

Literaturas románicas: interdisciplinarietà y comparativismo

FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ

El título de la Mesa redonda y la brevedad o economía temporal a que estamos sometidos, al ser varios los participantes, invitan a rápidas generalizaciones; sin embargo, dentro de esa brevedad, me voy a permitir partir de mi experiencia literaria, es decir de una de mis últimas lecturas y de las consideraciones a que me ha llevado.

Estudiando la producción narrativa de principios del siglo XIII, y en particular las novelas de Jean Renart, llegaba a apreciaciones críticas y conclusiones bien distintas e incluso contradictorias en relación con algunos estudiosos.

Tenemos, como ejemplo, su relato más representativo, el *Romans de la Rose ou de Guillaume de Dole*. La composición narrativa se desarrolla así: Tras un breve prólogo tiene lugar, una especie de parte introductiva en la que se nos presenta al emperador Conrado de Alemania, modelo de monarca ya que fundamenta su gobierno en la práctica de las virtudes cortesas, y devolviendo los cargos y funciones de poder a la nobleza que es la que sabe llevar a la práctica los valores de la cortesía frente a los villanos; finalmente el emperador es presentado practicando el amor cortés con las damas casadas de su séquito. Tras esta introducción se desarrolla el relato en el que podemos distinguir tres partes.

En primer lugar el enamoramiento del emperador: regresando a su castillo, escucha un relato de su juglar quedando seducido por la dama del relato y lamenta que tales damas no existan realmente. El juglar le dice que conoce a una joven y a su hermano que encarnan a la perfección las cualidades de los héroes del relato, lo que no sólo suscita el interés del emperador, y al escuchar su nombre, «Lienor», quedó enamorado. Al enamorarse «par oïr dire» (v. 803) alude al amor del trovador Jaufré Rudel, cantor del «amor lejano», lo que se nos confirma con la primera estrofa de la famosa canción («Lors que lior sont lonc en mai», vv. 1301-1307) de dicho trovador. Para poder llevar a cabo su propósito matrimonial con la joven, el emperador envía a un mensajero a Dole con la invitación imperial que garantice la presencia de Guillermo, —hermano de Lienor—, en el torneo de Saint-Trond. Con la ida y vuelta del mensajero, la acogida y el banquete de recibimiento del emperador que no pierde oportunidad de manifestar su largueza y generosidad, sin dejar de tener el pensamiento puesto en su enamorada, se completa esta primera parte (1303 vv.)

En la segunda parte de la narración tiene lugar el torneo de Saint-Trond, en el que Guillermo brilla y eclipsa a los demás caballeros tanto por sus proezas de campeón como por su generosidad que a su vez estimula la largueza del emperador (1045 vv.).

La tercera y última parte (2688 vv.) nos narra la intriga del envidioso y malva-

do senescal del emperador para destruir la importancia que tiene Guillermo en la corte imperial y la que obtendrá con el matrimonio de su hermana. El senescal, sin haber visto a la joven, llega a conocer el secreto de su señal de nacimiento — una rosa que tiene dibujada en un lugar íntimo de su cuerpo— que utiliza como prueba de haberla deshonrado ante el emperador. La joven conseguirá desenmascararlo ante éste y toda la corte con el consiguiente castigo del malvado y final feliz para nuestros enamorados.

El título con el que Jean Renart nos dejó su obra —*Romans de la Rose*— hace referencia a la intriga de esta última parte del relato. Para G. París esta parte es la fundamental de la narración siendo las anteriores un relleno de digresiones inútiles¹. Por mi parte, he llegado a una conclusión opuesta al darle la mayor importancia a las dos primeras partes de esta narración². En el mismo trabajo llegué a una mayor discrepancia crítica al señalar el carácter poético de este relato considerándolo como la obra más representativa de lo que podemos llamar «roman lírico», frente a la caracterización de narración realista de la mayor parte de los estudiosos de este autor (G. París, Ch.-V. Langlois, R. Lejeune, A. Micha, F. Lecoy, etc.).

Se pueden preguntar a qué se deben apreciaciones tan dispares; o si pensar en los extremos a que nos puede llevar el subjetivismo crítico. El primer paso, pues, hemos de dirigirlo a replantearnos nuestra apreciación crítica. ¿Qué entendemos, hoy, por narración novelesca? ¿Cómo la entendía el narrador del siglo XIII? ¿Hasta qué punto es legítimo espulgar de un texto lo que no dice nada a nuestra sensibilidad moderna?

Estas consideraciones me llevaron a hacer una relectura de dicha obra desde una perspectiva interdisciplinar; partiendo de la historia literaria, como estudio de su tradición literaria, de la historia en cuanto que puede proporcionar datos del momento social y político, y de la sociología e historia de las mentalidades que nos pueden dar a conocer la «ideología» o peculiar visión del mundo y de la sociedad que tiene el autor.

El estudioso colocado en la primera mitad de nuestro siglo ante una producción literaria deslindada en géneros no es extraño que tienda a rechazar una obra en la que se mezclan lo lírico y lo narrativo; tendrá a valorar la intriga argumental, que es lo que entiende por acción narrativa, y sobre todo lo descriptivo y realista en correspondencia con la concepción de la novela que recibe del siglo pasado. En cambio el narrador francés de principios del siglo XIII, aunque tenga una «expectativa de género», como se ha señalado, no escribe ubicado en géneros literarios. La tradición literaria del siglo anterior ha desarrollado un lirismo narrativo (la pastorela, el alba, la *chanson de toile*, etc), a la vez que en los cantares de gesta y en el *roman* encontramos situaciones y momentos culminantes de lirismo, en los que no faltan la intercalación de lamentos que evocan el lirismo del antiguo *plan* provenzal o las descripciones primaverales de la *cansó*. La narración de J. Renart acentúa este proceso doblemente: por una parte, intercalando directamente poesías líricas; y por otra, narrativizando elementos de la canción lírica.

En los casi dos mil primeros versos que incluyen lo que hemos designado como primera parte cumple perfectamente nuestro autor con este objetivo. Los pri-

1. «Le cycle de la gageure» en *Romania*, XXXII, 1903, pp. 489-490.

2. *El roman lírico medieval*. Barcelona, 1988, p. 106.

meros trescientos versos, tras los treinta del prólogo, es una especie de obertura lírica en la que se nos narra cómo el emperador pasa una jornada primaveral de placeres y amores en el marco de la naturaleza, arrancando el relato de las estrofas primaverales con que suelen empezar las poesías trovadorescas. A continuación se nos cuenta el enamoramiento del emperador, narrativizando el tema poético del «amor lejano». La primera parte es un relato fundamentalmente lírico frente a la tercera que se caracteriza por la intriga narrativa: mientras que en la segunda parte, consagrada al torneo, predomina el elemento caballeresco.

Obviamente, nuestro autor medieval, antes que una voluntad de «realismo» literario moderno, intenta armonizar en su obra la tradición literaria, lírica y narrativa, anterior. Pero no se contenta con unir y acumular elementos que tenían una vida literaria autónoma, sino que los une para obtener un *sen*, una significación nueva, «une novele chose», como nos dice en el prólogo. Para la comprensión de esta significación es importante, si no imprescindible, un planteamiento interdisciplinar.

Empecemos por la *historia social y política*: J. Renart inicia su relato con un centenar de versos que son todo un manifiesto político; el emperador Conrado es un modelo de monarca no sólo en cuanto representa y pone en práctica personalmente el código de comportamiento cortés, sino porque restablece y mantiene en su lugar a los grupos y estamentos sociales. Así, Renart proclama en estos primeros versos, y lo va a mantener en el comportamiento de los personaje, frente a una política impositiva y fiscal, la generosidad y la *largueza* como forma de interrelación de los personajes en el relato, el mantenimiento del orden de valores cortés y aristocrático propio de la nobleza; el emperador delegará siempre las funciones de gobierno en ésta, manteniendo a los *villanos* en su lugar de simples productores de bienes para la clase superior.

En las primeras décadas del siglo XIII, años en los que nuestro autor lleva a cabo su producción literaria, Felipe Augusto (1180-1233) ha afianzado el poder de la monarquía francesa con la imposición de una organización administrativa centralista. Por una parte ha colocado al frente de los territorios de la corona que se han incrementado notablemente a ministros de origen humilde, reclutados en villas y burgos con una instrucción profesional obtenida en los núcleos urbanos, pero de origen no feudal. El mantenimiento del aparato administrativo exige el aumento de recursos y, por tanto, la aplicación de una política impositiva, fiscal, encomendada a los mismos prebostes, bailes y senescales de la corona. El rechazo de esta política por parte de la nobleza no se hizo esperar con rebeliones frente a este monarca y, a su muerte, contra la regente Blanca de Castilla. Jean Renart que pertenece a una corte feudal replica literariamente a esta política monárquica creando en la ficción narrativa un rey antitético, anticapeto. El rey francés es sustituido por un emperador alemán que representa una monarquía tradicional, conservadora y feudal —como de hecho así era históricamente—, y que, además, sabe delegar su poder en los miembros de la nobleza a la vez que fomentar las virtudes cortesas, como la *largueza*, en vez de la aplicación de impuestos³.

El conocimiento histórico, pues, nos proporciona datos explicativos de perso-

3. Cf. F. Carmona, «*Largueza y honor en la narrativa de Jean Renart: historia, ideología y literatura*» en *Homenaje al Prof. Juan Torres Fontes*, Murcia, 1988.

najes literarios, de su comportamiento, así como del tema de la *largueza* que insistentemente va reapareciendo en todo el relato; a la vez nos obliga a dar un paso más, si queremos llegar a una comprensión total y más satisfactoria de esta narración: es decir, a indagar en la ideología, en la visión ideal del autor, como arquitectura imaginaria sobre la que descansa el sentido de lo narrado.

Y entramos de lleno en otra disciplina de naturaleza sociológica.

Hemos señalado cómo en este primer tercio del siglo XIII se encuentra en uno de sus momentos más álgidos la crisis de la nobleza feudal; crisis interna por el empobrecimiento mayor de la nobleza media y baja de los valvasores y conflicto de la monarquía, apoyada por villas y burgos, con la alta nobleza. Esta crisis se resuelve en el relato de la siguiente manera: el monarca contrae matrimonio con Lienor, huérfana y hermana de un valvasor, Guillermo, que a su vez recupera con su influencia ante el monarca el poder perdido de la vieja nobleza, quedando desenmascarado el pérfido senescal, representante como tal de los grupos sociales antif feudales que detentan poderes en la administración monárquica. Los nombres mismos de los personajes hacen referencia a su carácter emblemático: Conrado es el nombre de los emperadores alemanes que desde el siglo X fueron favorables a las pretensiones de la nobleza; Guillermo es un nombre de resonancia épica, así se llamaba el héroe de los cantares de gesta al que Carlomagno entregó su espada, es decir, el poder ejecutivo, desconfiando de su propio hijo el futuro rey Luis; Lienor («el honor») la protagonista es designada por un término clave en el relato, no sólo por el incremento notable de su frecuencia con relación a las otras narraciones⁴ sino porque su matrimonio con el emperador representa el restablecimiento del «honor» social perdido.

La ideología que sustenta esta narración la condensa nuestra protagonista en la frase con que da a conocer al emperador y a la corte su identidad: «Soy la doncella de la rosa, la hermana de mi señor Guillermo, cuya proeza me ha proporcionado el honor de vuestro reino». Los términos «onor», «roiaume» y «proëce», están referidos a los tres personajes protagonistas: Lienor, el emperador y Guillermo, respectivamente. El honor del reino —nos viene a decir el narrador— se restablece devolviendo el poder («roiaume») a la nobleza («proëce»).

Así, el matrimonio con que finaliza la obra trasciende más allá de la satisfacción de sus deseos de una pareja de enamorados, supone el restablecimiento en la ficción novelesca de la crisis vivida en la realidad histórica.

Teniendo en cuenta esto podemos volver al principio de nuestro discurso y afirmar, frente a los estudiosos que pretendían reducir la narración a la intriga de la última parte, la importancia del relato en su totalidad para comprender el verdadero argumento, el sentido de la obra. Difícilmente podemos considerar la parte consagrada al torneo como un «inútil episodio», recogiendo la expresión de G. Paris: sin el torneo Guillermo no podría afirmar su «proeza» ni elevar a su hermana a la nobleza que la hace merecedora de su matrimonio con el emperador. La composición del *roman* de J. Renart no es episódica ni se reduce a la yuxtaposición de temas diversos —amor lejano, torneo y tema de la apuesta: estos constituyen un relato único, una arquitectura argumental en correspondencia con la ideología narrativa de nuestro autor.

De la consideración hecha sobre la narración de J. Renart podemos concluir

4. Id., pp. 252-253.

lo siguiente: por una parte, la necesidad de un planteamiento interdisciplinar; y, en segundo lugar, que los temas y motivos de la narración no debemos considerarlos fuera de su tradición y marco literario, como tampoco olvidar la peculiar interrelación de estos en cada relato.

Así, pues, el *comparativismo literario* —y pasamos a la segunda parte del título objeto de esta mesa redonda— no ha de aislar los temas de su marco referencial, es decir, los temas «amor» y «poder», por ejemplo, difícilmente podemos entenderlos si los consideramos aisladamente, olvidando su peculiar interacción. La poesía lírica románica desde los primeros trovadores se presenta con ambos elementos perfectamente armonizados: el sentimiento erótico del trovador se afirma en cuanto se sustenta en el código de valores sociales de la nobleza (*largueza, mesura, proeza, donar*, etc). Esta armonía se mantiene en la narrativa artúrica: la *aventura* caballeresca se afirma en el crecimiento armónico del elemento erótico (*amor*) con el desarrollo de los valores del código aristocrático y cortés (*poder*). La crisis novelesca en los *romans* de Chrétien de Troyes aparece cuando los personajes sufren el desequilibrio de ambos elementos: Erec, al olvidar la caballería por el amor; Ivain, al contrario, al olvidar el amor por la caballería.

En la mayor parte de los textos narrativos, los personajes, o sujetos de la narración, se mueven en la dialéctica temática de «amor/poder». Teófilo, don Juan, Fausto, son personajes representativos de esta encarnación temática, en los que la pasión erótica es inseparable de la de poder. Pero independientemente de estas figuras arquetípicas, los personajes de ficción viven su acción narrativa en este doble movimiento temático. Los conceptos de «individuo» y «poder» son antagónicos en cuanto que el primero nos sitúa en un espacio de subjetividad y libertad y el segundo en otro externo, objetivo, social. Frente al individuo que afirma su libertad, *poder* es el elemento social que impone su código. El elemento erótico (*amor*) se mueve con cierta ambigüedad: por una parte, como sentimiento responde al movimiento del individuo y de su libertad; por otra, no puede afirmarse independientemente del código social (*poder*). Si esto ocurre, si *amor* se *individua*, los personajes quedan abocados a un final trágico. Esta situación cristaliza en una leyenda arquetípica: la de Tristán e Iseo; modelo inicial del infortunio de los amantes posteriores por entrar en conflicto con el código social: Calixto y Melibea, Romeo y Julieta, Mme. Bovary, Ana Ozores, Ana Karenina, etc.etc. En cambio el final feliz quedará garantizado si «amor» se ajusta al código de «poder» y los protagonistas pierden su individualidad como tal, es decir, la identifican con la afirmación de los valores del código social; y en esto son sumamente representativas las narraciones de Chrétien de Troyes y Jean Renart, los primeros autores de la novela europea.

Con estos términos —individuo, amor y poder— a los que podemos añadir el concepto de *destino*, espacio temático al que deriva la acción del relato cuando los otros tres elementos concluyen en una crisis irresoluble, podemos señalar los puntos cardinales del espacio temático en el que se desenvuelve cualquier obra literaria⁵. Cualquier texto o mito literario tiene cabida en este horizonte temático, y su ubicación vendrá dada por el grado de interacción de estos términos en la acción narrativa.

5. Cf. F. Carmona. «El horizonte temático de la obra literaria» en *Estudios Románicos*, vol. 4, 1987-89, *Homenaje al prof. Luis Rubio*, pp. 189-195.

No hemos de olvidar que cada época da un sentido y una significación a cada uno de los cuatro elementos conceptuales señalados alcanzando la significación misma de los mitos literarios. La dialéctica «amor/poder» en don Juan, Narciso o Pigmalión, por ejemplo, va tomando una significación peculiar según la época. También cada momento histórico genera sus mitos; y en la nuestra, por ejemplo, con una literatura obsesionada por la ruptura entre el individuo y la sociedad, entre el yo y los actos del propio sujeto, incluso por una ruptura que alcanza su misma identidad, no es extraño que algunos temas, como los del «Doctor Jeckil y Mister Hyde» o el «Doctor Frankenstein», se hagan extraordinariamente recurrentes.

En conclusión, considero necesario replantear el estudio comparativo de los temas literarios. Los temas los conocemos en la *escritura, culturizados*, y como tales hechos de cultura hemos de abordar su estudio. Si reducimos la narración a un puro esquematismo de «funciones» nos quedamos sin el fenómeno literario. Por lo tanto no deja de tener interés el establecimiento de un marco temático lo suficientemente genérico para que en él pueda ubicarse la mayor parte posible de la producción literaria y que tal ubicación nos muestre la interacción temática de cada obra. Pero tenemos que trascender más allá de un esquematismo formal; es decir, estos elementos conceptuales y sus relaciones no hemos de entenderlos abstraídos de su historicidad, de su proceso de *culturización* en un momento dado.