

TRADICIÓN Y MODERNIDAD: LA PRESENCIA DEL "AUTOR" Y SUS IMPLICACIONES EN UN GRUPO DE *FABLIAUX*

LIDIA AMOR
Universidad de Buenos Aires

Un certain nombre d'auteurs de fabliaux nous sont connus: en tout, une vingtaine. Certains ont écrit également des œuvres d'autre sorte, comme Jean Bodel [...] Rutebeuf, Jean de Condé, Watriquet de Couvin, Gautier Le Leu, Huon de Cambrai ou Jacques de Baisieux [...].

Ces quelques noms ne doivent pourtant pas dissimuler le phénomène essentiel, l'anonymat, et sa conséquence la plus importante : la vie propre du fabliau.

(Boutet, *Les fabliaux*, 29)

Tal como expresa Dominique Boutet en *Les fabliaux* (29), el *fabliau* se caracteriza, entre otros rasgos, por la anonimidad; si bien la crítica ha podido reconstruir, en gran medida, los elementos principales de la producción textual. En tal sentido, los autores de *fabliaux* pueden responder a la imagen del inculto juglar de plaza o a la del refinado menestrel de corte quien, con gestos y pantomimas, acompaña la recitación de los cuentos, o bien puede suponerse que los textos que hoy leemos son refundiciones hechas por clérigos letrados encargados de plasmar por escrito estas historias. Las obras que hoy consultamos provienen de diferentes manuscritos,¹ y, a veces, una

historia posee varias versiones, situación que obstaculiza la creencia en un texto único para cada *fabliau*. La actividad de Jean Rychner en *Contribution à l'étude des fabliaux* permite comprobar la existencia de variantes más elaboradas que otras de una misma historia, constatación que propulsó los estudios de producción y recepción del género.

Si el fenómeno esencial del *fabliau*, el anonimato, induce a la vida propia del texto, en esta oportunidad examinaremos, en un grupo restringido de *fabliaux*, la presencia del nombre en tanto marca de autoría poseedora de una significación particular y relacionada con la constitución de comunidades textuales, conscientes de su participación en la creación de nuevas formas de composición de textos narrativos.

¹ Los principales manuscritos son: BN de París, mss fr. 837; 19152, de la BN de Berna; de la Bourgeoisie 354, y de la BN de Berlín, Hamilton 257.

LA INSTANCIA PROLOGAL EN UNA SELECCIÓN DE *FABLIAUX*

El examen de una instancia extradiegética donde el nombre de autor se incluye supone la selección y restricción de los textos ya que, del conjunto de *fabliaux* preservados, algunos carecen de introducción² y, por ende, en ellos, la historia se inicia *ex abrupto*. Asimismo es necesario circunscribir aun más los *fabliaux* a analizar, puesto que algunos se conservan en diferentes versiones de las cuales unas pueden poseer prólogos y otras no. Los aquí consultados pertenecen a las variantes de los siguientes *fabliaux*:³ *Du prestre et d'Alison* (El preste y Alison), *Des trois boçus* (Los tres jorobados), *Du prestre qui ot mere a force* (El preste que tuvo madre a la fuerza), *D'Auberee la vieille maquerelle* (Auberee la vieja alcahueta), *De pleine bourse de sens* (Una bolsa llena de sentido común), *De la Grue* (La grulla), *La houce partie* (La manta partida), *Des trois avugles de Compiengne* (Los tres ciegos de Compiègne), *Le meunier d'Arleux* (El molinero de Arleux), y *De Saint Piere et du jougleur* (San Pedro y el juglar).

Es sabido que el prólogo tiene una doble función: por un lado, establecer el contacto entre el recitador y el público y optimizar las condiciones de audición, y, por el otro, presentar e introducir la obra que se escuchará (Noomen, "Auteur, narrateur", 314). Estos usos responden a lo que en el antiguo sistema didáctico de la Retórica corresponde a la *topica*, almacén de ideas generales para ser citadas en discursos y escritos. La *topica* del exordio, por ejemplo, proponía temas con los que el autor podía crear en el audi-

torio un estado de ánimo favorable y beneficiarse así de una buena recepción (Curtius, *Literatura europea*, 122).

Las introducciones de los textos citados no escapan a esta caracterización ya que es posible distinguir, en general, la *captatio benevolentiae*. En algunos casos, como en *La houce partie* (*La manta partida*), la *captatio* precede e incluye ciertas consideraciones vinculadas con la divulgación del saber, la importancia del aprendizaje y el consejo de evitar el ocio. Ahora bien, en los textos examinados el empleo de la *topica* se enlaza, frecuentemente, por un lado con elementos referidos a normas compositivas, y por el otro, con un nombre que designa al autor o al recitador del *fabliau*.

Estas introducciones pueden ser examinadas en tanto *ars* poética donde se designa el género que se practica, "Voudré je un fabliau ja fere" [v. 3, 256] ("ahora quisiera componer un *fabliau*") (*De la Grue*), y el espacio en el que se lo exalta, "Fablel sont bon à escouter" [v. 7, 290] ("es bueno escuchar *fabliaux*") (*Des trois avugles de Compiengne*). Se esclarece también la fuente del relato, "Dom la matier oï retrer / A Vercelai devant les changes" [vv. 4-5, 256] ("de una historia que oí contar en Vercelay") (*De la Grue*), se reivindicán las cualidades del texto, principalmente la brevedad y la veracidad, "Ele en est et brieve et petite" [v. 8, p. 256] ("Es muy breve") (*De la Grue*), "Icis fabliau, ce est la voire" [v. 1, 184] ("Este *fabliau*, es la pura verdad") (*Du prestre qui ot mere a force*), y se lo jerarquiza ya que contiene las virtudes del buen decir, "Qui de biau dire s'entremet" [v. 1, 142] ("No es maravilla que quien se esfuerza en componer bellos relatos") (*De Saint Pere et du jougleur*). En todos los ejemplos se delimita firmemente sea la creación, sea la representación, y se intenta establecer algunas de las características formales que el género exige.

De acuerdo con lo enunciado en estos *fabliaux*, el arte de componer se erige como una actividad paciente, laboriosa, "ge me sui mult entremis" [v. 3, 194] ("[un hermoso cuento] en el que he trabajado mu-

² Noomen señala que el prólogo forma parte de algunos *fabliaux*, y asimismo especifica que no todas las variantes de un mismo *fabliau* lo contienen. Como ejemplo, Noomen presenta el caso de *La male honte II*, cuya versión en el MS A contiene el nombre del autor, el MS B posee un *couplet* introductorio y el MS F comienza *ex abrupto* ("Auteur, narrateur", 319).

³ Edición consultada: *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, Ed. bilingüe de Felicia de Casas.

⁴ "Le verbe faire est polyvalent: il se réfère à l'acte de la com-

cho”) (*D’Auberee la vieille maquerelle*), y desarrollada en lengua vernácula, “*Et bonement enromancier*” [v. 4, 266] (*La houce partie*). El compositor debe construir una bella obra proveniente de las aventuras contadas previamente “*Ot-on maintes choses conter/ Qui bones sont à raconter*” [v. 7-8, 266] (“se cuentan muchas cosas que merecen ser narradas”) (*La houce partie*), y esta belleza, junto con la veracidad y la brevedad, son determinantes para el género. Se expresa, finalmente, que los *fabliaux* están llamados a alcanzar un objetivo elevado: al tiempo que divierten e instruyen, son bálsamo para los sufrimientos cotidianos, “*Fablel sont bon à escouter/ Maint duel, maint mal font mesconter/ Et maint anui et maint meffet*” [vv. 7-9, 290] (“Es bueno escuchar *fabliaux*: hacen olvidar muchas penas, muchos dolores y muchas preocupaciones y fechorías”) (*Des trois avugles de Compiengne*). De estas argumentaciones se desprende una intencionalidad didáctica, proveniente de una tradición edificante.

Ahora bien, la inserción de un nombre propio en estos prólogos despierta la curiosidad del crítico porque su presencia parecería innecesaria en un género que se transmite gracias a la *performance*. El *fabliau* existiría *in praesentia* y su (re)presentación se realizaría ante un auditorio proclive al entretenimiento, el cual no se interesaría mayormente en el nombre. Sin embargo, éste está y acompaña los enunciados referidos a la producción y narración de la historia. De la primera, citaremos: “*Cortebarbe a cest fablel fest*” [v. 10, 290] (“Cortebarbe ha hecho este *fabliau*”) (*Des trois avugles de Compiengne*), y “*Guillaume, qui sovent s’elasse / En rimer en en fabloier*” [vv. 4-5, 88] (“[yo soy] Guillermo, que trabaja sin descanso en rimar y fabular”) (*Du prestre et d’Alison*). Del segundo, “*Ce dit Garins, qui dire sialt*” [v. 10, 256] (“Esto cuenta Garin que sabe contar”) (*De la Grue*) y “*Jehans li Galois nos raconte*” [v. 1, p. 230] (“Juan el galés nos cuenta...”) (*De pleine bourse de sens*). En otros ejemplos, el nombre desaparece y se lo suplanta con el pronombre “*je*” (yo) o la conjugación en primera persona de verbos relacionados con el acto de narrar:

“*Il beau conte m’orroit retraire / Dont ge me sui mult entremis, / Qu’autresi l’ai en rime mis*” [vv. 2-4, 194] (“me oirá contar un cuento en el que he trabajado mucho hasta ponerlo en verso”) (*D’Auberee la vieille maquerelle*), “*Jà de mot ne vous mentirai/ Mès tout en rime vous dirai / D’une aventure le fablel*” [vv. 3-5, p. 136] (“no os contaré ninguna mentira sino una historia en verso para este *fabliau*”) (*Des trois boçus*), y “*Dès or vos vaurai raconter*” [v. 4, 330] (“quiero contaros una historia”) (*Le meunier d’Arleux*). Los verbos utilizados establecen con precisión dos categorías: *rimer*, *trover* o *faire*⁴ que designan la producción; y *fabloier*, *dire*,⁵ *retraire*, *conter* o *raconter* que señalan esencialmente la emisión.

La inclusión del nombre en el prólogo de estos *fabliaux* despierta interrogantes ya que sus productores (autores y/o recitadores) no parecen desear, mediante este acto, insertarse en una cadena de transmisión de saberes proveniente de la Antigüedad (como sería el caso de María de Francia) ni parecen querer distanciarse de los recitadores populares que cuentan historias maravillosas (tal como efectivamente lo hace Chrétien de Troyes en el prólogo de *Erec et Enide*). El patronímico puede designar aquí dos actores diferentes, autor o narrador o, como en *De la Grue* o *D’Auberee, la vieille maquerelle* uno solo, ya que el recitador puede confundirse con el autor y cumplir ambos papeles. Si el nombre puede referir en otros textos a la posición del compositor frente a un grupo con el cual identificarse o del cual distanciarse o bien ser una estrategia retórica de autenticación de la obra, en el caso de estos *fabliaux* la intencionalidad de los autores / recitadores sería la de formar parte de un grupo, pertenecientes todos a una temporalidad cercana

⁴ “Le verbe faire est polyvalent: il se réfère à l’acte de la composition [...], mais il peut également dénoter l’activité du narrateur [...]” (Noomen, “Auteur, narrateur”, 316).

⁵ [le] “verbe dire, caractéristique pour l’énonciation d’une sententia: d’une certaine façon il désigne donc une autorité” (Noomen, “Auteur, narrateur”, 321).

y que comparten una manera particular de componer. De allí la explicitación de la forma de crear unida a la marca autorial dada por el nombre. El nombre inmerso en el sentido general del prólogo nos permite inferir la existencia de una conciencia e intención poéticas que aciertan a ver, en el exordio, el sitio propicio para desarrollarse. Una última reflexión se hace necesaria ya que podemos sospechar que los textos no poseían un prólogo y que éste fue agregado por un copista que transcribió las obras.⁶ En este sentido podríamos conjeturar que el texto, al ser fijado en un manuscrito, fue prologado por el copista a cargo del trabajo. De ser así, podemos creer también en una valoración de índole poética, pero perteneciente a otro grupo con propósitos ideológicos particulares. En otras palabras, si los autores y recitadores de estos *fabliaux* son los responsables de la mención del nombre, o bien si se tratan de copistas que rescatan estos textos y los prologan, en ambos casos la conciencia de comunidad convocada en torno a una clase particular de texto permite inferir el gesto de apropiarse de la obra y valorizarla. Ahora bien, aunque los *fabliaux* transiten la fijación escrita, esto no impide que su divulgación continúe siendo por la vía oral, por lo cual comprobamos que oralidad y escritura conviven en tensión durante un período extenso hasta el momento en que la escritura hegemoniza la producción literaria.

En los ejemplos donde el nombre se relaciona con una posible instancia autorial es necesario rescatar ciertos presupuestos. Sabemos que no se puede apelar a esta categoría en los textos medievales, puesto que si bien las obras contienen la firma de un posible creador, en realidad, la originalidad es pensada como la re-elaboración de una historia, y el res-

ponsable se siente únicamente transmisor. El texto se legitima por el sello de una *auctoritas*, y el autor real sabe de la trascendencia de su obra gracias al nombre invocado. El *fabliau* no recurre a la *auctoritas* para certificar su existencia sino que eleva el papel y valor del compositor para facultar su producción. Frente al autor medieval que no aspira a la invención, sino sólo a la (re)creación y a la participación en la cadena del saber, el autor o recitador del *fabliau* incluye el nombre de un igual o se presenta a sí mismo como productor del relato, instituyendo así una marca firme de pertenencia y potestad.

La enunciación del nombre en la representación del *fabliau* no alude a la tradición sino que se apoya sobre la autoridad de hombres contemporáneos, hecho que rompe tímidamente con la idea de pertenencia a una serie del saber culto, intentando establecer una circulación intratextual entre pares que poseen los conocimientos necesarios para componer de acuerdo con el dictado escolar y que pueden fusionarlos con las prácticas desarrolladas a partir del siglo XI en lengua vernácula. Se apropian de las enseñanzas, en el plano técnico, aunque desechan el ingreso de ilustres nombres ya institucionalizados, y colocan, en su lugar, un apelativo corriente.

En este sentido, la inscripción de un nombre propio funciona como firma para cada una de las *performances*. A medida que el texto se difunde y populariza, el nombre sufre un proceso de sedimentación en la memoria colectiva, y se inserta en un listado semejante al de la Gramática. La representación, por su parte, borra distinciones entre autor y recitador, puesto que el público no distingue entre uno y otro, situación que permite al recitador convertirse en autor empírico.

La poética así formulada no se opone a la establecida en otros géneros como los *lais* de María de Francia. Se diferencia sólo gracias a la acción de articular técnicas ya establecidas con nombres propios. Desde una perspectiva genérica, el análisis

⁶ Sobre esta última posibilidad, Noomen abre un campo de especulación en relación con el *fabliau La vielle Truande*. “[...] il ne faut pas exclure que tout le prologue ait été ajouté ultérieurement comme une marque d’origine” (Noomen, “Auteur, narrateur”, 323)

nos ubica ante una forma en proceso de constitución, perceptible esencialmente por la insistencia en los aspectos necesarios para componer. Esta redundancia hace presumir que los autores son conscientes de la falta de referentes contextuales poéticos que colaboren con la recepción económica del texto. Esta constatación es también notoria en otros géneros, hecho que refuerza la idea de que los compositores medievales no encuentran poéticas que apoyen desde una perspectiva teórica sus composiciones y que, si bien deben utilizar los preceptos retóricos clásicos, al mismo tiempo deben innovar en cuanto a la creación de sus obras.

Estas constataciones poseen otra vía de explicación. M.D. Chenu⁷ señala que los términos *auctor*, *actor*, *aut(h)or* distinguen varios aspectos semánticos, importantes de señalar: *auctor* proviene de *augeo*, cuyo significado es "aquel que produce" y *actor* de *ago*, "aquel que hace algo". En el siglo XIII se produce un cambio significativo: *actor* (*acteur* en francés moderno) reemplaza a *auctor* y *auctor* se asocia entonces con autoridad (*auctoritas*) y el griego *authēntin*, es decir autenticidad. El *fabliau*, si bien jamás emplea estos términos, parece estar influido por esta traslación semántica. El *auctor* no proviene de la Antigüedad pero igualmente ejerce una potestad y sella la autenticidad del texto. Asimismo *auctor* y *actor* comienzan a unificarse en una sola persona o bien representan al mismo grupo. Es decir, si *auctor* designa la autoridad que legitima la producción y el actor es quien efectivamente transmite la obra, en el *fabliau* quien produce y quien hace algo pueden llegar a ser el mismo. Esto representa un cambio porque el *actor* no apela a una superioridad para expresarse, sino que se independiza de esta tradición. Esta diferencia debe, de alguna forma, expresarse en la obra y es lo que, en este caso, otorga otra funcionalidad al prólogo.

En otras palabras, los propagadores de los *fabliaux* que estamos estudiando tienen clara conciencia de la novedad implícita de sus textos y la plasman mediante una poética que contiene el nombre de un autor contemporáneo. Estos autores/recitadores son modernos porque se apropian de algunos de los dictados escolares, los emplean y modifican para introducir sus narraciones y prescinden de la legitimación de una potestad heredada. Más aún, las historias no siguen los postulados en boga; se desentienden de las temáticas usuales de las formas narrativas extensas y apuestan a un realismo secundado por la sátira o la burla. En este sentido, estos *fabliaux* se alistan del lado innovador involuntariamente, puesto que ser moderno en el Medioevo es ser diferente y la diferencia comporta un estigma a nivel social. ¿Cómo disfrazar esta modernidad ante los ojos de los coetáneos?

El espacio textual debe apoyarse en una tradición, a través de una poética donde se respeten viejas leyes, se imponga una conciencia de grupo y donde el nombre acompañe enunciados relacionados íntimamente con la constitución del texto. Insertarse en una tradición para esconder la modernidad es justamente la actitud de estos compositores a fin de preservar el sentimiento de pertenencia a una cultura.

Ahora bien, ¿qué significado otorgamos al enunciado "insertarse en una tradición"? Una posible explicación se halla en las investigaciones que Brian Stock realizara en *Listening for the Text: On the Uses of the Past*, crítico que ha estudiado profundamente la relación entre tradición y modernidad en la cultura e instituciones medievales. La sociedad medieval, constata Stock, es tradicional en situaciones y épocas puntuales, pero en algunos períodos es posible distinguir no sólo el ingreso de la modernidad, sino el de conductas que tratan de asimilar y actualizar aspectos considerados tradicionales. Stock define este comportamiento como acción tradicionalista (*traditionalistic action*), esto es, la

⁷ Las distinciones realizadas por M.D. Chenu son citadas por De Looze ("Signing off in Middle Ages", 165).

búsqueda permanente de normas que, seleccionadas conscientemente a partir del acervo cultural heredado y al cual se accede sólo en parte, reflejan el pasado de manera imperfecta aunque sirven para suplir las necesidades del presente (Stock, *Listening for the Text*, 164).

En este sentido, los autores de estos *fabliaux* adaptan diversas tradiciones, unas más antiguas que otras: por un lado, abren un espacio en la cultura letrada al adoptar los preceptos relativos a la composición y funcionalidad del exordio. El género aporta una temática de corte realista, entendido éste no como reflejo exacto de la realidad sino como reflejo de las fantasías sociales y eróticas de la misma, tal como señala Zink en *Littérature française du Moyen Age*.⁸ Intencionalmente, estos autores utilizan disposiciones retóricas para demostrar su dominio y así legitimar sus producciones.

Este tinte "conservador" no logra, sin embargo, ocultar la modernidad de los textos, significativa en tanto parte de una conducta tradicionalista (Stock, *Listening for the Text*, 166). Es allí donde se revela la innovación al emplear un patronímico contemporáneo junto a leyes poéticas y retóricas establecidas. Si el nombre marca la novedad, simultáneamente funda una tradición. En efecto, un siglo más tarde los escritores comenzarán a incluir su firma en tanto propietarios de sus textos. Habría que preguntarse, entonces, si Boccaccio, por ejemplo, sólo reformula las historias risueñas de los *fabliaux* o si, por el contrario, leyó en las letras escritas el gesto firme de apropiación de la obra por parte del autor. Los mecanismos de transmisión distancian al *fabliau* de la circulación libresca, prerrogativa de los textos clásicos y a la que accede la literatura vernácula parcialmente.

Se ha dicho que el *fabliau* es, en realidad, un género conservador en referencia al tratamiento de las

jerarquías sociales (Casas, "Introducción", 53). En los ejemplos analizados, este conservadurismo excede el plano contextual e impregna el nivel discursivo porque los productores necesitan autorizar sus textos como integrantes idóneos de la producción vernácula. La vía más accesible es aquella que retoma los postulados emanados de principios supuestamente antiguos, empleados por los clásicos y que se enseñan en las escuelas tal como se creía habían sido aprendidos. Los textos, ambiguamente, cumplen con la obligación de reproducir las técnicas del pasado y al mismo tiempo traicionan su cometido, develando su modernidad y la de sus autores y recitadores.

Sospechamos que algunos de los creadores de los textos aquí examinados podían ser poetas que dominaban los artificios retóricos y conocían el legado latino. No es improbable que quizá fueran, por un lado, presa de un poco disimulado complejo de inferioridad dada la actividad a la que se dedicaban; y por el otro, y consecuencia del primero, poseían la necesidad de hacer valorar y prestigiar sus producciones.

Estos autores surgen en un espacio geográfico impregnado por los ecos de nuevas búsquedas, sitio en el que se evidencian algunos intentos de génesis textual. Como cualquier texto medieval, particularmente francés, el peso de la autoridad no puede borrarse en pocos siglos, pero sí puede reformularse lentamente. En los *fabliaux* analizados esta manifestación se sitúa, entre otros, en el prólogo, y en él, la inclusión de un nombre contemporáneo resulta el arma más eficaz para comenzar a construir sobre la herencia recibida.

BIBLIOGRAFÍA

AMOR, LIDIA y CRISTINA BALESTRINI, *Las formas narrativas breves medievales: lais y fabliaux*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2000 [ficha de cátedra].

- BÉDIER, JOSEPH, *Les fabliaux, étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris: Champion, 1893.
- BOUTET, DOMINIQUE, *Les fabliaux*, Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- CASAS, FELICIA DE (ed.), *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, Madrid: Cátedra, 1994.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DE LOOZE, LAURENCE, "Signing off in Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-naming", en A. N. DOANE y CAROL BRAUN (eds.), *Vox intexta: Orality and Textuality in the Orality Textuality Middle Ages*, Madison: University of Wisconsin Press, 1991.
- JODOGNE, OMER y JEAN-CHARLES PAYEN, *Le fabliau et le lai narratif*, en *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, fasc. 13, Turnhout: Brepols, 1975.
- KRÖMER, WOLFRAM, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1979 [1a. ed. 1973].
- NOOMEN, WILLIAM, "Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des épilogues", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 35: 4, 1992, 313-350.
- PABST, WALTER, *La novela corta en la teoría y creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid: Gredos, 1972. [1a. ed. 1967].
- RYCHNER, JEAN, *Contribution à l'étude des fabliaux*, Genève: Droz, 1960.
- SCOTT, NORA, *Contes pour rire? Fabliaux du XIIIe et XIVe siècles*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- STOCK, BRIAN, *Listening for the Text: On the Uses of the Past*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. [1a. ed. 1990].
- ZINK, MICHEL, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris: Presses Universitaire de France, 1992.