EL PROCESO DE FICCIONALIDAD EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XV: LA FUNCIÓN AUTOR/ NARRADOR Y LA ILUSIÓN REFERENCIAL

Javier VELLÓN LAHOZ
I.B. Santa María de Villarreal

BIBLIO [0213-2370 (1997) 13-1; 171-184]

El artículo trata sobre los orígenes de la forma narrativa y, en este contexto, el análisis del proceso de ficcionalización. A partir de las propuestas primitivas del género, resulta más accesible el estudio de las categorías de la ficción, especialmente el proceso creativo que, desde la enunciación, se desarrolla hacia la elaboración del universo poético. Como referencia para el estudio se citan las siguientes obras: Arcipreste de Talavera, Espill *de Jaume Roig, y las principales obras de Diego de San Pedro.*

The article deals with the origins of the narrative style and, in this context, the analysis of the process of making fiction. Starting from the early proposals of this genre, it is much more accesible to study the fiction categories, especially the creative process which, from the enunciation, is developed towards the production of the poetical universe. As a reference for the study, the following novels are quoted: Arcipreste de Talavera, Espill *by Jaume Roig, and* Cárcel de amor *by Diego de San Pedro.*

En las actas que recogen las «Jornadas sobre ficcionalidad en el discurso literario y fílmico» (Universitat Jaume I de Castellón, febrero de 1993), los editores, Vicente J. Benet y María Luisa Bruguera (9), realizan una introducción que sitúa en su justo lugar los fundamentos de una teoría de la ficción literaria, es decir, un sistema explicativo del proceso de producción significante del texto artístico:

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

> la ficcionalidad... no es un problema de los signos y su significado, sino de lo que se desprende de su movilización en los textos, de la entrada del problema del sujeto... El texto es un espacio que se abre a la experiencia de su actualización... que, guiando por su interior el deseo de un sujeto que busca reconocerse, funda el proceso de enunciación.

Es, precisamente, el «proceso de enunciación» el que aparece problematizado en el origen histórico del discurso narrativo en cuanto que el salto cualitativo entre la ficción épica y la narración –«la transición del símbolo al signo», en palabras de Julia Kristeva (206 y ss.)– supuso la constatación de que el acto narrativo «es una función productora del relato», según el parecer de Kate Hamburger (126). Todas las instancias genéricas del relato aparecen en estado original, por lo que se hacen evidentes los mecanismos internos de la ficcionalidad, esto es, el intento de armonizar la elaboración de un universo literario que articula el estatuto artístico y la enunciación como sistema de producción literaria.

Las narraciones de los primeros tiempos son muy permeables a las categorías de la enunciación, reflejando la propia materialidad de la escritura entre los intersticios de la ficción, revelando la figura del autor en su constitución como narrador. El tema de la «verdad poética» y sus implicaciones respecto a la mímesis es tratado por las diversas preceptivas dedicadas a glosar la doctrina aristotélica[1]. La confrontación entre la verosimilitud y la verdad histórica resulta preponderante en un género –el narrativo– demasiado vinculado a lo real (incluso por el canal prosaico frente al verso, modo privilegiado para la imitación poética, según Aristóteles); a este respecto resulta sugestiva la teoría de Northrop Frye considerando que «la novela fue un desplazamiento realista del romance». No es extraño, por ello, que en las obras del siglo XV el ideal verista afecte a la implicación del

1 Para un resumen del tema ver García Berrio, 136 y ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

autor-narrador como estamento que otorga sentido al proceso de ficcionalidad narrativa, especialmente cuando se trata de organizar un discurso que haga compatible la mímesis con la diégesis.

El relato boccacciano había consolidado el procedimiento diegético para la «narratio», esto es, la reproducción de unas coordenadas espacio-temporales en las que se ubican unos personajes, resumidas como un pasado respecto al presente de la enunciación. Junto a esta forma narrativa cobra importancia, a su vez, la mímesis, y, así, la «progressio» de la fábula se produce a través del diálogo entre los personajes.

La mayor parte de las narraciones objeto de estudio en este trabajo intentan articular de modo coherente un universo de ficción capaz de identificar el proceso mimético con la materialidad del texto, de manera que historicidad y ficción se confunden en el deseo de ofrecer una imagen verista del estatuto poético. El autor-narrador surge, así, como referente de todo el proceso, como categoría que aglutina los dos vértices entre los que discurre la «poiesis»: la imitación de lo real y el producto final de la creatividad.

Desde el *Corbacho* hasta *Cárcel de amor*, las formas primitivas de la narración evidencian una manifiesta preocupación por constituir un marco de ficción ajustado a unos procedimientos genéricos, en los que subyace el gesto verista determinado por la ubicación del sujeto de la enunciación en el contexto de la historia. La situación del narrador en el espacio de la fábula es la que aporta la «verosimilitud referencial» o, lo que es lo mismo, la que oculta la lógica de la ficción tras la ilusión de lo real[2].

Asistimos, pues, al gradual desvelamiento de la categoría narratológica del autor-narrador, en el contexto del nacimiento del género novelesco como forma vinculada a las siguientes condiciones histórico-culturales:

2 Utilizo la terminología establecida por Barthes, 139 y ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

–Michael Foucault –en un clásico tabajo– reclamaba la atención de la crítica hacia lo que denominaba la «función autor», es decir, la importancia del autor en los estudios novelescos: se trata de un género que surge ligado a la imprenta y, por ello, a una especial dialéctica comunicativa entre el autor, el texto y el lector, lo que Stephen Gilman califica como «la simbiosis silente, voluptuosa y sin precedente entre el autor, el héroe y el lector» (92-93). Desde esta premisa, la inclusión del narrador, como soporte de un autor latente, insufla narratividad al texto, apuntalando lo verosímil desde la contingencia referencial.

–La preceptiva literaria en el siglo XVI, a la hora de establecer vínculos entre la definición de los géneros literarios y los modos de imitación, introduce un criterio de indudable modernidad como es valorar la perspectiva de la enunciación o voz del narrador y, así, López Pinciano distingue la épica porque «los poetas razonan por personas proprias suyas a veces, a veces por ajenas» (*Philosophia antigua poética*, «Epístola quarta»).

El sentido horizontal de la acción novelesca, determinada por la causalidad (frente a la discontinuidad del romance), se expone a través de la diégesis en las «novelas embrionarias»[3] aunque ya se perciben soluciones técnicas más complejas. A partir de *La Celestina* y, sobre todo, de *La lozana andaluza*, la «progressio» de la acción se logra por medio del diálogo, como apunte de mayor realismo en la caracterización de los personajes y, por ende, del conflicto (la dimensión realista del diálogo es reivindicada por Galdós, concretamente en el prólogo de *El abuelo*, una de sus novelas dialogadas).[4]

3 Definición de Talens, 71 y ss. para las formas primitivas de narración.

4 «El sistema dialogal nos da la forja expedita y concreta de los caracteres... La palabra del autor, narrando y describiendo no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de verdad espiritual», V y VI.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Precisamente, y para suplir la ausencia de lo narrativo en estas novelas, se produce una evidente preponderancia de lo que Emile Benveniste denominó «realidades de discurso» (vol. II, 82 y ss.), es decir, elementos que con su carácter indicial apuntan a los interlocutores, al tiempo de la enunciación, al espacio, la modalidad, etc.; son los «shifters», de los que hablaba Roman Jakobson (307 y ss.), y que en estas obras ordenan el discurso en relación al eje narrador–personajes.

–En tercer lugar, se está produciendo un fructífero debate entre los tratadistas en torno al concepto de verosimilitud y las fuentes de la creación (dicotomía «ars/ ingenium»): la posición más conservadora es la que defendía la «retractio» (el «ritrovamento» en los teóricos italianos), es decir, la verosimilitud discursiva, criterio de realismo artístico basado en el tributo a la tradición literaria, por lo que la verdad poética se funda en la fidelidad a un paradigma de ficción conformado históricamente. En el otro extremo se encuentra una actitud vitalista, defensora de la individualidad creativa, y que abre el concepto de verosimilitud hacia la ilusión referencial, aproximando lo literario a la expresión más humana y real. Es la posición de Alonso Pinciano («es mi parecer que el poeta debe ser nuevo y raro en la invención»), quien no duda en afirmar que, como materia literaria: «preguntad a cualquier hombre que haya llegado a veinte y cinco años el discurso de su vida, que él os dará materia para otras tantas comedias» (Epístola Tercera); pero también la que consolidó Cervantes como coordenada básica de lo novelesco («yo soy aquél que en la invención excede a muchos...», *Viaje del Parnaso*, capítulo IV), al prometer al lector de su *Persiles y Sigismunda* contar «cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y delicada sus acontecimientos» (Libro I, capítulo XXIII).

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

La novela se desarrolla entre estos parámetros culturales, y desde sus primeras formulaciones del siglo XV podemos observar la tendencia a una ficcionalidad capaz de sintetizar lo poético con la presencia de un referente que garantice la esfera de realidad. En este complejo esquema de interacciones textuales sobresale la incidencia del sujeto-narrador-autor, y su especial vínculo con la materia relatada y con las expectativas del receptor (básicamente urbano y de extracción burguesa).

Un primer ejemplo lo encontramos en dos obras que comparten su condición didáctico-moralizante, aunque superando las limitaciones del simple «Tractatus» medieval: el *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, y *Espill* de Jaume Roig.

En el prólogo de la obra castellana, el autor insiste en remarcar que su relato: «Non es corónica nin istoria de cavallería, en las quales a veses ponen c por b; que esto dicho he, sabe que es verdad, e es debda de faltar dello o de grand parte»[5]. Ese «yo Martín Alfons de Toledo, bachiller en decretos, arcipreste de Talavera, capellán de nuestro senior el Rey de Castilla don Juan» es consciente de que la forma narrativa que propone es equidistante del género histórico y de la fabulación imaginativa de lo caballeresco; de ahí que el texto del *Corbacho* sea un conjunto de ejemplos extraídos de autoridades –mencionadas por el autor–, recreadas y ubicadas entre constantes indicaciones realistas, testimoniadas por la experiencia del autor-narrador; así, como muestra, en el capítulo XIII de la 2ª Parte aparece como testigo de la historia relatada: «En Barçelona yo conoscí una que nunca su casa se vaziava de las que venían a estas burlerías... E la vi colgar...»

5 El perjuicio realista contra las novelas de caballería será una constante entre los teóricos humanistas y, así, Alonso Pinciano las define como «disparates» por no tener «imitación ni verosimilitud» («Epístola Quinta», vol. II, 8).

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Estamos ante un esquema primigenio de narratividad, en el que la identificación entre el enunciado y la enunciación aún se presenta como condición de «ilusión referencial», pese a que es diáfana la diversificación de categorías, en cuanto que la afirmación de verosimilitud a partir de la experiencia vivida por el autor resulta ya un simple recurso de ficcionalidad.

La novela de Jaume Roig apunta hacia una fase más avanzada en la incidencia del narrador como categoría definitoria de la ficcionalidad novelesca relacionada con la enunciación, sobre todo por adoptar la forma autobiográfica.

La obra tiene una finalidad didáctica, en la línea de las piezas misóginas medievales; la ficción autobiográfica pretende que «de mon parlar,/ tots, si'm creureu,/ elegireu/ no mai amar,/ ans desamar». Para ello, el narrador relata sus experiencias, ya no sólo como testimonio de la diégesis (como en el caso anterior), sino desde una primera persona que desvela los mecanismos de la ficcionalidad.

En el Prefacio el narrador nos indica que tiene ochenta años de «treballs, afanys/ e greu torment»; como sujeto del enunciado, el narrador-personaje presenta una selección de su vida en la que está presente su visión, y concluye la historia indicando que tiene «noranta cinc/ o cent anys», lo que refleja no sólo la evidencia del desdoblamiento autor/ narrador (Jaume Roig, según sus biógrafos, no tendría más de sesenta años cuando escribió *Espill*), sino que el enunciado ha delimitado su marco respecto a la realidad a través de la fijación de su instancia narrativa.

Pero, además, el texto menciona constantemente datos del entorno del autor, fomentando no sólo la identificación realista sino que, de un modo simple pero significativo, nos ilustra acerca de los nexos entre la esfera de la historia y la del discurso: desde el comienzo el narrador señala que la obra tiene un destinatario individualizado que es su sobrino Baltasar Bou (familiar de Jaume

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Roig); «lo vell Roig tort» denomina un personaje al protagonista, etc.[6]

Es al final de la obra cuando observamos claramente el salto cualitativo de lo poético a lo histórico. El narrador sólo salva de la maldad femenina a dos mujeres: a la Virgen y a una dama, casada con un hombre «blanc e vermell», «Is, primer mort,/ lo peix llisser/ hac nom primer» (juego de palabras con los nombres Roig e Isabel Pellicer); a esta mujer la define como vecina, madre, padrina, fiel amiga, hasta confesar que «res en lo món/ mentres hi fon/ no amí tant/ .../ puis solament/ en llur comuna/ n'he trobat una/ la qual mereix/ un poc de greix». El narrador deja paso a la voz del autor (Isabel Pellicer fue su esposa), con lo que la ficción se diluye, y el relato autobiográfico queda enmarcado en los márgenes de lo literario.

De hecho, la parte final del libro es una oración a la Virgen y una llamada a Baltasar Bou, explicando cuáles han sido las motivaciones que le han llevado a la fabulación: todo lo que ha podido aprender de su experiencia y de las enseñanzas de los grandes pensadores (cita a Ramon Llull, Guillermo d'Ocam, etc.) «t'he escrit dessús,/ lo menys confús/ que he pogut./ Del que he sabut/ he fet procés,/ però sotsmés/ tot a la llima/ del qui és cima/ dels correctós». La obra revela, así, su entramado interno de ficcionalidad, y la vertiente realista; su supuesta singularidad autobiográfica se vertebra por medio del recurso de la «retractio», esto es, el criterio defendido por numerosas preceptivas clásicas, cuyo origen son los conocidos versos de Horacio en su *Ars Poetica*: «Difficile est proprie communia dicere...» (vv. 128-131).

6 Es cierto que R. Miquel i Planas, en su traducción de 1935 de la obra al castellano, interpreta el término «Roig» como adjetivo calificativo y no como apellido; sin embargo también parece claro que el autor juega con el equívoco del verso, lo que es habitual en la obra, como veremos a continuación (ver Fuster, 79).

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro presenta una forma más avanzada de ficcionalidad, en ese género aún no bien definido que desde el Tratado medieval evoluciona hacia la novela. No es arriesgado admitir que muchas de las innovaciones técnicas y de estética verista del siglo XVI están ya presentes en esta breve obra de finales del siglo XV.

Un primer aspecto a destacar es el marco general en el que se encuadra la ficción, determinado por el tránsito desde el estatuto de la enunciación hacia la fabulación alegórica que, de hecho, señala el comienzo del relato. Efectivamente, Diego de San Pedro, de un modo más sutil que el practicado por Jaume Roig –en el final de *Espill*, ya comentado– logra una perfecta adecuación entre el autor y el narrador, al incorporar el ámbito de lo real a la figuración novelesca. En el Prólogo, el autor afirma que escribió la obra «más por necesidad de obedescer que con voluntad de escrevir», justificándose, así, al responsabilizar de la obra a un «vuestra merced» (don Diego Hernandes) quien, al parecer, le solicitó una obra similar a otras anteriores del autor.

El «comienço de la obra» resalta el proceso gradual de adecuación realidad/ ficción, pues aún es perceptible la presencia del autor, al referir hechos conocidos por el destinatario: «Después de hecha la guerra del año pasado» (posiblemente alude, según los estudiosos –como es el caso de Bruce W. Wardropper–, a la guerra de Granada); el paulatino desarrollo del relato alegórico diluye la presencia del estatuto de la enunciación que, sin embargo, permanece latente, como se observa en el final del proceso novelesco, mediante un perfecto uso de los valores performativos de la morfología verbal y la deixis pronominal y adverbial:

> con suspiros caminé; con lágrimas partí; con gemidos hablé; y con tales pasatiempos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

De una manera ingeniosa, el propio destinatario –invocado desde el Prólogo– queda incorporado al espacio de la ficción, y el narrador se asimila a la figura del autor, logrando una perfecta simbiosis entre lo poético (configurado por el inicio alegórico) y la ilusión referencial propagada desde la carta-prólogo dedicada a «vuestra merced». Antonio Prieto (295) lo explica con las siguientes palabras:

> el cruce de esos dos caminos (el concreto y el alegórico) implican, en su función, la creación de un tiempo y un espacio narrativos donde lo biográfico es elevado a un tiempo acrónico en el que, polisémicamente, convivirán lo biográfico y lo simbólico en forma predicable de «tractado».

Pero además de ese «personaje autoral» –en palabras de Stephen Gilman– que participa en la historia llevando las cartas de los amantes, comentándolas con el lector, y sirviendo de intermediario en la relación sentimental, la obra no olvida su inclinación verista, pese a su distanciamiento simbólico, como lo demuestra el hecho de que el narrador alude constantemente a su función diegética, dotando de verosimilitud a la propia materialidad del discurso.

El narrador, convertido en mensajero de los protagonistas, se siente obligado a dotar de verosimilitud su posición en el conflicto y, por esta razón, explica cómo puede transcribir una carta que, en la ficción, sólo podría leer su destinatario. En un momento dado, cuando ofrece al lector la carta que Leriano acaba de escribir para que el «auctor» la lleve a Laureola, éste indica: «Acabada la habla y carta de Leriano, satisfaziendo los ojos por las palabras con muchas lágrimas...»; en otras ocasiones afirma que sólo viendo el rostro del amante ya podía adivinar el contenido del mensaje que acaba de transcribir, «puesto que pude sentilla mejor que contalla».

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

También es frecuente que el narrador informe al lector sobre el lugar que ocupa en el relato de los hechos, patentizando su condición de testigo, confidente, confesor, etc., invocando, incluso, el propio desarrollo de los acontecimientos en función de las necesidades narrativas. Así, por ejemplo, al relatar las tribulaciones de Leriano al ser acusado de pretender a Laureola, el narrador expone:

> No quiero dezir lo que Laureola en todo esto sentía porque la pasión no turbe el sentido para acabar lo començado, porque no tengo agora menos nuevo su dolor que cuando estava presente.

Es el mismo criterio que sigue cuando, tras el tratado cortesano en favor de la mujer que, desde el lecho, recita Leriano a Tefeo, el narrador afirma: «Mucho fueron maravillados los que se hallaron presentes oyendo el concierto que Leriano tuvo en su habla...». Es innegable que el lector entiende que el «auctor» es uno de ellos y por eso puede conocer las palabras del desdichado galán. En este contexto se entiende la frase con la que continúa la narración, tras la visita de la madre de Leriano y sus exclamaciones de dolor: «El lloro que hazía su madre de Leriano crecía la pena a todos los que en ella participavan...». El sentido de estas sugerencias en torno a la figura –presente– del narrador queda claro cuando, momentos antes de morir y de pronunciar sus últimas palabras, Leriano puso «en mí los oxos».

En esta misma línea, el narrador, identificado con su categoría en el relato, no duda en otorgarse el derecho de dirigir el desarrollo de la trama, seleccionando los aspectos más interesantes, realizando todo tipo de digresiones y vueltas al conflicto central, etc.; todo ello con indicadores que guían la atención del receptor, como en el caso siguiente: «Finalmente, por no detenerme en esto que parece cuento de historias viejas...»

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

La narrativa del siglo XV, en la consolidación de un género con unas características muy definidas frente a otras propuestas de escritura de ficción, persigue la formalización de unos parámetros que, estableciendo la línea divisoria entre la enunciación y el transcurso de la fábula, no distorsionen las expectativas de verosimilitud de un lector ávido de historias que reafirmen su ubicación en el espacio y en el tiempo. Realismo, verdad poética, comienzan a ser nociones operativas en el espectro literario. En el centro de ese universo, emerge la figura del narrador como concreción que aporta sentido al espacio ficticio y que, con sus guiños, se aparta y se aproxima al sujeto real responsable del Prólogo, en una oscilación de gran transcendencia comunicativa. Nadie mejor que, de nuevo, Diego de San Pedro quien, al final de su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* –escrito para las «damas de la Reina nuestra señora»– enlaza de modo magistral la presencia del narrador (que ha contado la historia que le relató Arnalte) con el cortesano que se dirige a sus lectores-oyentes (también en la recepción se diversifican las categorías de realidad/ ficción):

> Desta manera, [virtuosas] señoras, el cavallero Arnalte la cuenta de trabajada vida me dio. E si [y]o acá he sido tan enojoso como él allá qued[a] triste, mijor en contemplar sus males que en ponerlos por escripto librara. Pero por obedescer su mandado quise mi desconocimiento desconoscer; y quise más por las premias de su ruego que por [el] consejo de mis miedos regirme. Pero vuestras mercedes no a las razones mas a la intención mire[n], pues por vuestro servicio mi condenación quise, haviendo gana de algund pasatiempos darvos, y porque cuando cansadas de oír y fablar discretas razones estéis, a burlar de las mías vos retrayáis.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Obras citadas

Barthes, Roland, «El efecto de lo real», *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, 139-156.

Benet, Vicente J. y Bruguera, María Luisa (eds.), *Ficcionalidad y escritura*, Castellón, Universitat Jaume I, 1994.

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

Foucault, Michael, «Qu'est-ce qu'un auteur», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 64, 1969, 73-104.

Frye, Northrop, *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

Fuster, Joan, *Misògins i enamorats*, Alzim, Bromera, 1995.

García Berrio, Antonio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.

Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*, Madrid, FCE, 1993.

Hamburger, Kate, *Logique de genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

Jakobson, Roman, «Conmutadores, categorías verbales y el verbo ruso», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1975, 307-332.

Kristeva, Julia, *Semiótica*, *I*, Barcelona, Fundamentos, 1978.

Pérez Galdós, Benito, *El abuelo*, Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1897.

Prieto, Antonio, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Taléns, Jenaro, *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universitat, 1977.

Wardropper, Bruce W., «Allegory and the role of «el Autor» in the *Cárcel de amor*», *Philological Quarterly*, 31, 1952, 39-44.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra