

This document is brought to you by the
Northwestern University Main Library Interlibrary Loan
Department.

NOTICE: This Material May Be Protected By Copyright Law.
(Title 17 U.S.Code)

ESCRILECTURA AMOROSA DE LA NOVELA

(LAS NOVELAS A MARCIA
LEONARDA DE LOPE DE VEGA)

—GONZALO DIAZ-MIGOYO—

«Amando, lo mismo es mentir que decir verdad.»

Lope de Vega Marta de Nevares, joven, malcasada, último amor de un Lope de Vega viejo, sacerdote ya, le haría expresarse en estos términos: «Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo». La sincera pasión de Lope, que probó sus quilates durante la ceguera y la locura y muerte de su amada, no le impediría, sin embargo, escribirle cartas amorosas e íntimas que al día siguiente mandaba robar a su hija para entregárselas al duque de Sessa, su amo y mecenas.

Quien era capaz de escribir esas cartas a sabiendas de que serían leídas por su destinataria, guardadas, robadas, entregadas al duque, leídas de nuevo y archivadas; quien era capaz de hacer esto sin merma de su sinceridad; no es sorprendente que haya podido también hacer el amor a esa misma mujer mediante la escritura de unas novelas que sabía de antemano destinadas al público.

Cuatro son estas **Novelas a Marcia Leonarda**, seudónimo bajo el que se oculta el nombre de su amante: la primera, **Las fortunas de Diana**, publicada en 1621; las otras tres, **El desdichado por la honra**, **La más prudente venganza** y **Guzmán el Bravo**, publicadas en 1624.

Son unos textos inmediatamente notables por el hecho de que el relato de las intrigas novelescas está mechado de comentarios no sólo ajenos a la acción sino directamente a contrapelo de ella. Sorprendentemente abundantes ya en la primera novela, van en aumento en las restantes.

Las historias son relatos de aventuras fundamentalmente en la línea de la novela bizantina canonizada por **Teágenes y Cariclea** de Heliodoro (siglo III) y **Clitofonte y Leucipe**, de Aquiles Tacio (siglo IV): estupendos viajes y aventuras, encuentros y desencuentros, al hilo de una enmaraña-

da intriga amorosa; todo ello en un lenguaje parafrástico y altisonante. Son, en general y en la medida en que se pueden aislar del resto de la narración, de escaso valor y pequeño interés.

No así, en cambio, los intercolumnios, como Lope los llama, que rebosan gracia y naturalidad. Su lenguaje es llano, aunque correcto y expresivo. Su tono, suavemente irónico, desenfadado y amable. Su tenor cubre un espectro que va desde sencillas aclaraciones a los hechos de la intriga, homogéneas y fluyentes con ella, hasta las más heterogéneas e interruptoras de las observaciones.

Todos tienen en común, sin embargo, el hecho de referir directa o indirectamente a distintos aspectos de la actividad narrativa. De ahí que tengan estos textos cierto aspecto de anticipadas novelas unamunianas, las novelas de «cómo se hacen unas novelas». Aunque no haría falta tan extrema anacronía, pues basta con recordar otro pequeño ensayo de reflexión crítica de Lope de Vega sobre la escritura, su conocido «Un soneto me manda hacer Violante...» Esto, unido al carácter de Lope de Vega como innovador de la comedia española, hace tentador ver en ellas una especie de *Arte nuevo de hacer novelas en este tiempo*.

Pero, aun cuando resultan tener precisamente este valor, no hay en ellas tal interés especulativo teórico sobre la novela. Si el entramado oculto de la forma novelesca aflora en la narración misma es porque Lope se enfrenta a un problema cuya simple consideración produce inevitablemente este desvelamiento: el consistente en escribir novelas para una lectora íntimamente conocida, amada, a petición de ella y como acto o galanteo amoroso a ella dirigido. Esto es, el problemático deseo de hacer oír la voz propia en la escritura novelesca de la época.

Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuesa merced y mi

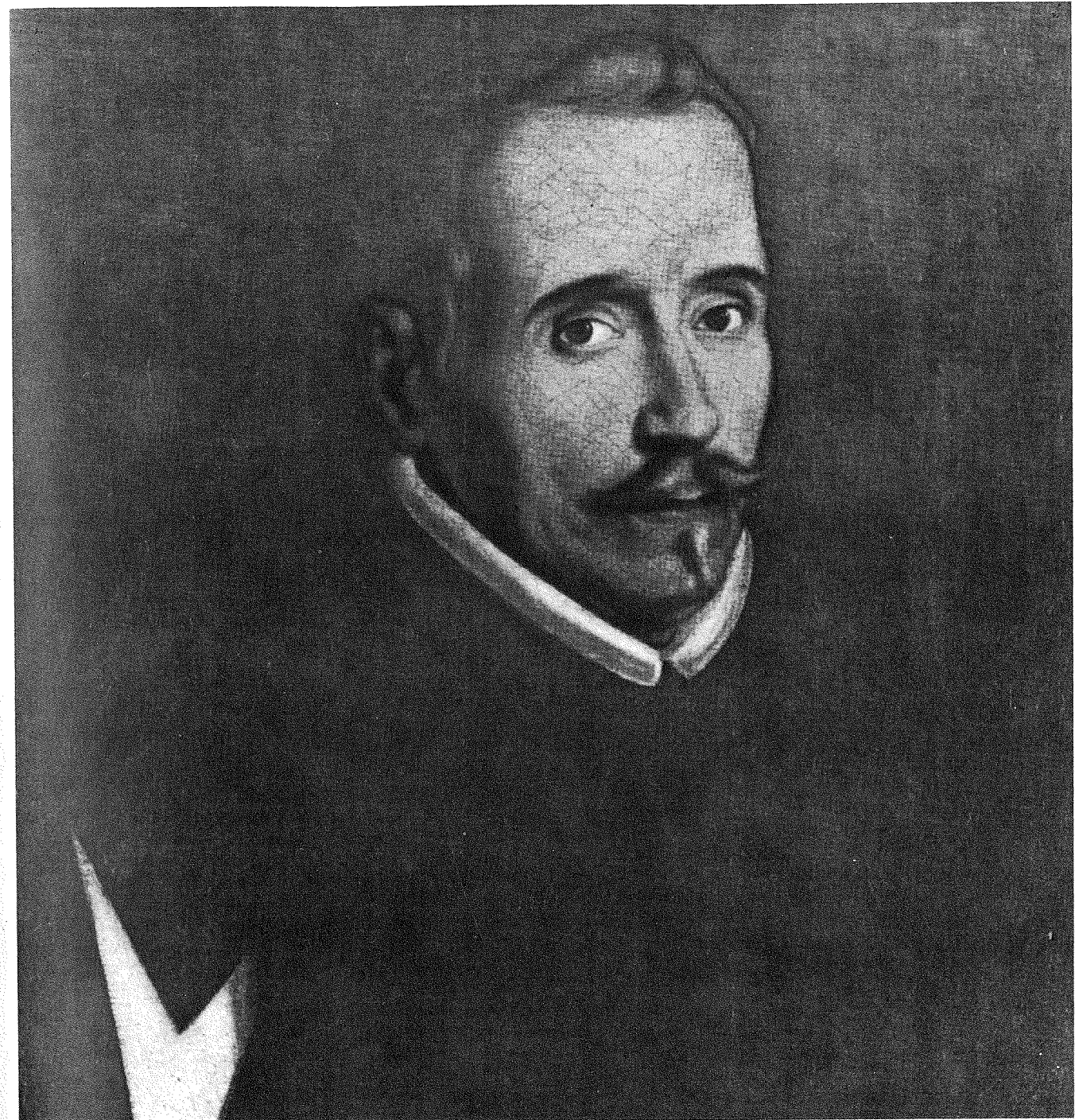
obediencia; pero, por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuesa merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua. (**Las fortunas de Diana**)

Mandóme vuesa merced escribir una novela; envíele **Las fortunas de Diana**; volviómé tales agradecimientos que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento que me manda escribir un libro de ellas, como si yo pudiera medir mis obligaciones con su obediencia. (**El desdichado por la honra**)

Prometo a vuesa merced que me obliga a escribir en materia que no sé cómo pueda acertar a servirla, que, como cada escritor tiene su genio particular, a que se aplica, el mío no debe de ser éste, aunque a muchos se lo parezca... Advirtiéndome primero que no sirvo sin gusto a vuesa merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación. (**La más prudente venganza**) Si vuesa merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario, y aun preciso, que me favorezca y que me aliente el agradecimiento. (**Guzmán el Bravo**)

Estas cuatro introducciones no se limitan a ser marcos narrativos inertes de las novelas respectivas, función tradicional en la novela de la época y en sí misma poco notable. Son también, quizás en primer lugar, índices de una actividad complementaria a la de los relatos novelescos propiamente dichos. Se esboza en ellas un proceso actancial o narrante —más que objeto de la narración— que se inicia con el desconocimiento de cómo acometer la empresa, no pudiendo confiar más que en su buen deseo y en una pericia ajena a esta labor; pasar por la insistencia en tratarse de una tarea, posible ya, como demuestra la primera novela, pero contraria a su inclinación —, por ello, tanto más graciosa y de homenaje personal a su lectora—; para acabar por la petición expresa de reconocimiento y gratitud por lo hecho y lo por hacer. Disminuye pues la conciencia y la importancia del objeto de la tarea, las novelas, a medida que aumenta el valor funcional de la misma, el festejo amoroso. Es decir, más que interés en la adquisición de maestría en la confección de novelas, lo que se advierte es un interés por consolidar la relación dialógica entre escritor y lectora a que dan lugar esos actos narrativos.

El dinamismo actancial de esta situación enmarcadero no se convierte por ello en verdadero relato, relegando a las historias novelescas a una función instrumental o ancilar. Si he indicado con cierta insistencia su desarrollo es para destacar su carácter justificativo y orientador de los co-



mentarios y la función integral de éstos en un texto narrativo total en el que se conjugan dos aspectos: el de la escritura como producto y el de su orientación hacia un destinatario, esto es, el de híbrido de enunciado y de enunciación dialógica. Es obligada aquí la mención de Mijail Bajtín, quien hace ya más de medio siglo se interesó, descubrió casi, este aspecto de la escritura novelesca. De entre sus varios trabajos no recuerdo ninguno, sin embargo, en el que haya tratado de una manifestación de lenguaje dialógico con las características que tiene en las **Novelas a Marcia Leonarda**, a medio camino entre

el enunciado monológico y el enunciado internamente dialógico. En éstas, en efecto, el paso de uno a otro se encuentra difractado en dos enunciados distintos que dan lugar a un solo texto dialógico. Cuando Lope de Vega, forzado por la situación antedicha, toma conciencia de la función actancial de su escritura, se siente incómodo con los patrones novelescos en que entonces podía tomar ejemplo. Pasa revista en mentes a los modelos más cercanos —con la conocida mención de las **Novelas Ejemplares**, «en que no faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes»—, pero no acaban de parecerle adecuados:

para ser eficazmente ejemplares, que es lo que él entiende que se propone toda novela, «habían de escribirlas hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos». No parece dudoso que él no se consideraba hombre científico o versado en los estudios clásicos. Pero tampoco ofrece duda que sí se tenía por cortesano avezado. Y puesto en un compromiso novelístico de esta doble índole, amoroso y ejemplar, a esa discreción cortesana o sabiduría práctica habrá de apelar, más que a la ciencia poética, para lograr su propósito: no el

ejemplo amoroso, como tampoco el amor ejemplar, sino la ejemplaridad como un sentido último o íntimo querer decir de la escritura afín 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 verosimilitud 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, inexpressado, inexpressable, 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?