilidad. Al respecto, afirma Segre: “La hipérbole, la amplificación, la distorsión sarcástica, todos los procedimientos de un realismo exasperado (que puede desembocar en el expresionismo) no son más que maneras de transformar lo real mismo en ficción, de representar la experiencia según aspectos fabulosos, inverosímiles, absurdos. Entonces la ficción no apunta a mundos fantásticos, sino que deforma el nuestro, porque sus conexiones y sus medidas, arrancadas de su engañoso equilibrio, se nos aparecen como una brutalidad reveladora: en lugar de proponer mundos posibles, presenta el nuestro como un mundo imposible” (p. 261). En el fondo, Segre abusa de las palabras. No se trata, por un lado, de buscar lo imposible, sino de producir un punto de focalización inaudito, desde el cual nuestro mundo se presente raro, extraño, incluso, imposible. Y por otro lado, si autoriza lo imposible –como efectivamente lo permite– la locución *como si* (es lo que vimos en el sexto ensayo de este trabajo), que consiste en que la ficción **F** está estructurada por una condición **C**, irreal **Cir** o imposible **Cimp**, que posibilita una comparación **K**. Si la autorización está dada por el *como si*, podremos considerar hipotéticamente cualquier cosa. Claro, se puede inventar cualquier ficción; no obstante el resultado de una comparación **K**, hecha a partir de una condición **Cimp**, dependerá siempre en la ficción literaria de las relaciones entre éstas y, 1), las creencias y opiniones **CO**; 2), el sistema de convenciones literarias **SC**; y, 3), lo que funda la singularidad de la obra de ficción **OF**; e incluso, 4), lo que permite el mismo sistema de verdades, datos registrados y resultados obtenidos **VDR**. La ficción depende, sea cual sea, de estos cuatros aspectos para ser creíble o increíble. Si Dios es una ficción, es porque tenemos la **Cimp** de un sólo hacedor del universo, que posibilita una comparación **K**, la de Dios como un ceramista que con el barro de su solar paradisíaco modela al hombre; y si

Se requiere, pues, de una expresión de verosimilitud más fina, que permita apreciar lo que presentamos en la primera parte de este ensayo, la verosimilitud de los *verba*; que el narrador, su tono, hasta su timbre –quizá exageramos con Brodsky–, la *dispositio* y la *elocutio* permiten hacer creíble un mundo narrado. Sin duda, como sugiere Eco, un aspecto necesario para la credibilidad es encontrar los muebles adecuados para el mundo de ficción inventado; y otro, como lo afirman Eco, Vargas Llosa y Ricoeur, es que este mundo depende de las palabras que lo establecen. Una versión más estricta de **EV**, tendría que, al menos, agregar una nota. Así: **EV1**: “«**p**» es verosímil en el contexto del mundo de ficción **MF** que, al turno, adhiere al conjunto de creencias y opiniones **CO**”, donde **MF** incluye mundo en tanto sus muebles y la posibilidad de habitarlo como las palabras que lo comunican y establecen. **MF** es un mundo que se constituye según la materialidad de las palabras. En conclusión:

EV1: “«**p**» es verosímil en el contexto **MF** que adhiere a **CO**”.

Donde:

«**p**» es el aspecto (trama, personaje, situación, hecho, acto lingüístico, lenguaje, narrador, género, etc.) o totalidad (la obra en su conjunto) a evaluar en términos de verosimilitud,

MF es el mundo de ficción establecido por el discurso de la obra de ficción **OF**,

CO el sistema de creencias y opiniones al que adhiere **MF**, y que permite apoyar la afirmación de que “«**p**» es verosímil”.

Lo anterior me permite hacer una breve aproximación al verosímil cervantino de *El Quijote*. Supóngase a alguien que se le ocurra afirmar que “un hombre es capaz de matar rápidamente, en una mañana, con la sola fuerza de su brazo, a miles de guerreros”. Una expresión «**p**» de tal tipo nos parecería imposible e improbable, a no ser que nos precisen que el hecho que expresa se describe en el contexto de **MF** de los libros de caballería;

esta ficción de dios es creíble, es a la luz de un determinado **CO** religioso y mítico. Por supuesto, no sería creíble a la luz de un conjunto **VDR** contemporáneo.

incluso nos sería bastante aceptable si perteneciéramos al **CO** donde se creía en tales hazañas, porque dicha obra sería una adhesión a nuestras creencias. Supondríamos entonces que tales **MF** debieron circular copiosamente, y más si son los primeros libros de ficción que se aprovechan de la invención de la imprenta. Hasta aquí ningún problema. ¿Qué suele hacer un lector ante este **MF** caballeresco? Intentar ubicarse en las **CO**, quizá mientras lee, jugar a simular adherir a dichas creencias. Ahora bien, supóngase que un lector no logra adherir a dichas **CO**. Le podríamos sugerir entonces: ¿acaso no le basta con la obra de ficción misma? ¿Es que ella no es creíble por sí misma y no le parece aceptable el **MF** por sí mismo?

Aquí apelamos el juicio de Cervantes: las obras mismas de ficción caballeresca no se sostienen, no son creíbles, verosímiles por sí mismas. Es excesivo el trabajo para acceder a los mundos caballerescos si tenemos que reconstruir las **CO** a las que adhieren; no sólo es excesivo para un lector del siglo XVII, cuyas **CO** están afectadas de las verdades, datos y resultados de la nueva ciencia **VDR**,⁵⁶ sino porque el sistema de convenciones literarias **SC** cervantino tiene lo que no tenían las convenciones de los autores caballerescos, la *Poética* de Aristóteles.

En cierta forma, la labor de lectura de una obra del pasado, puede esperar que la obra misma, el **MF** sea un caso, una “prueba” contundente del sistema de creencias y opiniones al que **MF** adhiere (por ejemplo, así lo estima la teoría estructuralista del discurso de ficción). Que **MF** pase por **CO**, es una de las mayores aspiraciones de una estética de la ficción. En este caso bastaría con decir: “«p» es verosímil en el contexto **MF**, que es un caso modélico de **CO**”. La obra responde por la verosimilitud, y punto. Si ella no es verosímil, no lo es porque podamos o no adherir a las **CO**, sino porque su construcción es insuficiente

⁵⁶ En los primeros años del siglo XVII se sentía ya “la necesidad de separar la realidad y la ficción” (Riley, 1962: 263); igualmente, “la idea de que podía ser importante distinguir lo que era un hecho verificable de aquello que no lo era ganaba terreno lentamente en el siglo XVI” (p. 262); lo cual se debe al “ambiente intelectual de la época en que fue creado el *Quijote*, la antigua credulidad y la capacidad de admiración coexistían con un naciente empirismo” (264).

para sus propósitos. Los propósitos, en el caso de los libros de caballería, son las hazañas heroicas, las acciones y las tramas de la poesía épica, de los romances, por lo que la obra debe adherir sobre todo al sistema de convenciones **SC** de la ficción épica.

Por tanto, creo, que nos podemos permitir una nueva expresión de verosimilitud, **EV2**, que no es ninguna hijita de **EV**, sino otro tipo de expresión de verosimilitud, que propone un tipo de lectura judicativa, que lee según la obra cumpla o no con unas convenciones determinadas.⁵⁷ La expresión de verosimilitud No. 2, es:

EV2: “«p» es verosímil en el contexto **MF** que es un caso del sistema de convenciones de la ficción literaria **SC**”.

Al mismo tiempo, podemos desarrollar más la expresión **EV2**, y proponer una nueva hijita, **EV3**, que se origina en un tipo de lectura comprensiva, basada en la singularidad de la obra,⁵⁸ crítica casuística según la cual se lee la obra de ficción como un

⁵⁷ Joseph Jurt distingue dos tipos de crítica literaria: la *judicativa* y la *comprensiva*: “Si consideramos ahora *la forma* en todo su conjunto, destacan dos tipos de crítica literaria que quisiera caracterizar como «critique judicative» y «critique compréhensive». La mayor parte de las reacciones deben adscribirse a la «critique judicative», cuya naturaleza puede ser literaria, referencial, socio cultural, psicológica o religiosa” (p. 11). La primera “juzga casi siempre a partir de unas normas genéricas muy estrictas, en nombre de estos conceptos se condena la transgresión de los límites” de un género determinado (11). La crítica judicativa juzga con base en criterios literarios, relativos a convenciones literarias; referenciales, basados en la coincidencia entre mundo de ficción y mundo social; socio-culturales, según se cumplan valores de una época; psicológicos, relativos a la construcción del carácter de los personajes; morales, según la obra sea moralmente ‘nociva’; y, finalmente, criterios religiosos, bajo los cuales se juzga si una obra cumple con la doctrina de una religión como la católica. Continuando con Jurt: “Junto a esta «critique judicative», que parte de determinadas ideas-modelo para emitir su dictamen, se distingue otro tipo de crítica literaria, practicada tan solo por una pequeña minoría y que quisiera denominar «critique compréhensive». El primer objetivo de esta crítica no está en emitir juicios de valor sobre las obras, sino en entenderlas. No aísla aspectos individuales sino que procura integrar en su interpretación un máximo de elementos textuales para evidenciar así las múltiples y variadas dimensiones de una obra. Los aspectos formales no se juzgan tanto partiendo de un canon estético establecido sino según la función que desempeñen en el conjunto de la obra; las estructuras de expresión no se consideran aisladamente sino con relación a las estructuras de contenido correspondiente” (p. 12).

⁵⁸ Ver la nota anterior.

caso de sí misma, como resultado de sus propias reglas, las cuales explican su singularidad. La expresión de verosimilitud No. 3, es:

EV3: “«**p**» es verosímil en el contexto **MF** de la obra de ficción tal y tal **OF**”.⁵⁹

En conclusión, aseverar que “«x obra de ficción» es verosímil”, nos obliga a dar respuesta a **EV1**, **EV2** y **EV3**, es decir, a sustentar que “«**p**» es verosímil” con base, primero, en el conjunto de creencias y opiniones **CO**, al que adhiere un autor; segundo, en el sistema de convenciones literarias **SC**; y, tercero, en el sistema de reglas –su código– propias de cada obra de ficción **OF**.⁶⁰ Y, ¿cuál es el “p” objeto de esta evaluación? Por supuesto, la obra de ficción **OF**, y variados aspectos; más exactamente dos aspectos de la obra antes estudiados: el del mundo constituido, el de las *res* (cosas, hechos, argumentos, sucesos, en fin, los muebles, etc.); y el aspecto relativo a los *verba* (las palabras, la expresión, etc.), mediante las operaciones de la *dispositio* y la *elocutio*.

⁵⁹ Una vez vamos conquistando una obra de ficción, construyendo su mundo, quizá completando el mundo incompleto de toda ficción de Lubomír Doležel, para quien “la incompleción es una manifestación del carácter específico de la ficción literaria, ya que los mundos posibles del modelo-marco (incluyendo el mundo real) se suponen estructuras lógicas completas [...]” (1988, 1997: 84-85); una vez leamos/completemos, podremos, a la luz de la misma obra, entender porque Sancho es capaz de presentarle a Don Quijote tres sudorosas aldeanas como si fuesen tres damas esplendorosas comandadas por Dulcinea (II.10: 103-113). Podremos, igualmente, indagar por qué no es una extrapolación inverosímil la novela de *El curioso impertinente*; o por qué la novela es una lenta preparación para que Don Alonso reniegue de su vida de Quijote y de los libros caballerescos; etc. Cuando un lector encuentra razonable un suceso en una obra de ficción **OF** a la luz de la **OF** misma, está aplicando **EV3**. Hay aspectos de una obra muy verosímiles según las **CO** y el **SC**, pero no según la obra misma. Y quizá pase lo mismo al contrario.

⁶⁰ Por supuesto, lo anterior no agota otras formas de verosimilitud ni el conjunto de posibles sustentaciones para aseverar la verosimilitud de una obra de ficción **OF**; por ejemplo, Estanislao Zuleta llamaba de una manera particular que lo verosímil era aquello en que creía la mayoría, el cual creo, es un tipo de verosímil basado en las **CO**, las creencias y opiniones dominantes. Uno puede encontrar otras formas de sustentar que «**p**» es o no verosímil; más para efectos de nuestra exposición nos detendremos en lo dicho.

Por otro lado, nuestras expresiones de verosimilitud nos permiten ver cómo un «**p**» puede ser verosímil en **EV2**, según el sistema de convenciones literarias, y, al turno, inverosímil con respecto a **EV1**, es decir, en el contexto de **CO**, o viceversa. Aquí tenemos mucha tela de donde cortar.

Cervantes interactúa entre estas tres formas de expresiones de verosimilitud, aunque lo creo más adepto a una forma de sustentación como la expresión **EV2**. Además, asume una posición judicativa con respecto al sistema de creencias y opiniones **CO**, al que adhiere los **MF** caballerescos, contrastados con los **CO** del momento histórico de Cervantes; al turno, Cervantes se apoya en el sistema de convenciones literarias **SC** aristotélicas. Para esta pequeña indagación, nos referiremos a la intervención de El Canónigo de Toledo, en el diálogo que hace Don Quijote con el cura en los capítulos 46-48 de la primera parte de *El Quijote*. Además, nos basaremos en apartes de estos tres textos: “La verdad de los hechos”, de Edward C. Riley (1962; 1966: 261-314), “Invención”, de Stephen Gilman (1989; 1993:112-117) y “La mirada cervantina sobre la ficción” de Pozuelos Yvancos (1993: 15-62).

En el centro de la meditación cervantina se encuentra Aristóteles. Los italianos han descubierto la *Poética*. Efectivamente esta había aparecido en Italia en 1548.⁶¹ En España la lectura del estagirita llevó a Alonso López Pinciano a publicar en 1596 su *Philosophía Antigua Poética*, en la que presentó los alcances que había visualizado el griego. Con todo esto Pinciano le dio carta de ciudadanía a la literatura como un “fingir plausible” (Shepard; Sanford, 1970: 228-27 y ss.).⁶² Ya no había que sufrir porque la literatura fuese mentirosa, a secas. Aristóteles decía:

En una obra de poesía han sido introducidas cosas imposibles. Es un error. Pero ya no es un error si el poeta consigue el fin que es propio de su arte: esto es, si, de acuerdo con lo que sobre este fin ya se ha dicho, consigue gracias a dichas imposibilidades hacer más sor-

⁶¹ “En gran parte de los autores del siglo XVI que escribieron antes de la divulgación de la *Poética* de Aristóteles se puede descubrir la incómoda sensación de que la ficción poética está en desventaja comparada con la realidad histórica; pero fueron muy pocos los que reaccionaron tan absurda y desconcertadamente como lo había hecho los autores de libros caballerescos” (Riley, 1962: 268).

⁶² Pinciano señala: “Assí que las descripciones de tiempos [sic], lugares, palacios, bosques y semejantes, como sean con imitación y verisimilitud, será poemas: y no lo serán si de imitación carecen; que el que describiese a Aranjuez o al Escorial assí como está, en metro, y assí no sería hazaña mucha; porque la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil y llegada a la razón” (*Philosophía Antigua poética*, “Epístola quarta”, Vol. I, p. 265).

prendente e interesante la parte misma que las contiene u otra parte (1460 b 24-26).

Es decir, si lo imposible se presenta como creíble: “Lo imposible verosímil es preferible a lo posible no creíble” (1.460 a, 18-25). Igualmente, Aristóteles había presentado el objetivo de la poesía: “la poesía tiende más bien a representar lo universal, la historia lo particular” (1.451 b 5-6). Y como la poesía representa lo universal, y no lo que es, representa lo que puede ser:

De lo dicho resulta evidente también que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad.

El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso; pues podrían versificarse las obras de Heródoto y no por ello serían menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular (1996: 249).

A esto adhiere lapidariamente Cervantes en *El Quijote*, tal y como lo dice el bachiller Sansón Carrasco:

Uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II.3: 61).

De tal manera que, simplificando, parte del sistema de convenciones literarias al que adhiere Cervantes, son las de origen aristotélicas, tomadas a través de los críticos italianos y de Pinciano.⁶³ La poesía representa lo universal, lo que puede ser; y

⁶³ El siguiente aparte de Pinciano impresionaba a Alfonso Reyes (1944, 1983: 197):

puede aun representar lo imposible, a condición de que sea verosímil. Esto último le sirve a Cervantes para juzgar como inverosímiles los libros de caballería.⁶⁴ En la famosa intervención del canónigo al final de la primera parte de *El Quijote*, en la que uno no sabe a qué atenerse, porque empieza asegurando lo errados que son estos libros, y termina alabándolos –como el cura en el escrutinio del capítulo VI (I: 109-121), quien empieza quemando todos los libros y termina salvando del fuego a *Ama-dís de Gaula*, *Tirante el Blanco* y *Palmerín de Inglaterra*, entre otros. El canónigo acusa a los libros de caballería con parecidas palabras a las del prologuista de la novela:

Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates, que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¡qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó su vitoria por sólo el valor de su fuerte brazo? Pues ¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero? ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante,

“El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sofística; ni la Historia, que sería tomar la materia al Histórico. Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraza. De aquí resulta que es un arte superior a la Metafísica, porque comprende mucho más, y se extiende a lo que es y no es”.

⁶⁴ Después de Aristóteles, las ficciones caballerescas eran “falsas en un doble sentido: desde el punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir” (Riley, 1962: 269).

como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo (I.47: 564-565).

Y a continuación propone las palabras famosas sobre la mentira literaria:

Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosa de mentira, y que así, no está obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando lo imposible, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y toda esta cosa no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (I.47: 565).

Una de las primeras ideas que Cervantes va a desarrollar consiste en que la novela represente lo imposible, pero un imposible que tenga la apariencia de lo verdadero. Para esto aceptó lo dudoso y lo no definitivo; permitió que más de uno tuviese la razón. Como dice Gilman: “La ficción en cuanto tal puede ser una mentira [...] pero funciona mejor cuando se trata de una mentira artística, convincente, que es sin duda lo que (Cervantes) trató de narrar” (1989: 113). Se trata, pues, de asignar un elevado valor a lo dudoso. Y si la verdad no es definitiva, la verdad se construye entre todos. Así, cuando Sancho cuenta que una vez le dieron a probar vino a su padre y a otro campesino, y el uno decía que el vino sabía a hierro, y el otro, que a cuero; y al final ambos tenían razón puesto que encontraron en el fondo del barril “una llave pequeña pendiente de una correa de cordobán” (II. 13: 133). Como dirá Diderot, en una recreación erótica de esta situación: “Et ils avoient tous deux raison” (“Y ambos tenían razón”, *Jacque el fatalista y su amo*, 92-93). La

ficción que causa gusto no es la que se presenta como absolutamente segura de la condición **Cimp** o irreal **Cir** del enunciado de ficción, sino la que nos recuerda que su comparación **K** se basa en un “si” tentativo y fantasioso, es decir, “aquella que, aun conteniendo muchas cosas que por ser extraordinarias inspiran duda, no por ello deja de ser posible” (Riley, 1962: 290).

¿Llevó esto a Cervantes a degustar de los imposibles y las irrealidades? Por lo menos en *El Quijote*, no (y en el *Persiles*, menos, agrega Riley). A pesar de que los autores están bastante autorizados en cuestiones de mentira e imposibilidad, de que *El Quijote* muestra un personaje bastante exagerado en su barroca obsesión por las empresas caballerescas, Cervantes sabía que éste era una hipérbole, y que necesitaba volver a Don Quijote un ser común y corriente. ¿Qué hizo? Dice Segre:

El escritor es un mentiroso autorizado, por lo que concierne a la posición verdadero/falso. También en la oposición posible/imposible, la parte de la mentira es preponderante, si consideramos posible aquello que se puede verificar con la experiencia cotidiana, lo que tiene en esta experiencia, una discreta probabilidad estadística: Con este criterio, en efecto, no habrá que considerar solamente imposibles todas las intervenciones de lo sobrenatural, y ni siquiera sólo las amplificaciones hiperbólicas, sino también los procedimientos y las tramas (Segre, 1985: 254-255).

Cervantes era consciente de que la misma literatura era una situación bastante diferente del uso corriente de las palabras. Sabía que era tan extraordinario que un joven matara a miles de enemigos con la sola fuerza de su brazo, como el hecho de que un narrador irrumpa, así sea con el relato más “verosímil”. Su crítica a la novela picaresca consistía en que este hábito narrativo, en el afán de ser verosímil, resultaba increíble: ¿Cómo es plausible que un personaje nos cuente toda su vida, como un juicio final y contundente del mundo, sin que la vida del personaje haya aún terminado?⁶⁵ La literatura misma es extraordi-

⁶⁵ Recordemos las palabras del pícaro Ginés de Pasamonte:

naria, recoge a su antojo convenciones del **SC** y propone otras desde su singularidad como **OF**; y las novelas picarescas se traicionan a sí mismas, porque quieren ofrecernos el informe final de una vida sin la experiencia de la muerte, experiencia que el pícaro narrador nunca podrá narrar –a no ser que se pase a la convención de una novela fantástica.

Por su lado Cervantes decidió reconocer públicamente que simulaba y fingía. Mientras los escritores caballerescos se esforzaban diciendo que no fingían, y los autores picarescos hacían esfuerzos por hacer una literatura cercana al registro de una vida, Cervantes juega diciendo que finge y simula, no para saltar ante el lector como un mentiroso descarado y sin responsabilidad, sino para aprovechar el mecanismo de la ficción para inventar, aseverar, acercarse a lo gustoso, sensato y verosímil.

¿Qué fingir, entonces? La historia, el ritmo de su proceder. Ya Pinciano le decía:

Ay tres maneras de fábulas: unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábula todo es imaginación, tales son las Miliesias y libros de cavallerías; otras hay que sobre una mentira y ficción fundamentan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas, las cuales, debaxo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero; otras ay que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, más de forma que la historia es poca en respeto y comparación de las fábulas; y assí de la mayor parte toma la denominación la obra que de la una y otra se hace (*Philosophía Antigua poética*, “Epístola quinta”, Vol. II, pp. 12-13).

El artificio cervantino consistió en declarar, en el sentido de manifestar, su adhesión al fingimiento.⁶⁶ Pero, entonces, ¿cuál

– ¿Y cómo se intitula el libro? –preguntó don Quijote.

–*La vida de Ginés de Pasamonte* –respondió él mismo.

– ¿Y está acabado? –preguntó don Quijote.

– ¿Cómo puede estar acabado –respondió él–, si aún no está acabada mi vida?

Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras (I.22: 272).

⁶⁶ Baltazar Gracián, tan maltrado por Borges por carecer de sentimiento, y tan elogiado por proponer en su siglo el abandono de éste, nos dijo:

fue el objeto de fingimiento más contundente? Con el tono histórico, Cervantes, como tantos, le dio un nuevo papel al procedimiento histórico a la hora de relatar invenciones. Con excelentes palabras lo dice Riley:

La entera dignidad de la historia reside en el hecho de que ésta lleva el sello de la verdad (Persiles, III, 10), y que la labor del historiador es más fácil que la del novelista, porque aquél sólo tiene que decir la verdad (“párezcalo o no lo parezca”, Persiles, III, 18). En sus dos obras principales el Quijote y el Persiles, Cervantes simplemente simula que su ficción es historia. Lo que distingue esta simulación con los desmañados esfuerzos con que los autores de libros de caballería habían tratado de hacer lo mismo es su conocimiento de que la tarea del novelista es distinta de la tarea del historiador. Pero la mera simulación de que sus novelas son hechos históricos forma parte fundamental de su interpretación de la verosimilitud (Riley, 1962: 278).

“Era la Verdad esposa legítima del entendimiento, pero la mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto, ¿qué embustes no intentó?, ¿qué supercherías no hizo? Comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: al contrario, a sí mesma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Echó por tercero al Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la verdad despreciada, y aún perseguida, acogiése a la Agudeza, comunicóla su trabajo, y consultóla su remedio. “Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, más, ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de un águila, de un lince, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lición, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento”. Abrió los ojos la verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, piensa lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta en uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingeniosos circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención.

Una misma verdad puede vestirse de muchos modos, ya por un gustoso apólogo, que con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad” (1960: 472-473).

A esta que Gracián llama “La agudeza compuesta fingida en común”, agrega:

“Es, pues, la agudeza compuesta fingida un cuerpo, un todo artificioso fingido, que por traslación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos. Comprende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones, como son epopeyas, metamorfosis, alegorías, apólogos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, jeroglíficos, empresas, diálogos” (p. 476).

Ahora bien, el interrogante que nos urge contestar es: ¿cómo se previno Cervantes para no engañar al lector? ¿Acaso su personaje no era en parte un engañado de la supuesta verdad histórica de los libros de caballería? Según Riley, trató de evitar el malentendido del lector, haciendo “armonizar lo universal con lo particular” (p. 283). Trató, igualmente, de afirmar que su obra era como una historia, aunque no del todo. Sin embargo, es mi parecer, que lo que más utilizó Cervantes, hasta sus últimas consecuencias –como siglos después Eco en *El nombre de la rosa*– fue el tono de la historia, la *elocutio*, el modo de organizar los acontecimientos, dejando siempre vacíos, vaguedades, como cuando los historiadores desconocen el origen de un hecho, y pasan al tono tentativo e hipotético. Cervantes fingió inicialmente que fue un historiador enredado entre los documentos de su personaje; luego fingió que carecía de estos; a continuación simuló conseguir uno, el documento central de Cide Hamete Benengeli, la historia de un héroe español escrita por un enemigo de España, en el cual no iban a creer fácilmente los lectores, pues los árabes, en el **CO** al que adherían, eran unos mentirosos;⁶⁷ e impulsó con una desfachatez desconocida, así, la simulación rica para las novelas de hoy en día, con una ironía siempre actual y fructífera para los novelistas.⁶⁸

⁶⁷ La siguiente cita, *ex professo* muestra cómo se burla el autor de su narrador arábigo, y cómo elogia la historia: “Si a esta (la versión de Benengeli) se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir” (I.9: 144-145).

⁶⁸ Tantos continuadores. Quiero recordar a Paul Auster, escritor norteamericano nacido en 1947, y quien en 1985 escribió su rara e ingeniosa *City of Glass* (*Ciudad de cristal*), primera parte de su *Trilogía de Nueva York*. En ella se inventa un personaje, logopédico y lúcido, Peter Stillman, tan frágil como don Quijote, que llama a casa de un novelista consagrado, Quinn, preguntando por un detective que tiene el mismo nombre del escritor: Paul Auster (quien, a mi modo de ver, es una especie de investigador de la

Cervantes insistió en la verdad, pero en una verdad siempre puesta en cuestión, siempre controlando la pasión, los intereses personales, los miedos, los rencores. Cuando Cervantes está a punto de ser un hazmerreír, en ese mismo instante deja entrever cuestiones muy serias, extremadamente verdaderas y fundamentales.

Cervantes quiso, según Riley, darle a su novela un sello de verdad, con el cual fuese verdadera en tanto fuese verosímil. Se propuso, según Riley, que “la certeza histórica que poseen las hazañas de Don Quijote dentro de la ficción equivale a su verdad poética cuando el lector las considera, desde fuera, como una parte de dicha ficción”.

¿Cuál es la diferencia con los libros de caballería que se autocalifican de verdaderas historias? Cervantes simulaba la historia, porque era su modo de hacer creíble los acontecimientos de Don Quijote y de controlar su emoción y fantasía; pero esta simulación no estaba oculta: el autor sabía, y hacía saber, que estaba contando una historia exagerada, y que tenía que hacerla creíble, por el artificio de la ficción. Y para esto seleccionó muy bien el material a contar. Por ejemplo, excluyó la ficción descontrolada de lo sobrenatural. Era pues su modo de contar mentiras que parecieran verdaderas.

Una vez hecho esto, aceptar contar lo imposible, fingir el modo de la historia, hasta que parezca la historia fingida como la historia más seria, Cervantes se preocupó por una ética ante el lector de ficciones: tenerlo en cuenta, no creer que es crédulo de cualquier cuento, darle instrumentos para que juzgue y dude de la razón absoluta de lo leído. El autor cervantino intenta por lo menos persuadir al lector:

La verosimilitud no reside tan sólo en el contenido de la obra. Depende del establecimiento de una relación especial con el lector, de un ajuste delicado entre el poder de persuasión del escritor y la recepción del lector. En ningún aspecto como éste

vida cotidiana de Nueva York). Curiosamente, Quinn, harto de su cómoda vida, decide aceptar ser el investigador Paul Auster, y en casa de Stillman encuentra que sirve un ama de llaves, la señora Saavedra, casada con Michael Saavedra; curiosamente una de las teorías del Stillman es sobre quién es en verdad el narrador de *EL Quijote*...

llega a basar Cervantes con más claridad su idea de la literatura como comunicación (Riley, 289-290).

Es este quizá su mayor aporte a la verosimilitud de la ficción literaria: intentar entretener al lector, no abrumándolo a destajo de puro cuento, sino intentando persuadirlo de que el texto que se le ofrece es una obra de ficción aceptable, habitable y digna de ser completada. Como se sabe “La referencia de persuadir es primariamente a un cambio de mente, no a un estado” (Gómez, 1988: 279); además:

Persuadir es un verbo de logro más que un verbo de actividad, indica éxito: Si R. Sierra me persuadió de *x*, logró algo y tuvo éxito en cambiar mi estado mental. En este sentido hace parte de la familia de los verbos suasivos: disuadir, convencer, seducir, inducir, convertir (...) Dado que es un verbo de logro su uso más frecuente es en pasado o en infinitivo. Los otros tiempos pocas veces se usan y a veces no tienen sentido: el indicativo presente ordinario –es decir no frecuentativo, ni histórico- nunca se usa con persuadir; en este tiempo sólo podemos estar intentando persuadir. (El presente se puede utilizar para referirse a un éxito repetido o quizá para alardear: no se preocupe, lo estoy persuadiendo. Solo dame dos o tres días más). Análogamente en el futuro sólo se utiliza en el sentido de tratar de persuadir (p. 279).

Por otro lado, “persuadir es una relación triádica entre un agente, un paciente y un objeto (creencia, compromiso o acción). El esquema típico es **y** persuadió a **x** qué (hacer) **S**. En este esquema **x** es el sujeto (?) de la persuasión, **S** es el objeto de la persuasión y **y** el agente de la persuasión” (p. 279).

Desde luego, para nuestro caso, en “**y** persuadió a **x** qué (hacer) **S**”, **y** es el autor, **x** el lector y **S** es la lectura de la obra de ficción. Vale decir: **y** es Cervantes, **x** el lector de la obra del Cervantes que viene al caso, y **S** es la lectura de *El Quijote*. Por supuesto, si un lector coincide con el que Cervantes prefigura en su *Prólogo* de la Primera parte, es decir, que sea desocupado, o que le dedique tiempo a la ficción quijotesca; que no exija tanta

erudición, aunque sí erudición burlesca; que acepte una crítica a la desafortunada maquinaria de los libros de caballería; que como lector juzgue libremente en su casa (porque el autor le brinda ese derecho) lo que le venga en gana de la ficción; y que le acepte al autor que éste intervenga en su obra, con sus supuestos amigos y que, además, permita el ofrecimiento del autor de la ficción como todo un juego ficcional, etc., si el lector juega en este papel propuesto por Cervantes, podremos decir que el autor –o su obra– ha salido adelante.

¿En qué sentido? Ha logrado alterar el estado de ánimo del lector con respecto a la ficción quijotesca: sea que el lector estaba más o menos dubitativo, porque, por ejemplo creía que era un relato largo que no era épico, ni pastoril, ni picaresco; sea que dicho lector esté pronto conectado con la magia del autor. Era esto lo que Cervantes quería, un lector que cuando dudase, el autor no se impusiese sino por la novedad de su narrativa, y cuando se embriagara, fuese detenida su emoción por los cortes que hay en la Primera parte; y es que era por esto, precisamente, que había los cortes abruptos (v. g., el del capítulo VIII), pasando de un género a otro (v. g., del género pastoril de los capítulos XI-XIV al género picaresco del XVI), e interpolan novelas ejemplares (v. g., la novela de *El Curioso impertinente*), en la Primera parte del *El Quijote*.

El lector es, pues, el sujeto de la persuasión cervantina; Cervantes ha hecho una obra de ficción que nos persuade por sus méritos. ¿Con qué intenta persuadir? Con una adhesión al **SC** recientemente divulgado; con el **CO** que irrumpe en el siglo XVII con la fuerza de una época nueva, la época moderna; y con la fábula de un hidalgo que se enloqueció leyendo libros de caballería, se cree un caballero andante, se consigue un socio como escudero y entra en relación con el mundo, ya chocando estrepitosamente en su ridícula creencia, ya transformando el mundo tragicómicamente.

¿Es esta historia persuasiva de por sí? No del todo. Son los tipos de verosimilitud los que harán el trabajo por Cervantes. Recordemos que “Los agentes de persuasión no son las perso-

nas en cuanto personas (qué personas) sino hechos, datos, circunstancias, argumentos, razones, etc.” (Gómez, 1988: 279). De tal manera, es la construcción de la obra misma, su *dispositio* y su *elocutio*, el tipo de mundo, los que harán el trabajo de persuasión.

En síntesis, creo, que es la dinámica de verosimilitudes de la obra, con relación a nuestras tres expresiones (**EV1**, **EV2**, **EV3**), la que persuade; el lector es el sujeto a persuadir, y la persuasión propiamente consiste en intentar que el lector quede conectado, preso, suspenso en y con la obra de ficción. Una persuasión, ¡ya un logro!, es que coja el libro o atienda la lectura en voz alta; otra, que inicie y atienda el inicio; otra más, que continúe leyendo por encima de su vida, si es preciso. Y la persuasión más deliciosa –para quien habla aquí tendría que escribir otros ensayos– es que el lector termine el libro. Preciso, cada una de estas persuasiones es una estrategia que el autor ha construido mediante la organización de su obra de ficción, pero no hay nada, no habrá siquiera el éxito o el fracaso de la lectura, sin la primera, sin la persuasión mediante la cual agarra el libro y empieza a leer. Esta exige la aceptación del pacto ficcional que le propone el autor al lector, y que este espera se le presente. (Con este tema le daré término a este trabajo en el *Ensayo XV*).

Recogiendo cosecha, son diversos los tipos de verosimilitud entre los que la persuasión cervantina se impone y le permiten hacer una obra creíble y por tanto aceptable. Se rigen bajo el criterio de la historia fingida que permite la puntualidad y frena la pasión, y por la intención cervantina de explicarlo todo; como dice el Canónigo de Toledo, la mentira más rara debe parecer verdadera; todo debe quedar bajo el sello de una *dispositio* y la *elocutio* que organiza el material para ser, como en su siglo, ingenioso (¿Será que el ingenio de Don Quijote se parece al de Lichtenberg: “La agudeza es una lente de aumento; el ingenio, una lente reductora. Pero esta última lleva, sin embargo, a lo universal” (1990: 163)?), y, sobre todo –no me intimidó de repetirlo–, persuasivo.

En *El Quijote*, Riley observa cuatro formas de verosímil, y en

la obra cervantina, otros, de los cuales retomo algunos. Los cuatro modos de hacer Cervantes su ficción verosímil, y que presenta inicialmente Riley, son: 1) consistencia interna, sin abusos de las licencias. 2) No temer a las inexactitudes triviales (la consistencia no puede ser absoluta, lo que siguió con más desenfado en la Primera parte de *El Quijote*, que en la segunda, introduciendo, por ejemplo, la novela de *El Curioso impertinente*). 3) La vaguedad en los detalles, como se observa en eludir el modo de los libros caballerescos (los cuales detallaban sus falsas geografías como sólo lo ha vuelto a hacer con un éxito inaudito J. R. Tolkien); Cervantes, por tanto, no suministraba claramente los datos; así, no nos dice el pueblo y lugar de donde es Don Quijote (porque el narrador dice que “no quiere acordarse”), aunque quizá los sonetos finales de la Primera parte insinúan que el lugar se llama Argamasilla; igualmente nos dice varios apellidos de Don Alonso, de Sancho; asimismo nos dice varios nombres de Sancho; y una semejante vaguedad se presenta con respecto al narrador (Riley, 1962: 275-276).

Luego, al estudiar el *Persiles*, se observan otros modos del proceder verosímil cervantino, de los cuales puedo recoger algunos para *El Quijote* (pp. 284-314). 4) Tipo de verosimilitud: Cervantes supedita cualquier cuento fabuloso o no –pero sobre todo fabuloso– al narrador: cuando este cuenta algo muy raro y maravilloso, Cervantes hace que el lector sienta desconfianza por él, ya porque es un mentiroso empedernido, ya porque sabemos de sus fijaciones mentales, como cuando cuenta Don Quijote los extraordinarios sucesos que le pasan en La cueva de Montesinos, los cuales pueden ser un simple sueño, aunque Don Quijote los cree verdaderos y fidedignos (II. 22-23: 202-223). 4.1.) Igualmente, lo fantasioso sólo surge cuando sabemos quién lo dice, y el lector se atenderá a su propio juicio para considerarlo verdad o no. 4.2.) Cervantes apelará a una cuidadosa selección de los acontecimientos aceptados por las **VDR** de su tiempo (aunque aquí sencillamente se basará en la autoridad de Ptolomeo, sin negar las palabras sobre el sol del narrador de la posesión de Sancho. “¡Oh perpetuo descubridor de los

antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! (II 45: 375); palabras sin duda contemporáneas de Galileo). Ahora bien, esto hay que profundizarlo, porque se observa que en Cervantes no hay geografías inventadas; que los viajes espaciales están limitados al engaño que le hacen los duques a Quijote y Sancho (II.41: 344-355). Resumiendo este cuarto tipo, Cervantes pone en duda las afirmaciones que no se puedan confirmar.

5) Tipo de verosímil: ¡No mezclar, sin presentar al responsable, la verdad y la mentira! Cervantes no hace como su personaje que, al defender los libros caballerescos, mezcla sin miramientos caballeros míticos y legendarios con caballeros históricos (I. 49: 578-579); trata, pues, el autor, de ofrecer el origen de su información, así esta sea poco confiable. 6) Tipo de verosimilitud: como solicita Lubomír Doležal (1988,1997: 86), hacer de la ficción algo semánticamente no homogéneo. Cervantes pasa como un mago de un nivel semántico a otro: 6.1.) sea pasando con una facilidad sin precedentes del contexto de los personajes, al de los narradores y al del autor, y viceversa; 6.2.), sea mezclando los géneros, lo que los transforma hasta restringir el alcance de cada uno de ellos y, al turno, sacarles partido a sus posibilidades.⁶⁹ (Con lo que logra Cervantes una descripción de todo nuevo verosímil, que señala Wolfgang Iser,⁷⁰ el de ser una deformación inverosímil, sí, pero una “deformación coherente”, y, desde luego, verosímil).

⁶⁹ “He aquí la invención de Cervantes, inmensamente osada y ambiciosa: una nueva y sutil forma de ficción, en la que los «lizados» trazados a partir de los tres géneros habituales de la lectura pueden compensar, merced a un proceso de mutua interrupción (de allí, la metáfora de la urdimbre), la inverosimilitud de cada género. La picaresca bajaría a tierra los géneros caballeresco y pastoril; la caballeresca elevaría las miras de la picaresca; y el género pastoril, como hemos visto, haría posible que la totalidad adquiriera forma armoniosa al proporcionar un adecuado mundo narrativo, en el cual los otros dos pudiesen coexistir, por lo menos parcialmente” (Gilman, 1989: 116).

⁷⁰ El repertorio sólo despierta en el lector la apariencia de familiaridad, puesto que por la “deformación coherente” del texto, los elementos que ingresan en él pierden su referencia gracias a la que se había estabilizado su eventual significación” (Iser, 1987: 192).

7) Tipo de verosimilitud: tejiendo el tono de la novela con la historia simulada, con una narración que simula buscar y encontrar los documentos para poder iniciar (I.1: 69-78) o continuar la misma historia (I.9: 139-145); sin negarle al lector que trate esto como si fuese el juego de una simulación. 7.1.) Puebla Cervantes su mundo ficcional con un personaje que amuebla su imaginación y modo de ver con los signos caballerescos; y, luego, amuebla su mundo con las respuestas a este caballero, que harán que el mundo sea dudoso, como bien lo dice Don Quijote “Ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño” (II. 11:117); o que todos tengan un poco de razón, como cuando Sancho llama “Baciyelmo” a la bacía de barbero que Quijote cree que es el yelmo de Mambrino (I.44: 540).⁷¹ 8) Tipo: Cervantes se esfuerza por realizar un pacto con el lector en el cual el autor manifiesta que su ficción es ficción, mundo inventado, pero que no por ello no aspira, una vez el lector se meta en dicho mundo, a que parezca lo más verdadero posible. Da risa: antes los autores caballerescos declaraban que sus ficciones eran historia verdadera; el nuevo autor manifiesta que su historia es ficción, la ficción de una historia simulada.

9) Tipo de verosimilitud: nuestro autor apeló a la representación de personas del contexto histórico, es el caso de cuando Cervantes se introduce como autor referido y valorado por los personajes (I. 6: 120; y I.47: 559-560), como el “soldado español llamado tal de Saavedra”, con todo y sus hazañas en la cárcel de Argel, las cuales “quedarán en la memoria” (I.40: 486); o cuando introduce personajes históricos como el Tirofijo –o mejor dicho, el Fijoahorcador– del siglo de oro español: Roque Guinart (II. 60-61: 490-508) 9.1.) Igualmente, es un intento de producir verosimilitud de este tipo: “Tomar en serio personajes ficticios produce también narratividad intertextual (lo cual)

⁷¹ “–En eso no hay duda –dijo a esta sazón Sancho–; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más que una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance” (I.44: 540).

funciona incluso como señal de veracidad” (Eco, 1996: 139), por ejemplo, cuando –en un acto de extrema y bella ironía– se roba un personaje del *Quijote Apócrifo*, a don Álvaro Tarfe, para que éste apruebe a Cervantes, y no a su inventor Alonso de Avellaneda (II.72: 575-580). 9.2.) Logra cervantes una verosimilitud asombrosa, aún viva con toda su gracia novelesca, mediante el hecho de convertir la Primera parte de *El Quijote* en un personaje privilegiado de la Segunda parte.

10) Tipo: Aquí acompaño a Riley en su posición según la cual Cervantes estaba preocupado por un verosímil que permitiese lo dudoso, vale decir, que no fuese absolutamente afirmativo, que siempre entregara lo que decía, entregando, al turno, la perspectiva desde la cual se decía.⁷² Por ello el ingenio cervantino por tratar de, ya que se simula, finge e inventa, hacer tolerables estos mundos para el lector, no por las aventuras mismas, sino por una cuidadosa *dispositio* del material, para intentar persuadir al lector, y no embaucarlo con cuentos como si su mente fuese la de un niño engañable con cualquier mentira. Con respecto a este querer respetar al lector, con esta bondad para exponer la carta de navegación de la ficción quijotesca, desarrolla Stephen Gilman las palabras del Canónigo de Toledo antes citadas:

La verosimilitud [...] nada tiene que ver con la descripción de ambientes, con el análisis psicológico o con la llamada vida real. Se trata, más bien, de una credulidad inventada e hipócrita, que por medio de la maliciosa selección y de la astuta yuxtaposición salvaguarda lo admirable, el gusto y el goce por proporcionar la vieja lectura, de la inherente locura y la repetición que son propias de este género literario. Su propósito es hacer que los lectores maduros vuelvan a experimentar el placer de la antigua seducción de sus favoritos sin tener que caer en la segunda infancia (Gilman, 1993: 116-117).

En fin, ya concluyendo, y quizá sin concluir mayor cosa, he

⁷² Al respecto, invito a leer el inevitable texto de Leo Spitzer “Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*” (*Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968: pp. 135-187).

empezado destacando que hay dos verosimilitudes en las obras de ficción, o mejor, dos aspectos centrales que pueden ser o no verosímiles, la *res* y los *verba*, lo que ilustramos con Eco, Vargas Llosa y Brodsky. Luego he ahondado en la fructífera propuesta de Aristóteles de que lo verosímil no es irracional. A continuación me he propuesto ahondar en que se dice que algo, “**p**”, es o no verosímil sino en un determinado contexto **C**. Esto me llevó a la expresión de verosimilitud, con sus hijas y sobrinas: **EV**, **EV1**, **EV2**, **EV3**. Se trata de una expresión de sustentación, que, creo, se vuelve fructífera cuando sustentamos en qué contextos es verosímil una obra de ficción **OF**, o uno de sus aspectos.

Luego, enfilamos baterías hacia Cervantes. Para esto, primero, citamos un poco más a Aristóteles, en su triple aporte de que la poesía se refiere a lo universal, representa lo que puede ser, lo cual se ejecuta acertadamente sólo si lo que puede ser se pinta como creíble y verosímil. Esto me permitió mostrar que los autores caballerescos, sobre todo con la ayuda de Edward Riley, no insistían tanto por terquedad o estupidez en declarar que sus ficciones eran verdaderas, como por una carencia en su sistema de convenciones literarias: desconocían a Aristóteles; por lo que creían que las ficciones eran puras mentira e irracionalidad, lo que los impulsó a reparar esto declarando que escribían verdades puntuales. También se observó que en español había otro enredo: no se distinguía, como en otras lenguas, historia y ficción, pues historia es una palabra que sirve incluso en nuestros días para ambas cosas.⁷³ Por otro lado, agregó, tampoco se distinguía, entre novela y libro, por lo que si un libro estaba autorizado, debía ser para el lector común una cosa tan seria como la verdad misma. Esto fue un dolor de cabeza para lectores perspicaces como Cervantes, pues ahora, con Aristóteles, las ficciones caballerescas eran “falsas en un doble sentido: desde el punto

⁷³ “Los autores de obras de ficción, de acuerdo con la antigua tradición, continuaban afirmando que narraban era (*adetestatio rei visae*) y con ello trataban de impresionar y conmover al lector [...] Para mayor confusión no había en español una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: una y otra se designaban con el nombre de historia” (Riley, 1962: 262-263).

de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir” (Riley, 1962: 269). Empero, no sólo leyeron así, es decir, rompieron el pacto ficcional ingenuamente verdadero de los autores caballerescos, también propusieron un sistema de convenciones más amplio para sus ficciones. Cervantes contó con un **SC** más rico, menos ingenuo, y con un **CO** también más atrevidamente empirista, que buscaba en todo momento dar, si se me permite, “pruebas” de lo que se afirma. Esto lo llevo a construir una obra de ficción más cuidadosa, una ficción que amplió su complejidad verosímil –aquí expusimos varios tipos de verosimilitud cervantina–, hasta el punto de recobrar para la obra literaria, la pretensión persuasiva. Y con esto Cervantes logró alterar –o mejor, su *Quijote*– a la ficción, a la lectura y al lector mismo. Lo obligó a hacer un nuevo pacto con el cual el lector, bajo su propio riesgo, decidía si suspendía o no su credulidad. Mientras tanto, el autor decidió ser más explícito con sus métodos, más honesto, más persuasivo. Como dice Cervantes, intentando hacer “casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de quienes las leyeren...”.

Finalmente, no son pocas las lecturas de *El Quijote* que encuentran en esta obra menos un caso judicial que uno casuístico y comprensivo. De ser así, estaríamos obligados a evaluar su verosimilitud más en términos de **EV3**, es decir, en el contexto del mundo de ficción **MF** del mismo *Quijote*, que en términos de **EV2**, es decir, como un caso del sistema de convenciones literarias **SC**. No porque no sea un caso de estas, por ejemplo, de las convenciones aristotélicas, sino porque dada su complejidad, *El Quijote*, tan pronto adquiere la verosimilitud que le da su pertenencia a dichas convenciones –el mínimo que requiere para comunicar–, se transforma en un caso específico que amerita más una lectura a la luz de sí mismo. Es posible que cuando una obra inaugura tanta riqueza verosímil, funda incluso convenciones, tenga más méritos para ser canónica. Esto, creo, ha pasado con *El Quijote*.