



ejemplo amoroso, como tampoco el amor ejemplar, sino la ejemplaridad como un sentido último o íntimo querer decir de la escritura afin al querer amoroso.

Lo que otros escritores, anteriores y contemporáneos, habían intentado por razones socio-culturales más difíciles de perfilar, en el caso de Lope de Vega es un motivo claro, concreto y personal; el deseo amoroso. En ambos casos sin embargo se trata de respuestas a circunstancias históricas, y hasta es posible que la situación de Lope tenga valor emblemático.

Esboza ingeniosamente el camino a seguir fabricando un monstruo histórico que es el que se da a sí mismo como ficticio precedente de su propia tarea:

*En tiempo menos discreto que el de ahora —dice—, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en su lenguaje puro castellano caballerías, como si dijéramos: hechos grandes de caballeros valerosos. (Las fortunas de Diana)*

Sorprende sin duda la heterodoxia de Lope, especialmente para la teoría, si no la práctica, de la época, de ver en el cuento el origen de las novelas; y sorprende igualmente que el eslabón intermedio sean los libros de caballerías, de los que menciona a renglón seguido varios para acabar con el *Amadis*, «padre de toda esta máquina». Pero no hay que desechar apresuradamente este hipotético origen pues en él se anuncian los dos términos que Lope va a conjugar en sus novelas: el carácter oral y el formalismo escrito, la palabra y la escritura.

Entre una y otra existe una diferencia señalada por W. J. Ong en estos términos:

*Context for the spoken word is simply present, centered in the person speaking and the one or ones to whom he addresses himself and to whom he is related existentially in terms of the circumambient actuality. But the meaning caught in writing comes provided with no such present circumambient actuality. («The Writer's Audience is Always a Fiction», PMLA, I [1975], p. 10.)*

(El contexto para la palabra hablada se halla simplemente presente, centrado en la persona que habla y aquella o aquellas a quienes se dirige y con quienes se encuentra existencialmente relacionada en términos de actualidad circumambiental. Sin embargo, el significado encerrado en la escritura no aparece provisto de tal actualidad circumambiental presente. [«El público del escritor siempre es una ficción».].)

La manera que tiene Lope de Vega de articular esa presencia actual de la palabra en la escritura es, superficialmente, dando una de cal y otra de arena: yuxtaponiendo unas novelas canónicas a un diálogo fami-

liar con su lectora. Pero bastan un par de ejemplos de éste para comprender su funcionamiento básico. Uno en los inicios del relato de **Las fortunas de Diana**:

*Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de Celestina, cuando Calixto le dijo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». Y ella responde: «¿En qué, Calixto?» Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera: ¿En qué, Calixto«, ni había libro de Celestina ni los amores de los dos pasaran adelante.*

*Así ahora, en estas dos palabras de Celio a nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de Leucipe y el enamorado Clitofonte.*

Otro como cierre del mismo relato:

*Pienso, y no debo engañarme, que vuesa merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana [disfrazada de hombre] sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero suplico a vuesa merced me diga, si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla?*

La materia común a ambas observaciones es la enunciación del enunciado novelesco, esto es, de la novela canónica. De faltar esos comentarios la lectora hubiera tenido que imaginar lo mismo que dice Lope de Vega, o algo muy parecido, como verosimilización implícita de los enunciados que acaba de leer. Mas esas justificaciones hubieran sido parte a configurar un hablante u origen del enunciado perfectamente impersonal, totalmente sometido a los imperativos del género. Consecuentemente, la lectora se hubiera visto igualmente obligada a adoptar una postura despersonalizada para entender el relato: al fin y al cabo esos imperativos genéricos son las instrucciones inherentes al relato acerca de la postura enunciativa con que se dice éste y en que se debe leer. En pocas palabras, el lenguaje de esas novelas es monológico. Es un lenguaje cuya autoridad tiene un origen infinitamente regresivo y por eso mismo incuestionable; en última instancia, Dios.

En cambio, cuando los comentarios expresan lo implícito en el relato, ponen en juego otro tipo de enunciación, esta vez histórica y personal: la del escritor a su lectora. Lo curioso, lo verdaderamente interesante, es que el enunciado de esta nueva enunciación no refiera a la situación concreta de uno y otra sino a la enunciación, hasta entonces implícita, de ese mismo relato novelesco.

Al convertirse la enunciación novelesca en objeto de un enunciado cuya propia enunciación —comprensión del relato por la lectora— está en otro plano de realidad, la contraría haciéndola impertinente; esto es, la ironiza. Ello no aniquila

los presupuestos enunciativos de la novela, que siguen siendo funcionales a efectos de la comprensión del relato, pero sí exhibe su carácter ficticio inaplicable a una situación real a la que remite calladamente: otro enunciado, no dicho, pero inescapablemente actualizado, que no es exactamente el contrario del ironizado, sino el «texto» real entre líneas, el portador del querer decir del escritor. El encabalgamiento de ambas enunciaciones contradictorias relaciona así dos textos dispares, pero no exclusivos.

Esta breve observación sobre la ironía permite advertir que la personalización del discurso novelesco, la actualización de su sentido o ejemplaridad, no es expresable, enunciable, sino únicamente sugerible como presupuesto contrario al de un enunciado ficticio reconocido como tal. Dicho de otro modo: la Marcia Leonarda y el Lope de Vega textuales coinciden con los reales sólo en la medida en que no coinciden con el escritor y la lectora ficticios, únicos expresables, que están escribiendo y leyendo las novelas.

Este, que es el funcionamiento dialógico del lenguaje, todo lenguaje, es el mismo que la novela moderna hace aflorar a la superficie de su texto narrativo como negación de un funcionamiento monológico ficticio. Pero en la novela moderna el fenómeno se produce generalmente en un solo enunciado irónico, sin la añadidura de los comentarios explícitos que Lope yuxtaponen a sus novelas bizantinas. Por eso el bricolage de Lope de Vega, por las razones personales antedichas y con los instrumentos disponibles en su época, permite ver más claramente que un texto moderno que en ninguno de los dos casos se trata de un desgarramiento interno de una palabra única y autosuficiente, sino de un conflicto fantasmal entre palabras, voces, lenguajes o interlocutores.

Fantasmal es la palabra, en efecto, porque ¿quién si no Lope comienza por leer estas novelas? ¿No es él quien escribe el relato novelesco y él también quien escribe esos comentarios que leen su relato como si no fuera suyo, irónicamente? ¿No es él quien escribe su lector? Así es sin duda cómo emerge, inexpresado, inexpresable, el escritor intencionado del texto, producto de ese desdoblamiento del escritor en otro, su doble lector, para volver más eficazmente sobre su ficticio yo escritor.

El escritor como creador del lector de sí mismo, como escribitor, pues; aquí engendrado con ocasión de un acto de amor muy parecido al onanismo: onanismo de quien se masturba —no puede sino masturbarse— para que le vea una voyeuse; y acecho de la voyeuse porque a ella va dirigido este acto amoroso frustrado.

¿O sería su verdadero destinatario un duque de Sessa anónimo, nosotros, el público lector, voyeurs de segunda fila?