

Cervantes y el narrador infidente

Juan Bautista AVALLE-ARCE
Universidad de California, Santa Bárbara

Acudo a este homenaje a don Francisco López Estrada con gozosa amistad. Y es de tal manera que le dedico estas páginas, que, en su ocasión, constituyeron la médula de una conferencia dictada en el Curso Superior de Filología en la Universidad de Salamanca. Con temas cervantinos se inauguró la extensa y sabia producción de López Estrada, y tal tema me ha parecido apropiado y cordial saludo a tan buen amigo.

En mis asedios de hoy al *Quijote*, me desentiendo por completo del *Quijote* de 1605 y partiré, para empezar, de un texto muy al comienzo de la segunda parte, y, al parecer, innocuo, tan innocuo e inocente que los críticos no se han fijado en él, y los lectores lo olvidan con la indiferencia que se reserva a las simplezas declaratorias rayanas en lo perogrullesco. En los primeros capítulos de la segunda parte se nos narra cómo don Quijote después de un mes largo de convalecencia «iba dando muestras de estar en su entero juicio» (II, i: 18, de mi edición por la que cito). Pero el cura, en malhadado experimento, decide tocarle en cosas de caballerías, y el buen hidalgo se larga a desbarrar como en sus momentos de más apremiante locura. En estos momentos se une a ellos Sancho Panza, acusado por ama y sobrina de ser «el que destrae y sonsaca a mi señor, y le lleva por esos andurriales» (II, ii: 30). Está puesta en el tapete la cuestión de una tercera salida de don Quijote, vehementemente defendida por los otros interlocutores. Con malicia o sin ella, Sancho agrega más leña al fuego al desembuchar la noticia de que a la aldea ha regresado el bachiller Sansón Carrasco, con sus estudios salmantinos bien frescos en la memoria y con la noticia despepitante de que «andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*». A pedido de su amo, Sancho trae al bachiller Sansón Carrasco en volandas. Las sesudas materias de que tratan los tres en sabrosa charla, aunque presentadas en tonos muy ajenos a su gravedad, han removido las esencias del cervantismo desde los primeros barruntos geniales de Giuseppe Toffanin en *La fine dell'Umanesimo*. Pero el saldo narrativo en el argumento de la novela de estas conversaciones es muy otro. Sancho alude a una posible salida y el novelista se apresura a añadir: «No había bien acabado de decir estas razones Sancho, cuando llegaron a sus oídos relinchos de Rocinante; los cua-

les tomó don Quijote por felicísimo agüero, y determinó de hacer de allí a tres o cuatro días otra salida» (II, iii; 48). Rápidamente ultiman los tres los planes para esa nueva salida con el firme apoyo de Sansón Carrasco: «Quedaron en esto y en que la partida sería de allí a ocho días. Encargó don Quijote al bachiller la tuviese secreta, especialmente al cura y a maese Nicolás, y a su sobrina y al ama porque no estorbasen su honrada y valerosa de-terminación. Todo lo prometió Carrasco» (II, iii, 51). Aquí están esas fatídicas palabras, inocuas, al parecer, al punto de la desapegada indiferencia: «Todo lo prometió Carrasco».

No me andaré por las ramas y declararé sin ambages que estas palabras son de fundamental importancia en el desarrollo de los planes para la tercera salida de don Quijote, lo que es, ni más ni menos, que la razón de ser de la segunda parte de nuestra novela. Y la naturaleza de este primer encuentro entre el hidalgo y el bachiller, y la promesa hecha, gravitan decisivamente sobre el segundo encuentro entre ambos personajes, que es la aventura del Caballero del Bosque o de los Espejos. No puede caberle la menor duda a nadie de que el resultado de esta aventura pseudo-caballeresca es lo que define el desenlace de la novela. Como dice Sansón después de ser derrotado por don Quijote bajo su identidad de Caballero del Bosque: «No me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza; que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos» (II, xv; 134). El propio Carrasco refrendará todo esto cuando su venganza se ha cumplido y ha derrotado en las playas barcelonesas al hidalgo manchego. Allí confiesa a don Antonio Moreno: «Yo me volví, vencido, corrido y molido de la caída, que fue además peligrosa; pero no por esto se me quitó el deseo de volver a buscarle y a vencerle, como hoy se ha visto» (II, 1xv; 549). La naturaleza del desenlace de la novela inmortal depende, precisamente, de esta derrota del protagonista, que estaba encerrada, como en profecía, en esas palabras: «Todo lo prometió Carrasco».

Ahora bien, tampoco puede haber la menor duda de que dicha declaración autorial («Todo lo prometió Carrasco») es una mentira total, como puede identificar de inmediato todo el público que recuerde los desarrollos que la siguen de cerca en la acción novelística. Y aquí me detendré un momento, escudado en el axioma de Wilhelm Dilthey: «Das Leben ist eben mehrseitig» («La vida es precisamente multilateralidad»). Porque dicha declaración se irisa en posibilidades según el ángulo de aproximación. Veamos. «Todo lo prometió Carrasco». Dadas las circunstancias, esta promesa es perfectamente natural y verosímil, palabreja a la que tendré que volver. Así lo anunció Cide Hamete Benengeli y así lo han confirmado todos los otros autores intermediarios y transmisores del texto traducido, y así lo refrenda Miguel de Cervantes Saavedra, el último autor de la cadena. Carrasco lo prometió, y a ninguno de nosotros se nos ocurrió jamás dudar de que el bachiller no cumpliría lo prometido. Tan obvio nos parece el he-

cho de que la palabra empeñada por un hombre de honor se cumpla, que no le damos más trascendencia al acto de la promesa y de inmediato la olvidamos. Que Sansón Carrasco es un hombre de honor no se puede poner en tela de juicio, es algo perfectamente impensable, como que él era bachiller por esta gloriosa Universidad de Salamanca, apoyo mayor de las responsabilidades de la monarquía española. Y aquí viene la verdad cataclísmica: el bachiller Sansón Carrasco no cumplió su palabra.

Para dejar esto perfectamente claro vuelvo al desarrollo argumental en lo que más de cerca toca a mi demostración. Después de su promesa el bachiller se retiró a su casa, y allí fue a buscarle el ama, temerosa de que su amo, saliese otra vez. Como consecuencia «el bachiller fue luego a buscar al cura a comunicar con él lo que se dirá a su tiempo» (II, vii; 67). De allí Sansón volvió a casa de don Quijote, y allí le incitó vigorosamente a que volviese a sus caballerías, al punto de ofrecérsele como escudero (*ibidem*: 70-71). Ante esto ama y sobrina acumulan maldiciones sobre la cabeza del bachiller y el texto concluye: «El designio que tuvo Sansón para persuadirle a que otra vez saliese fue hacer lo que adelante cuenta la historia, todo por consejo del cura y del barbero, con quien él antes lo había comunicado» (*ibidem*: 72-73). Y así llegamos a la aventura del Caballero del Bosque, cuyo yelmo y armadura revisten nada menos que al propio bachiller Sansón Carrasco, como presencia atónito don Quijote. Aquí, por fin, el texto se torna condescendiente y se nos informa con detalle acerca de lo que ha pasado: «Dice, pues, la historia, que cuando el bachiller Sansón Carrasco aconsejó a don Quijote que volviese a proseguir sus dejadas caballerías, fue por haber entrado primero en bureo con el cura y el barbero sobre qué medio se podría tomar para reducir a don Quijote a que se estuviese en su casa quieto y sosegado, sin que le alborotasen sus mal buscadas aventuras; de cuyo consejo salió, por voto común de todos y parecer particular de Carrasco, que dejasen salir a don Quijote, pues el detenerle parecía imposible, y que Sansón le saliese al camino como caballero andante, y trabase batalla con él, pues no faltaría sobre qué, y le venciese» (II, xv; 132-33).

He puesto en perspectiva todos los datos pertinentes y es hora de buscarles su sentido. Lo primero, y de palmaria evidencia, es que Sansón Carrasco, bachiller por Salamanca, a pesar de su hábito de San Pedro, rompió su promesa. A la primera oportunidad comunicó todo con el cura y el barbero, y de este bureo salió el descabellado plan del Caballero del Bosque. Y por este hilo ya he dicho que se saca todo el ovillo de la segunda parte, muy en particular la naturaleza de su desenlace. Que una promesa rota defina el desenlace de una obra no es nada nuevo, y, sin ir más lejos, ahí están las bodas de los Infantes de Carrión con las hijas de Mío Cid, como clarísimo ejemplo. Pero el autor como en el caso del *Poema del Cid*, siempre se ha encargado de poner muy en evidencia la forma y circunstancias del incumplimiento de la promesa. La prioridad ética en el concepto

literario obliga al autor a destacar el gravísimo quebrantamiento de la moral implícito en una promesa rota. Y esa demostración es impostergable e indeclinable. Ejemplo: el *Poema de Mio Cid*. Pero aquí en el *Quijote* nos hallamos ante un caso tan maravilloso como inédito. El autor se disocia de la prioridad ética desde el momento en que, después de registrar el hecho de la promesa evita con todo cuidado declarar que esa promesa de inmediato se vio rota. Se trata de toda una conspiración de silencio, porque en ninguna de las oportunidades en que Sansón Carrasco urdió planes con cura y barbero, y que ya he consignado, se hace la menor alusión al hecho de que estos planes se basan en conocimientos obtenidos por el pecaminoso expediente de quebrantar una promesa. Y que dicha consigna se consideró inviolable lo patentiza el hecho de que ninguno de los autores que median entre Cide Hamete Benengeli y Miguel de Cervantes Saavedra pretendió en ningún momento violarla.

El resultado concreto e inmediato y directo de todo ello es que el lector queda irremediablemente engañado y cae así en una trampa que le tiende el narrador y a la que no hay forma de eludir. El narrador, al disociarse del objetivo ético tradicional en la literatura, puede intentar engañar al lector y en forma bien poco caballeresca, por cierto, pues el libre desempeño del engaño presupone retener información esencial del conocimiento del lector. No se trata, en absoluto, de *engañar con la verdad*, como lo practicaba la comedia contemporánea, porque la verdad es lo que se retiene y no se comparte en ninguna medida con el lector. Podemos decir que en el *Quijote* el narrador engaña al lector con premeditación y alevosía. La literatura anterior desconocía tal posibilidad de engaño.

El problema es mucho más amplio, desde luego, dado que el empuje ético de la literatura desdeñaba la ficción, que se podía considerar como una urdimbre de mentiras. La imaginación, creadora de ficciones, era considerada con enorme suspicacia, dado que podía deformar la realidad. «La loca de la casa» fue el apodo que dio Santa Teresa de Jesús a la imaginación. A la zaga del Concilio de Trento el intelectual católico comenzó a manifestar una creciente preocupación por la creación de una literatura verdadera y ejemplar que permitiera salvar la falsedad inevitable de la fantasía poética, y sobreponerla a las críticas de inspiración cristiana (como San Agustín), o de orientación platónica (como los conocidos textos de la *República*). Hemos entrado en el momento de la historia intelectual europea que denominamos con el nombre de aristotelismo poético. Pero antes de abocarnos a este nuevo problema, quiero proceder con cierto método y liquidar la cuestión que dejé planteada hace unos momentos.

Decía yo que el narrador del *Quijote*, en el momento que comienza a historiar la intervención del bachiller Sansón Carrasco en la vida del protagonista, en ese mismo momento se convierte en un narrador muy poco de fiar. El narrador retiene y oculta información capital para que el lector se pueda formar un juicio adecuado acerca de los acontecimientos del re-

lato. Desde su conocimiento supremo de la materia el narrador engaña al lector a sabiendas y a conciencia. El narrador se ha convertido, de buenas a primeras, en una persona en quien el lector no se debe fiar. Por primera vez en los anales de la novelística nos hallamos ante el caso de un *narrador infidente*, del que no se puede fiar, cultismo que corresponde al tecnicismo usado por algunos críticos ingleses del *unreliable narrator*, aunque referido a materias muy distintas, como que la ofuscada crítica anglo-americana atribuye su invento a Henry James. El *narrador infidente* es artificio narrativo que no prosperó en tiempos de Cervantes. La concepción ética de la literatura conservaba su antiguo dominio casi intacto. Toda obra literaria pre-suponía un pacto tácito entre narrador y lector que descansaba con toda solidez sobre relaciones de absoluta confianza. Aunque nunca figuraron en ningún decálogo, las relaciones entre narrador y lector se sabían de honorabilidad absoluta. La audacia cervantina al colocarlas patas arriba sólo podía cundir en nuestros tiempos, azacaneados por una reestructuración total de la Ética, o por su eliminación conceptual. Hoy en día el *narrador infidente* también ha sido objeto de operaciones de liberación de su servidumbre a la Ética, y por consiguiente dicho tipo de narrador ha comenzado a hacerse cargo del relato con voz cada día más clara y resonante.

Veamos algunos ejemplos. No puede causarles extrañeza que comience con el glorioso nombre de Jorge Luis Borges, a quien acabamos de perder. Borges fue, entre otras muchas cosas, un cervantista de bandera, y como ilustración básteme citar esa deliciosa criatura suya «Pierre Menard, autor del *Quijote*», aquel que «no quería componer otro *Quijote* —lo cuál es fácil— sino el *Quijote*». Ahora quiero hacerme cargo de otra de sus *Ficciones*, título de la obra que acoge el relato designado «La forma de la espada». Se trata, como recordarán algunos de Vds. de la historia de un individuo a quien «le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa». Se trataba de un inglés que Borges conoció por campos de Tacuarembó y que le contó su historia. En realidad, se trata de un irlandés a cuya boca se transfiere la narración hasta su final concluyente. Comienza refiriendo que «hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught, yo era uno de los muchos que conspiraban por la independencia de Irlanda». Un atardecer se le une otro conspirador, un tal John Vincent Moon. Pronto empiezan los audaces golpes de mano contra el enemigo inglés, pero el narrador rápido llega a una tristísima conclusión respecto a Vincent Moon: «Entonces comprendí que su cobardía era irreparable». Pero continúa el narrador: «De las agonías y luces de la guerra no diré nada: mi propósito es referir la historia de esta cicatriz que me afrenta». Así, un día, sigue el narrador, «Moon, en la biblioteca, hablaba con alguien... Mi razonable amigo estaba razonablemente vendiéndome». El narrador, enfurecido, persigue a su delator por los corredores de esa casa-museo en que se han refugiado. «De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre». Aquí Borges

interviene brevemente en el relato para dirigirse al narrador: «—¿Y Moon?—le interrogué. —Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil. Esa tarde, en la plaza, vio fusilar un maniquí por unos borrachos». Borges interviene nuevamente para apurar al narrador, quien termina el relato con estas palabras: «—¿Usted no me cree?—balbuceó—. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme».

Otra pequeña maravilla del relato imaginario ha puesto Borges en boca del *narrador infidente*. Se trata esta vez del camafeo literario que lleva por título «La casa de Asterión», y que recogió en su colección *El Aleph*. Espero que la memoria colectiva acudirá más presto al contenido de este famoso relato. Se trata de un rabioso y obsesionado monólogo en que el hablante baraja acusaciones de soberbia y de locura hechas contra él. Y hasta de misantropía, pero de ésta se consuela con la profecía de un redentor, y se pregunta: «Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?» El monólogo se corta abruptamente para admitir esta breve *coda* informativa: «El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. —¿Lo creerás, Ariadna?—dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió».

En los dos casos, Borges ha puesto el relato en boca de un *narrador infidente*, que, por motivos muy personales, recata, retrae y retiene de la información los detalles más importantes para poder identificar al hablante. Y dicha identidad determina fundamentalmente la naturaleza del desenlace. La infidencia del narrador es el elemento primordial y determinante del rumbo que toma el relato, al punto que se puede decir que sin ella no hay relato. En este caso son análogos los dos ejemplos de Borges y el de Cervantes: «Todo lo prometió Carrasco», promesa que rompió silenciosamente de inmediato. Los casos son análogos en la infidente naturaleza del narrador, que nos oculta datos fundamentales para nuestra conducta y reacción de lectores. Pero la técnica narrativa es distinta, ya que Borges en los dos casos se vuelca al monólogo. Esta prioridad del *yo*, sin embargo, que en ocasiones llega a la enfermiza obsesión, es tristemente propia de nuestros momentos, y ajena, en muchos sentidos, de la época de Cervantes.

La técnica del *narrador infidente* se ha trivializado, por lo demás, ya que no se trata exclusivamente de un traspaso de Cervantes a Borges, con lo cual bien podríamos afirmar: «Entre genios anda el juego.» En las letras modernas se ha descubierto que el caso del *narrador infidente* sirve a las maravillas los propósitos de *des-información* que apuntalan el género de la novela policial o de detectives. Aunque me encanta la lectura del género no quiero que se ruboricen estas paredes que oyeron perorar a Luis de León y a Francisco de Vitoria al hablar yo de tales frivolidades. Por consiguiente, resumo al máximo y doy un solo botón de muestra. Se trata de la obra clásica y de máxima aclamación de la sutilísima novelista inglesa

Agatha Christie. Me refiero a *The Murder of Roger Ackroyd* (El asesinato de Roger Ackroyd). En su momento esta novela levantó considerable polvareda crítica entre los aficionados del género, porque después de mil deliciosas complicaciones resulta que el asesino es nada menos que el narrador en primera persona de todo el relato. Se vio en esto una contravención a las reglas más elementales del género, una verdadera falta de *fair play*. Pero hoy en día debo hacer caso omiso de tan sutiles argumentos. Lo que para mí cuenta es que *The Murder of Roger Ackroyd* constituye un caso egregio de uso de la técnica del *narrador infidente*, que vimos asomar por primera vez en el caso del bachiller Sansón Carrasco. En el relato de Agatha Christie el narrador del asesinato es el propio homicida. Esta variante genial impone la infidencia máxima en el narrador, que en toda oportunidad y en forma archinatural trata de recatar su verdadera identidad. De todas maneras, el relato a base de una infidencia sistemática por parte del narrador se convierte en un apoyo seguro de la moderna novela policial, ya que uno de los fines perseguidos por el autor es diseminar a manos llenas la más solapada *des-información*.

Estoy seguro que las experiencias de lector de este selecto público brindarán muchísimos más ejemplos a los aducidos por mí. Pero éstos bastan para ilustrar cómo la técnica del *narrador infidente* se introduce en la urdimbre de la novela moderna por obra y gracia de Cervantes, el creador, de esa norma, desde luego. Esto ocurre en un pasaje totalmente desatendido por sus apariencias baladíes. «Todo lo prometió Carrasco», son las bien poco *prometedoras* palabras, pero he tratado de demostrar que en esa promesa incumplida, quebrantada de inmediato, se encierra el resorte que al activar la tercera salida de nuestro hidalgo pone en marcha toda la inmensa, compleja y maravillosa máquina artística que es la segunda parte del *Quijote*. Esa deslealtad del bachiller Sansón Carrasco (graduado por esta universidad, por cierto, dudoso timbre en el que más vale no detenerme), esa deslealtad del bachiller repercute inmediatamente en la aventura del Caballero del Bosque. Se puede decir que aquí la infidencia de Sansón Carrasco recibe su merecido, al quedar el taimado bachiller vencido y desparrado por el suelo, con una vergüenza y un dolor que le recorre el cuerpo. Pero estos vergonzosos dolores le impulsan a la venganza, como ya destacó, y su rencorosa silueta recorre sigilosamente el trasfondo de las andanzas de amo y escudero, hasta irrumpir, con prepotente gallardía y fuerza, en las playas barcelonesas, donde ahora el vencido será don Quijote. En este momento y de tal manera y se desencadena el desenlace previsto por Cervantes, al menos después de la dolosa intervención de Alonso Fernández de Avellaneda. Y quedan así ligados la infidencia del bachiller Sansón («Todo lo prometió Carrasco»), en una cadena de causa a efecto, con las características y naturaleza del desenlace de la novela máxima. Y creo que es hora de repetir algo que vengo diciendo desde hace años: el *Quijote* es la demostración literaria y anticipada por un siglo largo de la ley de Lavoisier

acerca de la conservación de la materia: «Nada se pierde, todo se transforma».

Ahora sí conviene otear el horizonte literario de aquella época para columbrar qué elementos pueden haber activado el disparadero de la imaginación cervantina para brindarnos la pequeña maravilla de la técnica del *narrador infidante*. Hace unos momentos me refería yo al aristotelismo poético que embarga al siglo XVI europeo a la zaga del Concilio de Trento. El documento que cambió la fisonomía literaria de aquella época fue la traducción al latín de la *Poética* de Aristóteles, y un selecto número de comentarios que provocó. A la cabeza hay que poner el nombre del humanista florentino Francesco Robortelli y sus *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, de 1548. La *Poética* se ha considerado siempre como el manifiesto del Clasicismo o del realismo estético de todos los tiempos, o, como dijo Goethe, «es el producto de la razón en su máxima expresión». Por consiguiente, la obra de Robortelli abrió las puertas a una incontenible avenida literaria que ha sido muy bien estudiada en sus manifestaciones críticas por Giuseppe Toffanin, J. Spingarn o Bernard Weinberg. No pienso, en absoluto, asomarme a tan inmensos panoramas, que no harían más que desorientarnos. Quiero señalar, en vez, unos pocos hitos que bastarán, creo yo, para señalarnos la dirección general del camino que, al reemprender mi empresa intelectual, remata en Cervantes y el pasaje del *Quijote* que hoy me afana.

Entre Aristóteles y el Renacimiento, y valga como mi primer hito, se yergue una figura gigantesca, sin cuya presencia la historia intelectual del Occidente cristiano sería muy distinta. Me refiero a San Agustín, cuya obra condicionó la mente medieval en su percepción de la realidad. Y que la filosofía griega influyó profundamente en el pensamiento agustiniano es una verdad inconcusa. En sus *Quaestiones evangelicae*, segunda sección, San Agustín se hace cargo de la *fictio* y del *modus fictivus*, con el cual el poeta hace uso de una particular licencia poética por la que cuenta cosas no reales ni históricas: «Cum fictio nostra refertur ad aliquam significationem non est mendacium, sed aliqua figura veritatis.» Esta «otra figura de la verdad» lleva en su seno, como sustancia vital, las consideraciones de Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética* acerca de Historia y Poesía, lo particular y lo universal, las cosas como son y como deberían ser, lo verdadero y lo verosímil. La preocupación de la Edad Media por algunos de estos conceptos lo ejemplifica mi segundo hito, que es la interesantísima carta de Dante Alighieri a su protector veronés Can Grande della Scala, donde recuerda que «forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus». Con lo que recaemos en el *modus fictivus*, que según San Agustín «non est mendacium, sed aliqua figura veritatis».

Para el siglo XVI toda esta terminología ha vuelto a campar por sus fueros, pero ahora con su nomenclatura clásica y aristotélica. El Renaci-

miento europeo debe esto a los esfuerzos del benemérito Francesco Robortelli, que recordé hace poco, y sus seguidores, que labran con solidez y cuidado el edificio del aristotelismo poético. Que Cervantes estuvo perfectamente al corriente de estas preocupaciones literarias ha quedado zanjado desde la época de Giuseppe Toffanin y del Américo Castro del *Pensamiento de Cervantes*. De los tratadistas de Poética que pudo conocer nuestro novelista el que atrae todo mi interés es su perfecto contemporáneo y compatriota el médico vallisoletano Alonso López Pinciano. Su extraordinaria *Filosofía antigua poética*, de 1596, ha sido denominada, con perfecta justicia, por Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Ideas estéticas*, como una obra que «aspiraba a echar los fundamentos de una verdadera teoría filosófica de los géneros literarios, completando y coronando el edificio sacado de cimientos por el Estagirita... /El Pinciano/ es el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo».

Muchos son los pasajes en que el Pinciano se hace cargo de la mentira (*mendacium* de San Agustín) como levadura de la obra literaria. Con estos materiales, precisamente, trabaja Cervantes porque el bachiller Sansón Carrasco fundamenta su conducta hacia don Quijote, en los textos analizados, en una mentira («Todo lo prometió Carrasco» es una mentira total), y el narrador se guarda con cuidado de desprestigiar esa mentira, o sea, de revelarla por lo que es. De ahí mi designación para este fenómeno de «la técnica del narrador infidente». Pero veamos algunos ejemplos del Pinciano en los que se puede fundamentar una sublimación de la mentira literaria, que es, en sustancia, a lo que atiende Cervantes en mi texto de hoy. Escribe el Pinciano: «La forma de la poesía es la imitación, y la imitación es la verosimilitud. La materia son ambas Filosofías. 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 verosímil 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». Otro ejemplo: «El poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad.» Por su parte San Agustín ya había dicho, y lo cité un poco antes: «Non est mendacium, sed aliqua figura veritatis»: «No es mentira, sino otra figura de la verdad.» Sigue el Pinciano: «Es tan necesaria la verisimilitud, en doctrina de Aristóteles, que el poeta debe dejar lo posible no verosímil, y seguir lo verosímil, aunque imposible.» Sigue más abajo: «En toda especie de fábula es la verisimilitud necesaria», para afinar en seguida: «El poeta no se obliga a escribir verdad, sino verisimilitud, quiero decir posibilidad en la obra.» Y estampa como colofón: «Acábese de cerrar esta cláusula de la verisimilitud con que el poeta la debe guardar en el género, en la edad y con el hábito y estado de la persona.» Todos estos textos son de la epístola quinta de la *Filosofía antigua poética*. El último, acerca de

la edad, hábito y estado de la persona, nos viene como anillo al dedo: revestido de su hábito de San Pedro, Sansón Carrasco, bachiller por Salamanca, «todo lo prometió». Perfecto ejemplo de verosimilitud, y cuando rompe su promesa, lo que ha hecho el autor es «seguir lo verisimil, aunque imposible», en palabras del Pinciano. Lo que da una dimensión casi insondable al problema es el hecho de que el *narrador infidente* se guarda con cuidado de identificar la mentira de Carrasco como tal, y seduce al inocente lector en creer que todo es verdad, que, de verdad, «todo lo prometió Carrasco». Aquí ha ocurrido una maravilla literaria: el narrador infidente se ha convertido en velador de la mentira.

Al llegar a este punto me atrevo a decir, sin forzar demasiado el idioma, que la verosimilitud, vista desde la otra orilla, como le gustaba decir a Valle-Inclán, es una *mendaciosimilitud*, en que se busca lo *mentirosímil* con fines de ensalzamiento. Esta es la conclusión a que llegó Cervantes al pergeñar los textos del *Quijote* de 1615 que he estado rondando y comentando hoy. Se han superado con gracia y soltura las críticas a la literatura de ficción que emitieron Platón, los Padres de la Iglesia y los propios erasmistas peninsulares. La imaginación bien puede ser «la loca de la casa», como quiso Santa Teresa de Jesús, y en tales funciones inventar un *narrador infidente*, caso desconocido en los anales literarios de Occidente hasta esos momentos. Pero el caso del *narrador infidente* representa el acoso final de la verosimilitud aristotélica, y aquí Cervantes cobró la elusiva pieza de esta incomparable cinegética literaria. Que los hablantes mienten es experiencia diaria, pero que lo haga el relator de la obra es inconcebible. La mentira como cuestión de moral tuvo su proyección literaria universal en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, y como tal imitada por Corneille en *Le menteur*. Pero la mentira como urdimbre de la técnica literaria esto fue maravilloso invento cervantino. Porque se da el caso de que el *narrador infidente* es a la doctrina aristotélica de la verosimilitud lo que la aporía es a la lógica. La aporía es la proposición de una dificultad lógica insuperable, un verdadero y etimológico callejón sin salida de la Lógica, por el estilo de esta afirmación: «Todos los griegos son mentirosos, dijo un griego». Donde si dijo mentira, entonces *todos* los griegos *no* son mentirosos, y si dijo verdad entonces no es griego. O sea que, en sus últimas consecuencias, el uso del *narrador infidente* es el ariete que echa abajo el laboriosamente trabajado edificio de la verosimilitud aristotélica. A estas conclusiones nos abocó inexorablemente Cervantes al estampar aquellas palabras aparentemente tan inocuas y adocenadas: «Todo lo prometió Carrasco». Esta infidencia del narrador mantenida a lo largo de muchos capítulos iniciales de la segunda parte del *Quijote*, debe subrayar el gran invento de Cervantes en 1615 y que enunciaré con estas palabras: Por encima de todos los aristotelismos literarios y de todas las poéticas, el principal personaje de la novela no tiene que serlo el protagonista, sino que puede serlo el narrador, como lo es aquí.