

HERMENÉUTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS MEDIEVALES

LAURA BORRÀS CASTANYER

Universitat Oberta de Catalunya / Universitat de Barcelona

1.- INTRODUCCIÓN. ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE LA PROBLEMÀTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS Y SU APLICACIÓN A LA LITERATURA MEDIEVAL

Murcia, noviembre de 1999: a tan sólo dos meses del cambio de dígito y, psicológicamente, del nuevo milenio nos hemos reunido en este coloquio internacional para hablar de «Los géneros literarios medievales». Y precisamente, como explica Ítalo Calvino en el preámbulo de *Seis propuestas para el próximo milenio*, el milenio que está por terminar vio nacer y expandirse las lenguas modernas de Occidente y las literaturas que han explorado las posibilidades expresivas, cognoscitivas e imaginativas de esas lenguas¹. En efecto, las lenguas neolatinas o románicas y las lenguas germánicas constituirán las lenguas de las nuevas formas literarias que en el siglo XII abandonan la oralidad para adoptar la escritura. Y si bien estos modos de comunicación (escrito y oral) y las culturas que representan (eclesiástica y laica) no constituyen un criterio de ordenación abstracto y sin fundamento, sí es cierto que, como Curtius intentó demostrar, se ven afectados por constantes contaminaciones y préstamos múltiples y recíprocos². En esas lenguas modernas, en esas contaminaciones y préstamos se encuentran los «nuevos» géneros literarios.

Desde mediados del siglo XVI circula en Occidente la clásica clasificación tripartita ajustada a la división poética tradicional de las modalidades del discurso: *exegemática* (lítica), *dramática* (teatro) y *mixta* (narración épica y novelesca). Hegel universalizó una tipología de las modalidades de representación referencial literaria de la realidad y la tripartición genérica se estabilizó sobremanera. Hasta el punto que, en materia de «teoría de los géneros», este

1 I. CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 1989, p. 11

2 E.R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media latina*, México, Buenos Aires, 1976.

milenio que concluye ha visto solidificarse —con contadas excepciones— una clasificación genérica que reposa sobre las convenciones del siglo XIX que, a su vez, arrancan de las poéticas clásicas. En el panorama teórico literario actual contamos ya con una completa exposición de autores que se han acercado al problema de los géneros³. De este modo la reflexión sobre el inconveniente de la ambivalencia dentro de la noción de «género» aplicada a las grandes categorías —épica, lírica y dramática— pero a la vez utilizada para referirse a las distintas formas concretas agrupadas en torno a cada una de aquéllas, se ha resuelto conceptualmente —la solución terminológica todavía está por llegar— en la distinción de *géneros teóricos* y *géneros históricos*⁴. Denominamos «géneros teóricos», aunque también reciben la denominación de «naturales», a las realidades esenciales, categorías abstractas y universales que responden a una característica antropológica y a los que se adscriben los diversos géneros en su desarrollo histórico. De este modo los «géneros teóricos» han quedado perpetuados en la tripartita división tradicional mientras que los «géneros históricos» serían especies que pertenecen a un mismo género, lo que Segre ha llamado «filiaciones y realizaciones de los grandes géneros⁵». Si en los primeros se atiende a la esencia, a lo permanente, en los segundos el interés se centra en la historia, en lo mutable, lo sujeto a cambio, siempre en el marco de una jerarquía que implica una particular relación de género-especie con aquéllos.

En lo que a las literaturas romances se refiere, sin embargo, este paradigma no puede resultar más que estrecho, corto de miras y empobrecedor, especialmente si tenemos en cuenta que se trata de una época de explosión de una nueva literatura, de nuevas formas poéticas y artísticas que no tienen por qué seguir poetológicamente la tradición literaria anterior. Así pues, como ya indicó Kuhn⁶, la sistematización basada en los tres géneros fundamentales —las llamadas por Goethe «formas naturales de la obra poética»— deja a gran parte de los géneros medievales en una situación incómoda que las reduce a la categoría de «formas impuras» o «pseudo-poéticas». En este sentido, la reflexión sobre la doctrina de los géneros en lengua latina encuentra sus referentes medievales en Diomedes⁷, Isidoro de Sevilla⁸, Jean de Garlande⁹, Matthieu de Vendôme¹⁰ o Vinsauf¹¹. No obstante, nos interesaría una posible

3 Desde Mario Fubini, «Genesi e storia dei generi letterari», *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1956, pp. 143-274, Claudio Guillén, *Literature as system*, Princeton University Press, 1970, hasta Gérard Genette, «Géneros, tipos, modos» en M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. o Jean-Marie Schaffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989 por sólo citar algunos ejemplos de los múltiples que podríamos aducir.

4 M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid, Júcar, 1991, pp. 15-19.

5 C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 279.

6 H. KUHN, «Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur», *Sitzungsberichte der Bayer. Akad. D. Wiss.* (Phil.-hist. Kl.), 1956, H. 4, pp. 7-8. Citado por Jauss en «Littérature médiévale et théorie des genres», «Poétique», 1970, p. 80, notas 2 y 3.

7 H. LAUSBERG, [1960], *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, 3 vols. I, pp. 106-107

8 I. DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. J. Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1982.

9 *Poetria*.

10 *Ars Versificatoria* en E. Faral, [1924] *Les Arts Poétiques du XIII^e et du XII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Ginebra/París, Slatkine/Champion, ed. fac., p. 99.

11 *Poetria nova*.

teorización en lengua romance, y no en lengua latina. Pero más allá de Dante, quien en el *De vulgari eloquentia* considera la teoría de los tres estilos y sus correspondencias con las formas genéricas y reclama el uso del «vulgar» aunque lo haga en latín, o del fragmento tantas veces aludido de Jean Bodel¹², a quien se le atribuye una conciencia genérica, eso sí, limitada a la poesía de tipo narrativo y a la relación del concepto de «género» al de «materia» o «temática» y a su tratamiento de los grados de realidad: incluso más allá de algún momento del *Roman de Brut*¹³, es difícil hallar una reflexión al respecto. De hecho, en pleno momento de eclosión y conformación de unas nuevas formas literarias no parece extraño que el proceso reflexivo necesite de un mayor tiempo para su aparición y, teniendo en cuenta la diferenciación cultural entre lengua latina y lenguas vulgares, también sea preciso la consecución de un cierto grado de «solvenia cultural». Las lenguas románicas y su ámbito de gestión de la oralidad no tienen validez cultural y el grado de experiencia es constante porque se distancian del marco de referencia anterior. Como ha indicado Poirion, *auctoritas, translatio, conjointure* y *entrelacement* son los principales modos de inserción de la cultura en la escritura medieval¹⁴ y las estructuras de las obras que pertenecen a cada género se unen o agrupan por la semejanza de su sistema de procedimientos. De la semejanza de estos procedimientos que forman la estructura de las obras nace el género. No en vano Víctor Erlich señala que el género es «una cuestión de arquitectura¹⁵».

2.- EL GÉNERO: UNA CUESTIÓN DE ARQUITECTURA

Permítanme ya en este punto la primera de una larga serie de transposiciones o saltos en el tiempo que tengo intención de ofrecerles. Situémonos a finales del siglo XX y sigamos apuntando reflexiones de tipo genérico sobre la cuestión que nos ocupa, la problemática que ya se percibe en el título de estas jornadas, «Géneros literarios medievales: narratividad y lirismo». En primer lugar, del título se desprende que debemos elaborar un razonamiento más o menos teórico sobre la amplia y discutida clasificación sobre los géneros literarios. En segundo término queda claro que nos ubicamos en un período especialmente «conflictivo» para elaborar una teoría firme y sin fisuras, la Edad Media (y déjenme especificar que uso el adjetivo «conflictivo» de manera consciente y en un sentido fundamentalmente positivo por la riqueza de

12 *Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant.*
 Cil de Rome sont sage et de sens aprendant.
Cil de France sont voir chacun jous aparant
 Jean Bodel, *Saisnes*, vv. 9-11.

Las motivaciones que suscitan dicha clasificación son:

- 1.- «Género», es decir, «forma», *modus dicendi*, «formas de representación».
- 2.- «materia», esto es, «contenido», construcción y niveles de significado y, finalmente,
- 3.- «gradación de la realidad», o sea, *modus recipiendi*, «función social».

13 *Roman de Brut*, vv. 1253-1258, momento en el cual se habla de las historias del rey Artús son «*ne tot mançonge ne tot voir/ ne tot folor ne tot savoir / Tant ont li contëor contë / et li fablëor tant fablé / por lor contes ambeleter / que tot ont fet fable sanbler*».

14 D. POIRION, «Écriture et Ré-écriture au Moyen Age», *Littérature*, Intertextualités médiévales, février 1981, p. 118.

15 V. ERLICH, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 353.

manifestaciones literarias que hallamos y por su rápida configuración y evolución interna). Y, tercero, que los dos puntos que dejan paso al que podría ser el subtítulo del encuentro, «narratividad y lirismo», los podemos entender bien de un modo explicativo («Géneros literarios medievales **es decir**, narratividad y lirismo») o bien como una toma de posición clara respecto de la multiplicidad de relaciones y combinaciones que en el seno de los géneros literarios medievales hallamos entre los aparentemente opuestos conceptos de «narratividad» y «lirismo» o, si se quiere, los clásicos términos utilizados para referirse a su esencia pero que todavía problematizan más la cuestión: «prosa» y «verso».

2.1.- ¿Ausencia o presencia? La necesidad de romper géneros de la literatura contemporánea y la mezcla de géneros de las literaturas románicas medievales

Pero les he dicho que íbamos a hacer un salto hacia el siglo XX y todavía no lo hemos hecho. Vamos pues a ello. Maurice Blanchot escribió refiriéndose a Hermann Broch que éste había sufrido, como otros muchos escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no soporta ya la distinción de los géneros y necesita romper los límites. Todorov añade que incluso sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación en géneros¹⁶. Croce formula en su *Estética* que toda obra maestra viola las leyes de un género establecido, sembrando de este modo el desarraigo en el espíritu de los críticos que se ven continuamente en la obligación de ir ampliando el concepto de género¹⁷.

A la elocuente teoría que Blanchot formula en *Le livre à venir* respecto de la remisión absoluta de los *libros* a la *literatura* y no a los *géneros*, Todorov le responde con la trampa del lenguaje que nos lleva a hablar de «modos de expresión», de «discursos», es decir, de «géneros» para hablar de literatura. De este modo —y basándose en el hecho de que los géneros existen como una institución— Todorov aboga por la legitimidad de su estudio y no habla de su desaparición, sino del reemplazo de los «géneros-del-pasado» por nuevos géneros, es decir, habla de la transgresión, de la desobediencia. A la objeción de Croce que condena el concepto normativo de género, Hans Robert Jauss le responde con la importancia de la función estética de la obra de arte y la eficacia hermenéutica del concepto de «género».

Los géneros literarios son consubstanciales a la literatura, piensa Todorov —y creo que también Jauss suscribiría semejante afirmación—, porque actúan como *horizontes de expectativa* tanto para los lectores, quienes para ser capaces de detectar la originalidad, la novedad, la sumisión, la repetición, la tergiversación, etc. de una obra con respecto a otras, con respecto a la tradición, disponen de un *horizonte de expectativas* que les sirve de rasero de lo que puede esperar en relación a las reglas de juego que conocen, como para los autores, para quienes constituyen auténticos «modelos de escritura¹⁸». Una obra de arte está condicionada por la

16 M. A. GARRIDO GALLARDO (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, T. Todorov, «El origen de los géneros», Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 31.

17 «Ogni vera opera d'arte ha violato un genere stabilito, venendo così a scompigliare le idee dei critici, i quali sono stati costretti ad allargare il genere», B. Croce [1902], *Estética como ciencia dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1965, p. 42.

18 T. TODOROV, *art. cit.*, p. 38.

alteridad, es decir, «por la relación que establece con lo otro como conciencia comprensiva¹⁹». Northrop Frye afirma, en este sentido, que las distinciones entre géneros forman parte de los modos en que las obras literarias se presentan *idealmente* y que la finalidad de la crítica por géneros literarios no es tanto clasificar sino más bien clarificar tradiciones y afinidades entre géneros, sacando a relucir un gran número de relaciones literarias que no hubieran despertado interés de no establecerse el contexto que les concierne²⁰. Claudio Guillén, por su parte, siguiendo las tesis formalistas, sitúa el concepto de género entre la Teoría literaria y la Historia literaria, en un devenir histórico de los géneros que entra en su dialéctica de lo uno y lo diverso en el tiempo²¹. Abundando en esta dirección, creo que estaríamos de acuerdo en afirmar que la literatura es un sistema en continua transformación, parte de la cual se percibe en la vigencia de los distintos «sistemas de géneros» en cada época y en cada sociedad. Se trataría, pues, idealmente, de ser capaces de precisar los límites entre géneros que se metamorfosean en cada transgresión.

2.2.- Validez de la distinción de «género literario»

Ante las críticas de Croce y Blanchot, se nos ofrece el carácter legítimamente transitorio y temporal de los géneros literarios²². En efecto, podemos salvar el absurdo de un continuo reposicionamiento del concepto de género como autoridad y, sin embargo, mantener la utilidad de dicha distinción vaciándola del valor intemporal que han adquirido las nociones de género de la poética clásica sin por ello, como explicó Jauss en su puesta al día de la cuestión, «*rendre caduc tout caractère de généralité qui révèle des analogies ou des parentés dans un groupe de textes*»²³. Las ventajas de observar la problemática de los géneros literarios bajo el prisma de la definición aristotélica de la especie humana, es decir, como una «continuidad donde todo lo que es anterior se ensancha y se completa por aquello que sigue», son más que evidentes.

Conceptos como «continuidad», «reagrupación», sucesión de estilos, obras, temas, formas y motivos permiten transformar en una categoría metódicamente productiva la mezcla de géneros. Sin restricciones de tipo moral o estético, sin juicios de valores, alejados de la norma y de la clasificación como principios ordenadores, la observación histórica y diacrónica permite la productiva distinción entre tradición y modernidad. Para decirlo con una expresión de Droysen, los géneros literarios se transforman en la medida que participan de la historia y se inscriben en la historia en la medida en que se transforman²⁴. Los géneros medievales participan especialmente de esta idea, pese a que el postulado metodológico según el cual la creación o desaparición de determinadas formas literarias —e incluso cualquier cambio en la historia de un género— encuentra una correspondencia en la situación histórica de una sociedad, ya no

19 H.R. JAUSS (1970), *art. cit.*, p. 81

20 N. FRYE, *Anatomía de la crítica*, p. 325.

21 C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.

22 F. SINGH, *Die literarische Formenlehre*, Stuttgart, 1966, p. 19, citado por Jauss, *art. cit.*, p. 82, nota 8.

23 H.R. JAUSS (1970), *art. cit.*, p. 82.

24 J. G. DROYSSEN, *Historik*, R. Hübner, München, 1967, p. 198.

es sostenido ni por la teoría marxista, ni por la sociología de la literatura con la inocencia de la teoría clásica de la *Widerspiegelung* (literatura como reflejo de la sociedad²⁵). Aún así, la caballería es uno de los centros de discusión fundamental de las literaturas románicas y, alrededor de ese centro, pueden organizarse los distintos géneros. Así, si la épica surge de una visión histórica de la caballería —ligada a la idea de cruzada—, el *roman* surge de una visión laica y profana de ésta. Y en el centro, estrechamente vinculado al otro gran tema de las literaturas en lengua romance —el amor—, surge la lírica. La lírica, que es ya algo diferente puesto que engloba distintos géneros (de los cuales la *cansó* se erige como el más representativo), también presenta distintas maneras de afrontar la cuestión de la narratividad. De modo que creo que es a partir de las nociones y tratamientos varios de los temas de «amor» y «caballería» que cabe reflexionar sobre los conceptos de narratividad y lirismo en las formas literarias medievales.

3.- LA ROMANÍSTICA Y LOS GÉNEROS LITERARIOS: UN BREVE Y ARBITRARIO REPASO

Pero volvamos ahora a la filología románica y las dificultades y devaneos que desde un punto de vista teórico ha mantenido con la teoría de los géneros literarios. Afirma Jauss que ésta entra de lleno en el ámbito de la ciencia literaria que en los años sesenta despertó un vivo interés en los estudiosos con la ayuda de las aportaciones que la nueva lingüística ofreció al historicismo filológico. De este modo, se llegó a la declaración abierta de en qué sentido sus instrumentos, los géneros literarios supuestamente obvios, se basan en universales o son definibles según sus características, su operabilidad y puedan, en consecuencia, ser definidos como un sistema de comunicación literaria²⁶.

Efectivamente, la teoría de los géneros literarios —y sus dialécticas internas respecto a los criterios de naturaleza o convención, esencia o arbitrariedad— ha constituido la orientación adoptada por la filología románica desde 1961²⁷, momento en que Pierre Le Gentil, Erich Koehler, Aurelio Roncaglia y Hans Robert Jauss fijaron de un modo renovador las diferencias entre géneros. Más adelante, Jauss logró elaborar una teoría de los géneros basada en tres géneros fundamentales (*chanson de geste*, *roman* y *novella*) cuya identidad se establece a partir de sus elementos constitutivos estructurados en base a coordenadas como: «autor y texto», «*modus dicendi*», «construcción y niveles de significado» y «*modus recipiendi*». A partir de estos cuatro campos se comprueban las diferencias y las identidades de cada uno de los géneros. Este esqueleto estructural sumado a la teoría evolutiva permite la mezcla de géneros y le sirve a Jauss como categoría metodológicamente productiva en su planteamiento de los géneros en la Edad Media y en su decidido punto de vista diacrónico y estructural²⁸.

A esta teoría, un tanto formalista, cabe añadir a modo de complemento la de Bloch, quien en el año 1983 publica *Etymologies and Genealogies. A literary Anthropologie of the french*

25 H.R. JAUSS (1970). *art. cit.*, p. 87

26 H.R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Bollati Boringhieri, Torino, 1989, p. 35.

27 *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg Kolloquium 1961. «Studia Romanica» Heft 4, 1963.

28 Vid. M. RODRIGUEZ PEQUEÑO, *op. cit.*, p. 88.

*Middle Ages*²⁹, que supuso una importante aportación dentro de la filología románica para acceder a los géneros, así como para comprender la aparición de las literaturas en lenguas románicas. El estudio de Bloch no sólo intenta captar el género en sus elementos constitutivos, sino que, desde una perspectiva antropológica, intenta situarlo dentro de una realidad cultural. La consideración de las literaturas en lenguas románicas como el terreno en que se expusieron los conflictos de una sociedad en transformación volvió a insistir en la problemática planteada por la antropología acerca de la relación entre el uso de la escritura y la fijación de los privilegios por una complejidad social mayor. Los presupuestos antropológicos (Lévi-Strauss), lingüísticos y gramatológicos (Derrida) e históricos (Duby) incitaron a Bloch a establecer una serie de correspondencias entre el discurso del lenguaje, la organización familiar y la forma literaria. Dentro de la forma literaria, Bloch distinguió entre épica, *roman* y de la lírica trovadoresca seleccionó la *cansó* como género fundamental para argumentar la existencia de tres discursos diferentes del lenguaje, así como organizaciones familiares aglutinadas en estas tres formas literarias diferentes.

En ocasiones, sin embargo, la comprensión del género literario también puede pasar por una apertura del género a algo previo a él mismo. Me refiero a las «formas simples» (*Einfache Formen*) que estudia André Jolles en clave de negación —formas como la leyenda, el cuento, el chiste, la adivinanza, etc. que constituyen una cita ineludible para cualquier teoría de los géneros medievales³⁰— los también llamados «géneros literarios menores del discurso ejemplar³¹» que Jauss pretende redefinir con la ayuda de un cuadro sinóptico en un sistema medieval de nuevos géneros del discurso ejemplar.

Hallo razón en la consideración de Jauss que piensa que una historia y una teoría de los géneros literarios en vulgar encuentran un particular obstáculo en la Edad Media en el sentido que las características distintivas de las formas literarias deben recabarse de un material textual que abraza un arco de tiempo muy amplio. Al concepto de género propuesto por la historiografía literaria positivista y sus explicaciones en clave evolucionista, la estética de Croce parecía liberar a la filología del problema de los géneros por cuanto este autor lo reducía a la mera cuestión de la utilidad de clasificar en modo diverso las distintas obras literarias. Sin embargo, la aparición de la estilística moderna —que consideraba de manera análoga a Croce la autonomía de la obra de arte literaria pero que elaboró métodos interpretativos históricos que parecían poder reducir la visión precedente de las formas históricamente sumidas en los géneros literarios—, nos introdujo en la nueva teoría histórico-hermenéutica y estructuralista en la que la teorización sobre los géneros literarios se halla en el proceso que Jauss, sirviéndose de la metáfora homérica, ha denominado el paso de la Escila del nominalismo, que permite solamente clasificaciones a posteriori, y la Caribdis del retorno hacia tipologías históricas³².

Me gustaría reportar aquí —en el marco de este breve y arbitrario repaso a algunos posicionamientos teóricos respecto de la noción de género literario en la literatura medieval—

29 R.H. BLOCH, *Etymologies and Genealogies. A literary Anthropologie of the french Middle Ages*, University of Chicago Press, 1983.

30 A. JOLLES [1930], *Formes simples*, París, Éditions du Seuil, 1972.

31 H. R. JAUSS, *Alterità...*, p. 37

32 H. R. JAUSS, «Teoria dei generi e letteratura del Medioevo», en *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, pp. 220-221

. las convicciones de Evelyn Birge Vitz. Especialmente por cuanto esta autora argumenta que los géneros narrativos básicos —hagiografía, épica y *roman*— pueden ser mejor definidos a la luz del concepto de «deseo», antes bien que desde presupuestos formales o temáticos. El deseo como motor, el tipo de deseo que se representa literariamente y los términos de la representación de la relación entre el deseo y la conclusión de un texto pueden ser, a su entender, elementos determinantes a nivel genérico. Es decir, que si centramos nuestra atención en el personaje central de un relato hagiográfico, percibiremos claramente que un texto hagiográfico se concibe no en base a lo que el héroe dice o hace, sino a partir del hecho que por encima de todo éste ama y desea servir a Dios. Y mientras que el texto hagiográfico debe ser siempre una «comedia» en el sentido que el santo debe aparecer feliz al final del mismo, el final del deseo del santo, su entera satisfacción, se sitúa más allá de los límites del discurso porque no puede ser completamente representado en el texto. Si la hagiografía tiene un protagonista que es especialista en el amor a Dios y que debe encontrar aunque no satisfacer plenamente su deseo en el texto, la épica, por contra, puede ser definida como una narrativa en la cual el héroe desea, por encima de todo, ganar renombre y honor entre los hombres; básicamente desea pelear. La épica garantiza a su protagonista una importante cuota de éxito en la derrota de los adversarios y el éxito normalmente se corresponde con el final narrativo. En el *roman*, al menos en sus primeras formulaciones, el protagonista central puede ser, luchar, hacer otras cosas, pero por encima de todo *quiere, desea*. Su razón de ser es la del caballero, la batalla, pero su propósito principal es el amor, sino no hay final. Y el final de la novela coincide generalmente con la definitiva adquisición de ese amor³³. Y no solamente hay que centrarse en este factor para definir los modos narrativos, sino que además hay que incidir en el deseo del público espectador o lector cuyas emociones e intencionalidades están solicitadas.

Tal vez este modo de acercamiento a la problemática genérica que acabamos de reportar incide en la misma dirección que he apuntado anteriormente respecto de la temática, los grandes núcleos temáticos y sus modos de tratamiento discursivo en las literaturas románicas medievales. Después de todo, estamos estableciendo paradigmas de distinción, de agrupamiento y de tipologización que hallan su validez en la utilidad que se desprenda de ellos y que obtienen una justificación fundamentalmente didáctica, pedagógica y clasificatoria. Llevar a cabo una atomización de autores y obras literarias en base a un paradigma hermenéutico determinado es, de algún modo, lo que Calvino se propone a la hora de analizar la tradición literaria occidental —generalización que siempre acaba significando la tradición canónico-personal del ámbito literario que cada lector conoce y domina, su propio «horizonte de expectativas»— en busca de ejemplos pertinentes para cada una de las premisas o propuestas que él intuye serán válidas para el próximo milenio. Como ha señalado recientemente el profesor Raffaele Pinto³⁴, de esta navegación por la tradición literaria occidental, tan original en el planteamiento hermenéutico, y a la vez tan rigurosa en la selección y cotejo de los textos, es especialmente

33 E. BIRGE VITZ, *Medieval Narrative and Modern Narratology. Subjects and Objects of Desire*, New York University Press, New York and London, 1989, pp. 214-215.

34 R. PINTO, «Deconstrucción y reconstrucción filológica de la subjetividad: pragmática de la interpretación en Sigmund Freud (*Psicopatología de la vida cotidiana*) e Ítalo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*)», conferencia del ciclo postdoctoral sobre «Literatura y deseo» que la Universidad de Barcelona viene desarrollando desde el curso 1997/1998.

interesante observar las posturas que el viajero Calvino va asumiendo a lo largo del recorrido. No nos interesa ahora remarcar la importancia del esbozo de teoría literaria que éste lleva a cabo, sino que resulta significativa la pretensión de leerse a sí mismo dentro y por medio de esta tradición: un ensayo, en definitiva, perfectamente logrado, de autobiografía literaria. Es como si, parafraseando las palabras de Raffaele Pinto, la tradición literaria fuera el fondo verbal sobre el cual cada uno —en este caso Calvino— se proyecta como singularidad hermenéutica. Como si sus preguntas a los textos, y las respuestas que éstos le ofrecen, vayan diseñando un recorrido personal en el mundo de las palabras, distinto del recorrido de cualquier otro pero participable de los demás porque se desenvuelve en un universo de realidad (la tradición literaria) que, siendo el mismo para todo el mundo, es interrogado por cada cual de manera diferente. Sus *propuestas para el próximo milenio* y *la levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia* —porque aunque no tuviera tiempo de ejemplificar esta última, las cinco anteriores sirven para demostrar su validez— con que Calvino vuela de un extremo a otro de la tradición literaria occidental, demuestran la existencia de un género completamente nuevo de intertextualidad literaria, creada, por así decir, por el sujeto que lee y descubre: un yo hermenéuticamente soberano para el cual el *corpus* literario es un campo de libre exploración y experimentación.

Así, ante el recordatorio de Gadamer que afirma que desde Nietzsche se califica a la filología de arte de la lectura atenta³⁵ y su *addenda* que insiste en la idea de que demorarse en algo en lugar de pasar rápidamente por los textos cosechando informaciones es, en verdad, un arte que va desapareciendo; la filología entendida en el sentido amplio de pregunta pragmática sobre las maneras de leer y escribir —dice Pinto— y yo añadiría, pensar el mundo, abre camino hacia una renovada forma de identificación personal, abierta a la aventura de la existencia y a la búsqueda, siempre alimentada por el deseo, del mejor destino para cada uno. En este sentido, la idea de *intertextualidad* orienta la filología hacia el estudio de las redes textuales que atan la escritura a la cultura³⁶ y al yo que la lee y que la piensa. Además, en el marco de una reflexión sobre los géneros literarios, cabe tener especialmente en cuenta que son las obras literarias concretas y no los modelos abstractos, los arquetipos, los que sirven de matriz para engendrar el espacio textual.

4.- PROPUESTAS MILENARISTAS PARA DISCUTIR

Habida cuenta de las distinciones que propone Hans Robert Jauss a propósito de las funciones de los géneros en la literatura medieval³⁷, me propongo llevar a cabo un repaso a las propuestas de Calvino para el próximo milenio en relación con la forma que éstas podían tomar en los géneros literarios medievales, es decir, a principios de este milenio que toca a su fin. Imagino que una tarea como la que me propongo puede parecer disparatada por el divorcio cronológico respecto del período medieval, y sin embargo pienso que este ejercicio comparatista permite conjugar las investigaciones contemporáneas sobre la teoría de los géne-

35 Hans Georg GADAMER, «Oír-Ver-Leer» en *Arte y Verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 69.

36 Daniel POIRION, *art. cit.*, p. 109.

37 H.R. JAUSS, «Teoría dei generi e letteratura del Medioevo», en *op. cit.*, pp. 227-231

ros literarios y las clasificaciones literarias medievales. Se trata, si quiere, de un mero juego de transposiciones, pero creo que es posible articular un discurso sobre los géneros literarios medievales en base a esas coordenadas y poder concluir con la idea de las literaturas románicas medievales como un auténtico sistema literario. Después de todo cabe preguntarse si los valores que Calvino propone para la modernidad que ha de suponer el próximo milenio pueden ser aplicadas a la modernidad que supuso la aparición de las literaturas en lenguas vulgares, esto es, las literaturas modernas.

LEVEDAD-GRAVIDEZ: VERSO/PROSA

«En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo³⁸»

Afirma Calvino que podemos decir que dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, mientras que la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones³⁹. Y cita como ejemplos de cada una de ellas a Cavalcanti —poesía lírica— y Dante —poesía épica—, respectivamente. La oscilación entre *levedad* y *gravedad* encuentra también su lugar en el ámbito de los géneros literarios medievales en la evolución del verso a la prosa, de la narratividad lírica de la *cansó* —ligera, breve y alada—, hacia la narratividad épica de la *res gesta*, que adquiere gravedad en su función social de significación histórica, y mucho más en la *res ficta* propia del *roman*, que presenta una realidad ejemplar que pretende iniciar en la vida caballeresca y el amor cortés. Pero esta evolución de la levedad de la *cansó* trovadoresca hacia la gravedad del *roman* todavía se acentúa en el último grado de su evolución, del verso a la prosa. El cambio de orientación que sufre el *roman* artúrico en el siglo XIII, la conjunción entre Chrétien de Troyes y la puesta en escena de un objeto: el *graal* y la construcción de un ciclo alrededor de este objeto por parte de Robert de Boron, conlleva un cambio de forma y propicia la aparición del *roman en prose*. Del mismo modo que en los orígenes del género el *roman* surge de la materia de Bretaña y del octosílabo pareado para diferenciarse de la épica, la ficcionalidad del *roman* pasa a ser asimilada como mentira y se recupera la prosa puesto que ésta es la forma que utiliza la historia (crónicas latinas, la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth...) y, consiguientemente, la prosa será el ámbito de verdad que se ofrece al tratamiento literario de un objeto —el *graal*—, interpretado ahora en clave cristiana y que, por tanto, exige la veracidad histórica.

A la *levedad* aducida por Calvino y ejemplificada en las entidades sutilísimas en las que la ciencia en sus más diversas ramas nos quiere hacer creer se apoya el mundo, se impone la *gravedad* de las literaturas románicas medievales como un sistema literario articulado temática y formalmente. Aunque tal vez también sea posible hacer una analogía entre la levedad de

38 I. CALVINO, *op. cit.*, p. 19.

39 ÍDALO CALVINO, *Op. cit.*, p. 27

Estudios Románicos, Volumen 11, 1999, págs. 17-34

la oralidad y la gravidez y gravedad de la escritura. De este modo, a los ejemplos contemporáneos que él propone como los mensajes del DNA o los impulsos de las neuronas: la informática de hoy, pero especialmente la de mañana, nos ofrece los auténticos ideales de ligereza, los *bytes* o el espacio digital —invisible y por tanto infinitamente leve—, y las propiedades que éste nos depara. En este punto iniciamos un segundo término en la comparación o transposición de las propuestas de Calvino, hacia el pasado analizándolas en relación a los géneros literarios en lengua romance, y hacia el futuro, en base a las posibilidades del espacio textual digital⁴⁰. Así, a la densidad y a las aspiraciones de «permanencia» que secularmente el hombre había depositado en el pliego, la página o el libro, para huir de la condición fugitiva de la oralidad, el nuevo concepto de libro digital refuerza la premisa de **ligereza** invocada por Calvino. De entrada porque el espacio digital ofrece una ilimitada capacidad de almacenamiento, proporcionando de esta manera una dimensión de realidad al sueño tradicional del «libro-mundo» que fue el viejo sueño de tantos (Mallarmé, Flaubert, Borges, Humboldt, Goethe o el propio Calvino), pero una densidad ligera en la forma, en el soporte.

RAPIDEZ-LENTITUD: IDEA DE «RITMO» Y CONCEPCIÓN TEMPORAL EN LA EDAD MEDIA

Introduce Calvino su segunda conferencia con la leyenda de Carlomagno y su anillo. Reportando las distintas versiones de la leyenda —desde las versiones medievales alemanas hasta Barbey d' Aurevilly, pasando por Petrarca y el XVI italiano—, nos habla de los vínculos narrativos que se establecen en torno al anillo mágico. El campo de fuerzas que es el campo narrativo se forma a su alrededor. La comparación con el *graal* es inmediata, aunque no insistiremos en el tema puesto que no es nuestro objetivo. No obstante, el concepto de «economía del relato» se urde en base a los distintos campos de fuerza, los distintos planos narrativos que cobran realidad en la narración de hechos relacionados con objetos-motor, si los podemos llamar así. Sean éstos una dama, una copa, un anillo o cualquier otro. Y estrechamente relacionado con el concepto de «economía del relato» está el de «eficacia narrativa». A este respecto el ideal de *rapidez* al que aspira Calvino se ve reemplazado por el de *lentitud*. Y si es cierto que «el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo» (Calvino, 1989:49), la dilatación es una de las características formales y de contenido de la mayoría de obras medievales. En esta dilatación de la anécdota, en la lentitud del narrar se halla gran parte de su eficacia narrativa. El arte de saber encadenar historias y saber interrumpirse en el momento justo son dos operaciones que inciden sobre la continuidad y discontinuidad del tiempo. El secreto del ritmo, la captura del tiempo, los podemos reconocer desde los orígenes en narratividad y lirismo: por efecto de la métrica del verso en la *chanson de geste*, *roman en vers* o en la lírica y por los efectos que

⁴⁰ Me referiré a continuación a algunas de las propuestas que el prof. Antonio Rodríguez de las Heras formuló en su conferencia «El libro digital» que pronunció en el marco de unas jornadas sobre «Tecnologías de la información y humanidades» que organizaron las universidades Oberta de Catalunya (UOC) y Pompeu Fabra (UPF) este otoño en Barcelona (19-22/10/1999) y que próximamente aparecerá publicada en la revista «*Digitium*» de la Universitat Oberta de Catalunya (<http://www.uoc.es/humfil/>).

mantiene vivo el deseo de escuchar la continuación en la narración, en el *roman*, ya sea prosa o en verso, y, de nuevo, en la épica.

Podríamos referirnos a los placeres de la dilación constitutivos de gran parte de la literatura medieval y que tienen que ver con el resto de premisas que analizaremos. Si, como afirma nuestro autor (Calvino, 1989:59), en la vida práctica el tiempo es una riqueza de la que somos avaros; en la literatura es una riqueza de la que se dispone con comodidad y desprendimiento. No se trata de llegar antes a una meta preestablecida: al contrario, la economía de tiempo es cosa buena porque cuanto más tiempo economicemos, más tiempo podremos perder. Rapidez de estilo y de pensamiento quiere decir sobre todo agilidad, movilidad, desenvoltura, cualidades todas que se avienen con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos. Por ello, la predilección de Calvino por los relatos breves, por la concisión, le lleva a afirmar que sueña con «inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama», ya que «en los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento» (Calvino, 1989:64). Pero si de algo disponían los medievales era de tiempo, fundamentalmente de tiempo para llenar, para ocupar, para «perder», también. De ahí la técnica del *entrelacement* desarrollada por el *roman* en prosa para ir postergando el final, para ir dilatando cada vez más la anécdota mezclándola con otras, dibujando, de este modo, un laberinto de personajes y acciones completamente babélico.

En el marco de nuestra comparación con el espacio digital, las imágenes propuestas por Calvino y su recorrido de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio en el tiempo (Calvino, 1989:61) continúan con ese ideal de rapidez. Los movimientos de la mente en relación con la imagen y el movimiento que brota naturalmente de ésta —sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación no se haya convertido en palabra— nos permite hablar de la **conductividad** o gran velocidad de acceso a la información en el libro digital. Una **accesibilidad** imposible en las grandes compilaciones en prosa dado el volumen de lo allí narrado y compendiado que, sin embargo, ofrecerá el libro del siglo XXI. Y todavía podríamos esgrimir como argumento de «rapidez» en el mundo moderno relacionado con el espacio digital, la gran obsolescencia que nos produce una sensación de zozobra porque todo tiene fecha de caducidad. Una fecha de caducidad mucho más tardía en la Edad Media, de ahí la explotación recurrente de temas, formas y géneros hasta la saciedad. Pero no nos demoremos en este punto y sigamos avanzando.

EXACTITUD-IMPRECISIÓN

Para Calvino *exactitud* significa sobre todo tres cosas: en primer lugar un diseño de obra bien definido y bien calculado, en segundo término la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables y, por último, la utilización del lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación (Calvino, 1989:71-72). A su propuesta de exactitud la literatura románica medieval ofrece su opuesto, la idea de *imprecisión*. ¿Imprecisión por qué y ante qué? Quizás podríamos esgrimir aquí el concepto que Steiner formula basándose en los presupuestos postestructuralistas y deconstructivistas —que nos recuerdan que no hay ninguna diferencia sustancial entre el texto primario y el comenta-

rio, entre el poema y la explicación o la crítica— para referirnos al bizantinismo de la cultura medieval, en general, y del *roman* en prosa, en particular, para ilustrar el concepto de «imprecisión» opuesto a la «exactitud» en este milenio. Un proceso, el de imprecisión, que halla su fundamentación primordial en la generación de textos de textos previos, y donde la interpretación de las interpretaciones previas, la ramificación de textos, forma parte de una *intertextualidad envolvente*⁴¹ que participa plenamente de la idea de imprecisión.

Ante el diluvio de imágenes bajo el cual vivimos puesto que como lúcidamente apunta Calvino «los *media* más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos: imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que debería caracterizar a toda imagen, como forma y como significado, como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles» (Calvino, 1989:73); la literatura medieval pone en funcionamiento dos grandes tipos de imágenes. De un lado la poderosa fuerza de la *senefiance*, las imágenes intensamente significantes que hallamos en la poesía alegórica (*Roman de la Rose*, por ejemplo) o en el *roman* en verso (*Li contes del graal* y la fuerza visual de las tres gotas de sangre en la nieve, etc.), y del otro, la inmensa galería de imágenes que pone en marcha la dinámica del *roman* en prosa, imágenes inabastables, caleidoscópicas y fugaces, propias de la estela fulgurante de algunas estrellas que se desvanece tras su paso. O para decirlo con palabras de Calvino, «gran parte de esta nube de imágenes se disuelve inmediatamente, como los sueños que no dejan huellas en la memoria». También en este punto hallamos un parámetro de comparación en las posibilidades de **deslocalización** y **amorfia** que siguiendo a Rodríguez de las Heras nos ofrece el espacio digital y que encajan con el concepto de imprecisión a que venimos apuntando. *Deslocalización* porque la lectura que surge de internet, el gran espacio de la red digital, se compone a partir de textos que se hallan en distintos lugares —del mismo modo que la gran galería artúrica que cobra forma en *romans* tardíos como *Ysaye le triste* presentan el ocaso de un universo. Pero también porque el sueño de poder acceder a una información que no resida en un único sitio proviene del siglo XVI y la idea de la «rueda de los libros» del ingeniero Agostino Ramelli, una especie de gran noria en la que cada palanca nos ofrece un libro abierto y que el engranaje que el lector tiene a su disposición le permite un constante cotejo entre distintos libros.

Finalmente, *amorfia* porque no solamente cabe pensar en un espacio digital como espejo que refleja simétricamente lo que hay a este lado de la realidad tridimensional, sino que lo realmente inquietante y sugerente a un tiempo es la capacidad de pensar e imaginar nuevas formas, nuevos sucesos, nuevas acciones. Y en este punto la literatura medieval que hemos ejemplificado en el *roman* en prosa, es una auténtica maquinaria al servicio de la explotación de determinados paradigmas para la perpetuación de la aventura.

VISIBILIDAD-OCULTACIÓN: LA ALEGORÍA

Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que partiendo de la imagen visual llega a la expresión verbal (Calvino,

41 G. STEINER, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997, p. 56.

1989:99). Si Calvino incluye la visibilidad en su lista de valores que se han de salvar es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes (Calvino, 1989:107). Reflexionemos brevemente sobre la pedagogía de la imaginación que surge de una concepción del imaginario en una época como la Edad Media en la que la literatura remite a una autoridad o a una tradición como origen o como fin, y que no apunta voluntariamente o creativamente a la novedad, la originalidad, la invención, como es nuestro caso actual. La literatura medieval en lengua romance oscila pendularmente entre los conceptos de *visibilidad* y *ocultación*. «Visibilidad» porque éste es uno de los parámetros del hombre medieval, y «ocultación» porque penetrar en el sentido de un texto, desvelar sus distintos niveles de significado, llevar a cabo una operación de exégesis, un trabajo hermenéutico constante es lo que nos propone continuamente la literatura medieval, ya sea en la apropiación de sentido de las apariciones o diálogos divinos en la *Chanson de Roland*, como en la interpretación de la metáfora de los ojos de la dama como espejos o pozos sin fondo a través de la relectura del mito de Narciso que nos demanda Bernart de Ventadorn en la *lauzeta*. En ocasiones, casi nos hallamos ante la alegoría de la alegoría, puesto que la seducción de la oscuridad y el hermetismo, que fascina la curiosidad del lector medieval y le lleva a desear la solución final, es el reverso emocional de la lectura simbólica, el fundamento del placer que proporciona un texto simbólico.

Los elementos que para Calvino concurren a formar la parte visual de la imaginación literaria de todos los tiempos, en particular la de aquellas épocas particularmente felices para la imaginación visual —entre las que sorprendentemente no cuenta la Edad Media—, son la observación directa del mundo real, la transfiguración fantasmal y onírica, el mundo figurativo transmitido por la cultura en sus diversos niveles, y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible (Calvino, 1989:109-110). Prosiguiendo con la traslación que estamos realizando de las premisas para con las literaturas románicas medievales y, a su vez, para las propiedades del espacio digital, la realidad del próximo milenio, **emergencia** y **disolución** serían las más oportunas en el terreno de la *visibilidad* y la *ocultación*. En el mundo digital cualquier retoque no deja rastro, no deja cicatrices. El libro digital es un libro oculto y blando en la medida que es maleable y plástico y solamente cuando lo «imprimimos» obtenemos una fijación material visible. En este sentido es interesante observar la relación particular que se establece entre el soporte digital de este nuevo concepto de libro y otros soportes como el metal o la arcilla, cuya maleabilidad o plasticidad sólo se conocen cuando se está forjando, trabajando, dando forma, pero que a través del paso por el calor o el frío se fija, y ambos se detienen en el espacio y en el tiempo. Podríamos hablar de la «cinestesia» del texto para denominar las posibilidades de aparición y desaparición del texto que son imposibles sobre el papel. Hablaríamos entonces del «libro emergente». Respecto a la *disolución*, puede ser pertinente la alusión a *Ensayo de orquesta* de Fellini, especialmente en el momento en que una niña le pregunta a su madre: «Mamá, ¿dónde va la música cuando deja de sonar?». Análogamente podríamos preguntarnos «¿a dónde van las letras cuando dejo de verlas?». Las letras del espacio digital se diluyen en los interminables surcos del espacio magnético, del disco, de la pantalla. Pero del mismo modo que dentro de las posibilidades expresivas del soporte escrito se fue evolucionando y, por ejemplo, del rollo al códice hace acto de aparición

la ilustración, la miniatura, que no había existido porque el rollo no soportaba el pliegue, la textura especial de la imagen y desde allí se ha venido dando una lucha permanente entre imagen y texto; también hemos apreciado que la pantalla digital es la fusión perfecta entre texto, imagen y sonido. Los manuscritos medievales, la fuerza y significación de sus imágenes simbólicas, la fuerte codificación a que están sometidas, vienen en nuestro auxilio para socorrernos en la disolución del sentido de un texto y su actualización.

MULTIPLICIDAD-UNIDAD: LA IDEA DEL *LIBRO* EN LA EDAD MEDIA.

Para ilustrar su propuesta de *multiplicidad*, Calvino utiliza la imagen de la enciclopedia como gran red de conexiones entre los hechos, las personas, entre las cosas del mundo (Calvino, 1989:121). De entre los autores contemporáneos de que se que podría haber servido, escoge a Carlo Emilio Gadda por cuanto ve el mundo como un «sistema de sistemas» en el que cada sistema singular condiciona los otros y es condicionado por ellos. Inmediatamente nos aclara Calvino que este escritor a quien califica de «neurótico» trató toda su vida de representar el mundo como un enredo, una maraña o un ovillo. Esta obsesión por el detalle le conduce a la desaparición: casi todas sus obras han quedado incompletas o fragmentarias. Ello ocurre porque cada mínimo objeto está visto como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas. Cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero (Calvino, 1989:122).

Dejando a Gadda al margen, parece cierto que lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia *abierta*, adjetivo que contradice desde luego el sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Pero lo cierto es que hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural y múltiple (Calvino, 1989:129).

A pesar de que la idea de enciclopedismo y, por tanto, de *multiplicidad* sea tentadora para referirse a los géneros literarios medievales en lengua vulgar, la principal diferencia que presenta la literatura medieval es la tendencia hacia obras capaces de expresar la integración del saber humano en un orden y una forma estable de cohesión, de unidad. En este sentido, la conocida afirmación que realiza Emile Mâle: «la catedral es un libro», basándose en un comentario de Victor Hugo sobre la Edad Media y su capacidad para expresar todo su pensamiento en el arte de la piedra halla su continuación en la ubicación física de tal aseveración: «es en Chartres donde ese carácter enciclopédico del arte de la Edad Media se presenta más marcado (...) La catedral de Chartres es el pensamiento mismo de la Edad Media hecho visible. Sus diez mil personajes pintados o esculpidos constituyen un conjunto único en Europa⁴²». *Unidad* en la concepción del mundo material y el mundo sobrenatural, *unidad* en la existencia de un pensamiento religioso totalizador que rige todas las esferas de la vida privada y pública; *unidad* en la transversalidad de los motivos temáticos que hallamos ejemplarizados en los diversos géneros, ya lo hemos dicho, la dialéctica entre amor y caballería. Pero, sobre-

42 J. Goss, *Historia de nuestra idea del mundo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 34.

todo, *unidad* en la fusión que, por ejemplo, hallamos en obras de la Edad Media tardía que se convierten en verdaderos receptáculos, *containers*, de toda una literatura y de todo un mundo. Obras como el ya citado *roman* tardío, *Ysaÿe le triste* o bien el *Orlando furioso* de Ariosto. Obras que como el *Tristan en prose* o el *Lancelot en prose* presentan una fusión entre materia artúrica y materia tristaniana, que presentan una fusión de géneros y que «reducen» (sin que se entienda el término en un sentido de disminución sino solamente con atención al parámetro de «unidad» que estamos ejemplificando), que reducen, pues, la división genérica a un texto múltiple y plural en cuanto a la forma, pero en relación al concepto de *unidad*, representan un único proyecto con infinitud de matices convergentes en la idea de un sistema literario. El propio *roman* como género es una mezcla de géneros que se aprecia en la evolución de su denominación, el paso de *mettre en roman* a *emprendre un roman*. El *roman*, pues, como desvirtuación de todos los géneros, ya que donde hay *roman* no puede haber género, porque hay confluencia de varios de ellos. En el fondo casi estamos llevando a cabo una apología de la novela como gran red (Calvino, 1989:137). Y es que dividiendo y multiplicando los elementos contenidos en el texto-madre, la lectura-escritura opera como un espejo de varias caras para proporcionar al texto una mayor riqueza de redes significantes.

5.- CONCLUSIONES: LAS LITERATURAS ROMÁNICAS COMO UN SISTEMA LITERARIO

Para ir concluyendo ya con todo este ejercicio de transposiciones y saltos en el espacio y en el tiempo, me gustaría apuntar la idea de las literaturas románicas como un sistema literario con la metáfora del libro digital o emergente que apuesta por las nuevas posibilidades de creación que no tengan el «original», la «autoridad», de este lado del espejo. Podríamos hablar de las literaturas románicas medievales como un grandioso hipertexto, no como una madeja, en un sentido desvirtuado del concepto hipertextual que se basa en la mera vinculación de páginas y documentos, sino como un auténtico ejercicio de papiroflexia. Y pienso en la **hipertextualidad** como geometría, como la gran aventura del mundo humanístico en el espacio digital que halla su perfecta correspondencia en la gran red de relaciones genéricas, lingüísticas, formales y temáticas de las literaturas europeas modernas. Así se me ocurre que el *roman* que narra las peripecias del hijo de Tristán, *Ysaÿe le triste*, resume perfectamente la idea del libro como confinamiento, puesto que la memoria de un mundo que nos ofrece permite que el tiempo se pliegue y nos posibilita no desvivir lo vivido, sino recordarlo, «desplegarlo». Nos abre hacia un discurso mestizo en el que la mezcla de géneros: *roman*, *lais* líricos, teatro dentro del teatro es una realidad constante y original ya que se plantea un mundo artúrico sin caballeros artúricos que lo habiten. Que al principio de la obra el autor haga pasar la construcción de este universo como una continuación, un apéndice, un compendio de obras ajenas, se puede interpretar como un signo de *captatio benevolentiae*. Tristán es utilizado como cebo porque es sobradamente conocido, tiene un renombre indiscutible, por eso cualquier referencia a su historia resulta interesante para los lectores⁴³. Las citas de personajes

43 LAURA BORRÁS CASIANYI R. «*Ysaÿe le Triste* o el ocaso del *roman*», «Revista de Filología Románica», 1998, número 15, p. 136.

artúricos, constantes en este tipo de *romans*, actúan de *links* interminables. Es como si se quisiera incorporar toda la colectividad artúrica en las nuevas obras para insertarlas en una misma tradición y dotarlas de un interés previo. Las consecuencias son obvias: los *romans* tardíos —y a su lado los géneros literarios medievales— se convierten en laberintos inextricables de personajes y de aventuras que envuelven, más allá de distinciones de tipo genérico, en un solo remolino, un mundo ideal y literario: un auténtico sistema literario.