

LAS TRANSFORMACIONES DE LA NOVELA EUROPEA. 1. Los siglos XII y XIII ¹

FERNANDO CARMONA

Referirnos a las «transformaciones» de la novela más que hablar de un aspecto de este género literario es hacer referencia a su forma de ser. Los estudiosos y críticos no han dejado de insistir en su naturaleza *flexible, permeable*, de absoluta licencia, substancialmente proteica. Ha sido definida como un «género sin ley» y se ha comparado al hombre de la filosofía existencialista en cuanto que la existencia precede a la esencia; pero una esencia que cada vez se hace más inasequible, es decir, no podemos hablar de lo que *es* sino de *cómo es*, de su continua transformación.

Sin embargo, no hay transformación sin permanencia; es decir, la transformación supone cambios formales en una entidad permanente. Y ésta caracteriza el concepto y la especie literaria permitiendo su designación como realidad específica. Hablar de la novela es referirnos a una forma *narrativa*, diferenciada de la *dramática* y la *lírica*. Y *narrar es contar*; así, la narración es un *relato*, una *historia*; y, como tal, no puede concebirse sin un acontecimiento vivido por algún sujeto en un momento y circunstancia determinados. Por tanto, toda narración supone un espacio y un tiempo en el que se sitúa el comportamiento de uno o varios sujetos o personajes. Así pues, obviamente, la narrativa nos remite a unos personajes y una acción en su correspondiente dimensión espaciotemporal.

Los estudiosos y teóricos de la novela no han dejado de ocuparse de estos elementos constitutivos del relato, aunque frecuentemente no se ha pasado de una clasificación formal; como la conocida clasificación de W. Kayser entre novelas *de acontecimiento, de espacio y de personajes*, según el predominio de uno u otro elemento; o, a su vez, según el predominio de elementos caracterizadores de otros géneros, como el épico, dramático o poético, originando especies narrativas de *acción, dramáticas o líricas*, lo que nos acercaría a la clásica tipología

¹ A este artículo seguirán otros dos con los títulos siguientes: 2. *La novela europea en los siglos XIV y XV* y 3. *La novela postcervantina*. Son un desarrollo de la conferencia impartida en la Universidad de Murcia en abril de 1991, dentro del ciclo de *Narrativa Europea. Orígenes y desarrollo*, con el título *Las transformaciones de la novela europea*.

de E. Muir. Pero sobre una tarea meramente clasificadora que nos llevaría a la ubicación de determinada obra narrativa analizada en un concepto abstracto, se impone la tarea histórica, explicativa. Es decir, hacer una historia del espacio, del tiempo, de la acción y el comportamiento de los personajes. Ante la dificultad de hacer el análisis de tantas obras que nos obligaría a reescribir una historia literaria nos limitaremos a trazar una evolución fijándonos en obras de especial importancia y significación.

Pero no hemos de olvidar que nos estamos refiriendo a narraciones *literarias*, no a relatos de tradición oral o folklóricos; es decir, relatos que han pasado a la *escritura* sufriendo un proceso de *culturización*, de manera que los elementos narrativos quedan *semantizados* por unos valores, ideología o visión del mundo específicos. Por tanto nos interesa no sólo señalar la *funcionalidad* que tienen los elementos constitutivos del relato, sino cómo se armonizan en su código histórico de valores.

El lector reconoce los personajes de ficción en cuanto representan, o niegan, los valores que caracterizan el comportamiento, ya que responden a una imposición social, constituyendo una *ideología* o *visión del mundo*. El código de *valores* se convierte en elemento temático de la narrativa y lo designamos con el nombre de *poder*; es decir, como elemento que se integra en un relato determinado en aplicación de un código ideológico preestablecido.

Poder, como elemento temático, tiende a absorber semánticamente los restantes elementos de la narración: el emotivo, sentimental o amoroso, queda sometido al anterior. La afirmación de la libertad del sujeto frente al elemento *poder* puede llevar a la violación del código, con la consiguiente penalización social de dicho sujeto. Así pues, la afirmación del sujeto que, como elemento temático, designamos con el nombre de *libertad*, se contrapone a *poder*; puede afirmarse eróticamente arrastrando consigo al elemento amoroso y al romper su sometimiento desencadena la penalización social con el consiguiente castigo y desenlace fatal o trágico.

Las primeras manifestaciones literarias europeas, líricas y narrativas, nos ofrecen un ejemplo claro de lo expuesto. La poesía lírica de los trovadores ha sido designada como «poesía feudal», ya que la *canción cortés* expresa, en su léxico y concepción amorosa, las interrelaciones sociales y los valores de la clase aristocrática del siglo XII. La *cansó*, se desenvuelve temáticamente en un triángulo amoroso formado por el amante, la dama casada y el obstáculo amenazador a sus relaciones compuesto por el marido y sus maldicientes aduladores (*gilós* y *lausengiers*). Hay una dinámica de contraposición de dos códigos; no se trata del amor libre e individualizador en el que podría hacernos caer una consideración moderna. No es la afirmación romántica del individuo frente a la norma, sino la imposición del código aristocrático que impone los valores de *largueza*, *donar*, *proeza*, etc., es decir, *cortesía* frente a *villanía*. Sin embargo las tensiones derivadas del conflicto entre los distintos códigos son vividas por los amantes de una forma individualizada, como un desgarramiento interior. Los trovadores no dejan de repetir insistentemente la contradicción sentimental en que se debaten —gozo/dolor, esperanza/desesperación—; no hay lirismo poético sin penas de amor. La leyenda con más frecuencia aludida por los trovadores es la que representa este conflicto llevado a su mayor extremo por su trágico final: la de Tristán e Iseo.

El *roman courtois* no deja de aludir a la leyenda que fascina y perturba a los narradores por su desenlace fatal y su irreductibilidad ideológica. De aquí que Chrétien de Troyes, el creador y gran artífice de esta narrativa, se ocupe en *domesticar* esta leyenda con su *Cligés*;

o Jean Renart, el otro gran narrador de principios del XIII, aludiendo sólo a los momentos felices de aquellos amantes. Chrétien consigue su propósito reduciendo la leyenda al código ideológico de la narrativa cortés, utilizando en su relato el filtro, no para desencadenar el triángulo amoroso, tan del gusto de la *fin'amors* trovadoresca, sino para crear una ilusión erótica que evita precisamente las relaciones adúlteras de la leyenda. Los desenlaces felices de las narraciones de este autor se consiguen gracias a la reducción de los comportamientos de la ficción literaria al código cortés. La perfecta armonía temática que alcanza en sus relatos se debe a esta hegemonía ideológica. Los elementos *amor* y *libertad* han quedado configurados y absorbidos por el elemento *poder*; de manera que el comportamiento y las relaciones eróticas del caballero son la realización del ideal cortés.

Chrétien de Troyes sustenta su arte en la tradición literaria románica que ha conseguido un gran esplendor en este mismo siglo: la poesía lírica trovadoresca; ya que es un *trouvère* del que, como poeta, conservamos dos canciones que introducen en la lengua francesa el lirismo de la *fin'amors* trovadoresca; es un buen conocedor de Ovidio como reflejan sus traducciones perdidas del *Ars Amandi* y de los *Remedia Amoris*; y, sobre todo, de los cantares de gesta y de la reelaboración narrativa que han tenido temas de la tradición clásica en los *romans d'antiquité*.

Pero el arte de Chrétien no se ha limitado a la fusión de elementos, sino que inicia el proceso de elaboración que origina el género novelesco, tal como lo entendemos en la literatura occidental. Sus relatos desarrollan el amor y la *aventura* caballeresca, convirtiendo la *fin'amors* trovadoresca en «amor cortés». Los cantares de gesta le ofrecían el elemento bélico y guerrero; y la tradición lírica trovadoresca la concepción amorosa. Chrétien une ambos elementos colocándolos en mutua relación y dependencia: el combate guerrero deja de estar en función de la Cristiandad, o el linaje, para someterse a la dama, haciéndose inseparables amor y *aventura* caballeresca y surgiendo así el *roman courtois*.

La mayor aportación de Chrétien está, pues, en la reelaboración de ambos elementos. La concepción erótica trovadoresca, inseparable de los valores y del vocabulario de la sociedad feudal del sur de Francia, sufre un proceso de adecuación a la sociedad caballeresca del norte al integrarse el elemento erótico en la *aventura* caballeresca.

La forma de fundir ambos elementos va a condicionar y, en gran manera, determinar la narrativa europea posterior; es decir, el amor pasa a ser elemento presente en el relato pero en estrecha relación con un código social de comportamiento, de manera que su desarrollo y desenlace, la felicidad o desgracia de los personajes, dependerá de la adecuación de su comportamiento al código señalado. Se mantiene la penalización impuesta por la leyenda de Tristán e Iseo. Los personajes que pueblan el mundo de nuestra narrativa sufrirán la crisis de adecuación al código de *poder: amor* frente a *poder*. Chrétien armonizó ambos elementos, lo que permite, tras superar la correspondiente crisis, el final feliz de sus relatos. Pero los relatos posteriores no mantendrán esta armonía de *amor* y *poder*, en cuanto que el primer elemento se sustraiga del segundo; y toda una galería de desenlaces trágicos hilvanarán la historia literaria posterior: Romeo y Julieta, Calixto y Melibea, Ana Ozores, Mme. Bovary, Ana Karenina, etc.

Así, pues, la dinámica de *amor/poder* que desarrolla desde sus comienzos la novela europea se enmarca en un movimiento de *libertad/fatalidad* o, si quieren, *subjetividad/destino*, presentándonos con estos cuatro elementos (amor, poder, libertad y destino) los cuatro puntos que marcan el horizonte temático en el que se desenvuelve la narrativa.

En la producción de Chrétien la armonía y perfecta fusión de *amor* y *poder* elimina el desenlace trágico, es decir, el *destino*, pero a costa de la enajenación y objetivación en la señalada armonía del elemento subjetivo —*libertad*—.

En su primer *roman*, *Erec et Enide*, encontramos un ejemplo acabado de esta dinámica narrativa: en la primera mitad se nos cuenta cómo vence en un torneo al caballero que ha ofendido a la reina Ginebra, triunfo que facilita su matrimonio con Enide; la segunda parte se inicia con la crisis abierta por el desajuste de los elementos *amor/poder*, al olvidar nuestro caballero sus obligaciones de tal, enajenado en la felicidad amorosa del recién casado; la sucesión de aventuras de esta segunda parte se justifica en función de restablecer el equilibrio perdido. *Yvain o Le chevalier au lion*, considerado como otro de sus *romans* de composición mejor acabada, responde a un desarrollo similar: en la primera parte los triunfos de nuestro caballero se cerrarán con el matrimonio, como en la narración anterior, y se abrirá con una crisis semejante pero, ahora, nuestro caballero entusiasmado en sus torneos y éxitos olvida el plazo dado por su dama y sus deberes de amante; y de nuevo ha de restablecer el equilibrio perdido, consiguiendo, al final, el perdón de su dama.

El *amor* en la narrativa de Chrétien es un elemento *socializado* en cuanto que sólo es posible como imperativo social, como elemento por el que el caballero se reintegra en la sociedad. Y en este sentido podemos entender la afirmación de E. Köhler de que el amor, en Chrétien, «es la clave de un orden social; es lo que debe llevar al caballero a la perfección que le hará digno de este nombre, es lo que le impulsa a asumir los deberes que le ligan a la colectividad y en los que se fundan sus exigencias de dominio».

Chrétien de Troyes crea y configura la narración artúrica que se mantendrá como modelo de la literatura caballerescas posterior; unos años después, a principios del siglo XIII, Jean Renart, intenta, por su parte, generar el modelo narrativo de la producción literaria no artúrica; lo que se hace más evidente en su último *roman*, el *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*.

En esta narración la perfecta armonización de *amor/poder* llega a su mayor apoteosis al final del relato con el matrimonio de los protagonistas, Lienor y Conrado. No se trata solamente de unos enamorados que han conseguido vencer las dificultades que obstaculizaban sus deseos, sino restablecer una definitiva armonía social que la realidad histórica ha puesto en crisis. Es un relato en el que se intercalan poesías, incluso el desarrollo narrativo consiste en *relatar* un tema poético como el del *amor lejano*, pero que está referido a la realidad histórica y política de principios del siglo XIII. Chrétien reduciendo el mundo de ficción literaria al cosmos mítico de Arturo y sus caballeros, escamotea, en una huida idealizante la crisis histórica de la nobleza, frente a la monarquía y la incipiente burguesía. Jean Renart, que no se sitúa en aquel cosmos mítico, consagra sus primeras decenas de versos a exponer el programa de actuación del monarca de la narración, en alusión y contraposición a la política de la monarquía capeta.

Afirma que los monarcas de su tiempo en cuanto que dan poder a *villanos*, negándolo a la nobleza, están destruyendo el verdadero orden social y sus valores, originando una especie de mundo *al revés*. La crisis histórica la resuelve en el mundo de ficción dando el protagonismo a un emperador alemán cuyo nombre es el de los emperadores históricos que mejor han respondido a los intereses feudales; en segundo lugar, eliminando la *taille*, o impuesto real, en nombre de los valores feudales, como la *largueza*; y en tercer lugar, restableciendo a la nobleza media y baja de los valvasores en el espacio de poder ocupado por bailes y senescales.

El matrimonio desigual entre el emperador y la hermana del valvasor representa la garantía definitiva del restablecimiento del orden social; la desigualdad, emperador/hermana de valvasor, es compensada por el valor feudal de la *proeza* garantizada por Guillermo, hermano de Lienor, en el torneo. Se da a conocer al emperador y a su corte diciendo: *Soy la doncella de la rosa/la hermana de mi señor Guillermo/ que el honor de vuestro reino/me había reclamado por su proeza*. Es decir, gracias a la *proeza*, valor feudal por excelencia, Lienor obtiene el *honor del reino*: *amor y poder* con su nueva fusión han recuperado el equilibrio perdido.

Los elementos *libertad/amor* tienen un carácter subjetivo frente al objetivo de *poder/destino*. La armonización de *amor* con *poder* lleva consigo la objetivación de aquel elemento quedando subordinados o enajenados en estos los otros dos. Desaparece, pues, el desenlace trágico (*destino*) y el protagonismo individual (*libertad*), cuando el sentimiento erótico se objetiva ideológicamente en el código social; pero, al contrario, cuando *amor* se separa de dicho código para *subjetivizarse*, es decir, responder al elemento individualizador (*libertad*), *poder* entonces sufre un proceso de desplazamiento hacia *destino* convirtiéndose ambos en elementos penalizadores. Este proceso aparece ejemplarizado en la leyenda de Tristán e Iseo, que funciona como contrapunto de la armonía buscada por los amantes del *roman*, convirtiéndose en un modelo de comportamiento amoroso al que no se deja de aludir pero que resulta no menos perturbador.

De aquí que el héroe caballeresco y el épico estén en función de la colectividad, sean personajes *públicos* y *representativos* de los intereses y valores de su colectividad, manteniéndose como personajes de una pieza, sin fisuras en su personalidad; esto lo facilita el espacio y el tiempo extraordinarios y míticos en el que desarrollan su acción o aventura.

Aunque ligados por este carácter mítico, el tiempo y espacio del cantar de gesta tienen una caracterización específica respecto al *roman*; el de aquél es un tiempo sin devenir, el de un acontecimiento conocido, el de la *gesta* o hazaña; es un tiempo lírico (de *cantar*) y dramático; un presente alargado, sin futuro, de muerte y redención, de traición y castigo. A este tiempo corresponde un espacio *cerrado*, sin horizonte ni horizontalidad, abierto sólo en vertical, en comunicación con lo sobrenatural; así, el milagro de Carlomagno deteniendo el sol, los mensajes de los ángeles, el alma de Roldán subiendo al Paraíso. No es extraño que, en este cosmos, encontremos héroes de una pieza que representan a una comunidad que vive una mística de cruzada, quedando absorbida su individualidad en su *gesta*.

Pero en el *roman*, el tiempo mítico de los cantares de gesta y del relato hagiográfico es sustituido por el artúrico; el tiempo cíclico y litúrgico del guerrero que con su sacrificio salva a la Cristiandad o a su linaje, al pasar al mundo artúrico se transforma en el tiempo peculiar de la aventura caballeresca, que, en su devenir, va dignificando y perfeccionando a nuestro caballero. En este sentido del tiempo dado, inmóvil y repetitivo de los primeros cantares de gesta pasamos a otro que empieza a ser biográfico, *vivido* por el héroe del *roman*. De aquí que reciban su nombre —que viene a ser el reconocimiento de su identidad— hacia la mitad del relato. El espacio de la novela artúrica, frente al espacio reducido al escenario del campo de batalla y que sólo se abre en vertical hacia lo sobrenatural, se hace horizontal. Lo sorprendente, maravilloso o mágico no está ya arriba, sino que puede surgir al vadear un río, al acercarse a una fuente, en un bosque o en un castillo encantado. El espacio como el tiempo se dilatan en la horizontalidad de lo inesperado, de la sorpresa, de la aventura.

A un tiempo *abierto*, biográfico, individualizador, en el que el héroe no es sino que se

hace, como una existencia buscando la esencia en su devenir, se une un espacio también abierto y horizontal, el de un espacio por recorrer: el de un viaje.

El *roman artúrico* nos cuenta un viaje de ida y vuelta: el relato se iniciará con la salida del caballero de la corte artúrica, desencadenada por un incidente o una crisis, y su retorno triunfal al final de la narración. En este viaje irá superando obstáculos cada vez más difíciles, pero sus victorias sirven para someter a otros a la corte caballeresca del rey Arturo y dignificar también su vasallaje amoroso. El caballero, en su *salida*, va dilatando con sus triunfos el cosmos artúrico, su orden y sus valores.

El caballero, frente al héroe épico, sin romper con la colectividad, empieza a ganar individualidad, la *gesta* es sustituida por la *aventura*, llevada a cabo en soledad, se lucha por la colectividad, pero sin ella, como también por un sentimiento personal, el amor, aunque esté socialmente codificado.

El primer paso de la novela europea, es decir, el *roman* en verso de los siglos XII y XIII, se configura con este molde temático e ideológico: un movimiento dinámico ocasionado por el desajuste y armonización de los elementos *amor/poder*; frente a este modelo aparece otro, a modo de contrapunto, representado por amantes desgraciados, como Píramo y Tisbe, Paris y Helena y, sobre todo, Tristán e Iseo; y que se caracteriza por el desajuste de ambos elementos y la fusión dramática y penalizadora de los otros dos, *libertad/destino*.

Este movimiento temático configura de una forma peculiar al héroe y la acción del relato, negándole su individualidad (cantares de gesta), o aceptándola en cuanto que es compatible con el carácter *representativo* y *público* del personaje (*roman courtois*), teniendo que hablar, pues, antes que de *individualidad*, de *subjetividad*.

El guerrero y caballero llevan a cabo su *gesta* y *aventura*, respectivamente, en un tiempo y espacio peculiares; los de Carlomagno y Arturo, tiempos pasados y de excepción, de trascendencia mítica. Pero de una forma narrativa a otra pasamos del tiempo cíclico y litúrgico, y el espacio cerrado, vertical y sagrado de la épica, al tiempo vivido y biográfico, y al espacio abierto y horizontal del *roman*. Pero, bien los sabe el lector, estos no son los rasgos de la novela, al menos tal como la entendemos a partir de Cervantes; antes bien, aquella nos traerá su negación. Pero, ¿qué ocurre antes? ¿qué transformaciones sufre la narrativa a partir del siglo XIII? Esta será la consideración objeto de nuestro próximo artículo.