

El "Quijote, el curioso impertinente" y la verdad de la literatura

Autor(en): **Güntert, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **51 (2006)**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-269894>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EL QUIJOTE, EL CURIOSO IMPERTINENTE Y LA VERDAD DE LA LITERATURA

I. *El concepto y sus acepciones*. Creo poder afirmar, aun a riesgo de simplificar en exceso uno de los problemas, en mi opinión, más complejos de cuantos conciernen a la teoría literaria, que existen varios modos de entender «la verdad de la literatura». Las diferentes acepciones de la expresión y, en consecuencia, los diversos tipos de verdad, no son desde luego equivalentes: proceden de épocas y tradiciones distintas, y resultan incompatibles entre sí, a pesar de que, a las veces, podamos encontrar, en una misma obra, más de uno. Digamos también, desde un principio, que hay, en líneas generales, dos maneras de definir el concepto de verdad: una que se apoya en la correspondencia entre la realidad exterior y la ficción (se considera «verdadero» el texto capaz de conservar algo del mundo que le sirvió de modelo: se trata, pues, de la interpretación que Dante, glosando un pasaje de Aristóteles, aplica a su propia obra, cuando en su *Epístola a Cangrande* escribe: «sicut dixit Phylosophus in secundo Metaphysicorum, sicut res se habet ad esse, se habet ad veritatem»; y define, por tanto, la verdad como *correspondencia* entre la realidad representada y el ser¹); y otra, de ascendencia neoplatónica y patristica, que Dante tampoco desconocía, y que concibe la identificación de la verdad textual como un problema exegético, buscándola más allá del plano de las apariencias y del sentido literal². Podemos distinguir,

¹ Y el poeta añade: «cuius ratio est, quia veritas de re, quae in veritate consistit tanquam in subiecto, est similitudo perfecta rei sicut est». Dante Alighieri, «Epistole, XIII, 5 Cani Grandi de la Scala», apud Fredi Chiappelli (ed.), *Tutte le opere di Dante*, Milano, Mursia, 1965, p. 861.

² Dante, en sus comentarios de las canciones del *Convivio*, define la alegoría como «la nascosta veritate» (cfr. *Convivio*, II, i, 4, apud *Tutte le opere di Dante, op. cit.*, p. 513). Pero véanse también sus observaciones sobre el modo de entender

por consiguiente, entre quienes se centran en la relación entre el mundo real y la obra, y exigen cierta conformidad entre ambos, y quienes, priorizando la relación entre el texto y el lector, tienen muy en cuenta la riqueza semántica y la función comunicativa del lenguaje.

Pasando ahora a caracterizar los principales tipos de verdad literaria, voy a agruparlos de dos en dos para poner de manifiesto las afinidades que existen entre ellos. Pues bien: la verdad de la literatura se puede entender 1. como efecto de un arte *persuasivo*, capaz de provocar en el ánimo del lector una – acaso sólo momentánea – identificación con el simulacro de realidad que el texto supone: se obtiene de este modo una adhesión emotiva, una vivencia de la lectura, que cuaja en una *verdad creída*, resultado de esa estrategia de manipulación que comunica a través del lenguaje impresiones vívidas, sentimientos, pasión; 2. como resultado de un proceso de *veridicción* inducido por el propio texto: consideramos «verdad», desde este punto de vista, la relación que la obra mantiene con los valores, en el marco no sólo emotivo, como hemos visto hasta ahora, sino también cognitivo e interpretativo, de modo que a la *adhesión* emotiva se suma la *asunción* consciente de los significados³. Es esta la «verdad literaria» que propugnan los semióticos de la escuela francesa, según quienes el *sujeto de la enunciación* transmite al lector un discurso sobre los valores; y está claro que dicha concepción de la comunicación literaria engloba también la función persuasiva.

3. Tenemos luego, de acuerdo con la secular tradición aristotélica, la representación *verosímil* de lo que pudo o podría ser, esto es, el

el sentido alegórico de los textos, en Dante Alighieri, «Epistole XIII, 20-22», *Tutte le opere di Dante, op. cit.*, p. 865.

³ Cfr., a propósito de la terminología semiótica, Algirdas J. Greimas y José Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1982, sub vocibus «*persuasivo*» y «*veridicción*». Sobre la diferencia entre *adhesión* y *asunción*, cfr. Jacques Geninasca, «Composantes thymiques et prédictives du croire», *La Parole littéraire*, París, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 29-51.

criterio de la *verosimilitud*, que varía según los géneros (la novela bizantina, por ejemplo, no observa los mismos criterios de verosimilitud que la picaresca) y las épocas y grados de civilización. La realidad, al ser representada verosímilmente por medio del lenguaje, experimenta, claro está, una transformación. Cambia asimismo el objeto de la poesía, que no es la mera verdad de los hechos, sino una *verdad más universal*, ya que, para Aristóteles, «la Poesía trata las cosas más en lo universal, y la Historia las trata en particular»⁴. Un teórico aristotélico contemporáneo de Cervantes, Alonso López Pinciano, sostiene incluso que el poeta no es obligado a la verdad más de cuanto parece que conviene para la verosimilitud⁵. 4. En ciertos textos, mitológicos o hagiográficos, no todo lo que se cuenta resulta verosímil: se admite en ellos lo «inverosímil», siempre que posea un segundo sentido, alegórico-moral, religioso y, de algún modo, portador de una verdad *ejemplar*. Asimismo, recurriendo a un término de ascendencia platónica, se habla de la *verdad ideal* de una narración (en alemán: *höhere Wahrheit*) con referencia a su verdadero sentido. Y también nos encontramos con el caso inverso: sobre todo a partir de la edad romántica, es frecuente suponer en la obra de arte una verdad *oculta* o *profunda*, que no se puede identificar con el significado literal⁶. Piensen Uds. en los cuentos de hadas, que no contienen un sentido alegórico-moral, sino pedagógico o simbólico.

5. Y cabe, en fin, mencionar la interpretación, aun cuando se la considere inadmisibile desde un punto de vista propiamente literario, mas divulgada, a saber, la verdad *referencial*, basada en una supuesta conformidad entre lo dicho y lo acontecido, entre lo escrito en el

⁴ *Poética*, IX, fol. 23.

⁵ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C. S. I. C., 1953, 3 vols., I, p. 268.

⁶ La idea de la «verdad oculta», escondida debajo de la corteza («sub velamento fictionis»), pertenece, empero, a una tradición muy antigua: léase a este propósito, en la *Genealogía Deorum Gentilium* de Boccaccio, el libro XIV, y en especial los cap. XIII, titulado «Poetas non esse mendaces», y XVII. Giovanni Boccaccio, *Prose latine*, ed. de P. G. Ricci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 985-999 y pp. 1015-1019.

texto y lo que se supone ha sucedido en realidad. La verdad admitida, según este último modo de ver (que ilustran, sin ir más lejos, los textos autobiográficos, a cuyos autores se les exige veracidad), es la «de los hechos», y se apoya en una hipotética equivalencia entre las palabras y las cosas, el lenguaje y el ser.

Pues bien, hallamos comentarios relativos a casi todas estas interpretaciones del concepto en el *Quijote*. Podemos observar, de hecho, ya desde el primer capítulo, cómo la técnica cervantina de la *persuasión* se vale de los efectos verosímiles y, a un tiempo, de la propensión del lector a aceptar como genuina la descripción pormenorizada y coherente del mundo aldeano en el que vive el protagonista; de modo que, mientras seguimos divertidos la historia del crédulo hidalgo que se identifica con los héroes de la literatura caballeresca, también nosotros – deseosos de entrar en el mundo ficticio y sabiamente manipulados por la voz narrativa – acabamos por ser víctimas de nuestra propia ilusión de lectores, concordando incluso con quien – tras habernos casi mareado con la pluralidad de nombres atribuidos al héroe – nos tranquiliza, de esta forma, en las últimas líneas del primer párrafo: «Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la *verdad*». ¿De qué verdad se nos habla aquí? No de la verdad *referencial*, por supuesto, en cuanto se trata de una historia ficticia, sino de una representación *verosímil* que el arte persuasivo de Cervantes ha sabido convertir en *verdad plausible*.

Existe otro ejemplo interesante, en el capítulo tercero de la *Segunda parte*: el bachiller Sancho Carrasco, a su regreso de Salamanca, informa a Don Quijote y Sancho de que la crónica de sus aventuras ya circula impresa. Habla el bachiller:

– Dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

– Ahí entra *la verdad de la historia* – dijo Sancho.

– También pudieran callarlos por equidad – dijo don Quijote – pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la

historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

– Así es – replicó Sansón –; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador⁷. (subrayado mío)

A diferencia de Sansón Carrasco, representante (en tanto que bachiller) del aristotelismo ortodoxo y amigo, en consecuencia, de distinguir categóricamente entre la verdad de la historia y la *verosimilitud* de la literatura, Sancho defiende el lugar común de la *verdad referencial*: su amo recibió esos palos y, por lo tanto, no pueden faltar en el relato de sus aventuras. Don Quijote, por su parte, demuestra de nuevo su idealismo y erudición libresca, haciendo suyos los argumentos de Ariosto y acaso los de Luigi Pulci, el autor del *Morgante*; uno y otro habían preconizado, no importa ahora si en serio o irónicamente, una *verdad ejemplar* del relato, según la cual se puede prescindir de los detalles si éstos menoscaban el valor del héroe⁸. Textos semejantes, con alusiones al problema de la verdad, se hallan aún en otros momentos del *Quijote*, pero sólo en uno de ellos la obra tematiza su propia concepción de la «verdad de la literatura».

II. *Una discusión sobre la literatura (D. Q., I, 32): creer y hacer creer*. Existe, pues, en el *Quijote*, un lugar en que el debate en torno de la verdad de la literatura cristaliza, y no es otro sino la novela de *El curioso impertinente*. Todos recordamos la sanción del Cura, formulada a lectura concluida, de acuerdo con la que la novela del *Curioso* aun teniendo cierta calidad, no acaba de convencer del todo por contarnos un hecho a duras penas imaginable en la vida real: «no

⁷ Texto según Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, Galaxia Gutenberg, 2005, I, pp. 707-708.

⁸ En Ariosto, probable fuente de este discurso, la afirmación es claramente irónica, pues se encuentra en los cantos situados en el cielo de la luna (*Orlando furioso*, XXXV, 25 y 26).

me puedo persuadir que esto sea verdad»; y aquí el Cura hace suyo el criterio de la *verdad referencial*; pero en seguida va más lejos, y añade que el cuento, en tanto ficción, «tiene algo de imposible», «porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo», y esta vez el Cura echa de menos el grado necesario de *verosimilitud*.

Los demás huéspedes de la venta entablan asimismo, antes de la lectura, mientras don Quijote se ha retirado a descansar, una animada discusión de sobremesa acerca de la literatura y, concretamente, acerca de los efectos causados por la lectura de los libros de caballerías. Se perfilan entre los circunstantes, en tanto consumidores de literatura, dos actitudes: la de quienes, por evidente simplicidad o por el mero placer de la ilusión, *creen* cuanto oyen, y se identifican con los héroes literarios hasta autenticar la ficción (el ventero, Sancho); y la de quienes, dotados de un grado superior de cultura, son reacios a aceptar los libros de ficción, por considerarlos «mentirosos» y, a un tiempo, sienten predilección por los relatos «verdaderos», de historia o de ciencias naturales. Lo divertido de esta discusión consiste en que da a entender que quienes poseen un grado mayor de cultura no sólo no están inmunizados contra la ilusión de la literatura, sino que, cuando admiten una distinción clara entre ficción y no-ficción, entre «libros mentirosos» e «historias verdaderas», caen en otro enorme error: el de considerar verdadero todo cuanto los libros de historia narran. Los juicios del Cura, de este modo, resultan a la postre casi tan disparatados como los del ingenuo ventero⁹.

El capítulo 32, que trae a colación este debate, introduce la problemática de la manipulación, del intento de *hacer creer*, programa narrativo que desempeña un papel principal en *El curioso impertinente*. Su protagonista, Anselmo, mientras busca la verdad

⁹ Aunque este ensayo sobre *El curioso impertinente* es original, en cuanto parte de premisas nuevas, está claro que en varios momentos de él me refiero a mis trabajos anteriores y, sobre todo, a Georges Güntert, «El lector defraudado: Conocer y creer en *El curioso impertinente*», en *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993, pp. 55-77.

absoluta detrás de las apariencias – que pueden ser, en verdad, engañosas – es víctima de un supremo artificio, esto es, de un acto de persuasión llevada a cabo con tanto arte que, a pesar de que buena parte de sus enunciados son falsos, resulta, en último término, perfectamente creíble. Nos damos cuenta, desde este momento, de que, si bien la novela del *Curioso* nada tiene que ver con las hazañas de don Quijote y Sancho, mucho nos debe interesar; y es que los actos de manipulación, de tanta importancia en ella, se producen también en el plano de la lectura, según se desprende de la aventura del ilustre hidalgo enfrascado en sus libros, y según experimenta el lector de esta novelita: pues, a principios del capítulo 35, en el momento mismo en que don Quijote acuchilla los cueros de vino interrumpiendo así la lectura del cuento, el lector interpreta, en efecto, como un regreso a la realidad, lo que es sólo un cambio de nivel dentro de la ficción, olvidando por un momento que la venta es a su vez un lugar ficticio y que también don Quijote debe ser considerado personaje de un manuscrito. Así, pues, no sólo Anselmo, después de asistir como espectador a la representación de Camila, «queda el hombre más sabrosamente engañado», sino que también los lectores sufrimos – en otro plano – los efectos de una manipulación¹⁰. Son estos los ingeniosos juegos de un autor ilusionista, que se complace en superponer planos de ficción, consciente de que una distinción tajante entre ficción y realidad es ilusoria, desde el momento en que, incluso la realidad cotidiana, no es más que un sistema de creencias compartidas.

III. *¿Identidad entre el lenguaje y el ser? De su supuesta existencia a su destrucción.* Incluso probados cervantistas afirman a menudo que la verdad literaria del *Quijote* se identifica con la verosimilitud y que las ideas literarias de Cervantes coinciden con las del aristotelismo de hacia 1600. Confieso que no comparto esa opinión: las ideas profesadas por el Cura, el bachiller Carrasco y el Canónigo de Toledo

¹⁰ Consúltese, sobre este efecto, Julián Marías, «La pertinencia del *Curioso impertinente*», en *Obras*, 3 vols., Madrid, Revista de Occidente, III, p. 305.

coinciden, qué duda cabe, con el saber literario de una época de que, obviamente, también Cervantes era partícipe; pero la *verosimilitud* es sólo uno de los recursos que el autor del *Quijote* utiliza en su arte de narrar¹¹. Voy a intentar demostrar, en las reflexiones siguientes, que Cervantes, aun cuando sepa despertar mejor que nadie esa impresión, no se sitúa del lado de quienes consideran la verdad de la literatura una representación fidedigna de la realidad, sino que parte de una concepción del lenguaje – y, por consiguiente, de la literatura – como *manifestación*, como secuencia de signos que precisan exégesis, que necesitan ser interpretados. Me serviré de nuevo, a lo largo de mi argumentación, del ejemplo del *Curioso*, novela que contiene una reflexión sobre la pérdida de la correspondencia entre el lenguaje y el ser, de la que resulta, como inevitable condición para el ser humano, el tener que tratarlo como signo. La verdad de la literatura, para Cervantes novelista, sólo en apariencia se fundamenta en una relación de semejanza; ha de ser vista, en realidad, como un problema de perspectivas cambiantes y de significados propuestos, susceptibles de interpretación. Conviene releer, para darnos cuenta de la complejidad del asunto, el inicio del *Curioso*, prestando particular atención al estilo del primer párrafo:

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían *los dos amigos* eran llamados. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres; todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen. Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza; pero cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos, por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos, por acudir a los

¹¹ En cuanto a la deuda que Cervantes contrajo con los aristotélicos, y en particular con *La Philosophia Antigua Poética* de El Pinciano, cfr. Jean-François Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VII, 1958, pp. 13-107.

de Anselmo; y desta manera, andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese.

Andaba Anselmo perdido de amores de una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí, que se determinó, con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía, de pedilla por esposa a sus padres, y así lo puso en ejecución; (I, 33)¹²

Dos son las relaciones contractuales que, en lo que a la trama respecta, marcan la situación de partida de la novela: la perfecta amistad de Anselmo y Lotario, a quienes en Florencia llaman, por antonomasia, «los dos amigos» (expresión, ésta, que Cervantes había utilizado ya en *La Galatea* para caracterizar a Timbrio y Sileno) y el matrimonio que Anselmo contrae con Camila, circunstancia nueva que amenaza con distanciar a uno y otro amigo, tanto más cuanto que la discreción de Lotario le induce a respetar el deseo de intimidad de la pareja. Ahora bien: lo que llama la atención es la perfecta correspondencia de la palabra «amistad» con el estilo de vida de los dos muchachos: de hecho, se nos propone aquí, dentro de la ficción literaria, un mundo en que *el lenguaje todavía se corresponde con el ser* (mientras que, en el desarrollo ulterior de la novela, y, sobre todo, en los compases últimos del capítulo 34 observaremos todo lo contrario: el lenguaje dejará de corresponderse con el ser y se convertirá en un signo ambivalente, mediante el que se podrá engañar a la perfección, sosteniendo incluso lo contrario de lo que es). Aquí, no obstante, nos hallamos en un mundo de puras esencias en el que palabras como lealtad, sinceridad, amistad corresponden efectivamente a lo que dicen y a lo que es – una especie de paraíso previo a la caída del hombre, caída que, en esta novela, afecta en primer lugar al lenguaje y, en segundo, al amor. La causa de la destrucción tanto del amor como de la amistad, bien es sabido, es la *curiositas* de

¹² *Don Quijote de la Mancha, op. cit., Primera parte, cap. XXXIII, I, pp. 411-412.*

Anselmo; San Agustín, se recordará, veía en este impertinente deseo la causa principal del pecado de Adán¹³.

Si partimos de esta hipótesis, comprenderemos por qué la prosa del primer párrafo – mucho menos la del segundo –, resulta tan armónica y equilibrada, y tiende siempre a la compensación de cualquier desigualdad y a la medida perfecta, aun cuando no tarde en mostrar las primeras tensiones, antes de ser definitivamente arrastrada por el turbión del tiempo. Dado que la vida de los dos amigos, en un principio, transcurre sin alteraciones, la sintaxis del párrafo primero sugiere el modo iterativo y el movimiento cíclico, nuevas señales de vida edénica. Se nos presenta, a un tiempo, una prosa de dualidades («rica y famosa», «ricos y principales», «por excelencia y antonomasia»), de identidades («mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres», «andaban tan a una sus voluntades») y de efectos recíprocos, capaces de compensar todo elemento disruptivo. Ahora bien, se podría objetar que este estilo de esencias duales es propio del exordio de muchas novelas anteriores, sobre todo pastoriles e italianas, en las que se pasa de una situación en principio equilibrada a otra de creciente inestabilidad inducida por cambios subitáneos. La reflexión metalingüística, no obstante, se hace, en nuestra novela, explícita e insistente, a diferencia de aquellos ejemplos, no sólo en el párrafo primero, según hemos visto, sino también más adelante y, sobre todo, en la representación que escenifica Camila a fin de probar su honestidad ante un marido cada vez más desconfiado.

IV. «*El curioso impertinente*» y el «*Cuento de los dos amigos*». El que el narrador cervantino insista en la expresión «los dos amigos» se ha interpretado como una referencia a la tradición del conocido cuento homónimo de origen oriental, cuya existencia en España está

¹³ El concepto aparece ya en la Sagrada Escritura: cfr. *Qo.* 3, 22. San Agustín habla de la *curiositas* en sus *Confesiones*, V, 3, 4 y X, 35. Véase, sobre la *curiositas* en el pensamiento tomista, Ciriaco Morón Arroyo, «Del *Curioso impertinente* a las *Afinidades electivas* de Goethe», en *Nuevas Meditaciones del Quijote*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 320-352.

documentada, por lo menos, desde los tiempos de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso. Es cierto que Cervantes tiene en cuenta esta tradición, pues da claras muestras de conocerla ya desde el libro segundo de *La Galatea*. La historia de Anselmo, Lotario y Camila, con todo, no se puede entender como una variante del famoso tema de la amistad heroica. Sabido es que el *cuento de los dos amigos* consiste en la narración de dos pruebas, que los autores del siglo XVI – a partir del *Crotalón* – suelen presentar en un orden distinto del que observan las versiones orientales. En *La Galatea*, concretamente, el orden es el siguiente: un amigo se sacrifica para liberar al otro de una muerte segura (renunciando, pues, a su propia vida) y los dos amigos se enamoran de una misma muchacha, con las subsecuentes pruebas de amistad, que en Cervantes se complican notablemente. Juan Bautista Avalle-Arce, en su estudio sobre el célebre motivo, después de afirmar que «*El curioso impertinente* es etapa última en el desenvolvimiento de la historia de los amigos», llega a la conclusión de que «es al mismo tiempo su destrucción»¹⁴. Pero, ojo: *El curioso* presenta la destrucción de una perfecta amistad y no la del «cuento de los dos amigos», y es que ninguna de las dos pruebas heroicas aparece en nuestra historia.

Se ha dicho que la fuente principal del *Curioso* son los cantos 42 y 43 del *Orlando furioso*, próximos, desde un punto de vista temático, a la fábula de la novelita cervantina; presentan, en efecto, análogos conflictos entre creer y conocer respecto de la relación amorosa de la pareja. Sabemos, de hecho, por las palabras de Lotario, que el «prudente Reinaldos», invitado a beber de la copa de oro (era creencia común que quien bebiese de la copa sin verter ni una sola gota, llegaría a conocer la fidelidad de su esposa), rehusó sustituir la fe por el conocimiento, y salvó así no sólo su amor, sino también su integridad ética. En el poema de Ariosto, que Lotario recuerda sólo

¹⁴ Juan Bautista Avalle-Arce, «El cuento de los dos amigos», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 153-214. Argumenta de un modo parecido María A. Roca Mussons, «El espacio de cristal. Los amigos en las *Novelas Ejemplares*», en *Contrapuntos cervantinos*, Firenze, Alinea, 2001, p. 172.

vagamente, Rinaldo es el paladín cuya mentalidad más se aproxima a la del pragmatismo moderno¹⁵. Una vez liberado del hechizo de la fuente encantada deviene representante de una sana – aunque no siempre áurea – *mediocritas*. Su sabia decisión, que reprime el ímpetu de la *curiositas*, estimulará la fantasía de Cervantes en otros momentos del *Quijote*, a la hora, por ejemplo, de justificar la gran renuncia de Sancho¹⁶.

Pero dejemos esto y volvamos a interrogarnos acerca de la génesis de la novelita cervantina. Su eje central es constituido por el deseo impertinente de Anselmo, que recuerda la curiosidad análoga de los dos personajes ariostescos. La intriga del *Curioso*, ello no obstante, no proviene de Ariosto, porque ni la aventura del tabernero que presenta a Reinaldos la copa, ni, desde luego, la del doctor Anselmo y su voluble esposa, guardan semejanza alguna con el drama de Anselmo, Lotario y Camila. ¿De dónde proviene entonces este tipo de intriga? Digamos de una vez por todas que Cervantes concibió un cuento, desde el punto de vista de la reflexión metaliteraria, original. Si tenemos en cuenta, por otra parte, la trama y los personajes (dos amigos y la esposa de uno de ellos), es sobre todo en la tradición lucianesca del siglo XVI (*Toxaris o De la amistad*, *El Crotalón* y aún, en Italia, las versiones latinas de Luciano elaboradas por León Battista Alberti) en donde aparecen *ménages à trois* que podrían haber sugerido a Cervantes algún elemento de la peripecia novelesca¹⁷. Helena Percas de Ponseti cotejó ya dos fragmentos del *Cro-*

¹⁵ Los dos cuentos del *Orlando furioso*, el de la copa encantada y el del doctor Anselmo, se confunden ya en el tercer capítulo de *El Crotalón*, que contiene la historia de Menesarco y Ginebra, donde aparecen motivos procedentes de ambos episodios ariostescos.

¹⁶ Georges Güntert, «Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión», en J. Whicker (ed.), *Actas del XII Congreso de AIH, 21-26 de agosto de 1995*, 2 vols., Birmingham, Univ. of Birmingham, 1998, II, pp. 271-283.

¹⁷ La mención del libro *Toxaris o De la amistad* se encuentra en el principio del cap. IX, «donde el auctor trata de dos amigos fidelísimos que en casos muy arduos aprobaron bien su intinçión», cfr. Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1982, p. 240. Hay una edición española del s. XVI

talón con la novelita cervantina y llegó a la conclusión de que el autor del *Curioso* acogió sugerencias bien del capítulo III (en que se pone a prueba la castidad de Ginebra), bien de los capítulos IX y X (Arnao, Alberto y Beatriz)¹⁸. En este último caso, se trata de dos leales amigos y de la esposa de uno de ellos, Beatriz, que, habiéndose enamorado del amigo de su marido, intenta en vano minar su lealtad. Tanto en Luciano como en sus imitadores, con todo, es siempre la esposa (o la mujer) quien pone en peligro la armonía inicial; Cervantes, en cambio, invierte la situación: hace recaer la culpa sobre el marido y, a un tiempo, convierte a la esposa en la figura central de su reflexión metaliteraria.

V. *La estructura discursiva del «Curioso impertinente»*. Conviene, antes de abordar un detallado análisis del texto, detenernos un momento a reflexionar acerca de la estructura discursiva del *Curioso impertinente*. Las cesuras principales, de primer y de segundo grado, coinciden en esta novela con los inicios de los capítulos: lo dicho nos permite dividir el espacio textual en dos macrosecuencias A y B. Forman, la primera, los capítulos 33 y 34 y, la segunda, el capítulo 35, en el que cabe incluir el episodio de los cueros de vino y, claro está, el desenlace trágico de la historia. La analogía entre A y B se puede definir, en palabras llanas, de la siguiente manera: así como Anselmo, en su intento de descubrir la verdad, es engañado por Camila, así el lector, que cree pisar tierra firme cuando vuelve a la historia de don Quijote y de los cueros de vino, es engañado por el *enunciador* del texto cervantino. De lo cual se infiere, ya desde este momento, que Camila, en tanto que segundo personaje manipulador, ejerce sobre Anselmo una función análoga a la que «lo leído»

de esta y otras obras de Luciano: *Toxaris* o *De la amistad* de Luciano, León, Sebastián Grypho, 1560, fols. II-LI.

¹⁸ Helena Percas de Ponseti, «*El curioso impertinente*. El lenguaje como psicología», en *Cervantes y su concepto del arte*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1975, I, pp. 197-202. Véase, además, Francisco Ayala, «Los dos amigos», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 157-159.

cumple, en el capítulo 35, sobre el lector. La manipulación se vale, en uno y otro caso, del poder de persuasión del lenguaje y confunde a la víctima, ocultándole la complejidad efectiva del juego: Anselmo, creyendo que su presencia de entre bastidores es secreta, se imagina que puede asistir a la representación dramática como observador distante y supremo juez, pero en realidad no es sino un espectador incluido en ella; y el lector, análogamente, mientras asiste divertido al espectáculo que ofrece un don Quijote sonámbulo que aún en sueños lucha contra gigantes, cree estar despierto y contempla aquello con cierta superioridad, sin darse cuenta de que ha salido de un 'sueño literario' para entrar en otro.

Es preciso, después de establecer la relación que media entre A y B y a fin de comprender mejor las transformaciones, continuar con el análisis y comparar también entre sí los segmentos A1 (= cap. 33) y A2 (= cap. 34). La iniciativa, en el primer segmento, parte de Anselmo, que, en tanto que *sujeto* manipulador, cree poder utilizar a su fiel Lotario y le obliga, en nombre de la amistad que les une, a insistir en su intento de seducción, hasta que éste se enamora de veras (lo que ocurre efectivamente cerca del final del capítulo). Quien asume la iniciativa en A2 es, en cambio, Camila, pues, ya desde el comienzo del capítulo, escribe una carta a su marido, con el objeto de manifestar su inquietud y de rogarle que regrese cuanto antes; Camila, sin embargo, vista la indiferencia de Anselmo y comoquiera que las atenciones cada vez más efusivas del galán continúen, acaba por entregarse a él, pero si «se rinde», no obstante, es para asumir de inmediato un papel de *sujeto*. Lotario, presa de los celos, se revela poco constante; Camila, en cambio, lleva a cabo su intento, y su marido, el manipulador, deviene manipulado.

VI. *Parecer y ser: De la verdad ejemplar a la verdad como efecto de una obra de persuasión.* El tema primero de este cuento es, a nivel de *enunciado*, la «verdad de la virtud de Camila», que a un lector desatento y algo misógino podría parecer sencillamente inexistente. Otros aspectos temáticos importantes son la imposibilidad de sustituir, en la vida marital, la confianza mutua por el conocimien-

to y, también, respecto del marido, la ilusión de guardar su propio honor a pesar de poner en marcha experimentos semejantes. Lo que se pone en tela de juicio, en cambio, en el nivel de la *enunciación*, es la verdad de la literatura, configurada inicialmente, en el discurso moralizante que domina en A1, por la esposa virtuosa, y después, en A2, cuando el *ser* de Camila ya se haya convertido en un mero *parecer*, por la representación dramática, en la que quien actúa mezcla verdades y mentiras hasta tal extremo que llega a dar apariencia de verdad a lo que resulta ser, ante todo, una ingeniosa invención.

La escena en que la esposa ofendida hace de Lucrecia y se lastima con la daga es, de por sí, una escena literaria. Camila precisa de un artificio que la exculpe ante los ojos de su marido. Lo sorprendente de su programa defensivo de *veridicción* es ese mixtifori de elementos fingidos y verdaderos que acaban por fundirse en un nuevo discurso verosímil y convincente. Las alusiones a la realidad conocida contribuyen a conferirle capacidad de persuasión y credibilidad: ante los sentimientos auténticos de la actriz – temor, angustia, indignación –, que otorgan un fuerte efecto de verdad a ciertos pasajes de su monólogo, incluso Lotario y el narrador comienzan a dudar de lo que está ocurriendo. El efecto más intenso se produce, empero, cuando Camila arremete daga en mano contra su presunto seductor y cuando, abortado su intento, acaba por herirse a sí misma, a fin de que los circunstantes vean correr la sangre. Ante este efecto hiperrealista, ninguno de los espectadores permanece indiferente. Camila, con esta magnífica representación, se convierte definitivamente en *figura* de la verdad literaria, tal como la entiende Cervantes en su *Quijote*.

Pero sigamos ahora desde un principio esta transformación de la esposa honrada en mujer mentirosa y, a un tiempo, en *figura* de la persuasión; y oigamos otra vez las intenciones del marido:

Así es la verdad – respondió Anselmo –, y con esa confianza te hago saber, amigo Lotario, que el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y perfeta como yo pienso, y no puedo enterarme *en esta verdad si no es probándola de la manera que la*

prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro. (I, 33, subrayado mío)¹⁹

La argumentación de su buen amigo Lotario, que ha escuchado el plan de Anselmo «con admiración y espanto», es bien conocida. La virtud de tu esposa, le explica al marido incrédulo, es como la de un «finísimo diamante», que todos admiran y tienen por indiscutible. Es, pues, únicamente a través de un acto de fe cómo se consigue identificar *parecer* y *ser*.

Los dos amigos se hallan, al conversar sobre este delicado asunto, en un lugar apartado, «fuera de la ciudad», lo que permite a Anselmo «salir a plaza con este secreto», esto es, manifestarlo. La oposición entre espacio público y espacio privado es constante, y es que el honor del matrimonio está en peligro; marido y amantes, en efecto, logran mantener el secreto hasta muy entrado el capítulo 34. No es posible, sin embargo, una vez iniciada la relación adúltera, ocultársela a Leonela, única confidente de Camila y elemento perturbador de la historia; la noticia, no obstante, no sale del ámbito doméstico sino cuando Leonela se encuentra en un serio apuro y promete a Anselmo, para salir ilesa, la revelación de un importante secreto. En realidad, consigue sustraerse a la confesión, escapando antes; pero, atrapada por los guardias, tiene que hablar ante el gobernador. La esposa, a su vez, avisada previamente por Leonela, huye con «sus mejores joyas», y provoca un escándalo en toda la ciudad. Ahora bien: la dialéctica entre el espacio privado y el espacio público está en relación con la oposición entre *parecer* y *ser*. Camila, en un principio, parece y es la honrada esposa de Anselmo, aunque éste es incapaz de contentarse con lo que tiene. La situación en el hogar de los esposos cambia a continuación, pero sin que ello comprometa de inmediato el honor del matrimonio. Este círculo de silencio se rompe sólo cuando entra en acción Leonela, permitiendo que la historia evolucione hacia su trágico desenlace.

¹⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., I, p. 415.

Si en el final de A2 se llega a representar «la verdad de Camila» y aun «la de la literatura», en A1 domina un discurso distinto, moralizante y con tonos propios de un tratado didáctico. Deben ponderarse, a este respecto, los comentarios del narrador acerca de la argumentación de Lotario, – del amigo virtuoso y leal, todavía no enamorado de Camila. La voz narrativa, en un principio, es la de un narrador *ejemplar*, así como es ejemplar el comportamiento del primer Lotario. El narrador del capítulo 33 siempre le da la razón, le acompaña y apoya con sus juicios, sosteniendo por ejemplo «por parecerle a él (a Lotario) – *como es razón que parezca a todos los que fueren discretos* – que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados» o bien «decía él, y *decía bien*»; hasta llegar a exclamar: «Pero ¿dónde se hallará amigo tan discreto y tan leal y verdadero como aquí Lotario le pide? No lo sé yo, por cierto; sólo Lotario era éste, que con toda solicitud y advertimiento miraba por la honra de su amigo». El discurso del narrador y el de Lotario resultan, por tanto, idénticos desde un punto de vista ético en el capítulo 33: defienden la misma escala de valores y la misma idea de verdad, esto es, la *correspondencia* entre parecer y ser. Lotario, en su primera conversación con Anselmo, después de escuchar con asombro sus razonamientos, trata de persuadir a éste de que la virtud de su esposa no se puede demostrar, que existe y sólo puede existir, en tanto en cuanto es creída. Y, recurriendo en su retórica argumentación a ejemplos, compara a la esposa honrada con una joya, con un diamante, cuya virtud, generalmente reconocida, no precisa experimentos ni pruebas, y goza de ella el que sabe apreciar su hermosura, el que la cree, igual que todos los demás, auténtica. Lotario, a diferencia de Anselmo que se obstina en descubrir la verdad interior del hombre y no se contenta, sin más, en fundarla sobre una creencia, sabe que esto es imposible y que el conocimiento de dicha verdad supone un acto de fe que establece la *correspondencia* entre la verdad interior y la apariencia de virtud. Acepta, contrariamente a Anselmo, las creencias generales, la opinión en que se fundamenta la honra de la esposa, proponiendo una *lectura ejemplar* de Camila. Está claro que su actitud, en un principio, condice con la ideología idealizante

de la sociedad de la que forma parte. Por eso el narrador moralista le da toda la razón, y le apellida el «verdadero» o el «buen amigo». También la verdad literaria que defiende ese virtuoso Lotario es la de la *ejemplaridad*, pues sostiene, a propósito de los cuentos del *Orlando furioso* sobre la relación entre creer y saber, que aun siendo ficticios, enseñan una verdad moral («que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados»).

En el capítulo siguiente, sin embargo, cuando Lotario se convierte, de amigo perfecto, en adversario y amante adúltero, su concepto de la verdad de la literatura ya no es el mismo que antes predicaba. Autor de unos sonetos amorosos, le explica a Camila que los poetas – como tales – no dicen la verdad, y que el contenido *emotivo* de sus versos es lo único que tienen de auténtico. Su visión de la literatura se acerca ahora a la de Camila, que, en tanto que histrión ávido de engañar a Anselmo, miente cuando urde su artificio, pero dice verdad en lo que a su pasión se refiere. Ante una representación tan laberíntica, en la que se superponen la verdad y la mentira hasta tal punto que llegan a forjar otra superior «verdad», el propio Lotario comienza a hesitar, no sabiendo ya a qué atenerse, y algo análogo le ocurre a la voz narrativa, que, por primera vez, parece desorientada, y puntualiza: «porque [Camila], viendo que no podía haber a Lotario, o fingiendo que no podía, dijo...». Merece la pena recordar el párrafo entero en el que Camila llega a crear esta perfecta ambigüedad:

Y diciendo estas razones, con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada, con tales muestras de querer enclavársela en el pecho, que casi él estuvo en duda si aquellas demostraciones eran falsas o verdaderas, porque le fue forzoso valerse de su industria y de su fuerza para estorbar que Camila no le diese. La cual tan vivamente fingía aquel estraño embuste y falsedad, que por dalle color de verdad la quiso matizar con su misma sangre; porque, viendo que no podía haber a Lotario, o fingiendo que no podía, dijo:

– Pues la suerte no quiere satisfacer del todo mi tan justo deseo, a lo menos no será tan poderosa que en parte me quite que no le satisfaga.

Y haciendo fuerza para soltar la mano de la daga, que Lotario la tenía asida, la sacó y, guiando su punta por parte que pudiese herir no profundamente, se la entró y escondió por más arriba de la islilla del lado izquierdo, junto al hombro, y luego se dejó caer en el suelo, como desmayada.

Estaban Leonela y Lotario suspensos y atónitos de tal suceso, y todavía dudaban de la verdad de aquel hecho, viendo a Camila tendida en tierra y bañada en su sangre. (I, 34)²⁰

A continuación, esto es, en B, también el narrador deja de moralizar, porque la peripecia final, la de la revelación del engaño y del castigo subsecuente, es en sí misma ejemplar. La similitud entre el narrador y Lotario, además, con la transformación del «amigo verdadero» en amante inquieto, celoso, se desintegra paulatinamente, y Lotario pasa, de adepto de la *ejemplaridad*, a partidario de otra ideología, propia de quienes estudian los modos de «hacer creer» la verdad, es decir de los retóricos y de los poetas, expertos unos y otros en el arte de la persuasión.

VII. «*El curioso impertinente*» como irónica mise en abyme del «*Quijote*» de 1605. En conclusión: los románticos alemanes, y sobre todo August Wilhelm Schlegel y Ludwig Tieck, defendieron la pertinencia de *El curioso impertinente*; sabían, claro está, que la coherencia de una obra literaria no necesita apoyarse ni en la unidad de acción ni en eventuales afinidades temáticas, puesto que ya Homero y, en la era moderna, Shakespeare habían experimentado con técnicas de correlación muy refinadas, capaces de integrar en la totalidad discursiva los episodios, en apariencia, digresivos. También sabían, y lo plasmó en fórmulas memorables Friedrich Schlegel en sus *Kritische Fragmente*, que la obra romántica contenía momentos irónicos y autorreflexivos, a través de los cuales se tematizaba a sí misma y se interrogaba acerca de sus propios procedimientos artísticos. Más tarde, a partir de Gide, se emplearía con este propósito

²⁰ *Ibid.*, pp. 450-451.

la expresión *mise en abyme*, que goza hoy de general aceptación. Ello demuestra que, a lo largo del siglo XX, la gran lección de teoría literaria impartida por los románticos ha dado sin lugar a dudas sus frutos. De hecho, en lo que al *Quijote* se refiere, son mayoría los críticos contemporáneos que perciben la particular ironía cervantina en el repetido uso del término «impertinente», que se puede aplicar tanto al contenido de la novela como a su ubicación dentro de la *Parte primera*.

Lo visto nos autoriza a añadir una última consideración. La novela interpolada del *Curioso impertinente* debe entenderse como una irónica *mise en abyme* respecto 1. del *enunciado* (por un lado don Quijote, el héroe de la fe, manipulado por los libros de caballerías, y, por otro, el manipulador Anselmo, que, en la *vida*, carece de fe y que, no pudiendo creer en la virtud de su esposa, acaba engañado por medio de una representación *artística* sobre este asunto, que coincide fatalmente con la destrucción de su matrimonio); 2. de la *enunciación* (la novelita se lee en un escenario que forma parte de un relato a su vez escrito y destinado a la lectura); y 3. del *código*, con lo que entendemos un particular uso del lenguaje y una suprema conciencia de las posibilidades veridictorias de la literatura. El tema nuclear de la novela inserta es la «verdad de la literatura», que, situada en el interior del discurso, depende menos de las relaciones entre la realidad exterior y el texto que de las operaciones persuasivas inherentes a la propia narración. Cobra importancia, desde este punto de vista, el hecho de que en el *Curioso* se medite sobre la imposibilidad de encontrar la verdad del alma a través de un experimento y se descubra que la verdad a la postre aceptada no es sino el resultado del arte del lenguaje y de sus diferentes técnicas persuasivas, aun cuando se deba tener siempre presente la peculiar naturaleza del lenguaje humano, que es cifra y memoria del ser.

Georges GÜNTERT
Universidad de Zúrich