

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
PALACIO DE LA MAGALIANA
UNIVERSIDAD DEL CAJAMARCO
ATLÁNTIDA, ESPAÑA

Al cuidado de
MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

LO CONTINUO Y LO DISCRETO EN LA ESCRITURA NARRATIVA MEDIEVAL

MARIA LUISA MENEGHETTI

Universidad de Siena

QUISIERA, en primer lugar, disculparme con quien me escucha: quizá encuentre en mi intervención menos atención a los textos, y, sobre todo, menos atención a los textos medievales, de cuanto habría imaginado pensando en el escenario de esta misma intervención y, quizá también, en el currículum de quien está hablando. Creo, sin embargo, que una *mise au point* principalmente teórica sobre un tema, precisamente, de innegable peso teórico, puede ser útil e incluso necesaria.

En un punto, por lo menos, cualquier narración novelesca, incluso la más fantástica y alejada de intenciones de mimesis realista, está obligada a imitar las reglas de funcionamiento de nuestro mundo: en el respeto de los vacíos, de los residuos, de los elementos heterogéneos que caracterizan los ritmos de nuestra existencia y que aparecen ligados a la profunda otredad entre el sujeto y lo otro respecto del sujeto; es más, una otredad que todas las formas de diégesis tienden a enfatizar, a diferencia de otros géneros literarios —pienso, en primer lugar, en la lírica, dominada por la pura subjetividad.

En sus diversos niveles —expresivo, estructural, temático—, las realizaciones de la escritura diegética testimonian la voluntad de los autores de dar cuenta de las intermitencias (veremos más adelante cuánto pueda venir a propósito el término proustiano) que caracterizan la imagen filtrada por la novela de las relaciones entre sujeto y mundo. Basta pensar, simplemente, en el juego de alternancias entre la narración y la descripción; pero también, cuando mayor es la inversión de recursos ideológico-formales, en el uso de las técnicas del punto de vista o en la creación de formas novelescas de tipo «enciclopédico», a menudo caracterizadas por magmáticas intrusiones de fragmentos de géneros diversos, o incluso de textos ajenos.

Es evidente que no todos los posibles factores de discontinuidad tienen el mismo poder modélico: ya intuitivamente parece crucial el peso de aquellos factores capaces de incidir también, si no sobre todo, en las estructuras, por lo que, en principio, tenemos que reconocer que fenómenos incluso importantes, y sobre los que la teoría literaria ha insistido bastante en estos últimos decenios, como la polifonía o las di-

versas formas de «enciclopedismo» puramente lingüístico, cuentan menos que las intervenciones de tipo estructural.

Creo, por otra parte, que el arco de las potenciales realizaciones de esta suerte de «mimesis de la heterogeneidad» que es la novela puede ser comprendido entre dos extremos. Por un lado, las formas que suelen denominarse *romans à tiroirs*, pero que yo preferiría definir «novelas-recipiente» (narraciones que incluyen dentro de sí otras narraciones, a menudo amplias, múltiples y diversamente arraigadas), cuyos disparatados materiales sufren un proceso de agregación tipológico-estructural de lo discreto a lo continuo, es decir, en términos de lógica del relato, de lo heterogéneo a lo homogéneo. Por otro lado, las novelas-«autobiografía» (o sea, las novelas que enfatizan las convenciones del género autobiográfico, aunque no siempre sean verdaderas autobiografías), donde la línea principal de los acontecimientos, mimética respecto a los acontecimientos de un ser humano concreto, se desarrolla en un movimiento que va de un continuo autorreferencial y monódico a un discreto prismático. Son precisamente estos dos subgéneros –subgéneros en verdad no canónicos, pero aquí identificados y extrapolados por puras finalidades operativas– los que otorgan a la entera producción novelesca los mejores recursos para expresar la dialéctica entre el sujeto y lo otro respecto del sujeto que caracteriza siempre el «mundo posible» de la novela.

La tradición de las que he llamado «novelas-recipiente» es, sin duda, antiquísima y bien conocida por los estudiosos de la Edad Media ibérica. Bien sé que, al menos por un cierto número de casos-límite dentro de esta tradición (obras como el *Sendebär* o las *Mil y una noches* en las que los textos incluidos, siempre de carácter diegético –cuentos, apólogos, *exempla*–, en cierto sentido parecen prevaricar sobre el marco narrativo), la misma etiqueta de «novela» puede parecer ilegítima o poco convincente. Poco convincente, en particular, si del género novelesco se asume la definición relativamente restringida de origen hegeliano-lukácsiano (por otro lado aceptada incluso por Bajtin y por la mayor parte de los críticos sucesivos), condensable aproximadamente en la fórmula «la novela es la representación del intento del individuo problemático de recuperar la totalidad del sentido de la vida en un mundo que parece haber perdido, precisamente, esta totalidad de sentido». Una fórmula que pone en primer plano el carácter dinámico, progresivo de la experiencia de los protagonistas. Claro que parece difícil sostener que los personajes de los marcos de las *Mil y una noches* o del marco de la célebre recopilación de cuentos, también ésta de origen oriental, conocida como *Sendebär* o *Sindibad*, resultan ejemplos iluminativos de una problemática interior. Pero, sin embargo, una cierta escisión de estos personajes con la realidad, a mi parecer, existe, y se manifiesta, en forma simbólica, precisamente en la discontinuidad del entramado en el que se mueven, dado que las narraciones poco a poco contadas, en las cuales a veces ellos mismos entran como protagonistas,¹ en cierto sentido hacen de espejo que refleja sus conflictos, a menudo encarnando o polarizando sus tensiones.

¹ Esto pasa especialmente, como veremos más adelante, en las *Mil y una noches*.

Precisamente en esta clave, y no para todas las recopilaciones de relatos dotadas de un marco, sino sólo para los pocos casos en los que resulta verdaderamente clara la relación interactiva entre el cuento incluido y la historia principal, puede encontrar, en mi opinión, plena justificación la afirmación de un gran estudioso de los problemas formales de la construcción novelesca y cuentística como Viktor Sklovskij, según el cual, la novela moderna y contemporánea se coloca, históricamente, como un desarrollo de la recopilación de relatos incluida en un marco narrativo —o en una «historia portante», como hoy parece más adecuado decir.²

Peró veamos de cerca cómo se puede organizar, en este tipo de textos, lo que he sugerido antes definir como la «mimesis de la heterogeneidad» de lo real. Partimos del texto que es probablemente la más genuina de las versiones del antiguo *Sendebär*, es decir la célebre traducción directamente del árabe al castellano de 1253, dedicada al Infante don Fadrique y titulada *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres*.³

Procedo a un rápido resumen de la trama, deteniéndome en los pasos más útiles para mi interpretación. Un joven príncipe, a quien el preceptor Sendebär, docto astrólogo, ha prohibido que hable durante siete días, para evitar los riesgos de una mala conjunción astral, mientras tanto es acusado injustamente de adulterio por la madrastra; siete sabios intervienen para intentar salvar al desventurado de la pena capital que el rey, su padre, ya ha dictaminado, aplazando el tiempo de la ejecución con relatos escogidos del amplio repertorio de la tradición oriental. Bien mirados, ya estos relatos constituyen una primera confirmación de la voluntad del autor de crear una relación interactiva entre «realidades» discretas y planos narrativos heterogéneos; de hecho, todos aparecen centrados en la naturaleza fraudulenta de las mujeres (evidente referencia a las tramas de la madrastra), pero también, más sutilmente y con esenciales implicaciones de orden conativo, sobre otro tema, el de los peligros de la precipitación. Juntas, justificación del silencio del príncipe —que sería desconsiderado e imprudente si hablara en una situación que, a pesar de las apariencias, para él es más negativa desde el punto de vista astral que desde el social, o jurídico, si se quiere— y advertencia al soberano contra eventuales condenas dictadas precipitadamente. Toca, sin embargo, a las intervenciones de la madrastra y del príncipe, ya libre de la obligación de silencio, subrayar aún más la perseguida interactividad entre el nivel de la historia portante y el de los relatos englobados. En estas intervenciones, adquiere relevante significación la cualidad de *exemplum novum* —es decir, *exemplum* no ejemplar, «búsqueda de lo deforme y diverso», de lo desh homogéneo, de lo «hibridado» al

² Véase M. Picone, «Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale», *Filologia e critica*, XIII (1988), pp. 3-26.

³ Sobre la relación entre marco y cuentos en el *Sendebär* son muy importantes las observaciones de M.J. Lacarra, *El marco narrativo del «Sendebär»*, en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel, en su jubilación del profesorado*, II, Anubar, Zaragoza, 1977, pp. 223-243, y, desde un punto de vista más general, *La cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1979, especialmente pp. 47-76.

nivel diegético, aunque lógica y pragmáticamente conectado con la historia principal— propia de buena parte de los relatos que forman parte de las recopilaciones de origen oriental, pero aquí, y no casualmente, utilizada para exaltar el carácter «novelresco» (en sentido hegeliano-lukácsiano) de la obra.⁴ De hecho, por un lado, los relatos de los que se sirve la madrastra para intentar convencer al rey del fundamento de sus acusaciones son relatos «falsos», que insinúan la deshonestidad o la maldad no sólo del príncipe sino también de sus defensores, y, por tanto, crean una fractura también de orden epistemológico entre su realidad y la realidad de la historia portante; por otro, los relatos con los que el príncipe consigue al final cambiar la suerte en su favor instituyen un nuevo principio de verdad, en base al cual a la realidad se puede acceder sólo a través de los mismos relatos, que de la realidad son una representación estatutariamente refleja.

Sería banal concluir que en el *Sendebär*, como en las *Mil y una noches*, cuyo inmenso cuerpo engloba una versión del mismo *Sendebär*, vistosamente *en abyme* respecto a la historia portante,⁵ y como, por otro lado, en el *Decameron* de Boccaccio (que de toda manera, a mi parecer, no puede ser considerado una verdadera «novelarescencia»),⁶ los relatos, o los cuentos, salvan la vida. Pero precisamente las *Mil y una noches* nos ofrecen algunos motivos gracias a los cuales quizá se pueda ir más allá de la banalidad de la afirmación recién enunciada, a pesar de confirmar, o de probar, la presencia en este tipo de textos, de un juego dialéctico que se sirve de los relatos englobados para penetrar la verdad e incluso condicionar la «realidad» de la historia portante.

En primer lugar, a lo «no dicho» que parece la cifra característica de las vicisitudes de Sahrazad, la principal, como es sabido, entre las historias portantes de las *Mil y una noches* —una historia lacónica siempre, a veces reducida al tenue hilo que entreteje, por grandes secciones, los relatos englobados—, hay que tener en cuenta el nacimiento de tres hijos de la narradora, Sahrazad, y de su rey, el irresoluto aspirante-uxoricida Sahriyar: en el epílogo aparecen de hecho los tres hijos de la pareja, de los cuales, con

⁴ Debemos a A. Čizek (*Considérations sur la poétique de l'exemplum et de l'anecdote*, en *Le récit bref*, ed. D. Buschinger, Champion, París, 1979, pp. 341-368) la aplicación del concepto de *exemplum novum* a la gran mayoría de los cuentos de origen oriental. Obsérvese que todos los relatos englobados en el *Sendebär* —los de los sabios, los de la madrastra y los del infante— ya existían antes de su incorporación: lo que significa que se trata de textos también concretamente heterogéneos con respecto al marco.

⁵ Aludo a la *Historia que trata de la astucia de las mujeres y de su gran picardía* que de toda manera resulta, en el contexto de las *Mil y una noches*, sólo el caso más vistoso de *mise en abyme* entre marcos y cuentos englobados del tema de la salvación obtenida mediante un relato: el mismo tema aparece, por ejemplo, en la *Historia del faquín con las jóvenes* y en la *Historia de Nur al-Din y Maryam la cinturonería*. Transcribo los títulos de los relatos de las *Mil y una noches*, así como los nombres de sus personajes, según la traducción de J. Vernet, Planeta, Barcelona, 1990, 2 vols.

⁶ Sobre todo porque en el *Decameron* la relación semántica entre cuentos e historia portante parece demasiado lábil y porque los caracteres de los personajes de la misma historia portante no progresan de ninguna manera a lo largo del relato.

preciso respeto de la verosimilitud temporal (mil y una noches, es decir, poco menos de tres años empleados no sólo en narrar y escuchar...), se dice que «uno andaba ya, otro andaba a gatas y el tercero aún mamaba». Después, en el mismo epílogo, la anhelada concesión de la gracia a Sahrazad no viene motivada, como se esperaría, por la valoración de sus cualidades de narradora, sino por el reconocimiento de sus virtudes morales. Un reconocimiento que, en principio, debería estar ligado a las opciones, ejemplares, de sus narraciones; pero basta siquiera una rápida ojeada a los cuentos para darse cuenta de que esta ejemplaridad es todavía, y más que en el caso del *Sendebar*, una ejemplaridad en gran parte deshomogénea, cuando no negativa: protagonistas de los relatos son a menudo mujeres de vida alegre —o incluso infieles o perversas—, visires traidores, astutos ladrones, maestros de escuela ignorantes, nigromantes aficionados a la magia negra; es decir, lo «otro» respecto de la *bienséance* y, aún más, respecto de la moral constituida; un «otro» análogo, no casualmente, a aquello con lo que todo héroe novelesco estatutariamente está obligado a enfrentarse, saliendo vencedor en el caso de que la novela tenga *happy ending*.

En las *Mil y una noches*, por lo demás, la misma técnica de inserción de los cuentos (que es la que Sklovskij ha denominado «de ensartamiento»), permite crear conexiones imprevistas entre los diversos planos. A menudo los mismos personajes actúan en el cuento que cada vez se hace historia portante tanto como en el insertado, el uno y el otro, nótese, a veces contrapunteados por citas líricas adecuadas a las diversas circunstancias, que crean un ulterior juego *en abyme*, dado que sus autores, poetas célebres entonces, vienen percibidos de hecho como *alter ego* de los mismos personajes. Los ejemplos más relevantes de este tipo de procedimiento se encuentran entre los relatos del llamado ciclo de Bagdad, formado probablemente hacia el siglo XI, y que tiene como protagonista el califa Harún al-Rasid y su visir Chafar; y en verdad el carácter y el mismo papel de los personajes cambia en función de su colocación: el Harún de las historias portantes es siempre un soberano sabio e iluminado —almenos para el patrón de la época—, el Harún de los relatos englobados revela su lado más humano, cuando no sus *défaillances*; a su vez el Chafar de las historias portantes es el obediente ejecutor de la voluntad de su soberano, mientras que el Chafar de los relatos englobados puede llegar a actuar de manera incorrecta (causando incluso la muerte de la compañera en una aventura adúltera, si, como hace poco ha sido hipotizado, es él el misterioso amante de la «mujer hecha pedazos» en el relato de las *Tres manzanas*).⁷

Sin querer establecer siempre relaciones de tipo causal, me parece que es precisamente la lógica constructivo-epistémica que hemos identificado en estos dos ejemplos, si bien extremos, de «novela-recipiente» lo que da a todo el género decisivas indicaciones estructurales.

⁷ Cf. G. Palmieri, «Lo spostamento della mela, ovvero lo spazio del desiderio in una "notte" di Shahrazad», en prensa en las *Actas del coloquio Il castello, il convento, il palazzo ed altri scenari dell'ambientazione letteraria*, (Lecce-Gallipoli, 21-24 ottobre 1998).

Aludo sólo al *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki (1805), puesto que en este caso el retorno sobre la técnica de los cuentos ensartados de las *Mil y una noches* ha sido vistosa y explícitamente perseguido. En cambio, no es difícil constatar cómo ya dentro de la colosal y plurilingüe tradición del *Sendebâr*, y en particular en obras de la llamada «segunda generación» (como los franceses *Roman de Marques de Rome* y *Roman de Laurin*, ambos de la segunda mitad del siglo XIII), la historia portante tiende a adquirir espacio y a desarrollarse en la dirección de la novela de aventuras, consiguiendo que, al menos desde un punto de vista cuantitativo, los relatos terminen por aparecer poco más que como digresiones ejemplares –en cuanto destinadas a confirmar el asunto de la narración principal. Sobre esta vía se continuará durante bastante tiempo, al menos –me parece– hasta el Diderot de *Jacques le fataliste et son maître* (1773-1775).

Por otro lado, el sentido de algunas de las inserciones narrativas en un híbrido novelesco como el italiano *Orlando furioso*, y también en una auténtica novela como el *Quijote*, parece que deba buscarse en la lógica de la realización de los personajes a través del ejercicio del narrar, típico, como hemos visto, de las «novelas-recipientes», del *Sendebâr* a las *Mil y una noches*. Tanto en el caso ariostesco cuanto en el cervantino, muchos relatos, de hecho, dan una especie de integración semántica a la imagen de sus protagonistas –personajes, generalmente, no de primer plano en la trama principal, que no habrían podido, por su misma marginalidad, encontrar dentro de ésta espacio suficiente para una plena caracterización: baste pensar, limitándonos al texto ibérico, al caso del Cautivo que narra a don Quijote y a los demás huéspedes de la posada la historia suya y de la mora Zoraida (*Quijote*, I, 39-41).

Pero en Ariosto y en Cervantes los relatos insertados a menudo asumen una función ulterior, ya presente también, de modo particular, en las *Mil y una noches*: una función de apertura en relación con ambientes diversos del que hace de fondo de la historia principal, en un esfuerzo por representar a toda la sociedad en sus múltiples articulaciones. La reelaboración más reciente de la recopilación oriental (siglos XIV-XV), egipcia de la época de los Mamelucos –que es la que, en definitiva, da a la misma recopilación su fisonomía definitiva–, añade de hecho un número considerable de relatos de tono popularizante e inmediato, que dan cuenta de la vida (e incluso de la maldad), urbana y extraurbana, fuera del círculo aristocrático de los protagonistas. También en las dos obras occidentales los relatos pueden versar sobre escenarios y personajes incongruentes respecto a los de la línea dominante de la narración: interior burgués en la historia de Anselmo juez de Mantua (*Orlando furioso*, XLIII), interior cuasi-barbárico en la historia de Iocondo y Astolfo, rey de los Longobardos (*Orlando furioso*, XXVIII), o aun interior rural de la historia de Crisóstomo y Marcela (*Quijote*, I, 12-13). Y hay que subrayar, además, que los dos escritores renacentistas amplían esta representación de la otredad más allá de la dimensión social, para desembocar en una recuperación alusiva de géneros literarios diversos del representado en la trama principal, en un ulterior esfuerzo totalizante que implica las tipologías de la expresión

literaria. El género del *fabliau* viene evocado por el relato de Anselmo;⁸ el de la égloga pastoral por el episodio de Crisóstomo y Marcela; finalmente, en la historia de Iocondo y Astolfo, se bordea el género de la *novella* —eso es del cuento— oriental, visto que nos encontramos frente a una reelaboración de la *novella*—marco de las *Mil y una noches* (privada, sin embargo, del recurso dilatorio puesto en marcha por Sahrazad), probablemente conocida ya por Ariosto a través de narraciones orales de mercaderes venecianos en contacto con el Medio Oriente.⁹

Como caso límite de reelaboración de las estructuras de la «novela-recipiente» quisiera citar finalmente un ejemplo contemporáneo, el de *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec (1978). Experto en enigmística, amigo de Queneau, cercano a las experiencias del Oulipo, Perec, en primer lugar, vence en el desafío de construir una novela que anule sistemáticamente la oposición narración-descripción:¹⁰ cada historia —que es historia de los habitantes, pasados y/o presentes de cada uno de los apartamentos, fondos o buhardillas incluidos, de un edificio parisino—, parte y se desarrolla a través de descripciones minuciosas de los interiores, a menudo acompañadas por mapas o reproducciones de objetos presentes en las habitaciones (frontispicio de libros abiertos, páginas arrancadas de periódico, etiquetas de botellas o botes de alimentos, programas de conciertos), en la exacta situación en la que un ojo —¿el ojo de una telecámara?— podría individualizarlos. Entretejiendo estas historias una con otra (con no pocas inserciones «de ensartamiento»),¹¹ Perec, por otro lado, enfatiza las relaciones de carácter cronotópico y crea un macrodiseño de carácter filosófico-ejemplar.

Pero el dato más importante para nosotros lo constituye el hecho de que el marco en el que las historias se inscriben es un marco en el sentido propio del término: un marco arquitectónico, bien concreto (la concreción de ladrillos y cemento del edificio de la rue Simon-Crubellier, quizá refinada y elaborada heredera de la sin duda más hermosa y vivaz concreción de yesos y azulejos de la Alhambra que hacía de marco a los cuentos granadinos de Washington Irving), pero un marco de calidad muy ambigua: de hecho surge la duda de que toda la novela, con su insistencia en lo visible, no sea más que el cuadro *en abyme* del edificio que el pintor Valène —precisamente, como se advierte casi en la apertura, el más antiguo entre los inquilinos del inmueble— ha decidido pintar, y que al final la muerte le impedirá concluir.

⁸ Nótese, de cualquier modo, que en el caso de Anselmo la trama se acaba con la intervención *ex machina* de la hada Manto. Por lo demás, también en los *fabliaux* y en los *lais* «cómicos» de la literatura francesa medieval podía caber el elemento mágico; pienso, por ejemplo, en el *Mantel mal taillé* o, mejor, en el *Chevalier qui fist les cons parler*, en cuyo relato tres hadas, como galardón de un servicio, ofrecen a un caballero algunos dones mágicos que facilitarán su suerte (erótica).

⁹ V.P. Rajna, *Le fonti dell' «Orlando furioso»*. *Ricerche e studi*, Sansoni, Florencia, 1900², pp. 436-455.

¹⁰ Una oposición que, de verdad, a veces resulta menos fuerte de lo que cree la opinión corriente, dado que toda descripción siempre tiene cierta función diegética, cf. G. Genette, *Figures II. Essais*, Seuil, París, 1969, pp. 56-61.

¹¹ Véase, por ejemplo, la historia de la familia Gratiolet, la antigua propietaria del edificio (cap. XXI), o la de Elisabeth de Beaumont y Sven Ericson (cap. XXXI), narrada a dos voces.

Si así fuera, podríamos ver en *La vie mode d'emploi* una suerte de alegoría de la victoria de lo discreto, de lo heterogéneo que caracteriza la realidad y que no se deja reducir *ad unum* ni siquiera en la ficción novelesca: una victoria al menos anunciada en años en que de la novela han decretado –o mejor, continúan profetizando periódicamente– la muerte.

En el margen opuesto del abanico de posibles combinaciones de las relaciones entre lo continuo y lo discreto en la escritura novelesca hay que colocar, como decía al principio, los textos de tipo «autobiográfico». Ya he precisado que uso el adjetivo que califica este subgénero –de nuevo un género ficticio, en el que pueden entrar textos narrativos no canónicamente designados como novelas– en sentido traslaticio, entendiéndolo no como indicador de una obligatoria coincidencia entre autor real, autor implícito y protagonista del texto mismo, sino como puro indicador de la condensación, dentro de un constructo modulado en forma biográfica, de un modo expresivo caracterizado por el punto de vista único y constante, así como por la capacidad de fagocitar personajes y acontecimientos «externos», transformándolos casi en puras extroflexiones de la visión del mundo, de los sentimientos y de los impulsos del protagonista.

Es evidente que para poder vivir bajo forma narrativa, incluso el texto «autobiográfico» tiene que encontrar necesariamente el modo de dar algún tipo de representación de lo otro distinto del yo-protagonista: y es precisamente de un análisis de los recursos empleados en este contexto para la representación de la otredad que pueden nacer útiles indicaciones para las perspectivas más generales del género novelesco. También aquí haré un rápido examen de algunos casos que me parecen particularmente emblemáticos, esta vez también dislocados en un amplio arco tanto cronológico cuanto geográfico.

Partiré de un célebre y antiquísimo texto japonés (que ha alcanzado su forma definitiva en torno al año mil), el *Ise Monogatari*: aparentemente una secuencia de ciento veinticinco breves anécdotas en prosa que engloban, a su vez, uno o más brevísimos textos poéticos (las canónicas treinta y una sílabas de la tradición lírica japonesa), en realidad una auténtica y verdadera «novela hecha de poesía» –la definición era ya coeva– que tiene como autor-protagonista al aristocrático Ariwara no Narihira (825-880). Prescindiendo de los textos poéticos englobados, en gran parte obra del mismo Narihira, en los cuales el yo lírico se impone como punto de vista privilegiado, como auténtica medida de los acontecimientos, el *Ise Monogatari* aparece como una biografía amorosa en tercera persona, en la que además, salvo pocas excepciones, Narihira no viene siquiera citado con el propio nombre, sino oculto detrás de designaciones completamente genéricas («un hombre», «un tal»). Una característica, ésta, que ya permite hábiles descartes de la escansión puramente «autobiográfica» mediante la inserción de episodios ajenos, con ambientación quizá campesina o pequeño-burguesa (capítulos 23-24), de evidente función de contrapunto, dado que los protagonistas de estos episodios –calificados del mismo

modo genérico que Narihira—, viven situaciones lejanas del mundo ideal, cortés y refinado, en el que se mueve el héroe principal.

Por otra parte, incluso al nivel estructural, el *Ise Monogatari* ejerce un notable intento de dialectizar en sentido objetivo la fuerte subjetividad que caracteriza su narración «autobiográfica» mediante un recurso aparentemente inédito, inventado por su autor —o mejor, por sus varios autores, en parte desconocidos para nosotros.¹² La trama de la obra, sustancialmente unitaria como hemos dicho, en realidad es el producto de la recopilación ordenada y, si es necesario, elaborada y ampliada, de una serie de *kotobagaki*, los tradicionales *accessus* en prosa que acompañaban las poesías líricas narrando la circunstancia o la ocasión (a menudo más inventada que real) en la que estas poesías habían sido compuestas —extraordinariamente cercanos, por carácter y función, precisamente a los *accessus* mediolatinos, y quizá más a las *adab* árabes, a las *razos* provenzales¹³ y a ciertas rúbricas manuscritas de la poesía galaico-portuguesa. A propósito de esto último, quisiera señalar la impresionante analogía incluso temático-institucional que liga el capítulo de apertura del *Ise Monogatari*, en el que se cuenta cómo el protagonista habría vislumbrado, en el jardín de su casa de campo, a dos hermosísimas hermanas de las que se había sentido igualmente atraído (y para las que había escrito un canto de alabanza), y la larga rúbrica relativa a la *pregunta* galaico-portuguesa «Vi eu donas en celado», en la que Pero Velho de Taveirós cuenta al hermano Pay Soares haberse enamorado de dos hermanas vistas en el frutal de una gran casa de nobleza: «Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paay Soarez, seu irmaão, a duas donzellas muy fremosas e filhas d'algo a[s]saz que andavan en cas dona Mayor, molher de dom Rodrigo Gomez de Trastamar. E diz que se semelhava huã a outra tanto que adur poderia homem estremar huã da outra; e sendo ambas huñ dia folgando per huã sesta en huñ pomar, entrou Pero Velho de sospeita, falando con ellas: Chego o porteiro, e levantou-o end'a grandes empuxadas, e trouve-o muy mal».¹⁴ Si nos quedamos en este tipo de experiencia, la génesis de la «forma» novela autobiográfica parecería, por tanto, de posible reducción, en última instancia, al intento —típico de muchas culturas— de objetivar, de dotar de una referencia concreta y externa una experiencia lírica fundamentalmente autorreferencial.

Creo, además, que en el caso específico de la historia de la experiencia narrativa de tipo «autobiográfico», no es difícil seguir la evolución de una dialéctica entre momento lírico y momento objetivo similar o sustancialmente análoga por tantos aspectos a la que acabamos de sacar a la luz por el medio del *Ise Monogatari*.

¹² Narihira fue en efecto el autor del núcleo fundamental de la novela, pero se sabe que, durante más de un siglo, hubo refundiciones y ampliaciones.

¹³ Sobre las analogías formales y estructurales que unen *accessus ad auctores*, biografías provenzales y *adab* árabes, cf. M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso della lirica cortese fino al XIV secolo*, Einaudi, Turín, 1992, cap. VI.

¹⁴ La cita es conforme a *Las cantigas de Pay Soares de Taveirós*, estudio histórico y edición de G. Vallín, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares-Madrid, 1996, p. 93; para un análisis muy sutil de esta rúbrica y de sus implicaciones históricas y culturales, cf. pp. 16-39 del mismo estudio.

Nótese, para empezar, que todos los cuentos de las *Mil y una noches* que contienen dentro de sí, como antes señalamos, auténticas *mises en abyme* líricas están caracterizados, precisamente, por una marcha explícitamente autobiográfica: a partir de uno de los casos más logrados, el de la *Historia de los dos visires*, en la que Nur-al-Din, el protagonista, reevoca la propia historia en alusivas formas rítmicas precisamente delante del califa Harún-al-Rasid.

Mejor articulada –y con esto volvemos definitivamente a Occidente– la situación del ibérico *Libro de buen amor*, genial y poliédrico relato, a menudo en primera persona, de una *quête* muy especial, la del «verdadero» amor (nunca un adjetivo, ya se sabe, ha resultado tan ambiguo...). Podríamos decir que, desde el punto de vista del estatuto autorial y de la relación entre la *mise en forme* lírica y la *mise en forme* diegética, el *Libro* aprovecha con acierto notable indicaciones características de la invención «autobiográfica»,¹⁵ ya presentes, por otro lado, en el *Ise Monogatari*. Piénsese en el juego entre el yo-Juan Ruiz, su seguro *alter ego* don Melón de la Huerta, y el ulterior e inquietante *alter ego* constituido por el joven libertino don Furón, casi un personaje-cláusula del *Libro*; o en la serie de las aventuras con las salvajes y siempre dispuestas serranas, en la que sobresale la alternancia, para cada uno de los episodios, de presentaciones diegéticas que recurren a las estrofas de cuaderna vía (consideradas, por la narrativa castellana medieval, equivalentes a la prosa), y de evocaciones subjetivas que recurren en cambio a esquemas prosódicos de tipo netamente lírico.

Este juego de reflejos internos entre las partes «objetivas», en prosa o en formas similares a la prosa, y partes «subjetivas» en versos o, de todos modos, en un lenguaje de marcada connotación lírica, característico tanto del *Ise Monogatari* como del *Libro de buen amor*, tendrá una última, insospechable, aparición también entre los siglos XIX y XX. Una aparición fundada sobre materiales prosísticos –al menos por lo que respecta al estatuto formal–, en diacronía y, digamos, *in absentia*: me refiero a la secuencia de las dos principales obras proustianas, el *Jean Santeuil* y la *Recherche du temps perdu*. Proust, en efecto, pasará de la tercera persona del *Jean Santeuil*, ambiciosa novela autobiográfica de formación,¹⁶ a la primera persona de la *Recherche*, particularísimo *poème en prose* que se apropia de numerosos episodios y situaciones del escrito precedente.¹⁷

Si nos colocamos en la perspectiva del autor «omnisciente» –y también en la del crítico perspicaz– con la secuencia, sólo virtual para el lector común, *Jean Santeuil* →

¹⁵ Para el «autobiografismo» en el *Libro de buen amor*, es todavía útil hacer referencia a G.B. Gybbon-Monypenny, «Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparisons», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIV (1957), pp. 63-78.

¹⁶ Mejor dicho: «essence même de ma vie, recueillie sans y rien mêler», como el mismo autor la definió en un proyecto de prólogo nunca terminado: cf. M. Proust, *Jean Santeuil*, precedido por *Les Plaisirs et les Jours*, ed. P. Clarac, con la colaboración de Y. Sandre, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), París, 1971, p. 181.

¹⁷ Un catálogo diligente de estas recuperaciones ha sido redactado por M. Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans «Jean Santeuil»*, Nizet, París, 1974.

Recherche nos damos cuenta de que nos encontramos ante una suerte de progresivo ensanchamiento prismático del punto de vista: del «enfoque fijo» del *Jean Santeuil*, heredero de la gran tradición de la novela decimonónica, se pasa a la multiplicidad de enfoques de la *Recherche*, a cuya compleja trama aportan esencial equilibrio las partes en las que Proust se hace observador externo o incluso se esconde detrás de los personajes de la narración insertada, marcada por fuertes caracteres ejemplares —más ejemplar de todas la novela en la novela constituida por *Un amour de Swann*.

Como el subgénero de la «novela contenedor», también el subgénero «autobiográfico», por tanto, se nutre y se hace verosímil a través de la inserción de partes narrativas autónomas, espejos directos o invertidos de la «realidad» de la historia principal. También aquí, por lo demás, la tradición es amplia, y no creo inapropiado reclamar una vez más a Juan Ruiz, y a sus *exempla* marcados por una fuerte independencia discursiva respecto a la trama «autobiográfica», a menudo cercanos a la técnica y al espíritu de los *fabliaux* franceses.¹⁸

¿Cómo considerar, pues, estas múltiples soluciones, sino como intentos más o menos logrados de apertura a la discontinuidad dentro de la continuidad sofocante de la escritura autobiográfica?

Pero quizá la vía de fuga podría ser otra, podría ser, por ejemplo, la transitada, con un experimentalismo de extraordinaria anticipación temporal, por la *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne (1760-1767).

A pesar de la búsqueda de las «aperturas» enciclopédicas —visitaciones de los más variados géneros literarios, saltos cronológicos, plurilingüismo— el *Tristram Shandy* sigue siendo una obra fuertemente introflea, monológica: lo ha visto perfectamente Lukács, cuando afirma que la «noble voz» de Sterne no ofrece «sino meros reflejos subjetivos de un fragmento que también es subjetivo —y, por tanto, limitado, angosto, arbitrario— del mundo».¹⁹ Más precisamente, quizá podríamos decir que la actitud de Sterne es una actitud lírica, aunque no haya en su novela la más mínima traza ni de poesía (como en cambio adviene en el *Ise Monogatari* o en el *Libro de buen amor*) ni de *poème en prose* (como en la *Recherche*).

En verdad, el intento de Sterne de salir de la jaula de la subjetividad no se desarrolla en el plano de la escritura, sino en el de una bien marcada búsqueda de la realidad física: en primer lugar, mediante representaciones no verbales de conceptos y situaciones (piénsese en la esquematización gráfica, en términos de líneas —bien sinuosas, bien rectas—, de las diversas partes de la trama de la novela misma, VI, 40, o en la condensación, siempre en términos figurativos, del gesto del bastón del caporal Trim para describir la libertad del celibato, IX, 4); en segundo lugar, mediante la auténtica concretización del objeto-biografía, del objeto-libro, dentro del tejido de la «autobio-

¹⁸ Para la relación entre algunos *exempla* del *Libro de buen amor* y los *fabliaux*, cf. A.N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1965, especialmente pp. 79-91.

¹⁹ G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Cassirer, Berlín, 1920; p. 65 de la traducción italiana (Roma 1972).

grafía» (he aquí la página negra en luto por la muerte de Yorick, la página blanca de la contraportada, la página marmórea, típica de las hojas de guardia de las encuadernaciones de la época).²⁰ Que este intento de restituir a lo discreto su papel dialéctico dentro de la escritura «autobiográfica» sea un intento logrado me parece difícil de afirmar con una cierta seguridad; quizá, simplemente, se debe decir que con Sterne hace su primera aparición aquella tendencia, para Genette sólo contemporánea, de «résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire»:²¹ la autoreferencialidad se desplaza del contenido a la forma del libro, pero permanece como carácter dominante.

¿Se trata quizá de una victoria de lo continuo, igual y contraria a la victoria de lo discreto en el libro de Perec? ¿De otra prueba, o de otro anuncio, del final del género novelesco?

²⁰ Sobre esta capacidad de Sterne de hacerse «anatomist of the body of the book» véase R. Macksey, «Some Shandean Notes on Inscription», en *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, ed. C. Locatelli y G. Covi, Università degli Studi di Trento, Trento, 1998, pp. 211-248, esp. p. 213.

²¹ Genette, *Figures II*, p. 68.