

**(AB)USOS DE LA ANALOGÍA:
ESTÉTICA VISUAL
Y FRAGMENTACIÓN
MEDIEVALES
Y CONTEMPORÁNEAS**

Anunciación Carrera de la Red
Universidad de Valladolid

ABSTRACT

Umberto Eco's 1973 essay on the presence of a new medieval age at that time signified a rallying point for medievalists to look beyond the dubious linear periodisation of the history of man. His examination drew on the critical exploration of analogies as a means to provide a historical model whereby the cultural spectrum of the last quarter of the twentieth century could be more fully grasped. In what follows an attempt will be made to show how two of Eco's medieval analogues of present conceptualisations, namely visual traits and fragmentation, may be expanded and further developed with respect to textual transmission. Analogies drawing Anglo-Saxon manuscript and poetic production near text and image confrontation both in contemporary visual arts and poetic discourse, lead us through a descriptive account of the two worlds of ideas. It is precisely description the only gain we hold accountability for when applying the analogical mode; in no respect would we wish to compel one historical model to dominate the other, as is frequently the case with medievalists' traditional attempts to revive the Middle Ages.

Para los que tienden a ver el aspecto desfavorable de las cosas, cualquier testimonio en relación con la pervivencia de una forma cultural como la medieval no es muestra de su vigencia, sino primer indicio de su irreparable extinción, rebrote efímero de la actualidad de aquel tiempo o inútil defensa ante la radicalización de posturas en contra de sus formas de pensamiento. No sabemos si algo de esto ha ocurrido con la recepción de la Edad Media durante los últimos veinticinco años, pero lo cierto es que en ese tiempo se han sucedido con cierta regularidad voces autorizadas, si bien un tanto excéntricas, que nos avisan de la pro-

ximidad del fin de nuestras sociedades y de la certeza de que el presente histórico, avanzando, nos devuelve a la época medieval. Como ejemplo, las palabras del sociólogo italiano Roberto Vacca. Roberto Vacca se había abierto paso en la escena medievalista en 1965, con su *Essempi di avvenire*, pero sorprendió definitivamente a sus contemporáneos con su título *Il medioevo prossimo venturo. La degradazione dei grandi sistemi* (1972). En ‘Edad Media: el futuro próximo, Vacca acude al modelo medieval para profetizar que nuestra sociedad acabará siendo una sociedad feudal. Su argumentación se despliega de tal forma que llega a demostrar cómo de hecho podríamos encontrarnos ya en una nueva Edad Media. Su tesis apocalíptica desvela que tal progresión tendrá su inicio en la degradación de los grandes sistemas de la era tecnológica, que se tornarán demasiado complejos como para que una única autoridad central pueda controlarlos eficazmente. Vaticina el regreso de la Edad Media a nuestra era porque, dice, muy pronto declinará el poder de las leyes y cuando las ciudades se vean reducidas a una serie de ruinas, llegará el momento en que el mundo feudal regrese, una nueva civilización para la que la sola manera de que pequeñas autoridades locales puedan conservar cierto poder será construir recintos y pequeñas fortificaciones, precisamente al modo en que lo hacía la Edad Media. Un año después, Umberto Eco, con aire menos apocalíptico y más analítico, revisó la tesis de Vacca para concluir que “La Edad Media ha comenzado ya” (Eco *et al.*, 1974). Éste es el título de su ensayo de 1973, incluido en España en la colección de *La nueva Edad Media*, junto a otros trabajos de medievalistas italianos⁽¹⁾. Movido quizás por el entusiasmo y el optimismo con que siempre escribe sobre la época de los medievales, Eco plantea una “hipótesis de Edad Media”, citamos literalmente, “con el fin de disponer de una imagen histórica con arreglo a la cual medir tendencias y situaciones de nuestro tiempo” (1974: 13). En el desarrollo de tal hipótesis, toda nuestra era iniciará un proceso de transición permanente, de tal manera que, para vivir en nuestro futuro presente (valga la paradoja), habrá que utilizar nuevos métodos de adaptación y readaptación. Allí la cuestión clave ya no será tanto conservar científicamente el pasado, cuanto elaborar una teoría de proyección al futuro conducente a aprovechar el desorden que producen un pasado y un presente distanciados. Cada uno a su forma, Vacca y Eco, pretenden evidenciar que nuestras vidas van a volver, tras un primer gran ciclo, hacia un futuro medieval: para Vacca, casi irremediablemente poco halagüeño; para Eco, prometedor, porque aparecen sus escritos siempre iluminados por la conjetura de

(1) Se encuentran aquí reunidos los trabajos de otros tres autores: Furio Colombo y su “Poder, grupos y conflicto en la sociedad neofeudal”, Francesco Alberoni: “Escenario de poder” y Giuseppe Sacco: “Ciudad y sociedad hacia la Nueva Edad Media”. En ellos se adelantan las características que revestirá la vida en los territorios neo-feudales, sus sombrías perspectivas y las posibilidades de modificar las tendencias hacia lo que ellos consideran la ruptura del consenso, la fragmentación social y la multiplicación de identidades culturales y códigos de conducta.

la transición permanente, de la adaptación continua y del optimismo que genera en él su fascinación por aquellas edades. Es Eco el que en su ensayo logra establecer un paralelismo entre la Europa del medioevo y esta sociedad nuestra del último cuarto de siglo. Escribe: “*Se trata de mostrar que existen abcisas de pensamiento que permiten recuperar a modernos y primitivos bajo el estandarte de una misma lógica. Los excesos formalistas y la tentación antihistórica del estructuralismo son los mismos que los de las discusiones escolásticas*” (1974: 29), porque cree haber descubierto en nuestra vida aspectos fundamentales que la identifican con la era medieval.

Varios son los campos de analogía que tocan brevemente las treinta páginas del artículo de Umberto Eco. Nosotros vamos a elegir dos especialmente significativos para la filología, que Eco apenas enuncia, para ampliarlos en lo tocante a la construcción textual de la poesía del inglés antiguo. Se trata del carácter visual de ambas culturas y de su también compartido hábito de fragmentación.

1. Un mismo carácter visual

Eco menciona, en primer lugar, un mismo carácter visual presente en las dos culturas. En la Edad Media, la catedral —escribe— era como el gran libro de piedra, un santuario donde las vidrieras y la música se convertían en una gran pantalla de color y sonido, donde los capiteles del claustro semejabán una secuencia de escenas encadenadas al modo de las viñetas de un cómic (cf. 1974: 30-2). También el historiador de la literatura Carlos Bousoño (1981: 92 y ss.) ilustró esta tónica esencialmente visual de la época. Lo hizo a través del hecho de que en la expresión cultural del medioevo fuera comúnmente recurrente la materialización de lo abstracto, igual que en las alegorías medievales o los tratados de vicios y virtudes se presentaban los estados y procesos intelectuales o espirituales por medio de cuerpos ulcerosos o refulgentes. Para él, si eso era así, era porque se encontraba plena satisfacción en el poder de representación de las imágenes, la misma que podía mover a los poetas de entonces a trabajar sin freno en el detalle para versificar cualquier arrebató de furia heroica o para describir los engastes de una copa.

Sólo tendríamos que atender a la frecuencia con la que se atribuye a una de las figuras más emblemáticas de toda la Edad Media occidental la capacidad de conferir plasticidad a su poesía. Hablamos de Dante, a quien T.S. Eliot adjudicó un exclusivo ‘poder de evocación plástica’ cuando escribió: “*No nos asombra que sea, precisamente, un poeta de este período, Dante, aquel de quien acaso se pueda decir que fue el escritor occidental con más poder de evocación plástica*” (cit. en Bousoño, 1981: 296). Antes que él, Thomas Carlyle había admirado del florentino esa especial facultad de visualización poética. De Dante, regalándole con su mejor símil, dijo en 1840 que “pinta”:

I know nothing so intense as Dante. Consider, for example, to begin with the outermost development of its intensity, consider how he paints. He has a great power of vision; seizes the very type of a thing; presents that and nothing more. You remember that first view he gets of the Hall of Dite: red pinnacle, red-hot cone of iron glowing through the dim immensity of gloom; —so vivid, so distinct, visible at once and for ever! (1995: 22).

En esta misma línea el poeta ruso de principios de siglo Osip Mandelstam realizó un estudio sobre Dante del que extraemos un fragmento que nos sirve para apreciar con él la fuerza visual del medieval. Es éste: “*Dante conjugó el color con la plena vocalización del habla articulada. Pero él es un teñidor, un tejedor. Su abecedario es el alfabeto de las ondulantes telas teñidas con coloridos polvos y colorantes vegetales*” (1993: 67), y a continuación cita unos versos ilustrativos:

Sopra candido vel cinta d’uliva
Donna m’aparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.

(Ceñido el blanco velo con oliva,
una mujer surgió con verde manto,
vestida de color de llama viva.)

(*Purgatorio*, XXX, 31-33)

Ahora, esbozada la cualidad visual de la época y de su poesía, ampliemos por un momento la corriente analógica. Fijémonos en cómo esta perspectiva visual se aprecia en un aspecto más intrínsecamente relacionado con el fenómeno de las letras: aquella cultura de los manuscritos junto a esta cultura nuestra de los procesadores de textos.

Cada vez se está haciendo más evidente que lo que actualmente constituye nuestra relación con el mundo del texto nació en la Edad Media, puede ser que algo más pronto, ya en el siglo III, pero ciertamente entre los siglos VII al XV. No en vano, la iluminación de manuscritos, la atención a la caligrafía y la encuadernación y toda la serie de artes aplicadas al libro manuscrito son campos de investigación que vuelven a retomarse. Se han prodigado en los pasados años los estudios que defienden la textualidad de la composición medieval como fuente infalible de información filológica y que al tiempo valoran la vuelta a las costumbres filológicas del paleógrafo como base de la autenticación de los estudios medievales. Así, en el campo de los estudios anglosajones, conocemos la relevancia de estos dos volúmenes publicados en el mismo año: el editado por Fred C. Robinson, *The Editing of Old English* (1994) y el de Donald G. Scragg y Paul E. Szarmach, *The Editing of Old English: Papers from the 1990 Manchester Conference* (1994)⁽²⁾.

(2) Un serio estudio introductorio general a la cultura de los manuscritos y a la codicología lo constituiría el libro de M. Sánchez Mariana, *Introducción al libro manuscrito* (1995). Una

Gracias a estos estudios, por vez primera en toda la historia de la filología, se ha extendido la opinión de que cada copia que se conserva de un manuscrito medieval se debe atender como una interpretación única de la obra, una interpretación *visual* de la misma. Así, ahora se entiende que en aquellos siglos, cada copista hacía uso de su derecho a dar su propia versión de lo que copiaba, haciendo exhibición de su mejor caligrafía, esmerándose en la utilización de ornamentos visuales, utilizando rúbricas y capitales con filigranas a su gusto, según la medida en que lo pidiese el texto y según el grado que alcanzase su visión de artista. ¿Cómo no iban a querer los medievales alcanzar en sus textos la mágica belleza sagrada de las *litterae pulchrae* ('las bellas letras') que habían conocido en los manuscritos latinos de las Sagradas Escrituras o en los escritos latinos de los Padres de la Iglesia que celosamente atesoraban reyes y monjes en sus *scriptoria*? Existen indicaciones de que efectivamente lo lograron, y no tardando demasiado, pues ya del siglo X inglés se conoce la popular anécdota sobre el rey Alfredo el Grande y su primer contacto con los manuscritos. Fueron las "bellas letras", ricamente ornamentadas, sólo que las logradas por los anglosajones, las que mantuvieron al rey Alfredo absorto durante horas frente al libro de poemas ingleses con que su madre le introducía en la cultura manuscrita, una cultura, por otra parte, según su propio prólogo a la traducción de la *Cura Pastoralis*, tan desconocida para su pueblo. Aquí está el episodio, traducido del latín por Lerer (1991: 75):

One day, therefore, when his mother was showing him and his brothers a book of English poetry which she held in her hand, she said, "I shall give this book to whichever one of you can learn it the fastest". Spurred on by these words, or rather by divine inspiration, and attracted by the beauty of the initial letter in the book [nuestra cursiva], Alfred spoke as follows in reply to his mother, forestalling his brothers (ahead in years, though not in ability): "Will you really give this book to the one of us who can understand it the soonest and recite it to you?" Whereupon, smiling with pleasure she reassured him, saying: "Yes, I will". He immediately took the book from her hand, went to his teacher and learnt it. When it was learnt, he took it back to his mother and recited it.

El joven príncipe se inspira frente a la letra manuscrita. La escena, extraída del capítulo vigesimotercero de la *Vita Alfredi* de Asser, si bien teñida de ciertos tintes legendarios, relaciona la belleza de la letra con el poder cautivador de la palabra y presenta, para nosotros, un claro indicio de todo cuanto de componente intelectual residía en la imagen para los medievales. En el terreno literario, se traduce en la revelación de algo sin duda valiosísimo: que por primera vez en la cultura anglosajona topamos con un reflejo de cómo la génesis de la experiencia

bonita joya para los bibliófilos sería el texto de Linda L. Brownrigg (ed.), *Making the Medieval Book: Techniques of Production* (1995), que dedica páginas interesantísimas a encuadernaciones, pigmentación, técnicas de señalización de páginas y, en definitiva, a todas las tareas que ocupaban los *scriptoria* medievales.

textual en aquel momento era ya entonces la representación visual que del texto se construye en la mente, pues sin duda fue aquel primer contacto con la bella letra iluminada el que le predispuso a Alfredo a la memorización y a la recitación de los poemas. Como el joven Alfredo, muchos contemporáneos se verían también seducidos por el componente de figuración de las letras, una mezcla de deseo e inspiración que lleva consigo el texto y su representación. Estaban entrenados en esa visión mágico-práctica de la escritura por sus antepasados germanos (el consabido ‘misterio’ de la palabra ‘run’), una magia cautivadora similar a la de las *litterae pulchrae* que cultivaban otros en la cultura cristiana.

Por tanto, es bueno insistir aquí en algo que podría formularse así: que un componente intelectual definitivo en el texto medieval, en su producción y su recepción, queda perfilado materialmente en el pergamino de los códices. De ahí el esfuerzo de los escribas y su comprensible entusiasmo por alcanzar la calidad estética adecuada para cada texto. No es extraño que su consecución mereciese con tanta frecuencia la labor y dedicación exclusiva, posiblemente durante años, no sólo de un escriba, sino de todo un equipo. Podemos imaginar, ayudados también aquí de algunas ilustraciones, a un abad orquestando en el *scriptorium* la labor de copistas, de compiladores, de aquellos encargados de las iluminaciones o de la encuadernación de los folios (vid. Brownrigg, 1995). Se ha calculado que la dedicación de un copista a su tarea amanuense podía llegar a ser de más de seis horas diarias, dependiendo de las horas de sol, y que se podía muy bien invertir unos ocho meses en la elaboración de un manuscrito de tamaño medio. Se sabe, por ejemplo, que la sola producción de una miniatura podía ser responsabilidad de más de un escriba o iluminista: el que perfilaba las figuras, el que aplicaba los pigmentos rojo y azul, un tercero que después utilizaba los tonos ocre o gris y el que se ocupaba de dibujar los rasgos de las caras si había lugar, o de aplicar el barniz de agua con clara de huevo o miel para fijar la pintura finalmente. El proceso se complicaba y las tareas se multiplicaban si se incluían láminas a puntos de oro. Una dedicación así no podía sino ser fruto de la convicción plena de que el esmero que merecían las imágenes del pergamino contribuiría a asegurar su conservación y que se conseguiría añadir valor representativo al texto por medio de su forma cuidada.

Hagamos un receso antes de continuar para preguntar: ¿Cómo casa esto con la fama que tienen los copistas de escritores despistados, proclives al descuido y al error? Difícilmente; pero precisamente desechar todo prejuicio sobre la textualidad medieval debe ser otro de los primeros y principales objetivos del medievalista. En una época como aquella, en la que la idea de una textualidad única y la uniformidad de criterios formales que se impuso con la llegada de la imprenta en el siglo XV todavía no se habían hecho presentes, los manuscritos que nos quedan dispersos en las bibliotecas de monasterios y palacios no deben entenderse como copias descuidadas de otros anteriores. Ocurre que entonces todos los textos eran “escribibles”, según la terminología de Roland Barthes (cit.

en “Print Culture and the Birth of the Text”, Robinson, 1994: 39) y que el fenómeno de la variación ortográfica o de extensión de cada una de las múltiples copias de un mismo texto, que hasta hace dos décadas han podido percibirse como falta de atención y respeto por la identidad de un texto, ya se puede entender ahora como signo de individualidad en la ejecución textual, factible en la Edad Media, quizás como en ninguna otra época, en virtud de la ausencia en aquel tiempo de condiciones que restringiesen la libre presentación de un texto. Quizás sea que el cambio y la multiplicidad resulten inadmisibles para una sociedad como la nuestra que, desde el siglo XIX, lleva valorando la unicidad y la existencia singular de una obra de arte que no se debía modificar, ni mucho menos copiar o repetir. Por eso, desgraciadamente, las variaciones que se pueden encontrar en los distintos folios de un mismo original han conducido a muchos filólogos de este siglo a deleitarse en la caza del error y a denunciar con sus ediciones corregidas la inestabilidad y la precariedad de la cultura textual medieval. Hoy en día se entiende que es precisamente su convivencia con las variantes formales la que consigue que el manuscrito albergue una infinita riqueza textual y la que lleva a que el manuscrito ofrezca un nuevo régimen de discursividad basado en la multiplicidad de la representación, algo que nos conduce de vuelta a la naturaleza visual del texto.

Es el momento de analizar nuestro entorno cultural. En nuestra sociedad, pensemos, tampoco podríamos dudar mucho tiempo sobre el valor sustantivo de las imágenes y la preponderancia del lenguaje visual sobre cualquier otro: los medios de comunicación y las artes visuales acaparan el grueso de la cultura de fines de siglo; la observación y el recreo ante la imagen son diarios. Si en la era posterior a la imprenta, imagen y texto, lo conceptual y lo sensible, el trabajo intelectual y el manual, la creación solitaria y la repetición del grupo, lo artístico y lo técnico pugnaron libremente, el devenir intelectual del XX ha sido en su mayor parte un producto de esa misma interacción entre la palabra y las imágenes. Por ofrecer un ejemplo de un arte bien entroncado en nuestra cultura y participe de ese cruce de medios de discurso, el cine, consideremos lo que decía en 1943 el director danés Karl Theodor Dreyer: “*El cine sonoro es la respuesta a la rivalidad entre imagen y texto: tampoco es la imagen por la imagen misma, ni porque sea bella, sino la imagen en lucha con el texto para la captación del receptor*” (1996: 109). En el lenguaje cinematográfico se resuelve la antinomia de texto e imagen, que preocupa a tantos críticos, convirtiendo la pugna entre ambos en la propia esencia del medio.

¿Dónde se da la esencial interacción de imagen y texto en la Edad Media? En los dramas litúrgicos, dirían algunos, y en sus derivados seculares. Para nosotros esa oposición entre texto e imagen se da más ampliamente en los márgenes de cada folio manuscrito. Allí, aparte de los *incipit* y *explicit*, de un nombre de autor sofocado en una dedicatoria, un exordio o una conclusión, no hay nada en

el texto medieval que marque clara o definitivamente las partes integrantes de un texto más allá del punteado o reglado. En el medievo, a simple vista, no existen demarcaciones textuales claras, pues es cierto que se llenan los márgenes de glosas, de comentarios, de cenefas, de letras historiadas y filigranas. En realidad, los márgenes, los reglados y los punteados previos a la escritura del texto central, más que marcas delimitadoras e infranqueables, hablan del poder de representación de la distribución del texto medieval como un fenómeno totalmente nuevo contrario al de la limitación: los márgenes indican, en lugar de hasta dónde ha de llegar la presentación del texto, a partir de dónde se puede llenar otra vez el texto. Así cuando encontramos comentarios, glosas, letras decoradas, imágenes miniadas, grecas, podemos decir que fuera del texto aparecen otros textos y que, con esto, texto y representación visual se encuentran, se comparan, se intercambian en los manuscritos.

Si atendemos a la transmisión textual de nuestro presente, los procesadores de textos y el proceso de maquetación de las ediciones informatizadas de los libros, por no hablar de los últimos logros en ediciones facsímiles y electrónicas, nos encontramos ante la prueba de que, en el medio escrito, lo visual se ha impuesto en la generación de los textos actuales. La jerga informática tiene voz propia: las instrucciones se ocultan bajo pequeños *iconos* (icono escritorio, icono de directorio, icono de archivo) y se nos posibilita hacer *visible* o *invisible* el esqueleto de composición visual del párrafo, de la página del texto, con la sola utilización de la tecla de la pantalla donde aparece el símbolo ¶. Qué curioso que sea éste símbolo, una de las reminiscencias del sistema de separación de párrafos de la baja Edad Media, que los paleógrafos conocen familiarmente como “pata de mosca”, el que ahora encontramos en muchos programas de procesadores de textos como herramienta de trabajo. En un lenguaje metafóricamente visual de nuevo, nos asomamos a la pantalla del ordenador y se nos presentan *ventanas* abiertas a cientos de páginas por las que tenemos que movernos utilizando el lenguaje visual de la informática: nos movemos entre páginas *formateadas*, *archivadas*, *diseñadas*, con claves que nos ofrecen posibles *presentaciones preliminares* de la página antes de ser impresa, etc. En realidad, esa posibilidad de *presentación preliminar* y los hipotéticos cambios que origine nos hablan de que hoy en día las consideraciones visuales sobre el texto son previas al momento en que éste se apruebe y se considere y reconozca como tal, como texto. Exactamente de la misma forma el reglado, punteado y la demarcación de las capitales y rúbricas eran previas a la copia del cuerpo central del texto en los manuscritos de entonces.

Creemos haber mostrado cierto encuentro, por lo tanto, entre el carácter visual de las dos épocas, que nosotros hemos querido presentar poniendo de relieve el proceso de visualización del texto medieval y del texto contemporáneo. Probemos rápidamente con el otro aspecto que Eco citaba.

2. La estética del fragmento

Otro rasgo análogo que Eco apunta entre estas dos culturas tan alejadas temporalmente es un mismo gusto estético por la fragmentación. Por ejemplo, acerca Eco los entramados verbales de citas múltiples de nuestro comienzo de siglo a aquellas adivinanzas y poemas acrósticos de los primeros siglos del medioevo y anota cómo el gusto por la recopilación o el inventario de nuestros días se hacía ya presente entonces en los tesoros de los príncipes o de las catedrales. De esta forma, en una nota increíblemente sugerente, Eco compara

Objetos del tesoro del Duque de Berry: Un elefante cubierto de paja, un basilisco, maná encontrado en el desierto, un cuerno de unicornio, nuez de coco, anillo de casamiento de San José. *Descripción de una exposición de pop art y nouveau realisme*: Muñeca destripada de la que salen cabezas de otras muñecas, un par de gafas con ojos pintados en los cristales, una cruz con botellas de Coca-Cola clavadas y una lamparita en el centro, un retrato de Marilyn Monroe multiplicada, una ampliación de un tebeo de Dick Tracy (1974: 31, n. 2).

Eco funde, casi al modo de los creadores del collage, esas dos estéticas, pero el salto cronológico es importante y significativo y la explicación a la pervivencia de ese gusto se ha intentado proponer a través de varias vías. En su *Épocas literarias y evolución* (1981, cap. XXIII), el poeta e historiador de la literatura Carlos Bousoño igualmente admite el fragmento como constituyente del talante medieval pero, en cambio, lo considera como un rasgo de primitivismo cultural. Desde una perspectiva histórico-literaria en la que cada época constituye un tramo más del camino de perfeccionamiento del hombre, nuestra inteligencia, formada por el racionalismo, se diferencia de la medieval —dice orgullosamente— porque se ha acostumbrado a pensar sintetizando las partes segmentadas desde el todo. Esto significa que somos capaces de percibir primero el todo y sólo entonces la mirada desciende analíticamente, según Bousoño, hacia los componentes de ese todo, a los que va afiliando como tales. Pero el cerebro primitivo, en el que incluye el medieval, funciona para él en un sentido exactamente inverso: incapaz de concebir directamente lo abstracto, sólo puede alcanzar la noción general reconociendo previamente y una a una sus particularidades sensibles. Se trataría, a su entender, de una respuesta primitiva de toda la colectividad medieval ante la dificultad que entraña conocer el mundo natural.

Veamos. No vamos a hablar de la fragmentación visible de los manuscritos o de los *membra disiecta*, los folios sueltos, frecuente soporte de textos medievales y consecuencia de la mala fortuna, sino que nos referiremos a la fractura interna que la poesía medieval encierra en sus versos y en sus evoluciones argumentales e ideológicas. Tomemos la poesía de la Inglaterra medieval anglosajona, en particular su épica, y recordemos la forma de estructuración de sus versos. La técnica de composición oral originaba en aquella poesía una característica segmentación de fórmulas reiteradas, de múltiples repeticiones de una misma

escena o de secuencias yuxtapuestas de un duelo verbal y, especialmente, una particular inserción de digresiones e interpolaciones. Por ejemplo, nos sorprende una pieza como *Beowulf* ahí donde una versión del poema del primer poeta inglés de nombre conocido, Cædmon, del siglo VII de nuestra era, puede aparecer simultaneizada con otro fragmento en el que aparece el rey gauta Hygelac, un personaje también histórico que murió en el año 521 d. C.; ahí donde un fragmento laudatorio del mítico Sigemund puede yuxtaponerse a la hazaña de Beowulf contra Grendel que el poema narra en presente. En la lectura, como nos falta el sentido ante estos saltos, buscamos un porqué. ¿Es que son tan imperfectos en la factura los versos que el anacronismo y los saltos cronológicos, aparentemente injustificados, son un defecto de forma que nos hace tropezar al escuchar o al leer los versos?

No creemos que sea así. En la lectura que podemos hacer ahora de cualquiera de ellos, ese movimiento ascendente desde los fragmentos de la fórmula o de las interpolaciones hasta el todo del poema finalmente construido, se puede entender sin considerarlo un signo de estructuración primitiva de conocimiento. En otra dirección más abierta y menos lineal, la poesía anglosajona logra por medio de fórmulas poéticas, de retazos de leyenda o de historia, utilizadas antes por otros, cantadas antes por otros, que los saltos cronológicos acaben anulados en la épica y que su construcción adquiriera una dimensión diferente a la de la continuidad lineal narrativa. Es decir, las partes de la literatura medieval, de su poesía, no son partes segmentadas ni *a posteriori*, ni tampoco *a priori*: en el momento mismo de su composición y de su recitación, además de discurrir en el tiempo, el poema del *scop* anglosajón crece en profundidad al integrar otros retazos poéticos. Y el poema se abre, no al unir datos históricos o poéticos o referencias legendarias de otras canciones, sino al mantener los vacíos que separan unas partes de otras y al conservar las abruptas interrupciones entre los fragmentos. Es decir, para nosotros, no es la poesía medieval una amalgama incoherente de segmentos que tropiezan, más bien al contrario, el fluir del poema medieval no llega de no confiar en la intermitencia del acento, de la fórmula poética y de las variaciones. La suya es poesía que fluye aun segmentada, que avanza porque arrastra el limo de otros fragmentos de los poetas anteriores. Por eso, su poesía, en la voz del compositor e intérprete, se hace pausa encadenada que, incompleta siempre, nunca deja de crearse; por eso, el poema podrá perdurar como fragmento, no estar terminado y no necesitar estarlo, pues el poeta insertará aquí y allá, contemporizará, repetirá y modificará la esencia del mismo cuanto considere bueno. En definitiva, por utilizar la frase de Paul Zumthor, ‘un texto en proceso de hacerse’, “*un texte en train de se faire*” (cit. en Paden, 1994: 61).

Decía el pensador alemán Walter Benjamin que en la historia y en sus productos todo debía contener un contrasentido, como las imperfecciones que presentan los tapices, el “secreto signo” de toda manifestación de la historia: “*Lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en*

cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible de autenticidad que los distingue de las mercancías en series elaboradas según un patrón” (1973: 150). De esa misma forma, la discontinuidad del fragmento encierra la fuerza constructiva de la transmisión textual de la poesía de la Edad Media, porque la ensancha con profundidad en el tiempo, abriendo cada una de las secuencias de versos en una diástole que alcanza épocas inmemoriales. La posibilidad de visualizar y de oír esta partición se manifiesta en cada actualización del poema recitado o del romance compuesto. Allí siguen presentes, aun en la ausencia, engranadas tras cada nueva recitación, todas las actualizaciones anteriores de los poetas pretéritos que compusieron la misma canción tiempo atrás.

Es más, tan habituados estaban los creadores medievales a la fragmentación y a prescindir de la continuidad que, con toda certeza, habrá un tercero que siglos después intervenga y continúe con esa armonía y desgarró del fragmento y del movimiento y haga simultáneos las pausas y los flujos del poema, esta vez en el pergamino. El copista volverá a abrir la epopeya o el romance, a recrear la historia poética en la letra escrita y la multiplicará. Por eso Setanta es concebido tres veces en la épica irlandesa *The Tain*; por eso el loco Sweeney muere otras tantas en el *Buile Suibhne*; por eso, en la épica anglosajona, Beowulf se encomienda a Dios y también al inexorable destino. Lo hará sin destruir la voz, dándole otro espacio poético, el espacio visual, que resultará igualmente fragmentado. Por esta pervivencia de la fragmentación y de los vacíos abiertos en los poemas dichos o escritos fue posible que, ni siquiera cuando triunfó la letra después de siglos de voz, ésta se extinguiera⁽³⁾.

Sucede entonces que, ni en su origen, ni en su composición o producción, como tampoco en su transmisión, la poesía de esta primera Edad Media anglosajona es un *continuum* acabado, sino que pervive siempre sujeta a la pausa, al silencio anterior y posterior, suelta en la memoria siempre y en los pergaminos.

¿No ha vuelto a ocurrir lo mismo con la poesía de nuestro siglo veinte? En él, la producción de textos no sólo es fragmentaria en su ejecución, muchas veces lo es hasta en los resultados. Casi toda la literatura de nuestro siglo muestra trazos de la expresión mutilada de ideas veladas o imágenes silenciadas. No tendríamos más que mencionar el poema de poemas del siglo XX anglosajón: *The*

(3) Jean-François Lyotard recuerda en la obra que abrió el debate sobre la postmodernidad, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir* (1979), el paso de la memoria al olvido de las épocas literarias como una manifestación más de la poesía: “Presenta [la poesía] una propiedad sorprendente: a medida que el metro se impone al acento en las locuciones sonoras, habladas o no, el tiempo deja de ser el soporte de la memorización y se convierte en un batir inmemorial que, en ausencia de diferencias notables entre los períodos, prohíbe enumerarlos y los despacha al olvido” (*La condition postmoderna*, 1984: 49).

Waste Land. El silencio y la pausa también han marcado nuestra poesía del siglo veinte y sus imágenes descubren el valor y la intensidad de una estructura compuesta por elementos fragmentarios (vid. Ansón, 1994, *passim*). Sobre todo en la primera mitad de siglo, los lectores podían fácilmente encontrarse con fragmentos indescifrables, éstos que Michael Riffaterre (1980) denominó “*syllipsis*”, generalmente anomalías o agramaticalidades que se nos antojan indescifrables hasta que se reconoce el significado comprimido en alguna otra parte o que se completa precisamente en la trastienda de la percepción, en la ausencia. Estos saltos de información incompleta son el componente clave de las historietas de cómic, por ejemplo, en otro terreno creativo donde se juega fundamentalmente con los conflictos del componente visual en la narración. El efecto que produce en el lector la secuenciación de las viñetas se conoce como el “cerrado”, un ordenamiento apoyado firmemente en los saltos en el espacio y en el tiempo de la fábula, dejando al receptor incorporar el componente ausente que tiende los vínculos en el devenir de la narración. Las pausas y el silencio en la poesía, la *silepsis* de la narración o el cerrado entre viñetas ofrecen en nuestra poesía, en nuestra novela y en nuestros cómics una lectura que, al no ser lineal ni narrativa, ha potenciado en nuestras mentes la capacidad de leer lo roto y escindido, lo discontinuo.

Si la fragmentación y la discontinuidad han llegado al discurso de la literatura en la actualidad es porque es una marca cultural de nuestra centuria. Durante el siglo XIX, los museos comenzaron a coleccionar reliquias y ruinas de otras eras y estos vestigios de culturas pretéritas, descontextualizados, se exponían como románticos emblemas del pasado que quedaba apropiado. Hacia finales de siglo, los artistas abrazaron lo fragmentario como una estrategia formal con la que captar el momento fugaz: desde las pinturas impresionistas que se acercan más bien a un estudio o un boceto inacabado hasta las esculturas anatómicas de Auguste Rodin, que evolucionan como en formación eterna. En el campo de la psicología, Freud construyó la psique humana como una entidad tripartita de partes no necesariamente integradas y, así, el arte que se creó durante la primera parte del siglo XX, los planos disociados del cubismo y futurismo, las figuras desencajadas del expresionismo alemán y las extrañas yuxtaposiciones que se encuentran en las imágenes surrealistas pueden leerse como analogías visuales de la fragmentación social y psíquica de la realidad. Las estrategias Dadá, Pop o del *Nouveau Réalisme* que mencionaba Eco en su ‘nueva Edad Media’ (vid. *supra*) superponen elementos de la existencia diaria emulando el montaje cinematográfico o las técnicas publicitarias. Ya en nuestras fechas, como espejo crítico de nuestra sociedad postmoderna y de sus representaciones, la creación contemporánea ha adoptado el fragmento como un fin en sí mismo: otra vez, los cómics, la animación, los trailers de las películas o de la MTV, los vídeos musicales o la fotografía. Hoy resulta fácil encontrarse en los foros de debate sobre la creación artística comentarios como: “*La fotografía es el des-*

prendimiento de una parte, la retención de un fragmento” o “La trascendencia última del cinematógrafo responde a la interrupción de la linealidad discursiva” (Ansón, 1994: 41, 82), pinceladas de fragmentarismo en el universo cultural actual. ¿No estaremos mejor preparados ahora para conocer la poesía medieval?

Nuevamente encontramos la analogía: los fragmentos son constituyentes incuestionables de la cultura textual de ambas épocas. En la Edad Media el copista aumentaba o cercenaba el texto según consideraba oportuno. Se agrupaban textos diferentes en códices únicos, que no se volverían a repetir, que no reunirían los mismos textos, sino otros, porque esos mismos textos se dispersarían en otros tantos códices, según los compiladores considerasen apropiado. A veces el cercenamiento era físico y nos encontramos con trozos de pergamino imperfectos que conservan los cortes de la piel del animal o con folios sueltos que se cosen al cuerpo central de cualquier códice. Pues bien, parece que la fragmentación también será proceso ineludible del redactor del siglo XXI. El que escribe, pongamos, un artículo, “corta” y “pega”, según el lenguaje informático, trozos del texto sobre la pantalla de su ordenador personal, o arrastra párrafos y secciones en un portapapeles de un lugar a otro del texto, como pasos previos a la consecución del texto final. Nos encontramos, por tanto, inmersos en la provisionalidad para la creación de textos, ahora que usamos los procesadores informáticos, la misma que cuando sólo trabajaban las plumas de ganso y la vitela.

3. Otros buscadores de analogías

La analogía de las retóricas visual y fragmentaria nos han ayudado a medir nuestro tiempo con la Edad Media. Las breves pinceladas de Eco en su escrito de 1973 nos sirvieron de inspiración. Sin embargo no sería la del italiano la única tentativa de justificación de las analogías de dos edades así de dispares. El historiador francés Jacques Le Goff, en *L'imaginaire médiéval* (1985), ensayó también mediante la búsqueda de paralelismos una teoría explicativa del proceso histórico transcurrido desde la Edad Media hasta la postmodernidad. Por ejemplo, halla los mismos modelos de estratificación social de la división medieval de *oratores, bellatores, laboratores*, en la que se impuso tras la Revolución Francesa de los tres estados e incluso en la que mantenemos hoy en día, después de la industrialización, cuando hablamos de los sectores primario, secundario y terciario de producción económica, de forma que la Edad Media, a su modo de ver, no sólo no terminó con el Renacimiento, sino que continuó hasta la Revolución Industrial. Aquella época, siguiendo su teoría, ha presentando a lo largo de su historia distintos Renacimientos, con lo cual toda la historia es una Edad Media que nunca acabó en 1500. No hubo Renacimiento,

dice Le Goff, sino sucesivas tentativas por recuperar la cultura medieval en toda su complejidad a partir del siglo XV⁽⁴⁾.

4. Advertencia final

A la vista de los escritos de Eco, Vacca y Le Goff, y con nuestra propia experiencia de creadores de analogías en estas mismas páginas, advertimos que se puede detectar en varios puntos de esos tipos de ensayo que su argumentación a favor de la unidad por encima de la diversidad, de ‘la similitud de lo dispar’, “*The likeness of unlike things*”, que decía Mulcaster en el siglo XVI, en ocasiones pierde fuerza y les lleva a desear algo diferente. Sólo Eco (1974: 20-24) admite las diferencias que separan el alma de la postmodernidad del medioevo. Menciona, por ejemplo, aquellas provocadas por fenómenos como el exceso de población de nuestros días, o el de comunicaciones y transportes que hace que nuestras ciudades se conviertan en núcleos inhabitables, que agonizan en una especie de paroxismo de actividad, que no acción, algo impensable en la Edad Media, o aquellas otras disimilitudes, las más marcadas, que son fruto de la que él dice es la mentalidad colectiva y anónima de aquellos hombres frente a la individualista del presente. A pesar de todo, las diferencias quedan escasamente perfiladas en su estudio.

La analogía, atractiva por el terreno utópico en el que se desenvuelve, ágil en el desarrollo de los puntos que toca, propiciadora de resultados diáfanos y casi siempre incontestables, se ha aceptado comúnmente como la más sistemática de todas las vías de exploración crítica del pasado, por encima de la inspección analítica o de la confrontación de modelos. Sin embargo, nos ha parecido que las contribuciones que establecen tales paralelismos históricos entre Edad Media y el presente, bien miradas, no constituyen sino un mero estudio descriptivo que por justificar la similitud podría estar imponiendo injustamente esquemas y perspectivas contemporáneos sobre la lejana Edad Media. Valga entonces nuestro texto de intento de descripción y elimínese cualquier atisbo de imposición de nuestros propios esquemas de pensamiento sobre lo pasado.

(4) Si bien es cierto que en numerosos aspectos el Renacimiento que nosotros hemos entendido siempre no significó una ruptura sino una continuidad con la Edad Media, no es menos cierto que en el siglo XV (o incluso antes, ya durante el XIV) ya se estaba desenterrando una nueva era que daría a luz múltiples hijos de la técnica, de la ciencia y de los descubrimientos que agitaron el intelecto europeo de los súbditos de los Estados Modernos. El verdadero renacimiento parece ser más bien un nacimiento técnico y político, puesto que fundamentalmente mantuvo el mismo modelo de pensamiento estético de la Edad Media. Más difícil sería poder justificar la semejanza entre los modelos sociales del feudalismo y de la modernidad. Pero esto sería una discusión para otro trabajo.

Referencias:

- ANSÓN, Antonio (1994) *El istmo de las luces*. Madrid: Cátedra.
- BENJAMIN, Walter (1973) “Sombras breves” (1929-33). En *Discursos interrumpidos, I*. Ed. y trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Humanidades.
- BOUSOÑO, Carlos (1981) *Épocas literarias y evolución: Edad Media, Romanticismo y época contemporánea*. Madrid: Gredos.
- BROWNRIGG, Linda L. (ed.) (1995) *Making the Medieval Book: Techniques of Production*. Londres: Anderson-Lovelace.
- CARLYLE, Tomas (1995) *On Great Men* (1840). Londres: Penguin 60s Classics.
- DREYER, Carl Theodor. (1996) “Breves consideraciones sobre el estilo cinematográfico” (1943). En *Carl Th. Dreyer: Sobre el cine*. Trad. de Blanca O. Ostalé, Rodrigo Crespo y Juan Manuel Gallardo. Valladolid: Semana Internacional de Cine.
- ECO, Umberto *et al.* (1974) *La nueva Edad Media*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Alianza.
- LE GOFF, Jacques (1988) *The medieval imagination* (1985). Trad. por Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press.
- LERER, Seth (1991) *Literacy and Power in Anglo-Saxon England*. Londres: University of Nebraska Press.
- LYOTARD, Jean-François (1984) *La condición postmoderna* (1979). Trad. de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- MANDELSTAM, Osip (1997) *Coloquio sobre Dante* (1933). Trad. de Jesús García Gabaldón. Madrid: Visor.
- PADEN, W.D. (1994) *The Future of the Middle Ages: Medieval Literature in the 1990s*. Florida: University Press of Florida.
- RIFFATERRE, Michael (1980) “Syllepsis”. En *Critical Inquiry* 13. 625-38.
- ROBINSON, Fred C. (ed.) (1994) *The Editing of Old English*. Oxford y Cambridge, Mass.: Blackwell.
- SCRAGG, Donald G. y Paul E. SZARMACH (eds.) (1994) *The Editing of Old English: Papers from the 1990 Manchester Conference*. Manchester: D.S. Brewer.