ESTRUCTURA ESPECULAR Y MARCO NARRATIVO EN EL «PERSILES»

INTRODUCCIÓN

La novela póstuma de Miguel de Cervantes suscitaba, años antes de su publicación, una corriente de fama y orgullo fomentada por el propio autor, el cual se refiere a ella en varias ocasiones manifestando su entusiasmo por la misma. Pero de las referencias que hace, evidentemente, la que más llama la atención es la que alude a su deseo de competir, si no emular, al mismísimo Heliodoro, cuya *Historia etiópica* conoció diversas y sucesivas traducciones durante la vida de Cervantes. Es muy significativo, decía, este deseo de emular al maestro de la novela griega si advertimos que en la tratadística de la época, en los preceptistas tanto italianos (Tasso, Castelvetro, Cinzio, etc.) como españoles (sobre todo Pinciano, pero también Carballo o Cascales), influidos por las recién traducidas consignas aristotélicas sobre el decoro y la verosimilitud en la epopeya, dichos retóricos habían desacreditado «científicamente» la novela de caballerías como modelo digno de nada y habían entronizado a Heliodoro, heredero en prosa de *La Odisea*, como emblema imitable de todo intento romance de poema épico en prosa; eso que años más tarde se conocería definitivamente como novela.

Que Cervantes se atreva a competir con Heliodoro, y orgulloso se jacte incluso de haberlo superado, es harto significativo de la alta consideración que como creador, y como teórico de la novela en ciernes, tenía de su propia obra entre manos. Sorprende por eso tanto que su *Persiles*, ¿deslumbrados tal vez ante la gloria suma del *Quijote*?, haya sido arrinconado por la crítica y el público y casi nos avergoncemos de reconocer que se trata de un texto del inge-

nio de Alcalá, y que, incluso, se le excuse achacándolo a los achaques de su edad provecita.

Sucede que los fundamentos teóricos sobre los que se debía cimentar el nuevo género, llamado todavía historia —qué interesante ambigüedad, de la que se aprovechó Cervantes tanto aquí como en el *Quijote* para proyectar uno de sus tantos guiños irónicos a lo Pirandello—, se basaban en el mismo postulado que el resto de la producción artística renacentista: la imitación de los modelos (Virgilio y Petrarca para el verso, Cicerón y Boccaccio para la prosa), pero con un serio agravante: no existía, ni entre los clásicos, ni entre los maestros toscanos, una tradición poética que asignara a ningún texto tal categoría de modelo para la novela, como sí estaba establecido para la épica o la lírica. Grave problema que se solucionó ya en vida de Cervantes, como dijimos, adjudicando este privilegio a *Los amores de Teágenes y Cariclea*, novela que se tradujo por primera vez al castellano en 1554, reeditada en 1581, nuevamente traducida en la famosa versión de Fernando de Mena en 1587.

No es baladí que hagamos tanto hincapié al respecto —para poder entender el *Persiles*— ya que si la poesía había consagrado a Petrarca y a Garcilaso como modelos, la épica tenía ejemplos memorables en Virgilio, Ariosto o Tasso, y la novela corta imitaba las «novelle» del Boccaccio (recordemos que Cervantes, en un nuevo rapto de orgullo creador, se ufana de haber sido el primero en novelar en lengua castellana), la historia, o épica en prosa, o «romanzí», como se llamaban ya en italiano, necesitaban —al no existir tradición retórica que los bendijera—, para su constitución como género canónico, de un modelo al que imitar y, en su caso, superar. Esta es la tarea que se impuso Cervantes, sabedor de que iba a ser el primero también en «romanzar» (permítaseme el neologismo que evita la homonimia de «novelar») en nuestro idioma al fundar su canon emblemático en el que la tradición retórica contemporánea consideraba como el modelo digno de ser imitado, y con él, el resto de las novelas griegas que por entonces ya habían sido traducidas a los distintos romances; ese sería el caso de *Los amores de Leucipo y Clitofonte* de Aquiles Tacio, que ha sido visto también como modelo del *Persiles*, a partir de la traducción de Nuñez Reinoso (1552) que lleva por título *Historia de los amores de Clareo y Florisea*.

LA NOVELA IDEAL

El problema de la naciente novela (a partir de ahora y mientras no se advierta nada en contra, utilizaré el término «novela» en su

sentido actual, opuesto a novela corta) había sido captado por la preceptiva italiana del Quinientos en su honda contradicción: era el género más popular y sin embargo estaba mal visto al no haber sido sancionado por la preceptiva ante la falta de modelos. Esta preocupación es analizada a fondo en un interesantísimo tratado de Giraldis Cinzio publicado en 1554, aunque escrito cinco años antes, que lleva por título *Discorso intorno al comporre dei romanzi*¹. La influencia de este tratado en la novela póstuma de Cervantes fue ya advertido por G. Croceti en su fundamental estudio sobre la obra de G. Cinzio². Lo primero que deja claro el tratadista italiano es la necesidad de los que pretenden impostar la novela bajo cánones horacianos o aristotélicos, la novela, por ser el género más joven, es también el menos sujeto a preceptos, el problema radica en que si no existe un modelo canónico que sancione el género, éste siempre deambulará por los arrabales de la literatura, lo cual sería profundamente contradictorio con su popularidad y creciente interés retórico. La novela no existía como tal en la antigüedad clásica y no fue tratada por la preceptiva, con lo que se hacía difícil su canonización por la Retórica; por otro lado, cuando se escribe este libro faltan aún once años para que se publique la primera traducción de Heliodoro en italiano; sin embargo, las bases teóricas que explicaban la necesidad de entroncar el nuevo género con la tradición clásica habían sido instituidas. El primero en señalar la *Historia etiópica* como modelo para los poetas épicos en prosa será Escalígero³, de ahí sería tomado por Pinciano⁴ y a través de éste le llegó a Cervantes, el cual, aunque interesado por la teoría de la novela, era fundamentalmente un creador; por eso la lectura de este y otros trabajos parecidos en los que se encarecía la necesidad de encontrar un modelo al que superar, a lo que le impulsó fue a poner manos a la obra y tratar de ejemplificar en un texto creativo las nuevas doctrinas que empezaban a pulular por toda Europa. La íntima convicción de que lo estaba logrando es la que le hace hablar con tanto orgullo de su última novela.

Hay, empero, un pasaje, muy citado por la crítica, en el que Cervantes expone su teoría sobre la novela ideal y que manifiesta una deuda doble, por un lado con los tratados teóricos citados de

¹ Venecia, 1554. Manejo la versión moderna en dos volúmenes, que bajo el título *De' Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie*, se publicó en Milán, Daelli, 1864.

² GUERRIERI CRO CETI, G. B. *Giraldis Cinzio ed il pensiero critico del secolo XVI*. Milán, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1932, p. 441.

³ G. C. SCALIGERO, *Poetices Libri Septem*. Lyon, 1561, III, p. 365.

⁴ A. LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 1953, 3 vols., vol. III, p. 167. Véase a este respecto el artículo de J. F. CANAVAGGIO, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», en *Anales Cervantinos*, VII, 1958.

los que depende, y por otro, con su propia novela, al menos los dos primeros libros del *Persiles*, que deberían estar ya en el telar, o cuando menos muy pensados; me refiero, como es obvio, al capítulo 47 de la primera parte del Quijote en el que por boca del canónigo expone las características que debe tener la novela que se precie de ser llamada tal: ahí se demuestra que si Heliodoro había constituido el modelo de poema épico en prosa y Cervantes quiere competir con él emulándolo, la idea de escribir una epopeya en prosa representaría la verdadera vanguardia literaria de su tiempo y se muestra orgulloso de su obra porque cree sin duda que ésta responde al ideal de novela que había puesto en boca del canónigo, el cual explica que son tres los rasgos fundamentales de la misma: variedad de contenido, naturaleza ejemplar y verse sometida al canon de la verosimilitud o la imitación, «en quien consiste la perfección de lo que se escribe», y concluye:

«y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho.»

Esta perfección ideal del poema épico había sido establecida por el gran Torcuato Tasso pocos años atrás en su *Discurso sobre el poema heroico* y lo había intentado llevar a cabo, con mayor o menor acierto, en su *Gerusalem liberata*; Cervantes desea hacer exactamente lo mismo con el poema épico en prosa, esto es, con la novela ideal, en la cual, como en el poema épico que defiende Tasso, también los personajes tendrán más de héroes universales y paradigmas de la virtud que de sujetos de carne y hueso. A sabiendas de que tal hecho le iba a crear problemas de verosimilitud, Cervantes prefiere arrostrar las dificultades que un personaje de este tipo le ocasionaba, e intentar la hazaña de conseguir una novela ideal, vale decir idealista, y además creíble. Como es obvio, y así lo ha puesto de manifiesto la crítica, el problema de la verosimilitud —junto al de la variedad, tan presente también en el Quijote— era el que más debía preocupar a Cervantes a la hora de elaborar una novela en la que los personajes debían seguir las tesis de Tasso, esto es:

«...l'illustre dell'Eroico è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà e di religione (...) vuole nelle persone il sommo delle virtù.»

Esta es la razón por la que sus personajes son, desde nuestra perspectiva, poco convincentes psicológicamente, porque los vemos de una

pieza, uniformes, ejemplos de virtud o de vicio, encarnadores de un modelo moral sin fisuras. Pero, por otro lado, era la única forma de acatar el precepto retórico de la universalidad exigida. Cervantes quiere construir un poema épico en prosa, una historia verdadera, es decir, ideal. Un poema épico cristiano. Los protagonistas del *Persiles* ascienden de este modo a la categoría más elevada de virtud. Por mor de la universalización, de la idealización, de la verdad, para nuestros ojos modernos la novela no tiene la suficiente frescura. Pero Cervantes, trascendiendo la mera anécdota de la novela bizantina, cristianiza el motivo de la peregrinación de amor, y lo dota de un marco estructural insuperable. De ahí su orgullo.

UNIDAD Y VEROSIMILITUD

Unidad y verosimilitud: he aquí los dos grandes problemas constructivos que atraviesan de principio a fin el *Persiles*, puestos en solfa por la crítica, pero antes por el propio autor, como curándose en salud, a través del narrador o de los propios personajes, que no cesan de hacer críticas sobre lo que se va narrando en la novela. Vamos a dedicar a cada problema un apartado, aunque creo que ambos se fundan en lo mismo, esto es, en la concepción de novela ideal que tiene Cervantes, a partir de la preceptiva contemporánea y de su propia intuición de novelista, que en definitiva fundamenta la perfección de la obra en los dos polos que poníamos de manifiesto en boca del canónigo, a saber: unidad en la variedad y carácter ejemplar. No es casual que ya Giraldi Cinzio señalara en su libro citado el deleite que supone la intercalación de aventuras paralelas al curso central de los acontecimientos, siempre que no se menoscabe la unidad fundamental de la narración. Añadamos a este dato el carácter universal que debe tener el héroe de este tipo de relatos, según Tasso, y encontramos el quicio sobre el que se asienta la novela, al menos desde un punto de vista metadieético —que tanto interesa al creador Cervantes—, apreciable tanto en los comentarios de los personajes convertidos en audiencia, en receptores de las distintas historias que se van narrando, como del propio narrador, literalmente obsesionado por conseguir que su cuento nos parezca verosímil.

Empecemos, para tratar ambos problemas, con el de la unidad en la variedad.

LA NOVELA PULPO-LA NOVELA LABERINTO

Cuenta Borges en uno de sus ensayos la trama infinita de una novela china que le fascinó hasta el punto de convertirla en moti-

vo central de su relato «El jardín de los senderos que se bifurcan», ya que dicha novela constituiría, a su juicio, el modelo perfecto de novela laberinto, esto es, novela imagen del universo, metáfora del infinito. En dicha novela se relataría la historia de cada uno de sus numerosos personajes, o por mejor decir, todos y cada uno de los personajes que van apareciendo acarrear su propia historia hasta el punto de covertir el texto en un quasi-infinito receptáculo de celdillas, una tupida tela de araña siempre susceptible de ser ampliada por nuevas historias, un poliedro narrativo, una colmena literaria llena de celdas individuales, formada cada una por las microhistorias que se van sucediendo hasta conformar, al final, un cosmos autosuficiente y tan del gusto de la fantasía borgiana.

Dada la displicencia con que el genial escritor argentino trataba al autor del Quijote, no nos sorprende que Borges no haya reparado en que, sin tener que buscar ejemplos exóticos y quien sabe si apócrifos, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* obedecen a ese mismo esquema de novela laberinto en que cada personaje que aparece en escena narra su propia historia, de suerte que la unidad final del texto viene conformada por la fusión de los sucesivos relatos de cada uno de los personajes que aparecen en escena. La unidad vendría dada por la suma armónica, coherente, de todas las historias particulares, el hilo conductor serían Persiles y Sigismunda, que actuarían como el cuerpo central del que manan, o mejor decir, al que tienden, como puentes, el resto de las historias de la novela.

Creo que si se analiza bien, estamos ante un ejemplo magistral de novela laberinto, de narración de narraciones (deudora en ese sentido de *Las mil y una noches*). Lo que causa maravilla es que tal meandro de personajes y vicisitudes converjan siempre a un centro nuclear de todos los relatos, de manera que siempre se acaba encontrando el hilo de la trama, ya que todas las narraciones secundarias apuntan de una u otra forma hacia la central, hacia la peregrinación a Roma de los dos amantes nórdicos. Roma, por seguir en clave borgiana, sería el centro del laberinto, el punto hacia el que todos los senderos convergen, todos los caminos de la novela conducen a Roma, aunque en una peregrinación tan larga a veces las digresiones puedan momentáneamente hacer perder el norte. El propio Cervantes lo advierte, en un formidable ejemplo de autocrítica, perplejo él mismo tal vez ante los tantos hilos que le iban colgando, retales de la historia principal, o quién sabe si arrogante demiurgo que juega con nosotros al engaño —como tantas veces— y a la mixtificación y hace uso de su habitual ironía. En cualquiera de los dos casos, el hecho es que a mitad del libro III confiesa:

«Las peregrinaciones largas siempre traen consigo acontecimientos, y como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean.

Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle» (Libro III, cap. 10, cito por la edición de Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1978, pp. 323-4.).

El proyecto era, por tanto, muy ambicioso, se trataba de construir la novela ideal en los dos sentidos de la palabra, novela perfecta y novela en que los protagonistas fueran héroes en la cima de la virtud. Para conseguir lo segundo debía pelear con el concepto de verosimilitud, intentar cohonestar, como veremos en el próximo epígrafe, el poder ser con el deber ser, y usar de una serie de estratagemas narrativas para que estos hombres ideales se nos aparezcan como reales; para lo primero, que es lo que ahora nos atañe, Cervantes era consciente de que la fórmula de Giraldis, unidad en la variedad, necesitaba de todas sus dotes narrativas con vistas a construir una estructura que aspirase a la perfección. Al menos *in mente*, Cervantes consiguió su objetivo, llevaba muchos años atando cabos; el problema es que la redacción de la segunda parte de la novela le sobrevino en una carrera inmisericorde contra la muerte, batalla que acabó perdiendo y que no le permitió cerrar el texto tal y como lo tenía pensado, ni tampoco dar una segunda mano a la precipitada y aún en boceto parte final, de lo que tanto se resiente. No le dejó la muerte tiempo ni para rotular los capítulos de los últimos libros, salvo aquellos en que había adelantado un título provisional o, como en retazo, el resumen de lo que en ellos había de tratar. Es así que su ideal de novela se ve capitidismuido al ponerlo en palabras en esta batalla final, no con la obra sino con la propia vida, y lo que nos dejó para ser juzgado era todavía el bosquejo de los libros 3 y 4, el cual no goza de la pulcra perfección que el genio cervantino habría deseado conferir a su novela favorita.

Si la imagen borgiana de novela laberinto como metáfora del universo humano no convence por poco cervantina, sucede que el propio Cervantes inventa una a su medida en boca de Cipión, en el *Coloquio de los perros*, novela ejemplar —si es que lo es— que, dicho sea de paso, guarda curiosas similitudes de índole técnica con el *Persiles*. En ella se nos dice lo siguiente:

«Cipión: ...y por tu vida que calles ya, y sigas tu historia.

Berganza: ¿Cómo la tengo de seguir, si callo?

Cipión: Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según le vas añadiendo cosas.»

Al contrario que Riley⁵ creo que, ciertamente, la unidad orgánica de la novela vista con la imagen del cefalópodo puede corresponder —como se demuestra en *Persiles*— con la idea cervantina de belleza artística. Unidad en la variedad, tal y como es predicada por la preceptiva, empeñada en ascender la novela a la categoría de arte, y que confirma el canónigo del *Quijote*.

El problema que plantea la dialéctica unidad-variedad en Cervantes es que siempre se asocia a la idea de verosimilitud. Creo que el quicio sobre el que gira toda la trama del *Persiles* (y buena parte del *Quijote*) es precisamente esta: la necesidad de encontrar el término medio entre ambas, que salve el desajuste entre la trama principal y los episodios adyacentes, sin que la verosimilitud de lo narrado se resienta.

Permítaseme recordar al respecto, en un breve inciso, que la última y ágrafa novela de Cervantes, las *Semanas del jardín*, ha suscitado la conjetura en cierta crítica de que podía plantear un modelo narrativo similar al del *Decamerón*, enriquecido con la experiencia técnica adquirida en la redacción de sus obras anteriores; vale decir, que las aventuras narradas no sean meras «novelas» (en el sentido italiano del término) sino aventuras vividas y protagonizadas por quienes las cuentan. Si esto hubiere sido así, lo cual es harto probable, vemos cómo el esquema de novela pulpo, o novela laberinto, tan practicado por Cervantes, considerado por la preceptiva del momento como la cúspide de los procedimientos narrativos, habría estado presente en la conciencia narrativa de Cervantes hasta el final. Nada tiene de extraña esta hipótesis si advertimos en Cervantes una obsesión constante por lograr la perfección en un terreno que dominaba como nadie. Esta conciencia clara de lo que ha de ser la novela ideal explicaría las innumerables digresiones al respecto que ofrece el *Persiles* y, sobre todo, la segunda parte del *Quijote*.

EL PROBLEMA DE LA VEROSIMILITUD

Es sabido que, junto con la imitación, este precepto sancionaba, desde Aristóteles, las condiciones para que una obra literaria lo fuese de verdad. El problema se plantea cuando observamos que en el *Persiles* (y también en el *Quijote*, como diré) el concepto de verosimilitud no se circunscribe al mundo de lo que no es pero podría ser, sino que da un paso más allá y acaricia el universo de lo que debe ser. Ciertamente, en un mundo en que los personajes no

⁵ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1971, p. 206.

se muestran como podrían ser, sino como deberían ser, la verosimilitud —es decir, la aprehensión de lo real— se resiente. Periandro y Auristela se nos muestran, es cierto, como dos «ángeles humanados», pero adviértase que otro tanto sucede con la conciencia que de sí mismo tiene o de la sin par Dulcinea el bueno de Alonso Quijano.

Este carácter idealizador, del deber ser, está en la base del poema heroico, como se dijo arriba en cita de Tasso. La realidad es que Cervantes intenta asentar sobre una base retórica y preceptiva su modelo de novela, y sabía que los tratadistas habían instituido normas claras al respecto: imitación de los modelos clásicos, unidad en la variedad, carácter ideal y universal de los personajes. No podía ni quería sustraerse a las corrientes doctrinales de su época, sino que, al contrario, decide llevar a la práctica, en prosa, lo que nadie hasta él había osado realizar. El mismo Pinciano (o. c., vol. I, p. 249) sugería que los hombres no deben pintarse como son, sino como deben ser, ya que de otra manera, carecerían de una cualidad fundamental en arte: mover a admiración, y sabido es —continúa— que no otra sino la admiración es quien provoca deleite.

El problema, nuevamente, surge cuando lo que desde una perspectiva clásica era una sola cosa, lo ideal y lo posible, aparece ahora escindido en el mundo de propuestas contemporáneo. Si algo preocupa y obsesiona a Cervantes en su novela póstuma es que exista en ella una dicotomía entre lo que puede ser y lo que debe ser que rompa la cualidad irrenunciable de la verosimilitud. Insisto, para él, arropado en la retórica clásica, ambas son haz y envés de la misma hoja; para el mundo moderno, nosotros en él, no hay tal unidad. Por desgracia, Cervantes ya advirtió en carne de D. Quijote —al confrontar su concepto de sí mismo con la realidad áspera y trivial que le rodeaba— que dicha discrepancia existía, y de qué manera.

A este respecto conviene recordar unas palabras de Riley:

«La insistencia de Cervantes en la verosimilitud parece no tener sentido para el lector moderno. Pero no debemos cometer el error de confundir la verosimilitud con el realismo. Para Cervantes, estos personajes inverosímiles son poéticamente verdaderos. El ideal es llegar a una poetización de la realidad que no sea, como lo es la fantasía, fundamentalmente falsa» (O. c., p. 227.)

Y también:

«El medio favorito que emplea para eludir el problema de la verosimilitud es plantearlo directamente, hacer que los personajes lo discutan y, después de inducir al lector poco atento a pensar que el tema ha sido ya tratado, pasar a otro asunto, dejando el problema tal y como estaba en un principio.» (Ib., p. 54.)

Para evitar este desfase, y desde el punto de vista de la técnica narrativa que ahora tratamos, Cervantes necesita, en su modelo de novela de novelas aquí señalado, que sus héroes ideales ocupen un puesto en la realidad de la ficción más cerca, por así decirlo, del lector que ha de juzgar la verosimilitud de los mismos que el resto de los personajes. Me explico: utilizando una técnica ya usada en el *Quijote* y que aquí lleva a sus últimas consecuencias, el lector advierte varios planos narrativos en el relato: todos los personajes que aparecen en la novela participan tangencialmente de la trama principal, esto es, la peregrinación de los dos enamorados, y/o relatan experiencias propias de las que hacen partícipes a los supuestos hermanos. De esta manera, tanto el lector como Persiles y Sigismunda se sitúan, en esos casos, en el mismo plano: como auditorio. Señalemos cuanto antes que Persiles y Sigismunda no se cuestionan nunca la veracidad o no de las historias que les relatan, tantas de ellas asaz peregrinas; sin embargo, cuando es Periandro el que relata sus cuitas, advertimos que su auditorio se divide, y son varios personajes los que se juzgan capacitados para criticar tanto la materia narrada como la formulación retórica de la misma. ¿Qué quiere hacer con esto Cervantes? sencillamente cumplir con un precepto de la *Retórica* de Aristóteles cuando aconseja:

«Un remedio contra todo exceso es el conocidísimo: es preciso que uno mismo se haga adelantándose las críticas, porque parece que habla con verdad cuanto no le pasa desapercibido lo que hace»⁶.

Si el lector pone en duda lo que oye, pero advierte que entre el auditorio hay también quien se lo cuestiona, en un curioso efecto de rebote, quien está narrando recupera toda la credibilidad.

No es otro el sentido que, con esta perspectiva, adquieren las proféticas palabras del canónigo (*Quijote*, I, 47):

«tanto la mentira es mejor cuanto más 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 las imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan.»

Por otro lado, debemos recordar que Auristela elude contar su historia, la que acaeció fuera del marco narrativo, es decir, la que le sucede antes del comienzo «in medias res»; y que si Periandro lo hace es por mor de la propia estructura de novela griega; precisamente para evitar que se le sitúe en el mismo plano que al resto de los contadores de historias, Cervantes se sirve como revulsivo

⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 7.

de las constantes descalificaciones que lanza el auditorio de Persiles ante su historia.

Este recurso consigue dos objetivos, situar a los dos hermanos fingidos en un plano de realidad narrativa diferente al del resto de los personajes que pululan por la novela, y hacer más aceptables —verosímiles— sus hazañas, en contraste con las de los demás. A este recurso se le ha llamado juego de espejos, puesta en abismo, etc. El motivo de la misma es claro, se trata de construir una novela ideal, en la cual ha de salvaguardarse, con tanto ahínco como la honra de Auristela, la verosimilitud de los personajes paradigmas: esta construcción en bloques narrativos, novela pulpo, aporta, amén de un sabio e irónico perspectivismo, una más que sugerente relación bifocal entre la trama novelesca propiamente dicha: la peregrinación y antecedentes de Persiles y su amada, y las subtramas que aportan en su alocución cada uno de los personajes que van apareciendo, subtramas que, casi siempre, evitan independizarse por completo a fin de eludir el problema antes apuntado de la dispersión frente a la unidad. Este juego de espejos es, desde el punto de vista funcional, de una gran relevancia, ya que capacita al escritor para plantear distintos niveles en la narración, y por tanto en la ficción de la realidad, el nivel más cercano al lector es el de los dos amantes, precisamente aquel que, por su idealización, estaría más lejano de nosotros al confrontarlo con la experiencia. La solución más adecuada para dar veracidad al contenido central de la acción, es presentar «en abismo» (si se me perdona de nuevo este neologismo narratológico) las aventuras que narran los personajes secundarios: la ficción en segundo nivel de estas historias, cuya virtud es convertir a los personajes centrales en receptores de las mismas, los eleva a un ámbito de realidad superior en el marco global de la estructura novelesca.

Vemos, pues, cómo los personajes, todos ellos, se proyectan en una nebulosa ídeo-realista que condiciona sobremanera al lector virtual, el cual habrá de adoptar ante cada historia —según se trata de la médula principal o de relatos adyacentes— diferentes criterios de verosimilitud.

Esta técnica, además, subraya el profundo saber artesanal de la construcción diegética que manifiesta Cervantes. No en vano se ufanaba de haber conseguido con esta novela el culmen de su plenitud creadora.

DOS EJEMPLOS CLAVE

El flamante caballero andante de la segunda parte del *Quijote* asiste con orgullo a la publicación de sus hazañas. Al verse impre-

so en libro, el segundo Quijote adquiere un grado de realidad superior, ya que se sitúa al mismo nivel que el del lector al juzgar la primera parte. Se convierte en un personaje real, frente al novelado —o historiado— de la primera. Pues bien, los personajes de la segunda parte del *Persiles*, libros 3 y 4, son también puestos en arte, en este caso en un lienzo que les pintan en Lisboa y en el que se narran todas las vicisitudes acaecidas hasta entonces. Además, sucede que Antonio hijo, se encarga, como en los romances de ciego, de relatar los distintos episodios de la setentrional y peregrina aventura a quien quisiere escucharlo. De esta manera, la historia narrada por Antonio, descrita en el lienzo, que equivale a la primera parte de la obra, se sitúa en un plano de realidad diferente, artístico, al de los personajes verdaderos que ahora siguen su peregrina historia a Roma. Si se subraya que casi todo lo que se relata en la primera parte es, a su vez, contado, el juego de espejos puede llegar a marearnos. En un caso y en otro se trata de un buscado efecto de denegación que sirve para reforzar ante el lector la conciencia de realidad de los personajes, los cuales, sujetos, se ven como objetos de una narración o de una pintura. La clave, en ambos casos, es que el lector de la historia conoce el relato previo, y por tanto es capaz de identificar el lienzo o el relato de Antonio con la que él ha leído. En esa identificación, los personajes de la misma ascienden un grado en el escalafón de la realidad, ya que ellos mismos son también capaces —porque han oído, o han vivido la historia que se cuenta— de advertir que los allí relatados no son otros que ellos mismos; en ese instante se sitúan al mismo nivel que el lector de la primera parte. Se constata así un como salto ontológico en que Cervantes se muestra consumado maestro. Se trata de un caso de puesta en abismo tan espectacular como el que utilizara Velázquez en *las hilanderas*, el carácter de realidad del primer plano se fortifica al tener constancia de que lo de atrás, lo que las mujeres ven, es una representación mitológica sustentada a su vez en un lienzo que relata la misma historia.

Obsérvese que cuando Periandro encarga el lienzo produce exactamente el mismo efecto:

«resolutamente no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido; también se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Cenotia colgada de una entena; pintóse también la isla de las ermitas, y a Rutilio con apariencias de santo.

Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese.» (p. 282, ed. cit.)

Si a esto añadimos que en el capítulo siguiente, ya en camino, un comediógrafo que oye su historia les promete llevarla a las tablas... y si recordamos que tal comedia basada en la novela cervantina fue realmente escrita años después por Don Francisco de Rojas Zorrilla, entonces vemos cómo una vez más la realidad supera al arte.

Por cierto, y valga la erudición, este narrar historias (o pintar lienzos) dentro de otras historias, que tanto debe al precepto retórico de unidad en la variedad a fin de crear varios planos narrativos, o imitativos, como se diría en la época, recuerda mucho a unas palabras de Alessandro Piccolomini, cuando afirma en sus *Anotazioni... nel libro della poetica d'Aristotele* lo siguiente:

«Inclinando io adunque allora a credere che così fatta doppia imitazione si potesse con ragion fare; andai discorrendo quanto oltra con questa riflessione e moltiplicazione si potesse procedere: cioè se non solo doppia si potesse fare, ma tripla, e quadrupla, e quanto si voglia finalmente com'a dire uno che imiti uno altro imitante, e così di mano in mano (...) Ed in vero in imitar un imitante, s'imita ancora in un certo modo il vero; essendo vero che quel tal'imitato imitante imita»⁷.

El recurso del lienzo, capital, a mi entender, en esta segunda parte para llenar de realidad a los personajes de la misma, igual que sucediera en el *Quijote*, se continúa a lo largo del tercer libro en varias ocasiones; por ejemplo, cuando en el capítulo cuatro Antonio hijo volvió «a relatar el lienzo, y dejando admirado al pueblo», en un nuevo guiño especular mediante el cual se le confiere al hijo del bárbaro la categoría de narrador de la historia setentrional.

Muy interesante va a ser también el episodio de los cautivos, en el capítulo diez, ya que nuevamente la ironía de Cervantes pone en boca de sus propios personajes las dudas sobre la historia que narra: en este capítulo, y tras un muy interesante y ya citado excursus del narrador sobre la necesaria verosimilitud de lo que se cuenta, nuestros peregrinos se topan con un par de presuntos cautivos, los cuales narran sus desventuras ayudados en un lienzo en el que, dicen, aparecen retratados en plena faena remeril: «aquel cautivo del primer banco (...) soy yo», exclama uno de ellos. Para su desgracia, el edil de la villa donde paran no los cree en absoluto, ni parece muy dispuesto tampoco a dar crédito a los peregrinos, recién llegados, ni a su posible historia, hasta el punto de que, no con muy buenas maneras, los interpela de esta guisa:

⁷ Venecia, 1575, pp. 37 y 39, cit. por Riley.

«¿Vosotros, señores peregrinos, traéis algún lienzo que enseñarnos?
¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya
compuesto la misma mentira?»

El juego viene ahora, ya que el lector, que conoce la historia que llevan a sus espaldas los romeros, que sabe que, curiosamente, la traen también pintada en lienzo como la *falsa* de los cautivos timadores, el lector, digo, disgustado por el escepticismo del alcalde sufre un curioso proceso psicológico, magistralmente conseguido en la preparación de la escena con las mentiras de los cautivos, consistente en que, frente a las dudas displicentes del alcalde, se pone de parte de los peregrinos, aunque sabe, o porque sabe, que su historia es mucho más inverosímil que la, tan plausible en aquellos tiempos, de los cautivos; pero aunque más increíble, sin embargo, real, y por real —en el sentido de grados de realidad a que aquí estoy aludiendo— verdadera. En este pasaje la asunción de realidad —para el lector— de los protagonistas llega al máximo, ya que no dicen nada, pero el lector todo lo sabe, y por contraposición con los falsos cautivos y su lienzo, ellos son los verdaderos peregrinos. Porque ha de advertirse que si en aquel momento Antonio hubiera sacado el lienzo de la faltriquera y relatado ante la escéptica villa su historia peregrina, nadie habría creído una palabra de lo que dijera, pero para nosotros, lectores de la historia relatada por Antonio, se reafirma el carácter de verdad verosímil de la narración, la cual, no se olvide, está ya en otro plano, el lienzo y, en su caso, las palabras de Antonio.

ESQUEMA NARRATIVO

Desde la argucia de la traducción, que pálidamente y sin mucha convicción se cita allá en los inicios del segundo libro, hasta este final recurso del lienzo que es narrado por Antonio, la acumulación de planos narrativos en distintos niveles ofrece un increíble juego especular; si a él se suman las distintas secuencias narrativas más o menos ajenas al eje central y su vinculación e implicaciones con la historia central, nos encontramos ciertamente ante una estructura narrativa original y prodigiosa que debió complacer sobremanera a su demiurgo. Lástima que el libro cuarto —tan diferente al resto en tantos sentidos, sobre todo en el de la evidente precipitación redactora— no ofrezca la posibilidad de haber cerrado el círculo con un nuevo salto mortal que, seguramente, estuvo en la mente de Cervantes pero, por desgracia, no en su pluma. El esquema narratológico que puede elaborarse a partir de los distintos planos en que se presenta la narración en su nudo central sería, básicamente, el siguiente:

0. AUTOR BIOGRÁFICO DEL TEXTO (Miguel de Cervantes como escritor).
1. NARRADOR DEL SUPUESTO TEXTO ORIGINAL (O narrador apócrifo de esta peregrina historia, al que se traduce).
2. TRADUCTOR (el cual aparece en muchas ocasiones de manera explícita tratando problemas teóricos o incluso dando su opinión sobre lo relatado, en especial cuando se plantean problemas de verosimilitud).
3. NARRADOR PERSONAJE (que cuenta su historia y tiene al resto de los personajes como auditorio).
4. LIENZO (que resume la historia y sirve de pie al mozo Antonio para narrarla, en un plano ya distinto al del narrador personaje que contaba su historia).
5. NARRATORIOS EXPLÍCITOS (encargados de criticar, en su caso, la narración que se les relata. Estos, a su vez, en dos planos: a) como auditorio de los personajes que cuentan su historia, b) como auditorio del bárbaro Antonio que explica el lienzo).

En el caso concreto de Periandro como narrador, el auditorio se cuestiona dos aspectos, la posible verosimilitud del relato y la manera misma en que les es relatado; en el caso de Antonio narrador del lienzo, el espejo se mira a sí mismo, ya que, entre el público, se encuentran los mismos protagonistas de la historia que se cuenta).

6. NARRATARIO IMPLÍCITO (o lector virtual para Cervantes, lector ideal para una novela ideal).
7. LECTOR BIOGRÁFICO (el que a la postre concede a cada secuencia el grado de realidad/veracidad que juzga adecuado).

Si se observa atentamente, cada uno de los niveles narrativos tiene su correlato al otro lado del espejo, esto es, en el ámbito de la audiencia. Así, de dentro afuera, podemos ver cómo el nivel de Antonio narrador del lienzo se corresponde con el de su auditorio, entre el cual llaman la atención los propios protagonistas de la historia descrita en la pintura: ahí aparecen ya dos planos de realidad, el de lo narrado y el de lo vivido por los protagonistas reales que escuchan su propia historia.

Un segundo nivel estaría formado por los personajes que cuentan su historia y el auditorio de la misma; también aquí se dan dos planos, el de los personajes centrales (auditorio de los segundos), cuya trama es medular en la novela, y el de los que les cuentan sucesos tangenciales a la misma; y a la inversa, los personajes centrales, Periandro en concreto, narrador de la historia principal, admitida a regañadientes por los personajes que le escuchan.

El tercer nivel lo conformaría el narrador/traductor que se dirige a un lector ideal y con el que traba contacto en numerosas ocasiones, sobre todo para hacer apostillas de orden teórico, sobre aspectos de la narración, la veracidad de los hechos, o la causa por la que algunas secuencias, por farragosas, hayan sido suprimidas en su versión.

Un cuarto nivel, apócrifo y poco convincente, sería en el que se habría de situar al verdadero autor de la historia setentrional, cuya traducción se nos presenta, y su público virtual. Este nivel, empero, se presenta muy empañado y de manera poco explícita, frente a, por ejemplo, el juego que ofrece en el *Quijote*.

El último nivel, por fin, sería el que sitúa en contacto la realidad biográfica del autor de la novela, Cervantes, con cada uno de sus lectores, los cuales, por cierto, y esta es la clave de la eficacia de la estructura que aquí se presenta, han asistido *también*, desde el primer nivel, a los distintos planos en que se narran los hechos. Es este lector real el que, a la postre, sitúa, según su mayor o menor aprehensión del juego cervantino y sus sucesivos narradores, y establece el orden de realidades que se nos ofrecen en la historia. Ni qué decir tiene que no captar este juego implica en buena medida no entender la novela, y algo que no se entiende, difícilmente puede suscitar entusiasmo o mover a admiración, fundamento último, según vimos que decía Pinciano, del deleite: y el deleite es, no se olvide, el fin primordial de una buena narración.

CONCLUSIONES

El capítulo precedente me ha servido, en su esquema, de recapitulación, y por tanto me ahorro en este tramo final muchas de las conclusiones por ya expuestas arriba.

Digamos, pues, para terminar, que el propósito de este trabajo ha sido doble, en primer lugar he intentado poner de manifiesto cuáles eran los pilares básicos sobre los que Cervantes pretendió fundar, con su última novela, la narrativa moderna; estos no eran sino los que la preceptiva renacentista venía señalando desde hacía más de cincuenta años: la imitación de los modelos clásicos, Heliodoro en este caso, una vez que fue subido a los altares en la poética de Escalígero, la unidad en la variedad, propugnada por Giral di Cinzio, y la creación de caracteres universales, ideales —esto es, verosímiles, según el canon antiguo—, defendida por Tasso. Estos tres puntales los recoge Pinciano en su preceptiva, de modo que aunque se arguyere que Cervantes no conocía a los italianos —cuestión más que dudosa— tenía bien cerca de donde echar

mano. Dichos tres elementos fundacionales de la novela moderna procuraban una serie de problemas técnicos capitales con los que se enfrentó Cervantes y de los que salió mejor o peor parado —para los modernos más bien mal que bien si, como parece obvio, el *Persiles* no concita especiales entusiasmos—; de ellos hemos intentado dar cuenta, así como de los mecanismos con que se intentan solventar tales dificultades.

En segundo lugar, hemos intentado elucidar, a partir de los dos quicios sobre los que gira la trama narrativa: idealismo/verosimilitud-unidad en la variedad, la estructura de la novela, así como, en la medida de lo posible y evitando hacer literatura-ficción, dar cuenta del motivo o motivos que llevaron a Cervantes a elegir dicho procedimiento narrativo, hasta el punto de llegar a considerar como su preferida esta última novela, de la que sentía un orgullo que hoy llama la atención. Sin embargo, tenemos que dar la razón al autor del *Persiles* y asentir con él en que esta novela, desde el punto de vista aquí tratado, desde la perspectiva de la novela ideal, es superior al *Quijote*.

La disposición argumental y narrativa de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* nos induce a pensar que, efectivamente, esta novela era harto más ambiciosa *formalmente* que *El Quijote*, ya que la estructura en forma de novela laberinto, o novela cefalópodo, era, para la retórica del momento y para la idea de novela que Cervantes evidencia en varias ocasiones, mucho más perfecta que la ya ensayada en el ingenioso hidalgo. Disposición narrativa síntesis de la novela de «novelle» italiana y la novela griega que le sirve de modelo preceptivo: ello concita un caudal de situaciones diegéticas dispares, en varios niveles, que hemos tratado de evidenciar, a la vez que hemos creído encontrar una explicación para los mismos: la necesidad imperiosa de dotar de verosimilitud a unos personajes «demasiado» planos. Vemos, por tanto, que los dos motivos convergen en uno, ya que, como debe ser en un novelista de quilates, la estructura funciona como soporte material de la historia, y viceversa. La composición del *Persiles*, entendiendo por composición el conjunto de unidades narrativas que entran a formar parte de la novela, obedece a una sopesada y muy meditada necesidad estructural de dotar a sus modélicos protagonistas de un marco narrativo que les sirva como un traje a la medida, o lo que es lo mismo, en el que se encarnen de verdad como *reales*. La crítica piensa en general que no lo consiguió. Cervantes, en cambio, estaba muy orgulloso de su cometido. Dejemos la cuestión en suspenso.

Lo cierto es que, extrañenos o no, estamos ante la novela favorita de su autor, novela que sería —o debería haber sido— imagen perfecta del universo humano, metáfora del hombre peregrino des-

de que nace hasta que muere, a la busca de la perfecta armonía, tan bien ejemplificada en Borges con la figura del jardín-laberinto. Novela laberinto de unos personajes anhelantes de su centro, que parten de las frías tierras del misterioso Norte y encuentran su sentido en la calidez cristiana y renacentista de la Roma mediterránea. Renacimiento y Cristianismo son —si se aúnan, cosa que no siempre ocurría— el foco de atracción de los amantes, la plenitud universal a la que aspiran y de la que dan muestras estos audaces jóvenes del norte que, movidos por el Entusiasmo, dejan la tierra y la familia en busca del corazón que les dote de sentido, que los justifique como personas. Pero llegar a ese núcleo no es empresa fácil, no es una peregrinación muelle, sino llena de trampas, pérdidas, celos, emboscadas, «naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados (...) pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores (...) y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos», dicho en palabras del canónigo que describe al Quijote lo que para él debe ser la novela ideal, es decir, el *Persiles*, a lo que parece ya en el telar cuando se publica la primera parte del *Quijote*.

Se trata, en fin, de fusionar en un solo y más alto concepto la plenitud material del hombre microcosmos renacentista y la trascendente universalidad del cristiano. Desde los fríos hielos de Laponia o Islandia, se peregrina, a través del complejo laberinto de las relaciones humanas, hacia la cumbre final, la Roma renacentista y cristiana, el sumo de las artes y de la fe, allí donde se funden los anhelos materiales y espirituales de los hombres, allí donde la creación artística trasciende al ser humano y la fe sobrenatural suscita imágenes para la creación de los artistas.

Dicha fusión universalizadora sólo se podía dar en el vórtice de la humanidad, en la Roma que Cervantes vive de joven, la que reza a Cristo e idolatra a Cicerón, adora a los mártires y lee con unción a Petrarca. Una ciudad que para un escritor bautizado de finales del XVI representa, insisto, la perfecta fusión de la fe y la cultura. El *Persiles*, visto así, se convierte en la culminación de los trabajos de una vida, en el núcleo final de un laberinto por el que anduvo Cervantes asombrado y perplejo y que ahora, con un pie en el es-

tribo, cuando las ansias crecen y las esperanzas menguan, se le representa como el anhelo final al que aspira todo escritor: la transparencia.

Tal vez, pues, esa búsqueda del centro que da sentido a todo sea la suprema aspiración, no ya de *Persiles* y *Sigismunda*, sino, sobre todo, de su ilustre creador. Inmerso en el tráfico cruel de las humanas vanidades, de las rencillas literarias, de los afanes amorosos, de la lucha cotidiana por la vida y por la palabra, Cervantes se sumerge en su más perfecta creación en pos del eje sobre lo que todo gira, que todo lo justifica y donde todos los actos de la vida cobran su verdadero y pleno sentido. Para lograr esta suma imagen de la vida en plenitud, creadora y creyente, trascendente y del mundo, Cervantes acudió al modelo que le podía garantizar, al menos como intento, una mayor seguridad de lograr sus objetivos: la epopeya cristiana. La idea de construir, en prosa, un poema heroico contrahecho a lo cristiano, le rondó toda la vida, seguramente el *Quijote* y el *Persiles* tienen un proceso creador paralelo; la lucha contra la muerte no le dejó dar fin con sosiego a su obra predilecta; la indignación ante la impostura de Avellaneda, en cambio, aceleró la publicación del segundo *Quijote*. Una ironía del destino y de la literatura quiso que la novela ideal, emblemática, fundadora de la narrativa moderna, resultara ser el *Quijote*, mientras que su *Persiles* quedó relegado a una oscura y polvorienta segunda fila. Vale.

ÁNGEL GARCÍA GALIANO
Universidad Complutense