

FORMALIZACIÓN DE LA NOVELA EN EL SIGLO XII

MERCEDES ETREROS

RESUMEN

Tomando como punto de partida las ideas de M.M. Bajtín, el artículo presenta una investigación sobre la caracterización de los lenguajes narrativos y sobre las estrategias representativas que determinan la *mimesis* y la *evidentia* del género que andando el tiempo será la novela, y que en el siglo XII se encuentran ya presentes en obras de la literatura francesa. A partir de esas características el estudio concluye con la definición del género novelístico como «*mimesis de la lexis*», a diferencia de la «*mimesis de la acción*» que para Aristóteles es la tragedia.

0. El nacimiento de la novela como género narrativo confiere a la concepción compositiva de la literatura medieval una especificidad extraordinaria, emanada de su propia caracterización, pues como apunta Bajtín en *Épica y novela*, es el único género que «se adapta orgánicamente a las nuevas formas de recepción muda, es decir, a la lectura»¹. Se trata de un fenómeno literario que trae consigo el nacimiento de un nuevo lenguaje, y, por consiguiente, de unas nuevas concepciones comunicativas que, *grosso modo*, se extenderán a otros géneros narrativos. Los trabajos de Bajtín, centrados primordialmente en el género novelístico, informan ampliamente sobre las peculiaridades de este lenguaje.

¹ Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, p. 449.

No obstante, en las consideraciones sobre los aspectos compositivos de la novela, en el capítulo correspondiente al estilo indirecto de la obra *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Bajtín explica el fenómeno de las voces indirectas en la Edad Media como consecuencia de la falta de posibilidades expresivas de la lengua francesa en un período temprano de su formación². Por lo general es ésta la idea admitida por la crítica, e incluso estudios recientes desde perspectivas no filológicas no llegan a conclusiones sobre la funcionalidad genérica de las estrategias relacionadas con los sujetos comunicativos en la literatura medieval³.

Sin embargo, con frecuencia ha llamado la atención de estudiosos el fenómeno comunicativo de las voces indirectas en la Edad Media, y muy especialmente ha sido considerado el fragmento de la *Secuencia de Santa Eulalia* con que ejemplifica Gertraud Lerch⁴ para demostrar la coincidencia emocional entre la decisión de la santa y la postura del autor:

«Eil'ent adunet lo suon element
 melz sostendrelet les empedementz
 qu' elle perdesse sa Virginitet.
 Poros furer morte a grand honestet».

De hecho, el fenómeno como especificidad compositiva aparece atestiguado abundantemente y con matizaciones expresivas en los textos que pueden considerarse las primeras manifestaciones del género de las literaturas románicas, tanto en composiciones en prosa como en verso.

En otro orden de cosas, en 1985, Cesare Segre publica en el vol. *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, editado por Kevin Brownlee y Scordilis Brownlee, un artículo que lleva por título «What Bajtín Left Unsaid. The Case of the Medieval Romance» (pp. 23-46), en el

² *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. En la página 184, se lee: «El discurso *quasi*-indirecto en este caso es el resultado de la simple incapacidad del autor para separar su propio punto de vista, su propia posición de la de los personajes.»

³ Así, por ejemplo, en el artículo «Médiéviste ou pas», de 1977, PAUL ZUNTHOR escribe: «Situé au carrefour d'identité et d'altérité [...] le texte médiéval révoque (jusqu'à preuve impossible ou contraire) toute considération moderniste ou achronique sur le seul point vraiment capitale: le mode d'insertion du sujet dans son discours». Posteriormente, en 1986, en el artículo titulado «Y a-t-il une littérature médiévale?», vuelve a considerar, muy de pasada, la cuestión del «YO» y del SUJETO, al referirse a la literatura del siglo XIII. La aproximación al fenómeno desde la teoría de la recepción se encuentra en J.R. JAUSS, «Littérature médiévale et expérience esthétique», de 1977. Y una visión general de estudio ofrece el de URSULA SCHAEFER, «Alterities: On Methodology in Medieval Literary Studies».

⁴ G. LERCH, «Die uneigentlich direkte Rede», *Festschrift für Vossler. Idealistische Neuphilologie*, 1922, pp. 107-119.

cual, el filólogo italiano, desde puntos críticos y teóricos de la semiótica estructuralista, pretende llenar ese olvido o vacío que atribuye a Bajtín en lo que se refiere a la novela medieval. Aduce Segre las aportaciones de trabajos filológicos y lingüísticos de Stemple, Lods, Maillard, Baumgartner, etc., para demostrar que Bajtín no ha tenido en cuenta en sus conclusiones los fenómenos «polifónicos» de la novela medieval, y aduce ejemplos de voces indirectas, respaldado por estudios como el de Rychner sobre *Lanval* y *La Chatelaine de Vergi*. Cita también a Lukács, para determinar el fenómeno de la «acción» novelesca y su relación con el mundo; y vuelve a referirse con esta idea a la falta de atención de Bajtín hacia la novela medieval, esta vez en su aplicación del concepto «cronotopo». No obstante, el filólogo italiano no procede a los análisis textuales demostrativos que darían respuesta a las cuestiones planteadas.

1. Al abordar el presente estudio, es nuestra hipótesis que, debido a la específica relación que entre autor y personajes se establece en el género narrativo novelístico, a mediados del siglo XII, la inclusión de las voces indirectas se encuentra caracterizando las formalizaciones de lo que andando el tiempo será la novela; y que son precisamente esas formulaciones las que constituyen las estrategias representativas que posibilitan al autor la canalización de los datos y las ideas.

En este sentido, aunque, ciertamente, no se encuentra en la novela del siglo XII este fenómeno en cuanto estrategia para el establecimiento de una relación de conciencias, sí se daría en cuanto fenómeno pragmático que proporciona la caracterización cognitiva de los procesos comunicativos. No hay que olvidar que en el mundo medieval, tanto las historias como los personajes llegan a la novela tipificados por los valores culturales de unos enunciados previos presentes en la tradición oral, y que, por tanto, la comunicación que se produce dentro de los enunciados del texto entre autor y personajes está mediatizada por la interpretación que el primero hace de un universo cultural.

Partimos, de que los fenómenos que posteriormente la crítica va a reivindicar como propios de este género —unos fenómenos en los que, a decir de T. Todorov, se concentran las «virtualidades del discurso literario»— están ya presentes en las incipientes novelas románicas medievales. Tales fenómenos están constituyendo la característica definidora del género, esto es, están estableciendo un tipo de discurso en el que los lenguajes se transmiten mediante interferencias e imbricaciones genéricas, frente a otras modalidades literarias en las que los lenguajes simplemente se enuncian con la visión valorativa del autor.

Por tanto, independientemente de las causas que originen los específicos usos lingüísticos, tanto sintácticos como pragmáticos (insuficiencia de formas sintácticas y/o falta de deslinde entre la mente del autor y el mundo que éste crea), lo que la creación textual novelística románica de la Edad Media consigue

es, fundamentalmente, el paradigma de formalización⁵ de un género literario que se mantendrá y perdurará en el andar de los siglos. Nos encontraríamos ante la caracterización de un modelo que presenta toda la variedad y riqueza comunicativa, el cual, lejos de restringir la expresión, incorpora pensamientos sociales y voces culturales a través de las más diversas situaciones comunicativas y de las intervenciones y valoraciones de los distintos discursos, al tiempo que implica al lector en las situaciones y en las ideas.

El héroe de la novela nada tiene que ver, por ejemplo, con el héroe de la épica, que en la obra literaria aparece representado con sus cualidades históricas. Por el contrario, en la novela, el lenguaje social determina las situaciones y la configuración del héroe, cuya caracterización es establecida dentro del mundo literario a partir de sus propias configuraciones lingüísticas.

2. Pretendemos, por tanto, en la presente pesquisa, indagar en las características discursivas de la novela medieval, y partimos, según queda expuesto, de la idea previa de que un nuevo género requiere un nuevo lenguaje, y de que el lenguaje narrativo novelístico se caracteriza por la construcción de unas estrategias representativas con las que el autor canaliza las ideas de un mundo cultural y social. Tales estrategias han de ser construidas a partir de la relación que la obra establece entre el autor y los personajes. Así las cosas, la labor creadora del escritor se presenta ardua, ya que, dadas las novedades compositivas que caracterizan las especificidades narrativas —representación de un sujeto dentro de unas referencias espacio-temporales—, el autor debe trabajar con unos peculiares presupuestos pragmáticos que afectarán principalmente, en lo que se refiere a la creación lingüística, a la sintaxis y a los fenómenos relativos a la *consecutio temporum*.

En los versos iniciales de *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes, refiriéndose a sí mismo en tercera persona, declara que el autor «tret d'un conte d'avanture / une molt bele conjointure», y explica la razón de su tarea artística: ofrecer la versión completa y fidedigna de la historia de Erec, el hijo de Lac. Su quehacer, dice, va a consistir en unir en una sola historia los fragmentos que cuentan quienes ganan su vida con ello, y suelen «corromper» el relato.

Tal tarea, como es natural, no puede limitarse a unir fragmentos de una manera mecánica, y a ordenar el desarrollo de una acción, sino que consistirá en la reconstrucción del relato de manera que la acción y los personajes queden caracterizados en un tiempo y un espacio.

⁵ Hablamos de «formalización» a partir del sentido que Bajtin da a los conceptos «forma arquitectónica» y «forma compositiva» en «El problema del contenido, el material y la forma»: «La novela —escribe— es una forma compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética*»; o.c., p. 25.

Se trata, pues, de una reconstrucción que se basará primordialmente en los aspectos discursivos, y que afectará de manera determinante a las construcciones pragmático-lingüísticas. Pues no sólo es suficiente establecer la diferencia entre composiciones que tradicionalmente se encuadran bien dentro de lo oral o bien dentro de lo literal. Por el contrario, habrá que establecer un cambio de género, e instalarse en el nuevo, el que será la novela, que requiere la presencia del autor en tanto que sujeto de la función narradora. Se comprende así la mención del autor a sí mismo en tercera persona.

Ahora bien, aún se desprende de las palabras de Chrétien de Troyes otro dato de suma importancia: el material con el que va a construir su relato es un material cultural que está circulando con unos valores determinados dentro de la sociedad. De hecho, al finalizar *Yvain* escribe:

Del Chevalier au Lion fine
 Crestiens son romanz ensi;
 Qu'onques plus conter n'an oï,
 Ne ja plus n'an orroiz conter,
 S'an n'i viaut mançonge ajoster.

Con la misma idea, Bérout, en varios momentos de *Tristán e Iseo*, detiene el relato para advertir de la veracidad cultural de su versión. Así se encuentra en los versos 1239-1244:

Li conteor dient qu'Yvain
 Firent nier, qui sont vilain.
 Ne savent mie bien l'estoire!
 Berox l'a mex en sen memoire.

Así pues, en el momento de emprender su reconstrucción dentro del nuevo género, el autor tiene en sus manos la posibilidad de mantener esos valores, o bien podrá variarlos: las versiones que la obra ofrezca de acciones y personajes indicarán su intencionalidad ideológica, ya que la composición novelística, mediante el cúmulo de géneros y voces que la caracteriza, así se lo permite. Así lo demuestran los dos versos siguientes del fragmento de Bérout:

Trop ert Tristán preuz et cortois
 A ocirre gent de tes lois!

Vemos por tanto que el autor de lo que andando el tiempo se denominará novela se adjudica una función creadora específica que nada tiene que ver con la de autores de otros géneros. Pues esa visión de «conjunto» que se propone dar, es precisamente lo que caracterizará el concepto de MIMESIS en cuanto

«totalidad esencial»⁶ aplicado al género literario que va a componer. Un concepto que, como indica Lausberg, y según la interpretación de la *Poética* de Aristóteles, no se refiere a la realidad, sino a la VEROSIMILITUD, fenómeno pragmático cuya construcción dependerá de la utilización de lenguajes, y para el que la peculiar concepción de la *EVIDENTIA* jugará un papel primordial en un género que como principio rechaza la descripción⁷.

En principio, como ocurre en todos los géneros, en función de esa MIMESIS y de esa VEROSIMILITUD se configurarán las específicas estrategias discursivas que, en cuanto fundamento genérico, van a caracterizar la base compositiva de la novela, cuyos resultados representativos irán variando en el transcurso del tiempo, según la concepción histórico-filosófica de tal fundamento varíe.

Así, frente a la épica, que impone unas ideas, la novela se apodera de ellas, las interpreta, las actualiza.

3. Una lectura de obras no muy distantes en el tiempo, como pueden ser, por ejemplo *La Chanson de Roland* (compuesta alrededor de 1100, y copiada por Tuoldus entre 1130-1150) e *Yvain. Li chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes (compuesta entre 1176-1180) o bien *Tristán e Iseo*, de Bérout (anterior a 1170), permite evidenciar grandes diferencias compositivas entre una y las otras en lo que se refiere a la caracterización del lenguaje literario. Son diferencias que, como hemos dicho, no se deben al hecho de que se haya producido una evolución dentro de las formas narrativas, sino a que son distintas las intenciones literarias de la representación en lo que se refiere a la consecución del principio de *verosimilitud* a partir de una específica práctica demostrativa de la *evidentia*, y, en fin, en lo que se refiere a la *mimesis* del género.

En las dos obras mencionadas —*Yvain* y *Tristán e Iseo*—, así como en la totalidad de las novelas escritas entre los siglos XII y XIII, abundan las fórmulas y estrategias de lo que constituye la pragmática del nuevo género, el novelístico, y con ellas ejemplificaremos nuestro estudio sobre las características discursivas y las estrategias diferenciadoras de las voces de la novela.

Centramos, pues, nuestra idea, proponiendo que, independientemente de los fenómenos textuales que advierten del estilo propio del autor, son los elementos enunciativos los que determinan los valores de un tipo de composición cuya finalidad artística y comunicativa consiste en establecer unos específicos

⁶ Cf. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich, MAX HUEBER, 1960.

⁷ Sobre estos fenómenos pueden verse los estudios siguientes: MINNIS, SCOTT, WALLACE, *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c. 1375; The Commentary Tradition*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1988; SOMVILLE, P., *Essai sur la «Poétique» d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Vrin, 1975; SPINGARN, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 1989, capítulo 1.

principios de verosimilitud y unas peculiaridades miméticas que suponen una verdadera novedad dentro del mundo de la creación literaria, los cuales fundamentan las características del nuevo género.

Así pues, frente a las ideas de Cerquiglini⁸, que sitúa el origen de las peculiaridades narrativas de la novela medieval en el hecho de que en realidad no se trata de obras para ser leídas en solitario, sino para ser escuchadas a un lector, nuestra hipótesis es que, desde el punto de vista de la creación literaria, se trata de un modelo genérico en el cual la *evidentia*, por las razones que mencionábamos *supra*, quedará atestiguada por los valores enunciativos.

Una simple lectura de las novelas de Béroul o de Chrétien de Troyes deja ver que la alternancia entre sus sujetos discursivos no se da de una manera única, ni queda limitada a la forma más simple como puede ser la intervención directa de los personajes, sino que, por el contrario, tanto voces como pensamientos quedan imbricados en los niveles narrativos de las maneras específicas que la situación comunicativa requiere. Situación que, a su vez, determinará la relación temporal de los verbos.

Tomaremos como ejemplo dos fragmentos, uno en el que el discurso referido es la voz, y otro en el que lo constituye el pensamiento, y veremos cómo la falta de puntuación o de posibilidades de subordinación medievales no afecta a que los discursos aparezcan con las matizaciones comunicativas precisas, ya que es la entonación la que va marcando la alternancia enunciativa:

En *Yvain. Li chevalier au lion*, Calogrenant ha terminado su relato en primera persona (una narración personal dentro de la narración impersonal, estrategia común en los géneros narrativos antiguos), y la voz narradora vuelve a hacerse cargo de la narración. Lo hace en tercera persona y en los términos siguientes:

- 661 Li rois les oï volantiers
 Et fist trois seiremanz antiers
 L'ame Uterpandragon son pere,
 et la son fil et la sa mere,
 665 *Qu' il iroit veoir la fontainne,*
 Ja ainz ne passeroit quinzainne,
 Et la tanpeste et la mervoille.
 Si que il i VANDRA la voille
 Mon seignor saint Jehan Batiste
 670 Et s' i PANDRA la nuit son giste.
 Et dit *que avuec lui IRONT*
 Tuit cil, qui aler i VOLDRONT.

⁸ CERQUIGLINI, «Le Style indirect libre et la modernité», *Langages*, 73, mars 1984, pp. 7-16.

Como puede verse, la intervención de la voz narradora en cuanto tal es mínima, pues aunque el relato, que se refiere a la decisión y a los proyectos del rey, está contado en tercera persona, no es el autor quien comunica, sino directamente el rey: mediante el discurso indirecto en los vv. 665-667 y 671-672, y asimismo mediante el discurso indirecto libre en los versos 668-669. Se trata exactamente de un «discurso directo no personal» (aparentemente se produce el paso del discurso indirecto al directo), según la clasificación y terminología de Bajtín-Voloshinov en el que los morfemas futuros, así como las partículas JA y SI, refuerzan el valor comunicativo de la decisión del rey, atestigüando su voluntad y la idea firme de cumplir el juramento. Un juramento que en los versos 663-664 también ha sido formalizado mediante la refracción de la voz del rey en un discurso relatado.

En una situación muy distinta se encuentra el rey Marco, en *Tristán e Iseo*, rodeado por los tres felones en el bosque. Así la cuenta la historia:

	En mié l'essart li rois s'estot.
	La sont venu: tot les destot.
3075	De lor parole n'a mès cure.
	La loi qu'il tient de Deu en jure
	Tot souavent entre ses denz:
	<i>Mar fu jostez cil parlemenz,</i>
	S'il eüst or la force o soi,
3080	La fusement pris, ce dit, tui troi.

La actitud pensativa con que constantemente aparece el rey Marco en *Tristán e Iseo* vuelve a repetirse en este fragmento, y es el pensamiento la forma que refracta la voz narradora: el monólogo narrado en los versos 3075, 3079 y 3080. Y un juramento, expresión del *flujo de pensamiento*, «discurso retórico» o «discurso directo preparado» (v. 3078), según lo entiende Voloshinov, que también hace directamente el rey.

Las situaciones de los dos personajes —Marco y Artús— respecto a las historias correspondientes son muy distintas, y también son distintas, por tanto, las respectivas representaciones en lo que se refiere a las formas compositivas: *discurso directo no personal* en el primero, *monólogo narrado* en el segundo. Ahora bien, el tipo de relación establecida entre el autor y el personaje es el mismo: en ambos casos el discurso del personaje, aunque autónomo, sigue la línea temática de la obra, la cual queda ratificada con el sentido inherente de dramatización propio de estas estrategias. Este fenómeno es el que precisamente sitúa los textos dentro de un momento específico de la historia literaria.

Los discursos referidos en la novela medieval son, como puede constatar-se, fenómenos de representación de la *evidentia*. Veámoslo de nuevo en el

fragmento siguiente de *Yvain*, en donde el autor se confiesa incapaz de referir los hechos, y cede la voz a la doncella para que ella misma exponga sus propios pensamientos sobre la situación:

Ne sai, qu'alasse demorant
 A conter le duel qu'ele an fist;
 2920 Mes plorant a sa dame dist:
 «Dame! je ai Yvain trové,
 Le chevalier miauz esprové
 Del monde et le miauz antechié.
 Mes je ne sai par quel pechié
 2925 Est au franc home mescheü.

4. En cualquier género, la cualidad caracterizadora de la *mimesis* es la *eidentia*. Ahora bien, en la narración novelística, lejos de representarse por medio de la descripción, fórmula más apropiada para la poesía lírica, que no es mimética, se basa en la *sermocinatio*⁹, a partir de la cual elabora su peculiar representación, dada la importancia que para el género tienen los personajes y las voces de los personajes en las configuraciones cronotópicas y en las manifestaciones ideológicas, respectivamente.

Con base en esta específica composición de la *eidentia*, la variación de formas de inserción es amplísima, y siempre ajustada, como decíamos, a las necesidades comunicativas de la situación, dándose en un solo párrafo formalizaciones de discursos diferentes, como ocurre en los casos vistos, y también en el siguiente, cuando Yvain, encerrado en una habitación del castillo mira por la ventana a la dueña, después del entierro:

Et mes sire Yvains est ancor
 A la fenestre, ou il l'esgarde,

 1420 *Ce qu'ele plore et qu'ele list,*
Vossist qu'ele leissié eüst,
Et qu'a li parler li leüst.

 1425 Mes de son voloir se despoire,

 Et dit: *Por fol me puis tenir*
quant je vuel ce que ja n'avrai.

⁹ Cf. LAUSBERG, 822.

El pensamiento de Yvain es el que en esta situación transmite el relato: primero, vv. 1420-1422, mediante un estilo indirecto; y luego, a partir del v. 1427, en un largo e importante monólogo citado, según la clasificación y terminología de Dorrit Cohn¹⁰.

Precisamente en esta modalidad, la novela del siglo XII alcanza la absoluta perfección que muestra el caso de *Yvain* en los versos 3531-3562, al hacer las consideraciones sobre su propia actuación y sobre su situación, y las argumentaciones sobre inculpación o exculpación. Se trata de un fragmento que la filología francesa toma como paradigma de madurez lingüística por la destreza expresiva a partir de los usos retóricos. Precisamente con tales usos el fragmento, desde el monólogo citado, y basculando entre la tercera y la primera persona, consigue convertir el discurso en un *planto* referido al propio personaje que lo pronuncia:

Et dit: 'Que fet que ne se tue
Cist las, qui joie s'est tolue?
Que faz je, las! que ne m'oci?
Comant puis je demorer ci
3535 Et veoir les choses ma dame?
An mon cors por qu'aresté l'ame?
Que fet ame an si dolant cors?
S'ele s'an iere alee fors
Ne seroit pas an tel martire.

.....

La función de estas estrategias es tan clara que, con frecuencia, están señaladas en el propio texto. Así, por ejemplo, en *Li contes del Graal*, al finalizar Perceval su primer monólogo, después de haber visto a los cinco caballeros, el verso 125 dice: «Einsi a soi meisme dist».

5. Por otra parte, las peculiaridades de la *euidencia* conducen también a una específica representación de la verosimilitud de género, fenómeno que ha de producir la aceptación de la obra por parte del público receptor, que percibirá la «realidad» establecida en las obras, y la relación de ésta con el mundo y con la sociedad precisamente a través de las estrategias compositivas.

El autor, conocedor por la tradición de las aventuras que narra, establece una peculiar relación con la historia, con el relato y con los personajes, haciendo derivar todos ellos de su voluntad narradora. Una voluntad narradora

¹⁰ Cf. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

que a su vez está mediatizada por las leyes de la pragmática, y que asimismo está sometida a la cultura y a los valores culturales. En ningún momento la narración novelística medieval del siglo XII oculta esta casuística, sino que, por el contrario, sus estrategias configuran las especificidades de la verosimilitud y de la representación determinadas por ella.

En este sentido, puede hablarse *grosso modo* de dos grupos de estrategias, que se dan dependiendo de los sujetos a través de los cuales se establecen: A. las que representan los discursos referidos de los personajes; y B. las que introduce el autor mediante la inserción de su propia voz.

Ya nos hemos referido al primero y a su importancia en la configuración literaria en el siglo XII. Como hemos visto, es grande la pluralidad de modalidades de discursos referidos que en las obras se encuentran, y la perfección compositiva que todas ellas alcanzan. Ahora bien, como peculiaridad hay que añadir que, por lo general, son estrategias construidas de tal manera que la *ironía* y la *estilización*, en el sentido que Bajtín las entiende, están presentes en un porcentaje no pequeño de ellas.

Por ejemplo, el caso que veíamos del paso aparente del estilo indirecto al directo en los versos 661-670 de *Yvain*, se vuelve a producir en los 2716-2721:

Si dist que sa dame salue
 Le roi et mon seignor Gauvain
 Et toz les autres fors Yvain,
 Le desleal, le guileor,
 2720 Le mançoncier, le jeingleor,
 Qui l'a leissiee et deceüe.

El discurso referido no es, como vemos, el de la doncella que se presenta ante el rey, sino el de la propia reina, de la cual aquélla es portavoz. Aparentemente es el mismo caso que el visto *supra*, pero, de hecho, se trata de la voz narrada por un personaje que a su vez ha sido introducido en tercera persona. Y la narración aún va más allá: inmediatamente después, mediante la voz citada, se refiere ella a la reina de manera directa, instituyéndose en voz narradora:

Bien a sa jangle aperceüe,
 Qui se feisoit verais amerre,
 S'estoit fel soduianz et lerre.

Es igualmente significativo este otro pasaje, en el que Yvain solicita a Lunete poder ver lo que ocurre en el exterior, pero la voz del autor aclara:

- 1275 Mes il n'avoit antacion
 N'au cors n'a la procession;
 Qu'il vossist qu'il fussent tuit ars,
 Si li eüst costé mil mars.
 Mil mars? Voire, par foi, trois mile.
- 1280 Mes por la dame de la vile,
 Que il voloit veoir, le dist.

En lo que se refiere al pensamiento, veamos cómo lo inserta el interesante fragmento en el que la doncella hace planes para contar una treta a su señora, con la intervención final de autor, en los versos 3090-3103:

- 3090 Et la demesele rue anz
 La boiste, qu'ele porte viude.
 Einsi vers sa dame se cuide
 De son oignemant escuser,
 Qu'ele dira, que au passer
- 3095 Del pont einsi li meschai,
 Que la boiste an l'eve chaï;

 Ceste mançonge voldra faindre,
 Quant devant sa dame iert venue.

La pluralidad de voces es máxima, como estamos viendo, ya que prácticamente todos los personajes tienen su participación directa en la narración. Y muy curioso en este sentido es el establecimiento de puntos de vista a partir de voces de un público de ficción que testimonia directamente, mientras visualiza el hecho ficticio. Son varios los momentos en que este fenómeno se da, y la función en todos ellos viene a ser la misma: la de fijar unos valores, que en la narración aparecen de manera ostensible, pues no sólo la acción que los representa es contada por una multitud de gentes que están siendo testigos, sino que además éstas hacen juicios sobre lo que ven. Así, por ejemplo, en *Tristán* vv. 6160-6165 y 3196-3242.

- Et disoient et cil et celes,
 Qui el chastel remés estoient
 Et des batailles esgardoient:
 «Ahi! con vaillant sodoiier!
- 3200 Con fet ses anemis ploiiier,
 Con roidemant il les requiert!

 Veez or, comant cil se prueve,

Veez como il se tient an ranc,
 Veez come il portaint de sanc
 3215 Et sa lance et s'espee nue

 3235 Onques ne fist de Durandart
 Rolanz des Turs si grant essart
 An Roncevaus ne an Espaingne!

 Et dient que buer seroit nee,
 Cui il avroir s'amor donee,

Es frecuente, asimismo, el fenómeno discursivo en el que el autor, desde su omnisciencia, entra y se implica en la historia y en el relato; introduce con ello un sinnfn de matizaciones expresivas, mediante formulaciones específicas, es decir, mediante la introducción de: a) comentarios o juicios sobre los personajes y sus acciones, sobre la historia, sobre el relato, etc.; b) consideraciones filosóficas o ético-morales que, si ciertamente tienen relación con el tema y los motivos de la novela, constituyen una digresión con respecto al relato; c) un lector o receptor presente en los morfemas en segunda persona; etc., etc... Veamos un ejemplo del primer caso mencionado:

Mes ne s'antreconoissent mie
 Cil, qui combatre se voloient,
 6000 Qui mout antramer se soloient.
 Et or don ne s'antraiment il?
 'Oil' vos respong et 'nenil'.
 Et l'un et l'autre proverai,
 Si que reison i troverai.

Ahora bien, el tipo de la omnisciencia del autor de la novela del siglo XII es otro de los fenómenos definidores del género en sus orígenes, pues el conocimiento que el autor tiene de la historia que cuenta es un conocimiento documentado en la tradición literaria y cultural, según venimos diciendo, y a partir de este hecho se establecen sus posibilidades de incursión en el relato. Así por ejemplo lo tenemos en *Tristán e Iseo*:

Ainz puis le tens quë el bois furent,
 Deus genz itant de tel ne burent,
 Ne, si comme l'estoire dit
 Louï Berox le vit escrit,
 1765 Nule gent tant ne s'entramerent
 Ne si griement nu compererent.

Y en *Yvain*:

2685 Et dit le contes, ce me sanble,
Que li dui compaignon ansanble
Ne vostrent an vile desçandre.

El autor, de hecho, cuenta lo que sabe, que viene a coincidir con lo que cuenta la tradición. Con ese fundamento se hace frecuente la complicidad entre el autor y los receptores, en fórmulas tan comunes como la siguiente de Bérout:

Seignors, eisi font longuement
En la forest parfondement.
Longuement sont en cel desert.
1280 Oiez du nain com au roi sert:
Un conseil sot li nains du roi.
Ne sot quë il. Par grant desroi,
Le descovri: il fist que beste,
Qar puis en prist li rois la teste.

Se trata de una estrategia de complicidad en la comunicación, que no se queda simplemente en la inclusión gramatical de la segunda persona receptora, sino que establece la expresión que permite resumir la información del fragmento que sigue, y lo expone con un claro valor anafórico, desvelando lo que pueda ser la posterior conclusión o moraleja. Comparte así el autor con los receptores sus conocimientos, y con la fórmula se asegura la adhesión de éstos a sus puntos de vista.

Este uso lleva con frecuencia a que aparezcan en la narración los morfemas verbales de futuro, sin que el valor de éste afecte a la acción a que se refiere el relato, ni a la situación global de la historia, como vemos en los fragmentos siguientes de *Yvain* (vv. 6226-6228 y 3412-3415):

Mes einçois que del champ s'an voisent,
Se SERONT bien antracointié,
S'AVRA antre aus joie et pitié

*

Et li lions lez lui costoie;
Que ja mes ne s'an PARTIRA,
Toz jorz mes avuec lui IRA;
Que servir et garder le viaut.

También la alternancia pasado-presente se produce en gran medida a partir de esta estrategia autorial. Así se encuentra en *Yvain* (vv. 3506-3514) y en *Tristán* (vv. 675-679):

- 3510 Li lions cuide mort veoir
 Son compaignon et son seignor.
 Ains de rien nule duel greignor
 N'oïstes conter ne reteire,
 Come il an comança a feire!
 Il se detort et grate et crie
 Et s'a talant, que il s'ocie
 De l'espee, don li est vis,
 Qu'ele et son buen seignor ocis
 *
- 675 Li nains la nuit en la chambre ert.
 Oiez comment cele nuit sert:
 Entre deus liez la flor respant,
 Que li pas allent paraisant
 Se l'un a l'autre la nuit vient.

Hasta tal punto la omnisciencia del autor se basa en el mundo sociohistórico, cultural e ideológico, que incluso las referencias temporales o geográficas aparecen en las obras como motivos propios de la *evidentia*, no como configuradores de un tiempo y un espacio referentes a la historia. En el siguiente fragmento de *Yvain* aparece claro el fenómeno:

- 2960 Vers le chastel s'an vont tantost,
 Qui seoit pres, qu'il n'i ot pas
 Plus de demie liue un pas,
 As liues, qui el país sont;
 Car a mesure des noz font
 Les deus une, les quatre deus.

6. En el capítulo VI de la *Poética*, Aristóteles, al establecer las partes de la tragedia, distingue HISTORIA («que es la mimesis de la acción»), EXPRESIÓN («manifestación del sentido con ayuda de las palabras»), CARACTERES («que son los que permiten calificar a los personajes en acción»), PENSAMIENTO («lo que a través de las palabras lleva a una demostración»), ESPECTÁCULO y CANTO. Y, al referirse en el capítulo 24 a la epopeya, vuelve a mencionar los mismos, ya que «la epopeya debe comportar las mismas especies que la tragedia», escribe.

Para Aristóteles, dentro de la obra, los personajes están dotados de carácter y de pensamiento, y cumplen una acción con la finalidad de que sea contada una historia, que a su vez, organiza la acción. Así, en *Poética* 6:50a 38, escribe «el principio o el alma de la tragedia es la historia; los caracteres vienen en segundo lugar [...]; se trata ante todo de una 'mimesis de la acción', y, como consecuencia, de hombres que actúan». Es en la acción en lo que el hombre es feliz o miserable, y el personaje está en función de una serie de acciones, de ahí el nombre de *prattontes* o personajes en acción, según el participio activo.

Ahora bien, frente a la tragedia, la novela sitúa el centro de interés en la *lexis*, entendida ésta en cuanto discurso, es decir, en cuanto manifestación lingüística de la palabra y del pensamiento, como fundamento del proceso enunciativo ¹¹. Y esto, en relación con el concepto *logos*, voz de la misma raíz cuyo sentido implicaría cualidad.

El género narrativo novelístico no se atiene, por tanto, a una «mimesis de la acción», sino de una «MIMESIS DE LA LEXIS», en la cual se establece un tipo específico de relación entre la lengua y el mundo, un mundo que, en un principio, en la literatura medieval, está representado en el sentido y en los valores de los procesos cognitivos derivados de la oralidad en cuanto transmisión enunciativa.

Esta es la impresión que ofrece la formalización de los géneros narrativos que nacen en el siglo XII, momento en el que ya la incipiente novela aparece caracterizada con la cualidad que Bajtín entiende como «novelización de géneros» discursivos, y está asimismo regida por el «plurilingüismo» y por la «estilización». Se trata, de hecho, de un género en «contacto vivo con la contemporaneidad no acabada» (cf. M.M. Bajtín).

Por todo ello, la funcionalidad de los elementos de la novela debe concebirse de una manera radicalmente distinta a la aristotélica de la tragedia, y su definición genérica habría que buscarla ligada a concepciones poéticas no aristotélicas, y tal vez próximas a los principios dialécticos expuestos en la idea platónica del Demiurgo, según la funcionalidad que a éste le es conferida en el *Timeo*: un dios artífice organizador de un material preexistente ¹².

¹¹ El sufijo «-sis», en griego, implica o significa «acción».

¹² Para el estudio del género pueden verse las aportaciones siguientes: KARL VOSSLER, *Zu den Anfängen der französischen Novelle. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* (1902); ERICH AUERBACH, *Zur Technik der Früh-Renaissance Novelle in Italien und in Frankreich* (1921) y *Literatursprache und Publikum in der Spätantike und im Mittelalter* (1958); WALTER PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen* (1953).

Si se concibe la literatura como un sistema de comunicación que recoge en su lenguaje los valores e ideas vigentes de una época, podrá encontrarse en los nuevos géneros una repercusión directa del hecho de que desde la filosofía se confiera prioridad a «la intención sobre la acción», o se individualice al hombre, en contra de la idea de los universales (cf. Abelardo): tanto en el sentido conferido a los temas, como en las valoraciones de los discursos, la incidencia de los nuevos rumbos filosóficos se deja sentir.

Los principios de oralidad, por tanto, están fundamentando la composición de la novela, entendiendo por oralidad la transmisión de géneros con sus valores precisos, de generación en generación. Las voces de los personajes de las primeras novelas medievales, al igual que las voces autoriales, se expresan y argumentan mediante géneros que están en vigencia y circulan en todos los niveles sociales. Las caracterizaciones de los personajes literarios medievales evidentemente no son psicológicas (han de pasar más de siete siglos para que éstas se den), pero sí ideológicas.

7. De esta manera es como la novela ha comenzado en su andadura a ocupar un lugar preeminente en cuanto género dentro de la Historia literaria. Las características que conservará a lo largo de los siglos no difieren de las que le son propias en sus primeras manifestaciones, pues el género sólo cambiará tanto en cuanto cambien los lenguajes sociales y sus géneros discursivos.