

De un material más fácil de trabajar y sin continuidad con la piedra, la talla en madera tiene, con respecto al edificio que la alberga y que ella adorna, una independencia mayor. Es verdad que está neutralizada (por su integración funcional en la arquitectura) en los paneles decorativos o trípticos de madera tallada y pintada. No obstante, desde las antiguas estatuas relicano, como la Saint-Foy de Conques (ídolo del siglo X robusto y bárbaro) hasta las Virgenes de los siglos XV y XVI, rodeadas de pliegues suntuosos (o incluso hasta los personajes del gran retablo de Wit Stwosz en Cracovia), se produce el mismo deslizamiento irresistible, desde la sugestión simbólica a la imitación de la vida, y desde la apertura maravillada sobre la amplitud del cosmos al repliegue sobre la intimidad del corazón.

La imagen esculpe el espacio; sus colores animan la forma como la ropa viste el cuerpo y revaloriza sus dimensiones. La Edad Media, a través de todos los estilos de escultura inventados por ella, está fascinada por esta idea. Se unirá otro elemento a estos datos primordiales y sencillos, para convertirlo en la idea de un tema imaginario: el movimiento. Estamos aquí cruzando un umbral, y nos encontramos en plena «maravilla». Desde principios del siglo XII los relatos novelescos sobre la historia y los mitos antiguos multiplican las descripciones de autómatas, que representan físicamente y en acción plantas, animales, seres humanos. Alguna creación de los mecánicos bizantinos pudo inspirar estos pasajes, pero el tema tiene su fuerza propia y su fecundidad. El *Roman de Thèbes* o el *Roman de Troie*, entre 1160 y 1190, lo explotan sin tasa; también *Floire et Blanchefleur*, y la epopeya heroica y cómica del *Voyage de Charlemagne*; *Sept sages*, colección de cuentos de origen oriental difundido en latín y en varias lenguas vulgares, del siglo XII al XV, narran cómo Virgilio construyó un arquero de bronce capaz de disparar una flecha cuando se le golpeaba con la mano. Ruysbroek y Ordenico de Pordenone señalan con admiración algunos autómatas (árboles, dragones, pájaros) del kan mongol de los que oyeron hablar, en los confines del mundo conocido.

El espacio de los textos

XVIII

ESPACIO ORAL Y SUPERFICIE GRÁFICA. RETÓRICA Y MOVIMIENTO.
LOS GÉNEROS Y EL ESPACIO. REPRESENTACIONES

Globalmente, una «literatura» constituye la proyección imaginaria del espacio social. Este truismo no explica, sin embargo, en nada su funcionamiento. Hablar actualmente de espacio a propósito de textos literarios es mantener uno u otro de tres discursos muy diferentes. El primero (que se escuchaba mucho en los años setenta y ochenta) trata de la materialidad de las gráficas, de la página, del libro: lo que yo denomino el *espacio textual*. El segundo consiste en disertar sobre la representación literaria del espacio físico. Se refiere, no sin equívocos, a la estética de la descripción: me refiero al *espacio descrito*. El tercero, más complejo y de dominante metafórica, recibió de Maurice Blanchot, su iniciador, el título de «espacio literario» (diría más bien, para evitar malentendidos, *espacio poético*): en el punto de la reflexión crítica al que hemos llegado, este último discurso amenaza constantemente con estallar en múltiples asertos difíciles de sintetizar.

Por lo que se refiere a la «literatura medieval», las cuestiones que se plantean en estos diferentes órdenes de reflexión se complican por el hecho de que el objeto estudiado pertenece a una civilización en la que la oralidad de las transmisiones predominó —con mucho— so-

bre la escritura. Remito sobre este punto a mi libro *La letra y la voz*, especialmente a sus capítulos 5, 9, 11 y 12. Antes del siglo XVI, sería poco realista por parte de un historiador no disociar, en las culturas europeas, las ideas de *texto* y de *escrito*. El texto, como sugiere su nombre, es un tejido confeccionado: por una parte, se constituye sobre la trama del lenguaje común; por otra, asume unos valores encontrados en ellos su justificación. Ninguno de estos caracteres supone necesariamente la mediación de la escritura. Un texto poético puramente oral no deja por ello de ser un texto, pero lo es de una forma diferente. Lo llega a ser mediante la operación de la voz. Tal fue la condición de los poemas o cuentos más antiguos que, al salir de la latitud romana, o de su germanidad, de su eslavitud primitivas, se pronunciaron para ellas mismas, por ellas mismas, las lenguas vulgares europeas que estaban descubriendo su identidad.

Sobre este fondo «natural», la escritura va conquistando poco a poco su territorio propio. Un día, los textos «vulgares» adquirieron entre su público autoridad suficiente como para que los eruditos se interesasen por ellos y los recogiesen por escrito, o para que compusiesen, pluma en ristre, imitaciones destinadas a una existencia oral. La condición de estas obras, y de todas las que siguieron hasta el umbral de la época moderna, presenta aspectos aparentemente contradictorios. El texto, a lo largo de su historia propia, pasa en un momento dado por la escritura. Esta acción de ponerlo por escrito puede proceder de diferentes voluntades, cumpliendo, por tanto, funciones muy diversas. Sin embargo, la voz siempre interviene en la comunicación del texto: canto recitado, declamación, lectura pública, mímica. Incluso en los casos en que se da una lectura solitaria y privada, ésta se practicaba con una voz claramente articulada. En Occidente estábamos en esta fase en 1500. No obstante, los escritos se habían multiplicado desde el siglo XIII, especialmente en la esfera del poder y del derecho, no menos que en la de las doctrinas. La civilización se estaba inclinando lentamente hacia una nueva fase, en la que se establecía durante varios siglos una hegemonía rigurosa de la escritura, en lo sucesivo única poseedora eficaz del poder, de la sabiduría y de la poesía... con los que construiríamos nuestra «literatura».

En régimen de escritura, se refuerza la identidad y la permanencia del mensaje. En régimen de oralidad, su autoridad en el movimiento. Ahora bien, desde antes de la era guttembergiana, se habían produci-

do desde un régimen a otro varios deslizamientos, al principio apenas perceptibles, pronto combinados y en aceleración. Entre los siglos X y XVII, la espacialidad de los textos cambió así progresivamente de naturaleza. Los más antiguos se despliegan en el espacio concreto en el que existen los cuerpos y resuenan las voces. Cuando interviene la escritura, este espacio se proyecta (sin absorberse) sobre otro, geométrico, engendrado por el trazado de la letra, las dimensiones de la página, el volumen del libro. Última etapa: el espacio de la escritura sustituye al de la voz, que subsiste de forma accesoria, percibido en lo sucesivo como el resultado banal y ocasional de una traslación teatral, en caso de que el texto escrito sea declamado por una voz humana. Es cierto que sólo los textos en lengua vulgar recorrieron el arco completo de estas mutaciones. Los textos latinos, cuya lengua fue durante mucho tiempo exclusivamente la escrita, no pudieron conocer la primera fase. Fueron de entrada un espacio de confrontación, de colaboración entre espacialidades opuestas.

Esta evolución tuvo como consecuencia a largo plazo el trastocamiento de nuestro *espacio textual*. La Europa de la Alta Edad Media, poco habituada a la escritura (cuya práctica mantenían únicamente algunos medios aislados, sobre todo monásticos), tenía como modalidad normal, por no decir única, de comunicación poética la *performance* propiamente dicha: puramente espectacular, en los límites de lo teatral, sin el apoyo ni la autoridad de un objeto gráfico. La presencia física de un recitador o cantante constituía su realidad; el cuerpo del que emanaba dicha voz, los otros cuerpos cuyos oídos la registraban, definían conjuntamente el territorio abierto a la obra de lenguaje, invadido y, por poco tiempo, poseído por ella. El gesto acompañaba a la voz, y la escucha conmovía, junto con las mentes, los miembros de los oyentes. Se establecían correspondencias que podían desembocar en la danza colectiva: ítemos la prueba, que se deduce de las condenas eclesiásticas! El texto está vinculado a la totalidad de estos cuerpos que forman en ese momento una unidad social viva; existe en y por ese momento. Por él está unido a un lugar, una encrucijada, un atrio, la sala, la estancia de las damas: de forma ocasional quizá, fortuita, pero que se grabará en las memorias; o bien en virtud de una tradición que fija aquí la ejecución de tal texto y allá la de tal otro. La relación del texto oral con su entorno topográfico real resulta así, durante su verbalización, mucho más estrecha y fuerte de lo que

puede serlo entre el escrito y el lugar de la lectura, biblioteca, sala de estudio o tocador. Se trata de una relación fundamental, constitutiva de la obra vocal; mientras sólo es accesoria o utilitaria en la lectura.

El espacio de la obra vocal es público. Se recibe la obra como una emanación del discurso social: apenas adelantado o retrasado con respecto a éste, como para prevalecer de la autoridad de los antiguos o de la audacia de los innovadores. Su espacio está, pues, abierto, si no a todos, al menos a una multiplicidad de autores participantes. Suponiendo que el texto se anote por escrito a continuación y se someta a la lectura, tiende a desizarse hacia el espacio intelectual y afectivo del «fuero interno». Un oído lo captaba, vibrante con los ruidos de la vida, bajo las apariencias de su espacio; ahora un ojo descodifica una grafía, a la que se reduce, durante la lectura, toda la evidencia. Sin embargo, la descodificación es difícil. El vocabulario que designa, en los idiomas occidentales, la acción de leer conserva connotaciones antiguas relativas a un trabajo con el cuerpo: *legere* o *legen*, a la acción de recoger; *read*, a la observación ocular. Aunque estos matices se hayan borrado de la memoria, el trabajo de la lectura se considera duro; en algunos monasterios del siglo XII, se dispensa de él a los enfermos¹. Efectivamente, la vista no basta. *Mot*, «palabra», término de origen oscuro, podría haber designado en un principio el movimiento de los labios. Compacidad casi absoluta de la superficie gráfica de la mayor parte de los textos, ausencia de blancos, irregularidad de la división en palabras, numerosas abreviaciones, ambigüedad de algunos trazos: cada línea plantea un problema que sólo la articulación vocal permite resolver en la práctica. Así, en la época que conoció la primera expansión triunfante de la escritura, en los siglos XI-XII, los textos, para funcionar, exigen que el espacio interiorizado de su discurso se ajustara y se «realizase» a través del espacio acústico de la voz, inseparable del espacio gestual del cuerpo. Los escasos testimonios que tenemos sobre el uso y los fines de la puntuación no permiten duda alguna. Desde Isidoro de Sevilla, en el siglo VII, hasta los escolásticos del siglo XIII y los primeros humanistas, una larga serie de gramáticos y de eruditos justifican y comentan la práctica del punto y la coma en términos que remiten, tanto como a la estructura sintáctica, al ritmo vocal de la proposición. La voz se extiende a través de la grafía.

¹ Illich, págs. 70-71.

El *paratexto* (según el vocabulario propuesto por G. Genette) es prácticamente inexistente. Este conjunto de menciones (títulos, prefacios y todo lo demás), que delimitan el marco en cuyo interior se inscribe el espacio textual, se reduce en la práctica a las observaciones (divertidas, «publicitarias» o didácticas) que preceden, cierran o acompañan el enunciado de la obra. Estas observaciones emanan, por otra parte, tanto del locutor como de los oyentes. En los escritos más antiguos, aparte de los *incipit* y *explicit*, de uso bastante irregular, y aquí y allá un nombre de autor ahogado entre una dedicatoria o una conclusión, no hay nada que marque clara o sistemáticamente los límites del texto. El *paratexto* moderno no existirá antes de los siglos XIII y XIV, pero su uso se generalizará con la imprenta, para triunfo del autor, cuyo nombre inaugurará la obra en lo sucesivo, dando testimonio de que (como los conquistadores, sus contemporáneos, actuaban con las tierras de allende el océano) se ha apropiado del espacio.

Materialmente, la letra, la página, salvo excepciones, están prisioneras del volumen del libro. Desde el siglo VI triunfó en Occidente el modelo del *codex*, conocido desde principios de nuestra era, pero que elimina a su competidor, el *rollo*: el códice es el objeto que designa nuestra palabra *libro*; el volumen, el rodillo de despliegue vertical o lateral. Parece seguro que la sustitución de uno por otro se debió a la influencia de los cristianos copistas de las Sagradas Escrituras: desesos sin duda de encerrar la palabra divina en el santuario inviolable de este espacio geométrico, delimitado, nítido, cubierto por una encuadernación que garantiza su unidad, mientras presta sus superficies al arte de los imagineros. Así se explica el respeto supersticioso de que goza el objeto libro entre los analfabetos durante los siglos medievales; también la demanda incesante de libros ilustrados, caros, muebles preciosos de los que el rico propietario se enorgullece (podemos presumirlo) como de una joya, más que de un *texto*; se explica también la imagen última de la *Divina Comedia* en la que Dante evoca el libro encuadernado por el Amor, que encierra la totalidad del Sentido. El rollo antiguo se desplegaba como la voz, como la vida, del principio al fin, sin que sus extremos fueran perceptibles simultáneamente. El códice engendra un Orden abstracto, indiscutible y totalmente presente, espacio microscópico autónomo. El texto de los *romans* en prosa de los siglos XIII y XIV remite constantemente a él mediante los adverbios de lugar: *plus, avanti, ci après* y otros más. Sin em-

bargo, la autonomía es más virtual que plenamente realizada; el Orden tiene sus debilidades. La unidad material del código responde raramente, al menos en lengua vulgar, a una unidad textual. La mayor parte de los manuscritos que nos ha legado la «literatura» medieval tienen, a este respecto, más de lo que hoy consideraríamos una miscelánea (o un cajón de sastre!) que de «libro».

La difusión de la imprenta suavizó, hasta el punto de borrarlos en algunas décadas, estos rasgos arcaicos de nuestra escritura. El libro, hasta entonces objeto único, cuyas copias (cuando las había) tenían cada una su identidad y sus rasgos propios, se trivializa: ya no hay forma de distinguir los numerosos ejemplares. Comercializado, virtualmente abierto al consumo de masas, el libro se va alejando del cuerpo de su lector. Una familiaridad está en vías de desaparición. El espacio textual que rodea y protege al libro se hace más abstracto todavía. El siglo XVI sistematiza el uso de técnicas auxiliares mediante las cuales los escolásticos habían tratado, en los siglos XIII y XV, de reforzar su autonomía: marcas de identificación, sumarios, listas alfabéticas, colaboran en la creación de otro espacio, técnicamente ordenado y superpuesto al primero. La tipografía de los humanistas acusa este efecto: explicitando los títulos, despejando la página, limpiando los márgenes de glosas, separando los párrafos, aisla de forma indudable en el *continuum* visible esta superficie privilegiada. Simultáneamente, desde el siglo XIII, la multiplicación de las abreviaturas, la reducción del tamaño de los caracteres, el uso del papel que predomina sobre el del pergamino, todo había contribuido a convertir el objeto libro en una cosa fácil de manejar, transportable (¡una Biblia antigua en pergamino y encuadernada pesaba por lo menos cinco kilos!) y pronto sustituible a un precio más asequible.

No obstante, el texto, para ingresar en esta sociedad, necesita el espacio de un cuerpo humano. Las diferencias que observamos entre la oralidad y la escritura a este respecto no se deben tanto a variaciones de intensidad de esta necesidad como a la disparidad de las zonas de percepción a las que apelan una y otra. La letra escrita es el resultado de un gesto que, como tal, constituye un acto en miniatura, pero mucho: gesto más o menos largo y complejo, pero cuya zona está estritamente limitada a una superficie determinada de un soporte determinado. La aposición de trazos (determinados a su vez por el estilo gráfico y las reglas gramaticales) sobre este soporte delimita en el

seno del espacio universal un «plano» sobre el cual el copista posee, dentro de los límites de su competencia, un control total: el lector percibirá de dos formas sus efectos, en la descodificación del trazo y en su visión global de la frase o de la página. Efectivamente, el escrito no exhibe únicamente la escritura; incluye una organización visual, resultante tanto del grafismo como de la disposición relativa de las partes, entintadas o no, del pergamino o del papel.

Parece ser que, en la época en que ya resulta previsible el triunfo de la escritura, se crea una resistencia sorda contra todo aquello que amenaza con reducir el espacio del texto al de la letra sobre la página. Adopta las formas más diversas, pero todas ellas muestran un esfuerzo para quebrar estructuras sofocantes; para colocar los textos en el corazón del único espacio percibido como verdadero, el que recoge la mirada y en el que se expandiona el aliento de nuestros pulmones. No es casual que nazca, entre 1300 y mediados del siglo XVI, de Inglaterra a Italia y España, de Francia a Bohemia, el teatro más ambicioso que haya inventado Europa en toda su historia: los *misterios*, cuyos versos sólo se escriben para unas voces que tendrán que decirlos o cantarlos en un lugar central, marcado con sus propios emblemas, bien visible en el centro de la ciudad, en medio del júbilo de la fiesta colectiva. Tampoco es casual que en la misma época el discurso poético se vea asediado por técnicas de origen a veces antiguo (tanto en latín como en lengua vulgar), pero de uso hasta entonces limitado, que tienden a reintroducir en la percepción de la escritura unas sensaciones auditivas o visuales directas².

Ni el latín ni las lenguas vulgares europeas tuvieron un sistema ideográfico. No obstante, se ha observado a menudo que la oposición entre un sistema de este tipo y nuestro alfabeto no tiene nada de absoluta. Uno favorece más la lectura, el otro la escritura, pero ambos tienen la función de permitir el vaivén entre una y otra. Durante esta transferencia de actividad se dan determinados intercambios, como muestran los «mimografismos» de G. Genette. El alfabeto constituye, en principio, un código que sirve para la notación de fonemas. Se presta, pues, a toda clase de manipulación tendiente a producir, en un plano visual o sonoro, una significación diferente de la que resulta de esta convención. Aquí se basa también el uso y la eficacia de las «fi-

² Zumthor 1975, págs. 25-54.

guras de sonido» catalogadas por la retórica. Las más frecuentes en nuestros textos, la rima y la alteración (la segunda más en las lenguas germánicas, la primera en las lenguas romances), alcanzan en el siglo xv un grado de refinamiento que pasa a ser la característica definitiva de lo poético...; lo que a veces lleva, hacia 1500, en los retóricos más hábiles de Francia y Borgoña, a la aparición de un doble mensaje simultáneo, dependiendo de que el poema se lea convencionalmente o se escuche como secuencia sonora³. Se produce, en los pocos casos acertados, una implosión espacial del texto, a un tiempo en el rectángulo de la página y en la extensión ilimitada en la que éste se «encuentra».

El espacio del texto escrito está orientado en principio a una forma necesaria para el desciframiento del sentido: de izquierda a derecha y de arriba abajo, en las lenguas románicas, germánicas y eslavas; de forma diferente, pero con la misma necesidad en las lenguas semíticas. El jeroglífico, por el contrario, ocupa sin limitaciones tan rigurosas el espacio de su soporte, de modo que su condición se acerca a la de un objeto tridimensional: objeto que, a menudo, el signo representa como una imagen. ¡Nuestro alfabeto está muy lejos de esta flexibilidad! Sin embargo, a partir del siglo xiii, se marca una tendencia entre autores y copistas a romper de forma significativa la linealidad de la grafía: firmas, anagramas, acrósticos exigen que el ojo realice sobre la página una elección de unidades textuales (letras, a veces sílabas), que, reunidas en un orden diferente, presentan un mensaje oculto bajo la regularidad del primero. La moda de estos procedimientos crece en el siglo xv, hasta el punto de obnubilar a algunos comentaristas de nuestros días. La práctica del anagrama es también un rasgo notable (aunque menor) de la poesía de la Edad Media tardía.

Sea cual fuere la escritura empleada, la mano que trazó los signos pudo, con un objetivo cualquiera, tratar de hacer aparecer lo inespereado ante los ojos del lector que explora este espacio, de provocar sorpresa o maravilla, de inducir quizá al despropósito. Las técnicas a las que recurre tienen en común que obligan al ojo a dejar de *ler* para *mirar*; a la mente, a transitar del espacio del texto al espacio ambiental en el que se dibujan las imágenes sin mediación. El uso de «rúbricas» (como en nuestra cursiva moderna), por la oposición visual que

introduce en el texto, constituye el primer paso por esta vía. La caligrafía va mucho más lejos, pues convierte la totalidad del grafismo en imagen, que a su vez conviene en objeto (según los casos) el título, la máxima, el versículo, o incluso el texto entero, de modo que los dos valores (lingüístico y plástico) se encuentran indisolublemente integrados el uno en el otro. En su forma más extendida, la caligrafía trabaja la letra inicial del texto: letras iluminadas, historiadas, que se despliegan en representación de cosas y de seres vivos, generando un texto o una historia. Estas iniciales se superponen a la frase, a la página, al texto que procede de esta matriz híbrida. Las lenguas semíticas medievales convirtieron su caligrafía en el gran arte que conocemos: el árabe (del que nuestro arte decorativo ha tomado los «arabescos»), quizá por la oralidad de la transmisión coránica; el hebreo, por una concentración de la mente y de la mirada sobre la espacialidad esencial de la letra y por una tendencia cabalística a la simbolización. Arbas tradiciones persiguen el mismo objetivo: evadirse del marco limitativo de la página.

Se intentaron aventuras todavía más audaces en la época bisagra en la que, en plena decadencia de las tradiciones antiguas, las futuras naciones europeas trataban de recuperar una latitud y de revitalizar su escritura. Algunos clérigos galorromanos, anglosajones, italianos, recuperan las reglas de un juego practicado en el Egipto helenizado del siglo ii, en la Roma decadente del iv, los *carmina figurata*. La línea continua formada por la grafía constituye, además de un poema, un dibujo. Tuve la ocasión de analizar más profundamente esta escritura a propósito de un ejemplo del siglo xi. Aparece, aisladamente, a partir del siglo vi, en un Elogio de la Cruz de Venancio Fortunato⁴, para resurgir durante el Renacimiento carolingio. Lo que había sido diversión sutil y gratuita para un Dionisio de Alejandría o un Porfirius Optatianus, reviste en los poetas de la Alta Edad Media una gravedad casi sacramental. Una *figura* se abre paso a dos niveles. El texto entero, abarcado con una mirada, significa por su disposición gráfica, cuando; cada verso tiene el mismo número de letras, que es el mismo que el número de versos; esta identidad sorprendente engendra como una tercera dimensión de la página, la transforma en un espacio diferente y aún vacío. El dibujo trazado por las líneas «marcadas» del tex-

³ Zumthor 1978, págs. 233-280.

⁴ Zumthor 1975, págs. 25-35; Rypson, págs. 65-96.

to se despliega sobre él, pero la marca no es más que una serie determinada de letras que el ojo tiene que descubrir (a veces con la ayuda de tinta coloreada). De este modo, en un poema de treinta y tres versos de treinta y tres letras, Eugenius Vulgani, napolitano del siglo X, inscribe tres veces en sentido horizontal, tres en sentido vertical y dos en diagonal una frase formada por letras que, todas ellas, forman parte simultáneamente de palabras trazadas horizontalmente según las normas:

Reactor terrarum rerum mentis moderator
(«Maestro y moderador de los lugares, de las cosas y de la mente»)⁵

Las palabras pueden leerse de izquierda a derecha y a la inversa, sin que se vea alterado el sentido. A veces, ambos niveles de visión coinciden, como en nuestros caligramas. Por ejemplo, el poema de Fortunato inscrito en la página, a partir de la palabra CRUX, legible de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba abajo y de abajo arriba, frases medidas (en número de letras) de modo que forman una cruz griega. Virtuoso deslumbrante que revela, más que ocultarla, la sacralidad de la intención.

La *figura*, en estos poemas, o en otros más complejos todavía, se organiza a partir de formas geométricas sencillas, como si estas últimas tuvieran como propiedad oculta engendrar el espacio; P. Rypson cree descubrir en esta práctica un recuerdo lejano de los laberintos helénicos, que trazan el itinerario de danzas sagradas. De todas las imágenes posibles, la cruz es con mucho la más frecuente: la connotación crística predomina; el espacio simbólicamente abierto al imaginario mediante el dibujo es el de la historia o la salvación.

Tras lo disturbios del siglo X y el retroceso de la escritura, durante la larga y lenta emergencia al espacio vocal de las poesías en lengua vulgar, la técnica de los *carmina figurata* cayó en el olvido. Algunos retóricos aislados, en la crisis del siglo XV, recuperaron estas técnicas: a veces las utiliza Molinet, no sin ciertos titubeos prudentes; sólo Descartanos que frecuentan estos poetas, el trabajo con el idioma debe conservar una apariencia de amenidad y de humor. Los ejercicios de

⁵ Guidoni 1978, págs. 127-129.

traslación espacial, de feliz confusión entre el texto y la imagen, se buscan preferentemente en los jeroglíficos, de los que se cultivan, o se recuperan, varias fórmulas⁶.

Todas estas técnicas escriturales, sin liberar al lector de la letra ni sacarlo de la página, tienen varios efectos en la imagen que tiene de ellas, es decir, sobre el contexto espacial en el que las percibe. Los signos escritos parecen remitir a dos registros diferentes de significación, cada uno de los cuales tiene su coherencia propia. Entre ellos no hay correspondencia formal: el uno tiene una existencia continua y orientada; el otro, discontinua y mimética con respecto a una realidad fuera del texto: el uno exige descodificación, y el otro, en principio, percepción visual simple. Sin embargo, se produce una circulación semántica entre ellos, hasta el punto de arrojar una duda sobre la naturaleza gráfica del texto. Una anamorfosis textual procura a la página una motivación aparente que finge liberarla de las condiciones espaciales de su textualidad.

*

Llegamos al punto crítico: en el que parece anularse la oposición (clásica desde Lessing) entre artes del espacio y artes del tiempo. Quizá se esté revelando así la fragilidad de estas clasificaciones. La retórica de origen antiguo las ignoraba: éste es el sentido, a mi parecer, de la expresión a menudo citada de Horacio *ut pictura poesis*. En la medida en que los estudiosos de la Edad Media reflexionaron sobre lo que es el carácter de lo poético, esta misma retórica les procura conceptos y lenguaje. Inicialmente destinada a la instrucción del orador, el *ars rhetorica* funcionaba de hecho, desde Quintiliano, de forma restringida, como un arte literario, completamente dissociado, sin embargo, de la idea de escritura. Se ha destacado a menudo que gran número de los términos fundamentales de la retórica están formados por radicales que remiten a la situación en un lugar o a un movimiento en el espacio (*phora* o *ballain* en griego, *ferre* o *stare* en latín, y muchos más), o incluyen prefijos con un valor similar (*ana*, *hyper*, *kata*, *meta* o *peri* en griego; *ad*, *ex*, *in* o *sub* en latín). *Metonymia* y *translatio* son los ejemplos más citados; *structura* está tomado del lenguaje de los arquitectos, o

⁶ Zumthor 1978, págs. 248-256, y 1979, págs. 206-209.

de los albañiles. Esta tradición revive, como recordaba Ph. Hamon en muchas de las expresiones gráficas que designan actualmente la escritura o el texto⁷. M. Collot ha hablado con pertinencia, siguiendo a G. Genette, del «espacio de las imágenes»⁸, que éstas producen disociando las concatenaciones corrientes del lenguaje, creando un vacío entre letra y sentido.

La tópica, que para Aristóteles era una parte de la dialéctica, pero recuperada por los retóricos, enumera los argumentos que (en la intencionalidad polémica primera de su arte) estaban «situados» en los emplazamientos requeridos para la progresión del razonamiento: F. Yates los identificaba con las casillas imaginarias del *ars memoria* (que debió regir también las técnicas de improvisación de los juglares, si juzgamos por los datos de la etnología). El *locus communis* es el lugar del texto en el que inciden sobre él al mismo tiempo el lenguaje y la tradición. El lugar común, memoria, reserva conceptual disponible en todo momento, reinó sobre los discursos mientras conservaron una coherencia suficiente las tradiciones mentales heredadas de la Alta Edad Media: el hombre de aquella época encontraba su equilibrio y su paz abandonándose así a «ser hablado». Llegó un momento de crisis en el que el horizonte de la paz se enturbio, en el que los equilibrios se tambalearon uno tras otro, hacia los siglos XIV, XV y XVI. Las mentes más exigentes aspiraban ya a apropiarse de su lenguaje —o más bien, a dar una respuesta personal a lo que decía dicho lenguaje. El esfuerzo para apartarse de los lugares «comunes» sólo les dejaba una salida: las tinieblas de su espacio interior. Así pudo ocurrir con Villon O, en un estilo diferente, con los grandes retóricos y los poetas españoles de la corte de Juan II.

En la encrucijada de la fantasía y de la razón, la retórica aparece como una virtud que puede devolver a las palabras una capacidad de expresión que el uso corriente no cesa de debilitar: los «transférer», los «metaforizar», «des-plazándolos» de un contexto que, de objetos previstos de un sentido más o menos desgastado, los «transformará» en signos plenos, que irradian en las redes del discurso. Por su naturaleza misma (esta espacialidad potencial), la operación está llamada a desbordar la obra del lenguaje: en el siglo XV, varios pintores, alrede-

dor y a la zaga de Leon Battista Alberti, llegaron a concebir en términos retóricos las reglas de su arte⁹. ¿En qué consiste esta atracción del arte de las palabras por la imagen espacial, esta fascinación que mataza su vocabulario y su práctica? Históricamente, podríamos encontrar el recuerdo muy lejano de los ecos de una voz elocuente que llenaba el ágora, la dilatación del ser vocal hasta los límites del espacio concebible.

Quizá estamos en el centro de lo que tiene de específico la «literatura» de aquella época: en el punto en que el que se articulan y a veces se confunden el espacio *textual* y el espacio *poético*. Sin duda, la Edad Media se limita a modalizar a su manera un carácter general de toda textualidad, perteneciente a la naturaleza del lenguaje: lo que, a propósito de textos modernos, se ha denominado una «lógica espacial», de acuerdo con la cual cada secuencia verbal remite a una presencia interna que habita toda la obra. El resultado es que la lectura procede siguiendo al mismo tiempo varios ejes, que manifiestan (por oposición a la «modernidad» clásica, que desconfiaba de estos efectos y trató de eliminarlos) el predominio, en el discurso, del espacio sobre el tiempo.

En nuestra sociedad, y más aún sin duda en el mundo medieval, la función del lenguaje poético parece ser la de aljoiar tensiones insportables, provocar dislocaciones liberadoras entre los aspectos contradictorios de la conciencia que tiene el hombre de sí mismo: a un tiempo errante y confinado. G. Genette, en uno de sus primeros libros, evocaba una «espacialidad representativa, pero no representada» del texto literario, resultante de la del propio lenguaje: de la circunstancia única pero inevitable de la sucesividad de las palabras y de las frases¹⁰. No obstante, hay que tener en cuenta aquí las condiciones particulares de la producción y de la transmisión de los textos poéticos (y quizá de cualquier discurso) hasta los siglos XIV y XV, y en algunos sectores, XVI y XVII, así como las de su modo de recepción, pública o privada: condiciones y modalidades que, en mi *Essai de poétique* subsumí con el nombre de *morance* («dependencia, área de influencia»)¹¹.

La imprenta va acabando poco a poco con este estado de cosas:

⁹ Baxandall, págs. 151-171.

¹⁰ Genette 1969, págs. 43-48.

¹¹ Zumthor 1972, págs. 65-74.

no tanto por la uniformización que imponía como porque su definición suponía una revolución intelectual y mental en la que una nueva idea de la autoridad impedía al texto cualquier aproximación. Hasta 1400, 1500, más tarde dependiendo de los lugares y salvo escasas excepciones, el texto poético emanaba de procedimientos similares a los que instauraran, en nuestra práctica moderna, el comentario (que implica una interpretación) y la traducción (relación de transposición). Todo texto, vocal o escrito, se desplegaba simultáneamente en el seno de una tradición, en la que aparecía como el espacio de transformación de enunciados venidos de fuera; en el seno de un universo semántico engendrado, para el auditor o el lector, por los contrastes que provocaban dichos enunciados en su nuevo contexto; en el seno, finalmente, de la red de interpretaciones a las que daba lugar y que frecuentemente integraba en su letra.

Estos dos últimos elementos implican al destinatario del texto, al que éste ofrece figuradamente un espacio vital nuevo, abierto a los impulsos del imaginario. Sin embargo, los tres son indisolubles. El texto medieval es en parte «dialógico»: en un sentido más prosaico del que tenía, en otros textos, para Bajtín: existe como diálogo; solo tiene sentido como tal. A través de un locutor, se desarrolla ante los ojos y al alcance de los oídos de seres concretos, con sus rostros feos o hermosos, su acicalamiento, sus olores; se dirige a todos, los interpela, y todos se sienten implicados. M. Charles mostraba que, para nosotros, la lectura está inscrita en el texto, y constituye su reescritura¹². De la misma forma, en la tradición medieval, la audición hace *existir* el texto y apuñaba que *sea*.

Quizá se trate de otro indicio de nueva emergencia, en el umbral de nuestra *posmodernidad* (en un nivel y desde una perspectiva diferentes) de tendencias discursivas, poéticas, y quizá mentales, características, para el historiador de la civilización, de la Edad Media. Desde Mallarmé, toda la poesía, o casi, se concibe como creadora de *espacio*: de distancia respecto a una zona de oscuridad que impide que el texto sea transparente, legible como un diccionario — intuición que tuvo sin duda Petrarca¹³. Aunque los términos no siempre se semanticen de la misma forma, ni entre los escritores ni entre los críticos, existe

la intuición general de que la poesía se autorrepresenta en un aquí-allá, un dentro-fuera, que sólo se puede designar como dimensión, exhalación, expansión: como «pensamiento de fuera»¹⁴, según M. Foucault, pensamiento que sólo tiene como lugar un vacío, situado fuera de nuestra reflexión y de nuestro saber: el *espacio poético*, mirada y deseo, impulso hacia algo que revela la operación misma del lenguaje, pero que está irremediablemente *allá*: la poesía, voluntad de migración, exilio, nomadismo sin fin; el poeta, caballero andante por un bosque sin puntos de referencia. ¿No es (en forma de anécdota, pretexto para el flujo verbal) la concepción no expresada que anima el arte de los trovadores y de sus discípulos en todas las regiones de Occidente? Poesía y música juntas, canto puro, el *trobar* (así es como se llama) confía a la voz humana el trabajo de abrir, en el seno del espacio empírico en el que resuena, la entrada del jardín secreto, el *aizi* (en occitano), que es el lugar del amor, el *aize* (en francés antiguo), palabras en las que se transparenta el latín *adjacens*, el lugar de al lado, siempre al lado, término de una apropiación necesariamente diferida. El texto de la canción se va, pues, concentrando sobre sí mismo.

Faraí un vers de drei nien

canta, hacia 1100, el trovador más antiguo: «Sacaré mi canción de la nada», o «El objeto de mi canción es la nada.» Los comentarios a este verso extraño son incontables.

La importancia histórica del *trobar*, la profundidad de la huella que dejó en nuestra cultura vienen, según la opinión más extendida, de unas formas de sentir, más que de un lenguaje determinado que impuso. Podemos preguntarnos si la causa primera, subyacente a todas las demás, no residirá más bien en este gran avance: con nuestros antiguos cantores de Occitania y de Francia, de Austria y de los países del Rin, de Cataluña, de Galicia, de Sicilia, la poesía europea descubrió, al desarrollarse su voz, un espacio ilimitado, al margen de aquel en el que se desarrollan nuestros discursos ordinarios y por el que a partir de aquel momento (sujetos en proceso perpetuo de disolución) han peregrinado generaciones de poetas. A menudo en la *canço*, el objeto inominado del deseo se designa con una expresión topográfica,

¹² Charles, especialmente págs. 86-87.

¹³ Mazzotta (G.), en Brownlee-Nichols, pág. 51.

¹⁴ Foucault; véase Blanchot, especialmente caps. 2, 3 y 7.

que denota la incertidumbre de un alejamiento: amar *allá*, amar *en un lugar señalado (en haut lieu)* o incluso, en Jauffré Rudel y en algunos más, amar *de lejos*, fuera para siempre de sí, fuera del lenguaje.

Algunos, asumiendo la retórica del *trobar*, lo alegorizarán en una visión cósmica: los italianos del *dolce stil nuovo*, Petrarca y el petrarquismo europeo. Otros, sobre todo en Francia, desplazarán el eje de sus discursos y tratarán de forzar, mediante una sobresaturación formal, una salida: el iniciador fue sin duda, desde antes de 1200, Arnaut Daniel, cuya «sexтина» iba, de golpe, lo más lejos que parece posible por esta vía. El propio Dante y Petrarca trataron de imitarle. Bajo esta diversidad de medios, actuaba el mismo dinamismo que proyecta al poeta, por la virtud de sus palabras, fuera de ellas, hacia las dimensiones inasibles de un más allá. Los retóricos de los siglos XV y XVI y los líricos del barroco perpetuaban así la vida errante de los primeros trovadores. Sin embargo, esta época, en la que se establecía la hegemonía de la escritura, exaltaba el tener más que el ser, aspiraba a la seguridad que da al discurso poético, mejor que ningún otro, el espacio cultivado y conocido de la retórica. El resultado es la mirada clavada en el exterior de las cosas, la sordera y, entre los mejores, la inquietud que provocaban.

El ilustre *Roman de la Rose* (en su «primera parte», la única que cuenta) muestra, hacia 1240, lo que fue el sueño de los trovadores. El *Roman* relata (con toda su claridad ambigua) este sueño —única manera de tomar conciencia de él y de asumir sus tensiones. De entrada, el héroe —*Yo (Je)*—, arrastrado por el sueño fuera de la crueldad de la realidad, se dispone a soñar: primavera, hierbas floridas, frescos riachuelos, encantamiento, perfecta indolencia. De pronto, tropieza con un muro en el que están pintadas imágenes repugnantes. El deseo de cruzarlo quema a *Yo* (¿debo escribir: «me quema»?); Encuentra una puertecita, llama y penetra en el interior del *Hortus conclusus*: segundo tránsito, segundo estrechamiento del espacio vital. A partir de ese momento, la búsqueda de la imagen entrevistada en la fuente encerrará al Amante más estrechamente todavía: su corazón se cierra sobre este Amor, su cuerpo será encarcelado para acabar en el torreón del Odio. La vida errante, desde el fondo de un calabozo, desemboca en un lamento sin fin: sin fin, pues aquí se detiene el *Roman*, en el verso 4928, con la confesión de que este fracaso es, sin embargo, el único objeto posible de la fe. Poco importa la continuación intermi-

nable que dio a esta obra cumbre el maestro Jean de Meun. El aspecto «inacabado» que invocamos existe, es voluntario y totalmente significativo. La búsqueda del amor de la *canço* es un esfuerzo dramático para «salir», pero ¿dónde? Más allá de nuestra mediocre condición espaciotemporal, todos los lugares son prisiones.

¿Cómo narrar estas *trahacions* si no es mediante alegorías: a través de esta red de metáforas entretreídas que abarcan y retienen las virtualidades salvajes de lo que vivimos y garantizan su perfecta clausura —sin la que la exterioridad desecada sólo serían palabras vanas? Fuera de la composición alegórica, los diferentes tipos de relato elaborados y practicados en Europa hasta el siglo XII (con la única excepción quizá de *Don Quixote*) se prestan con dificultad a la investigación de este «no lugar». Epopeya, *fabliau*, cuentos de todo tipo, el propio *roman*, a pesar de su complejidad, aceptan con simplicidad la existencia de un espacio topográfico, real, dato inmediato del accionar humano. Todo relato se inscribe en el límite de un dentro y de un fuera; su energía proviene del movimiento que, desde el primero, lo «pro-yecta» hacia el segundo, para acapararlo o para conquistarlo.

Este es el marco de la «acción» global; pero los personajes individualmente no están obligados a tomar conciencia de él, y cada uno se mueve en el interior de su propio microuniverso, generando los conflictos y la progresión del discurso. Los autores de *roman* y de cuentos, más que *deixir* los acontecimientos, los *ponen en escena*. En sus textos se forma así un tipo de relato que triunfará un día en la «modernidad» de los siglos XVII y XVIII y reinará sobre nuestras literaturas hasta principios del siglo XX. El modelo de la narración es la Historia misma, tal y como, en las palabras de los hombres, accede a la existencia. Es orden, impuesto. No es casual que los tratados de retórica coloquen, en la base de toda técnica narrativa, la cuestión del *ordo*: ya sea «natural» o «artificial», el *ordo* se define en términos de sucesividad espaciotemporal. El espacio poético se convierte así en metáfora cósmica y *cosmos* designa el buen orden que rige la disposición de las cosas.

Esta exterioridad propia del discurso narrativo medieval (aun que sea del más refinado) lo fuerza a hacer perceptibles las relaciones de tiempo y de espacio por medio de simetrías, de ecos, de correspondencias evidentes. De ahí la importancia de las figuras de desdoblamiento, repetición, recurrencia, redundancias fónicas, paralelismos sintácticos. Aunque este estilo se libere, desde el siglo XII, del antiguo

sistema de fórmulas de la épica, que se supone (sin duda de forma equivocada) propio de las tradiciones orales, algunos rasgos duran hasta los «libros de caballerías» del siglo XV (frases estruendo, términos de elogio, epítetos característicos). Estos arcaísmos sólo quedarán, pasado el siglo XVII, en la literatura «popular». La misma exterioridad se manifiesta, durante toda la Edad Media, en la estructura de las obras de lengua vulgar, tal y como la produce la disposición de las partes. La enseñanza de la retórica sólo la concebía (de acuerdo con los tratados con fines pedagógicos que se redactaban entonces) bajo el aspecto antinómico de la adición: las tradiciones de los narradores, de los cantores de gesta, de los novelistas, inducían simplemente a recortar (a veces sin demasiada nitidez) el texto en un pequeño número de secciones... ¡que los críticos modernos, demasiado bien intencionados, se matan tratando de demostrar que son funcionales! En realidad, la obra está concebida por su autor o sus autores como un universo homogéneo, en el que sería inútil tratar de distinguir articulaciones; en el mejor de los casos, si el texto es largo, se pueden encontrar algunas balizas, anuncios, vueltas atrás, o incluso una mención del tipo «Pasemos a otra cosa». Muchos autores se ayudaron en este punto con las facilidades que ofrecía la numerología. El poeta practica una especie de agrimensión, de fuerte contenido simbólico, del campo que abre a la imaginación de los hombres.

Último rasgo, convergente con los demás: la reagrupación, a partir del siglo XIII y hasta el XV, de las obras épicas o novelescas en ciclos: el de Guillermo de Orange o el del Grial, o el que agrupa en los manuscritos las diferentes ramas (*Branches*) de *Renart*. Apenas formado por la combinación, adaptación, continuación de textos anteriores hasta entonces dispersos, el ciclo prolifera en todas direcciones, remonta y desciende por la escala genealógica ficticia de los protagonistas, multiplica la acción y acabará por interrumpir esta proliferación, al parecer, no tanto porque haya encontrado un límite, sino por agotamiento de los autores o fin de una moda. Lo propio del ciclo es abrir a los descubridores una extensión narrativa ilimitada: tanto como lo eran las extensiones de Asia para los primeros viajeros audaces que se arriesgaban por allí. No obstante, las partes del ciclo no siempre ocupan en el conjunto un lugar determinado: la tradición manuscrita demuestra su relativa autonomía. Resulta un efecto de perspectiva movelizo, de campos y contracampos que llevó a

F. Schiirr a calificar la formación de ciclos narrativos de «rasgo gótico». En esa misma época se constituyen los primeros «cancioneros», antologías de canciones, en las que el espacio del libro se identifica con su contenido. Las Sumas teológicas son más o menos contemporáneas de los ciclos de novela y de los cancioneros: en todos estos casos el discurso parece tratar de amplificarse hasta las fronteras de un mundo cuya inmensidad se empieza apenas a entrever.

*

Estos caracteres no se concretan de manera idéntica en los diferentes géneros narrativos documentados entre los siglos XI y XIV. Cada uno de ellos posee su *espacio poético* propio, y parece orientar la mirada hacia un horizonte muy característico. El amable *fabliau* francés se confina en un *agui* (la casa, la ciudad) en el que inspecciona riendo (y a veces reclinando los dientes) las zonas de sombra. El *roman*, en Francia y en Alemania, progresa saliendo al encuentro del *allá* de una acción incierta. Las epopeyas que siguen cantando en todo Occidente intérpretes especializados no dejan de oponer, con gran estruendo de armas, la Cristiandad salvadora y las «tierras de infieles», que están dibujadas en el suelo junto con los contornos de los reinos. La nueva historiografía, hacia 1200, se ocupa de legitimar las genealogías y el poder de los amos que poseen la Tierra. Ahora bien, la genealogía es una proyección espacial: árbol o escala de Jacob (como para el autor del libro ruso *De los grados de la dinastía*, que sitúa así la historia entera de su pueblo). «El espacio es una percepción particular de la eternidad», escribe a este respecto, profundamente, D. Likhatchov¹⁵. De un género narrativo a otro, van apareciendo pulsiones diferentes, pero simultáneas, que exaltan de forma sabrosamente contradictoria la relación dinámica que vincula al hombre con su medio. En este sentido, podemos hablar, como se acostumbra en nuestros días, de «literatura urbana» de los siglos XIII y XIV. Los primeros relatos de viajes pronto tratan de circunscribir el *ecumene*, las visiones alegóricas, de prolongar en el universo incorpóreo las vicisitudes de éste. A partir de 1300, la situación se enturbia del todo; distinciones que eran pertinentes se vuelven aleatorias, todo se confunde en un amplio

¹⁵ Likhatchov, pág. 74.

relato urgente, insistente, multiforme, en el que se confunden las costumbres heredadas de la epopeya, del *roman*, del cuento popular, de la historiografía: la Tierra concedida por Dios al hombre, según el Génesis, ha crecido demasiado como para no causar este vértigo.

De *La Chanson de Roland* al *Cantar de Mio Cid* (en la medida en que pertenecen al mismo género), al *Nibelungenlied*, el espacio es un dato esencial de la antigua epopeya: «imaginario de la conquista, geografía del deseo... suma de los topónimos originales», en palabras de F. Suard, en parte tomadas de J. Le Goff¹⁶. Se han consagrado numerosos estudios desde hace algunos años a la «geografía» de las epopeyas medievales: ya sea a las regiones que designan o a aquellas de las que proceden y cuyo recuerdo está impreso en su texto. También aquí difieren las modalidades: la geografía de los poetas franceses se evade tranquilamente en la aproximación o la fantasía quizá simbólica; la de los españoles, más dramáticamente ligada a la toma de conciencia de una nación, parece afirmar con su precisión misma una identidad. Andrea da Barberino, que en el siglo XIV adapta y compila en italiano un conjunto de canciones épicas francesas, manifiesta una verdadera pasión geográfica, multiplicando los topónimos (especialmente italianos) como en una captación mítica.

El género aparece doblemente polarizado. Por una parte, nuestras epopeyas deben considerarse desde la perspectiva de la formación de comunidades sociales y culturales en el momento en que se inicia el proceso del que saldrán las naciones modernas: fase de «territorialización» en la que, en el imaginario, en los discursos, así como sobre el terreno, existir es ocupar, delimitar, defender. Se hace, pues, referencia constante a lugares cuyo nombre subsiste en la memoria como huella espacial de la historia o de la presencia de lo sagrado: Aix o Saint-Gilles en el *Roland*. Asimismo, por encima de estos recordatorios, existe un homínido topográfico, la evidencia de una alegría experimentada por el cantor, y por sus auditores sin duda, al nombrar lugares, al jugar con estos nombres revestidos de una función poética fuerte. La mayor parte de los héroes, ficticios o históricos, llevan el nombre de su origen geográfico, su hábitat o el lugar de su conquista. Cada poema incluye un pequeño número de topónimos muy valorizados y marcados como un cliché: *Douce France* o *Paris la cité*;

B. Guidot ha identificado hasta ciento veinticuatro expresiones de este tipo en seis cantares de gesta¹⁷. No obstante, a este cambio permanente de centro, a esta saturación del espacio, se opone y se combina una tendencia a rozar sin cesar un límite. «Epopeya de la frontera», como la llama R. Lafont¹⁸. Los cantares de gesta menos recientes, como una parte del *Romanero* español, se sitúan en los confines de dos universos, uno de los cuales existe gracias a la resistencia del otro, contra él, y a sus nombres, el poeta les concede menos atención, como para marcar su escasa entidad. De las ciento veinticuatro fórmulas de B. Guidot, menos de la tercera parte remite a las tierras de los que se denominan globalmente, como rechazando una precisión personalizadora, los «infieles». Por medio de un distanciamiento, el discurso épico refuerza nuestra conciencia de estar *en casa*. La epopeya española divide, en el seno del espacio, percibido como homogeneo, de la Península, un territorio propio movetizo, que se redefine en todo momento por los movimientos que le quitan y le añaden.

El estilo formulario propio de este discurso en todo Occidente contribuye poderosamente (junto con la construcción paratáctica que domina la sintaxis) a este efecto: la recurrencia de las fórmulas y el ritmo que imprime al texto, la dimensión discursiva que resulta de su oposición con los pasajes no formularios, crean el espacio en el que se despliega el relato y se aparta la amenaza que haría pesar sobre nosotros la proximidad inmediata de los Otros y de la realidad percibida directamente. Esta función preservadora (pero también agonística) del arte formulario está señalada y confirmada por la existencia de un lote de fórmulas que sirven para dibujar el marco espacial de la acción: por ejemplo, el sombrero *Halt sunt li pui* («altas son las montañas») de la *Chanson de Roland*, o todas las que denotan el alejamiento, el acercamiento, la longitud del camino, el difícil tránsito.

La novela de caballerías fue la creación de una época en la que se deshacían los lazos del antiguo feudalismo, mientras que se reagrupaban las monarquías; de una época en la que, en todo Occidente, las roturaciones obligaban al hombre a salir de los lugares que había conocido y poseído hasta entonces. Por ello, el *roman* no presenta tanto un choque como un tránsito; se vuelve hacia lo desconocido más

¹⁶ Suard, págs. 245-249.

¹⁷ Guidot, págs. 675-679.

¹⁸ Lafont 1991, II, págs. 85-190.

que tropezar con lo diferente. Sus relatos no nos lleven únicamente de un lugar a otro, nos incitan a experimentar la continuidad que los unifica. El *Lancelot-Grail* borda una toponimia fantástica sobre una trama geográfica «realista», que remite a Francia y a Gran Bretaña. El *Amadís* español pasea a su héroe por toda Europa, de Escocia a Constantinopla, pero esta geografía sólo designa un espacio abstracto, sembrado de islas, de castillos, de reinos ficticios, con nombres más o menos emblemáticos. En todas las novelas que alimentaron a la sociedad cortesana durante cuatro o cinco siglos se engendra, a partir del texto un espacio maravilloso, señalado por su aislamiento en el corazón del bosque o al otro lado de unas aguas amenazadoras —y a menudo por las formas que se dibujan en él y que lo dibujan, circulares, profundas, hiperbólicas.

La técnica del «entrelazado» de episodios permite no obstante dotar a este espacio de compacidad y flexibilidad, así como de una aptitud para significar lo imprevisible. Inventado para los *romans* franceses de finales del siglo XII, el entrelazado se impondrá como una ley de la novela de caballerías en los siglos XIII y XIV, y constituirá el principio organizador de los grandes ciclos en prosa hasta el siglo XV, desde el *Lancelot-Grail* a la *Teoala rionda* italiana, a la *Domanda portiguesa*, a la *Morte d'Arthur* de Thomas Malory. Este rasgo es el principal de los que podrían justificar las comparaciones, a menudo atrevidas, entre el estilo literario narrativo y los estilos arquitectónicos que gustaban hace tiempo a H. Hatzfeld: los arabescos, la fuerza de las estructuras, los juegos de luces de lo maravilloso (lo otro) que penetra en esta plenitud, todo ello parece convertir el *roman*, en el lenguaje, en lo que es la iglesia gótica para el arte de la piedra. La epopeya, con su carácter macizo, la envergadura de su material formulario, la disposición geométrica de sus volúmenes, podría evocar más bien el estilo románico¹⁹.

Las experiencias modernas podrían empujarnos a definir ahora la novela con referencia a su relación con el tiempo. En la novela medieval prima la relación con el espacio. Confinado en un número restringido de esquemas narrativos, pero diseminado entre la multitud de sus personajes, su discurso, en los siglos XIII, XIV, XV captura el tiempo dentro de este espacio, utiliza el primero para conferir al segundo

¹⁹ Hatzfeld.

un sentido añadido. La acción que constituye el relato se realiza en una sucesión de *aventuras*. Se ha intentado en varias ocasiones elaborar la historia de este término y de los diferentes significados que se le han asignado. En tiempos lejanos, *aventura* designaba el destino, en lo que tiene de azaroso, para acabar especificando, una vez asumida, una prueba voluntaria y, por lo tanto, demostración de virtud, medio de desarrollo personal, manifestación de un Orden secreto del mundo al que sólo tiene acceso el caballero. Asociada a *eventus* («acontecimiento») así como a *abventus* («llegada» y, en lenguaje litúrgico, «Adviento»), *aventura* conserva un recuerdo de su origen, que es un futuro latino: la palabra designa lo que, no realizado todavía, corresponde al héroe como un favor del destino. La aventura es así el privilegio de quien, consagrado por la profesión caballeresca, ha salido del refugio, del reposo, de la certidumbre tranquilizadora. Intencionación de los conflictos provocados por esta misma salida, remite en cierta forma a los «caminos de la Providencia», con los que la identifican expresamente, confiriéndole una significación espiritual, algunos *romans* del Grial. No obstante, el uso corriente del idioma está lejos de valorizar hasta tal punto este término. En las Memorias de Villehardouin, aventura es todo lo que acontece. Para el caballero del *roman*, la aventura es una acción emprendida como respuesta al desafío de lo Desconocido, de lo Exterior, del Otro, y que, una vez realizada, hace brotar en el seno de este aspecto desconocido, exterior, del universo de estos Otros, un núcleo de claridad y de significación alrededor del cual el caos comienza a ordenarse.

El relato de aventuras proyecta así como narración lo que es descubrimiento y (por así decirlo) colonización de un espacio de límites inexplorados. La aventura, efectivamente, exige el relato, se comunica, se ofrece a la interpretación, adquiere sentido en y por el relato: como el sueño. A menudo, este relato es el de una *búsqueda*: de un ser o de un objeto deseado o perdido. ¡El *Lancelot* en prosa incluye por lo menos sesenta! La búsqueda da a la aventura sus medidas temporales y espaciales. Que haya posibilidad de aventura y necesidad de buscar es la marca objetiva de un desorden exterior, así como la ocasión concreta de superarlo. La aventura pone en marcha un dinamismo que orienta la búsqueda, como un itinerario orienta el viaje. La búsqueda hace posible la aventura, en la medida en que ésta implica un cambio de lugar. La aventura, a su vez, da sentido a la búsqueda.

La búsqueda manifiesta una concepción del espacio que sólo percibe en él la continuidad, se evade de los lugares, sólo existe por moción incesante en el seno de un entorno bidimensional; de este modo, unifica las circunstancias que jalonan su recorrido y las hace significar en común.

*

La representación del espacio en las obras poéticas medievales se organiza en dos niveles diferenciados: la descripción propiamente dicha de los lugares, de las distancias, de los movimientos o de los volúmenes está determinada, no tanto por la visión de estos «objetos», como por una tópica que está asociada a ellos. No obstante se inscribe en una red subyacente de líneas axiales que trazan sus coordenadas. Estas líneas permiten orientar la descodificación del discurso descriptivo: sugieren en efecto que, en su aparente fluidez, se endurecen y se entrecrocaban unos contrarios que manifiestan la fuerza de imágenes arquetípicas relativas a la espacialidad humana. Este hecho, parece tan generalizado que nos daría, creo, el criterio menos inseguro para delimitar lo que, en la herencia textual de la Edad Media, puede, en lenguaje moderno, llamarse relato de *fiction*, por oposición a todos los demás. La existencia de esta matriz disimulada bajo y entre las palabras produce en el texto, así como en la mente del que lo recibe, una focalización sobre determinados elementos del decorado; éste se convierte en espacio vital, lugar y representación de un destino.

Es bien cierto que hasta ahora no tenemos demasiados estudios sobre este tema. Sin embargo, en su conjunto son definitivos. Los más antiguos se remontan a mediados de los años setenta y están inspirados por la semiótica de I. Lotman y su semiología de la cultura. Puedo citar, por ejemplo, las páginas más recientes de R. Brusegan sobre los *fabliaux*²⁰. Se nos propone una distinción entre un espacio preexistente al texto y otro, que la acción engendra a medida que se desarrolla. El segundo es un espacio externo, que exhibe la «realidad» referencial; el otro, interno, permite su interpretación. Aunque (como creo) el espacio interno se haya dibujado, en la poesía en lengua vulgar (destinada a ser trasmida a modo de acto), prioritariamente con medios

no verbales, gesto y mímica (como observamos actualmente en los narradores africanos o asiáticos), no obstante, es perceptible para nosotros, desde el punto de vista lingüístico, por el uso que hace el texto de delictivos que remiten al *hic-nunc-ego* de la enunciación y a los juegos de contraste introducidos en la «pintura» del espacio «real». El examen de un grupo de *fabliaux* revela algunos vectores que orientan la percepción y la comprensión de las descripciones o alusiones espaciales y, gracias a las connotaciones que se derivan, abren la perspectiva del sentido: *alto* frente a *bajo*, *abierto* frente a *cerrado*, dramatización de los lugares de tránsito, es decir, *culpabilidad* frente a *inocencia*...

Una lectura de este tipo parece aplicarse sin dificultad a los cantares de gesta. Varias publicaciones han establecido recientemente catálogos de descripciones espaciales tomadas de estos poemas. B. Guidot nos ha proporcionado el repertorio más completo de breves fórmulas sintácticas, bastante uniformes, a veces reducidas a una palabra clave, *pui, val o gué*, u otras, que el poeta acumula en serie para crear la impresión de distancia o de profundidad²¹. El análisis de R. Ruiz Capellan y F. Aramburu-Riera de las oposiciones constitutivas de la estructura del *Roland* revela una tensión dinámica, de un extremo al otro de estos cuatro mil versos, entre una horizontalidad que representa aparentemente la tierra y una verticalidad que designa el universo que se extiende de un polo al otro, del cielo al infierno: la intersección de estos ejes marca el límite entre el orden y el caos, *nosotros* y *ellos*, lo que se tiene y lo que se va a conquistar²².

Estos efectos parecen, en el *roman*, más fuertes todavía, más concentrados, mejor integrados en el trabajo del texto sobre sí mismo. Los creadores del género, entre 1150 y 1200, fueron probablemente conscientes de ello. Así es como se podían entender (remitiéndolos más al decorado que a la intriga) sus perpetuas protestas de veracidad, la insistencia descriptiva del *roman*, la concentración de la imagen; todo «se toca», sin los vacíos que distienden y hacen fluctuar la «realidad» cuando se percibe sensorialmente. Todo vale: las alternancias de sombra y de luz, el día y la noche, el prado y las landas, el castillo y el *manpas*, el blanco de las armas, el oro o el negro de los yelmos, el escarlata de la sangre, omnipresentes evocan el origen o la muerte;

²⁰ Brusegan 1982 y 1991.

²¹ Guidot, págs. 686-704.

²² Ruiz Capellan-Aramburu.

en el bosque, los árboles son los jalones de un itinerario que es la vida. A la inversa, el ojo y el corazón metafóricos por los que nacem y nos gobiernan las pasiones, se convierten en sujeto u objeto de idas y venidas, se sitúan o se exilian, se los encarcela o se los libera, como en los versos 3970-3980 del *Chevalier de la charrette*. Así tenemos una sobredeterminación de las notaciones espaciales y, al mismo tiempo, una imagen estática, una impresión dominante de ambiente cerrado.

Esta impresión podría venir del rigor de la red subyacente. Recientemente, R. Ruiz Capellán estudiaba las imágenes de verticalidad en el *Tristan* de Béroul, donde engendran un haz importante de vectores narrativos que se pueden identificar fácilmente en el texto: *allo frente a bajo*, pero también *lleno frente a vacío*, *edificado frente a saboteje* y otros parecidos. El paso de uno a otro subsume la diversidad de los acontecimientos relatados²³. En los *Lais* de Marie de France, el universo semántico y narrativo se basa en un pequeño número de formas contrastadas, cierre y salida, frontera y tránsito, concentradas en la imagen de la ventana, negadora del espacio (por ella no se *para*), pero desde donde se *mira*; cada una de estas formas tiene su vertiente metafórica: cierre de la Ley, pero apertura de lo fantástico.

Una relación dinámica une, en toda narración, descripción del mundo y relato, la inmovilidad de las estructuras y la movilidad de los contextos. Así se posibilita la ruptura voluntaria, el desvío paródico, la inversión irónica de los ejes: trastorno de las dimensiones descriptivas que constituyen el punto de partida de géneros como la *fantasie* francesa y, en todo Occidente, la poesía del absurdo, tan rica en latín como en lengua vulgar, de modo que, a partir del siglo XV, proliferan en todos los idiomas los juegos de equívocos que trastoman el espacio tradicional del sentido. Es el envés de un arte cuya visión miope, cerrada por un horizonte demasiado corto, la sociedad europea parece soportar, hacia 1300, cada vez peor. Es verdad que de vez en cuando un discurso hace estallar la estrechez de este marco: desde la cima del Ventoux, Petrarca descubre lo ilimitado. No se ha hecho, sin embargo, ninguna conquista todavía: un siglo más tarde, la poesía de Charles de Orléans se queda muy corta respecto a estas experiencias. ¿Veinticinco años de «prisión» (príncipesca, es verdad, pero sin libertad) podrían haber marcado de forma indeleble la memoria y

la palabra del poeta? Quizá, pero en la medida en que contribuirían a replegarlo sobre un lenguaje heredado de sus padres. El espacio al que remiten los Rondós y Baladas se despliega humildemente alrededor del punto focal de una morada (magnífica, es verdad: el castillo de Blois); el mundo descansa sobre ella «sin pretensiones espaciales», como se ha escrito alguna vez²⁴. A mediados del siglo XVI, será un hecho: el espacio habrá perdido sus ejes, en una expansión infinita, como la de la luz.

²³ Ruiz-Capellán 1985, págs. 21-55.

²⁴ Winter, pág. 346.