

Reseñas

Alan D. Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 (Publicaciones *Medievalia*, 5).

El destacadísimo investigador de la literatura medieval hispana, Alan Deyermond, reúne en este libro parte del sustancial e innovador trabajo que, durante varios años, ha realizado sobre el género sentimental. Los artículos incluidos, antes dispersos en revistas y volúmenes colectivos especializados (para pesar de quienes habitamos esta parte del mundo dado el sinnúmero de problemas que enfrentamos para la adquisición de material bibliográfico y hemerográfico), fueron escrupulosamente cuidados por el autor: se actualizan datos, se informa de estudios aún inéditos, se revisan las propias tesis, se adjuntan apéndices, etc. Conformen, según lo indica el título, dos líneas de investigación en las cuales se abren sólidos —a más de novedosos— caminos para el análisis del género en su totalidad y de las obras en particular.

El primer artículo antologado, que se presenta con abundantes “Adiciones”, por muchas razones constituye un hito en la historia de la crítica literaria de ese género peninsular que surge en el siglo xv. Por ejemplo, en “El hombre salvaje en la ficción sentimental”, con propósito de este tema, se vuelve por primera vez la vista a la significativa incidencia de

motivos folklóricos en las obras y se analiza el tratamiento al que son sometidos. Desafortunadamente, los estudios posteriores sobre las tradiciones que confluyen en la ficción sentimental no han profundizado en este riquísimo campo inaugurado por Deyermond; así, pues, queda el artículo como una llamada de atención para la búsqueda de fuentes no cultas que actúan en el género. En este trabajo, por otra parte, aparece la conceptualización más reveladora que a mi juicio se ha escrito sobre este tipo de creaciones —la cual el profesor une, desde luego, al tema que investiga:

La ficción sentimental es una forma extrema de la literatura amatoria. Los amantes experimentan la frustración total o, si alcanzan la posesión física, un castigo terrible llega pronto: siempre se excluye el matrimonio o cualquier otra terminación feliz. En la poesía lírica, es posible expresar el amor cortés sin explorar todas sus consecuencias, pero en la novela¹ no se pueden evitar las consecuencias reales, no sólo metafóricas: la tensión y

¹ Hace casi treinta años (el estudio se redactó en 1965) el crítico hablaba de “novela”. En años posteriores cuestionará la pertinencia del concepto y vocablo (“The Lost

la violencia que produce tal código artificial en cualquiera que lo elija seriamente como gufa. Quisiera sugerir que el papel importante de los salvajes en el centro del amor ideal refleja esta tensión y esta violencia, sea consciente o sea inconsciente su empleo por los autores de estas ficciones (31-32).

Aquí se halla una clave fundamental para entender el género, y sin duda ésta ha iluminado posteriores análisis que han encaminado sus pasos por el rumbo de la violencia manifiesta en los textos y la constante tensión —evidenciada incluso en aspectos de composición estructural.

El tema específico del salvaje, tan magníficamente explorado en este artículo, posee a la fecha varios estudios; sin embargo, faltan muchos puntos por desarrollarse y que el mismo Deyermond señaló (35). En el ámbito propio de la ficción sentimental, surgen cuestionamientos a raíz de la lectura del texto del erudito inglés; a manera de ejemplo diré que me parece muy significativo que —a excepción de *Cárcel de Amor*, donde el tratamiento es alegórico— los seres salvajes no aparecen en las ficciones, sino que hay diversos motivos que se conjugan y actúan para que se dé la condición salvaje como

opción volitiva. Profundizar, en cada una de las obras, en el juego de motivos que se encamina a la producción de una consecuencia particular (el voluntario salvajismo), y el significado de ésta, es algo que se está requiriendo. Donde se ha prestado mayor atención es en el episodio final de *Grisel y Mirabella*, y aquí el profesor Deyermond también marcó la pauta a seguir:

[...] se trata de las tradiciones de los salvajes, en especial de la caza salvaje (Wild Hunt) tan temida en varios países de Europa. [...]. Sus orígenes son oscuros, pero [...] se puede suponer que combina los ritos de las bacantes con el folklore de la mujer salvaje bajo su aspecto diabólico, y esta combinación se muestra también en el asesinato de Torrellas. [...] las damas de la corte de Escocia, sin cambiar su apariencia externa, se revelan con el alma de la mujer salvaje más desenfrenada y diabólica. No se puede imaginar asociación más chocante del estado salvaje con la corte y el culto de la dama representado por el amor cortés (30-31).

Son muchas las implicaciones que lo dicho conlleva, pero basta decir que lo apuntado por Deyermond fue el disparador para que la crítica se dirigiera por nuevas rutas, echando abajo conceptos que antes se habían afincado como, entre otros, el del absoluto "feminismo" de Flores.

En la cita arriba transcrita también se encuentra otra veta a investigar: el empleo de elementos mitológicos, que en ocasiones quizá —sin que me atreva a asegurar nada— incidan en la misma elaboración de ciertas partes de la estructura narrativa. Y relacionado con esto, hay que mencionar que Deyermond indaga un aspecto si no inédito, sí muy escasamente estudiado en el problemático planteamiento de las

Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43, 1975, 231-259). Su posición ha suscitado polémica (no pocas veces implícita), sea porque se piensa que las obras en efecto son novelas, sea porque en castellano se carece de una palabra que eficazmente traduzca *romance*. Nada tengo que decir del empleo del término "ficción", que el autor utiliza en sus escritos en español desde 1975 (y que, obviamente, se encuentra en el libro). Si bien él lo hace porque está convencido de que las obras pueden englobarse dentro del *romance*, pienso que la amplitud del vocablo marca la especificidad del sentimental como género *sui generis* —si se me permite el juego de palabras. En el momento que pretendemos casarnos con una definición (la de novela o la de *romance*), me parece que los textos nos proporcionan elementos que la hacen tambalear.

fuentes que actúan en el género. Hago referencia al sustrato bíblico,² que el crítico observa en función del diseño narrativo de *Grisel y Mirabella* (y en el del *Sendebarr*). En efecto, en el capítulo 5, “El heredero anhelado, condenado y perdonado”, se demuestra que tanto los motivos narrativos de la historia de Abraham e Isaac, como el orden de los mismos, coinciden con el diseño utilizado por Flores en lo que sería el núcleo de la obra. Además del interesantísimo análisis, que da cuenta de las estrategias narrativas seguidas para la construcción de todo el *Grisel*, Deyermond señala aspectos que habían pasado desapercibidos (como el de la geminación quiásmica)³ y apunta sugerentes interpretaciones:

Parece también que nuestro diseño narrativo es el de una iniciación de un adolescente que va a reinar. Es posible que para pasar con seguridad por un rito iniciático tan peligroso, el heredero tenga que ser virgen, y que el desenlace desastroso de *Grisel y Mirabella* se deba, al menos en parte, al hecho de que Mirabella ya había perdido su virginidad antes de pasar por sus ordalías (114).⁴

² La indagación de temas, motivos, construcciones de las fábulas, etc., presentes en los Testamentos, ha dado interesantes luces en algunas oportunidades. Por ejemplo, ha sido reveladora en lo que toca al episodio de la muerte de Leriano en *Cárcel de Amor*.

³ Quiero subrayar la cuidadosísima lectura que hace el profesor, quien en ningún momento abandona la letra del texto. Él fue el primero en notar que en esta obra de Flores no se habla de torre alguna, hecho que se repetía, casi como lugar común, en todos los trabajos sobre dicha ficción. (A. Deyermond, “Notes on Sentimental Romance, 2: On Text and Interpretation in *Grisel y Mirabella: The Missing Tower and Other Difficulties*”, *Anuario Medieval*, 3, 1991 [1992], 101-113).

⁴ También invita a reflexionar (114, nota 17) en lo dicho por Nicole Loraux sobre la equivalencia del sacrificio y

He de repetir que el camino de la interpretación antropológica, que se asienta sobre esquemas mantenidos por vía de la tradicionalización, es sumamente fructífero en el acercamiento a la ficción sentimental. Lo culto y lo popular se entremezclan, o lo entremezclan los autores del género. Y ésta es una valiosa lección que nos deja la lectura de *Tradiciones y puntos de vista*.... Queda, pues, muchísimo por investigar en el campo de los influjos recibidos, aunque cada vez se avanza más. A ello indudablemente ha contribuido —sobra decirlo— el distinguido profesor Deyermond, quien asimismo ha rastreado relaciones textuales y genéricas eminentemente cultas que sirven para en parte explicar aspectos tan importantes como —por mencionar sólo uno— el del empleo de la forma autobiográfica. Sobre dicha intertextualidad —para usar el término en boga— el segundo capítulo titulado “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental” concentra destacadas aportaciones. En éste, después de la exposición y la definición del género, se ven lo que pueden llamarse las relaciones intragenéricas; se pasa, luego, a la procedencia más difundida de las características de la ficción sentimental, puntualizando la importancia de la “intergenericidad” (50). Como “vale la pena pensar también en la ascendencia menos directa de la ficción sentimental española” (52), Deyermond ofrece en casi todo lo que resta del trabajo novedosas fuentes cuya validez desarrolla: el préstamo, en *Cárcel de Amor*, de una estructura narrativa proveniente de la *Mort Artu*; la semejanza en varios aspectos de la forma literaria de la *Historia calamitatum* de Abelardo, así como

las bodas (*Tragic Ways of Killing a Woman*, trad. A. Forster, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987, 37-42).

de las cartas de Eloísa que van con ésta, y el género sentimental; y las coincidencias entre éste y el género de la pseudo-autobiografía erótica. Concluye el trabajo con la influencia que la ficción sentimental ejerció en autores, obras y géneros. Se destaca, además de *La Celestina* de Fernando de Rojas, el efecto del género en la novela morisca y en la ficción pastoril, donde el influjo “se ve de manera más sorprendente en las tempranas obras [...] en verso: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina, y la segunda égloga de Garcilaso” (62).⁵ No se olvida el crítico de mencionar el significativo número de traducciones que se hicieron de textos sentimentales, de lo que se infiere la influencia que tuvo el género en otras literaturas del continente. En este campo, conviene explicitarlo, es poco lo que se ha hecho. El profesor ya ha dado algunos pasos, pero aún faltan muchas más investigaciones que especifiquen el tipo de relaciones que se dieron.

⁵ En la página 51 se trata la influencia en la literatura artúrica. Cabe indicar, por otra parte, que Deyermond ve el influjo del género en su totalidad, de ahí que no se detenga en los aspectos de ciertas obras sentimentales presentes en otras. Pero vale decir que, desde esta perspectiva, podemos ver que la influencia perduró considerablemente. Por ejemplo, Juan Arze Solorzano utiliza la fábula del *Grisel*, o bien ésta se reelabora en *La ley ejecutada*, comedia que apareció atribuida a Lope de Vega. Hay huellas de la ficción sentimental en el mismo Cervantes, y esto nos lo informa el propio Deyermond en un trabajo posterior (“Notes on Sentimental Romance, 1: San Pedro, Cervantes, Shakespeare and Fletcher, Thebald: The Transformations of *Arnalte y Lucenda*”, *Anuario Medieval*, 3, 1991 [1992], 90), donde da cuenta de un estudio —a publicarse próximamente— de Dorothy S. Severin en relación con el empleo de la primera obra sentimental de San Pedro que se hace en *El Quijote*. (Dicho sea de paso, en este artículo el investigador observa las relaciones textuales en el tratamiento del mismo tema, y ofrece interesantes comentarios sobre la cronología del género sentimental).

Una notable aportación que Deyermond ha brindado al conocimiento del género sentimental, es la demostración de la experimentación técnica que en éste se dio. Hay que subrayar, en tal rubro, “El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo xv”, capítulo tercero del libro que reseño.⁶ Aquí el autor muestra la complejidad narrativa que presentan los textos, concretamente los del siglo xv, en función de la variación de narradores y del modo de narración, y por el empleo de múltiples puntos de vista. Para empezar se explica la dificultad formal que hay en cada una de las obras, a la que asimismo colabora el juego intertextual. En lo que toca a la diversidad de puntos de vista en una misma ficción, el crítico destaca la inclusión de versiones incompatibles:

caso A: de dos narradores [subsidiarios] [...].
caso B: del mismo narrador en dos etapas [...] (69).

Para la resolución del problema la propuesta es “aceptar lo que el narrador principal nos dice de la acción (*no de las emociones y los motivos*) si no hay razones para desconfiar de ello” (71). Enfatizo la aclaración apuntada entre paréntesis, porque su descuido conduce a dar completa validez a los juicios u opiniones de determinado “Auctor” o de quien funja como narrador principal, lo que en ocasiones provoca serios errores interpretativos. La voz del “Auctor” (o un narrador principal), en lo que toca a “emociones” y “motivos” de los personajes e incluso propios, debe entenderse como un punto de vista más entre los existentes, que quizá esté en contraste con otros y tal vez con los mismos

⁶ Menciono también, en virtud de que se halla en prensa, su trascendente estudio “Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos” (*Revista de Literatura Medieval*, 6, 1994).

hechos narrados. En la cita, por otro lado, se encuentra una advertencia: “si no hay razones para desconfiar...”. Y las hay. Deyermond determina —e ilustra— cuatro: cuando con posterioridad se señala que lo narrado era una ilusión; cuando se trata de alegoría; cuando la ambigüedad dificulta la comprensión literal (y aquí aparece una importante acotación relativa a la existencia de una ambigüedad deliberada —punto que el investigador también ha profundizado en otros estudios), y cuando lo que se narra es un sueño (71-75). Me pregunto, sobre este tema, si no será posible desconfiar cuando expresamente se nos advierte que lo relatado está en el recuerdo del narrador (y el suceso es ya lejano).

En el capítulo asimismo se tratan varios de los muchos problemas que surgen de la lectura de las ficciones sentimentales del siglo xv; a manera de ejemplo, se menciona la carencia de datos que a veces tiene el receptor sobre ciertos aspectos (como es obvio, pienso que en ocasiones esto tiene que ver con la intencionada ambigüedad), y se ilustra con dos casos en los que el narrador no da información suficiente. Luego, Deyermond se aboca a la resolución de tres de los problemas que ciertamente han inquietado a la crítica, y lo hace con base en el análisis de niveles narrativos. Los aspectos que cuidadosamente examina son: a) la responsabilidad de los amantes en *Grisel* y *Mirabella*, b) el tratamiento que se da a la relación Ardanlier-Irena (*Siervo libre de amor*), y c) la actitud de Laureola hacia Leriano (*Cárcel de Amor*). Explicar aquí las respuestas encontradas implica una reducción arbitraria de lo que en realidad es un complejo desarrollo; no obstante, hecha la advertencia indico que, para el punto a) se ve que lo narrado por el “Auctor” sobre los amos concuerda con lo que se desprende de lo dicho por los amantes y, a su vez, coincide con

el veredicto de los consejeros del Rey. Para el punto b) se marca la existencia de “una ambigüedad fundamental e intencionada de parte del autor, el cual explota los distintos puntos de vista, la transición entre el mundo real y el alegórico, y los recursos léxicos y sintácticos para dejarnos perplejos” (83); finalmente, para el punto c) se concluye que ¡Laureola sí está enamorada! —tal como lo entiende y expresa el contemporáneo de San Pedro, Nicolás Núñez. Y, ya para cerrar su trabajo, el profesor nos recuerda que, en el *Lazarillo*, la crítica tiende a ver como una innovación la explotación de los puntos de vista; sobre esto, indica, es posible que “el autor anónimo de la primera novela picaresca haya aprendido algo de la ficción medieval” (87).

En el capítulo cuarto (traducido, dicho sea de paso, por Concepción Abellán, quien asimismo elaboró un completo índice analítico del libro y estuvo al cuidado de la edición), se evidencian unidos los dos aspectos de los que se ha venido hablando: la exploración de las fuentes que ayudan a explicar la presencia de una innovación narrativa. Y ésta es: el relato a cargo de una voz femenina. Este experimento técnico aparece tardíamente en el género sentimental, en *Menina e moça* —texto “en la frontera de lo pasotril” (89)— de Bernardim Ribeiro, y también en otra obra del mismo siglo xvi, la cual tiene que ver con la ficción sentimental, pero igualmente con la bizantina, la caballeresca y la pastoril: *Clariseo y Florisea*, de Alonso Núñez de Reinoso. Como lo señala Deyermond, es de extrañar que los autores sentimentales del siglo xv no empleen el recurso de la voz femenina en la narración principal, habida cuenta la importancia que tiene la mujer en tal género, la atención que se le dedica a su psicología, y la existencia de narradora en dos de las fuentes funda-

mentales: las *Heroidas* y la *Fiammetta*. Deduce el crítico que podría hablarse de un descuido de las posibilidades que ofrece dicha técnica; pero que en el caso de Flores—quien indiscutiblemente conoce la obra boccacciana—, es más lógico pensar en un rechazo consciente (91).

La innovación de los dos escritores de mediados del XVI—cuyo manejo del recurso muestra “diferencias que pueden indicar un desarrollo independiente” (93)— ha de rastrearse, precisamente, en los dos textos mencionados que en parte influyeron a la ficción sentimental. Y a ello se dedica buena parte del capítulo (95-99).⁷ Deyermond implícitamente descarta la producción autobiográfica o casi autobiográfica femenina de los siglos XV y XVI, en virtud de que es básicamente privada y no forma parte de la cultura cortesana: más allá de los conventos no hubo tal tradición, pues los pequeños fragmentos autobiográficos de mujeres que aparecen en cartas fueron, como es lógico, estrictamente personales y sólo conocidos por los destinatarios. Hay una fuente muy importante, como lo prueba el crítico, que parece haber incidido significativamente en la elaboración de *Menina e moça*: la lírica amorosa en voz femenina. Con un amplio desarrollo del punto (99-104) se concluye “La narradora en la ficción sentimental: *Menina e moça* y *Clareo y Florisea*”, no sin antes mencionar la sugerencia de David Hook relativa al potencial influjo de *La Celestina*, en

cuanto que en ésta —sin haber narrador— las mujeres hablan directamente de sus emociones.

Como se ha podido apreciar, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental* es un libro básico para el conocimiento y la discusión del género. Pero no sólo para esto, además nos enseña que la investigación que ha de trascender implica revisar lo que se ha creído cierto o sondear lo inexplorado con exhaustiva erudición e inteligentes asociaciones. Hay que congratularse, pues, de que generosamente Alan Deyermond haya brindado a la Universidad Nacional Autónoma de México este imprescindible material, el cual va acompañado de un prólogo que sitúa a la ficción sentimental y explica el desarrollo crítico, así como de una nutrida conclusión sobre los dos temas que engloban lo que se examina en los capítulos. El autor dedica su libro “A la memoria de Keith Whinnom”, también eminente investigador del género a quien le debemos —entre otras cosas— invaluable aportaciones sobre las obras de Diego de San Pedro y una importantísima bibliografía crítica (*The Spanish Sentimental Romance 1440-1550*, London: Grant & Cutler, 1983). Conviene señalar que esta labor bibliográfica la continúa, precisamente, Alan Deyermond, quien reúne y comenta muchísimas referencias —más de las que aparecen en el volumen de su predecesor en virtud del auge académico que ha tenido el género en los últimos años—, y que pronto veremos publicadas.

⁷ En lo que toca a la obra ovidiana, se toman en consideración varias vías plausibles para su conocimiento. Sobre la *Fiammetta*, se demuestra que Ribeiro y Núñez de Reinoso la tenían a su alcance en traducción.

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
 Universidad Autónoma Metropolitana
 Unidad Iztapalapa