

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

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

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

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

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

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

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

Cervantes

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

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

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

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

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

Rabelais

En 1535, Rabelais previene a sus lectores:

Vray est qu'ici peu de perfection
Vous apprenez, sinon en cas de rire

...
Mieux est de ris que de larmes escrite
Pour ce que rire est le propre de l'homme.

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

La Ilustración

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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