

Apuntes sobre la ficcionalización medieval en la literatura contemporánea

Notes about medieval fictionalization in contemporary literature

Julio Enrique Macossay Chávez

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

makofiend@hotmail.com

Resumen

En la literatura hispánica del siglo xx varios autores han escrito obras que, en mayor o menor medida, son reescrituras de la narrativa caballeresca medieval. El propósito de este trabajo es demostrar que el elemento más significativo que estas obras comparten es la ficcionalización medieval. Para ello, se hablará de los tres mecanismos usados con este fin y se ejemplificará esto con el cuento “Versión bárbara de Tristán e Isolda” del escritor argentino Marco Denevi.

Palabras clave: intertextualidad; literatura medieval; literatura argentina; novela de caballerías.

Abstract

In the hispanic literature of the twentieth century several authors have written works which are rewritings of medieval romances. The objective of this work is to demonstrate that the most significant element that this works share is the medieval fictionalization. For this purpose, I will talk about the three mechanisms used with this intention and I will exemplify with the short story “Versión bárbara de Tristán e Isolda” by the argentinian writer Marco Denevi.

Keywords: *intertextuality; medieval literature; argentine literature; medieval romance.*

Introducción

La materia caballeresca hispánica contemporánea está compuesta por obras que, en mayor o menor medida, tienen las novelas de caballerías como base. Lo que da cohesión a estas novelas como género es la presencia de una ficcionalización muy

particular de lo medieval, por cómo el autor piensa que esto era. Lo cual cumple una función estructurante, dado que todos los elementos que conforman estas obras están ficcionalizados en función de configurar un mundo medievalizante caballesc o, al menos, que sea reminiscente a la estructura o trama de estas novelas, si es que la acción es trasladada a un período moderno.

La materia caballeresca hispánica contemporánea está compuesta por obras que mantienen una relación intertextual con la narrativa caballeresca, ya sea con una novela en particular, con un ciclo o con el género; por ejemplo, si pensamos en *Galador*, de Hugo Hiriart, la obra parte del *Amadís de Gaula*; y *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz-Mas, del Ciclo Artúrico. Se debe aclarar que, en este caso, no son imitaciones puntuales del “libro de caballería anterior”, sino que toman algunos elementos que son reinterpretados a partir de la óptica personal de cada autor. En otras palabras, hacen una ficcionalización de los elementos medievales a partir de las preocupaciones e intereses de cada uno.

Justo lo anterior es lo que Raymond H. Thompson (1985) notó al hablar de la literatura artúrica escrita entre 1882 y 1983:

What strikes readers of modern Arthurian fiction most forcefully is the sheer variety of the treatment. In the close to two hundred novels and short stories that have appeared in the past one hundred years, the variations seem endless. The vision may be heroic, as we admire the triumphs of Arthur and his warriors in their struggle against heavy odds; it may be tragic, as we witness their final failure and defeat; or it may be ironic, as we discover the humorous gap between their aspirations and their actual achievements. Arthur and his followers may be the central subject of the story, or they may play but a minor role in events. These events may take place in post-Roman Britain during the Saxon invasions; or in the timeless world of medieval romance; or even in modern times. The grim brutality of Arthur's world may appall us, or its glittering splendor dazzle. Arthur himself may be an idealistic hero, an opportunistic tyrant, or a simple-minded buffoon; Guenevere may be proud and self-indulgent, or merely the lovely victim of circumstances; Merlin may be a cynic or a sage. (pp. 3-4)

Esta multiplicidad de facetas se debe a que:

Attitudes vary from work to work, as each author adopts his or her own unique approach to the traditional material, and this necessitates a broad survey of the fiction in order to appreciate the full scope and variety of Arthurian legend today. (Thompson, 1985, p. 7)

Lo mismo aplica a la materia caballeresca hispánica contemporánea, ya que cada autor tiene su manera particular de aproximarse y escribir novelas de temática caballeresca; cada uno presenta una ficcionalización medieval propia.

La ficcionalización medieval y su relación con la intertextualidad

Para poder explicar lo que es la intertextualidad, primero se debe abordar una definición de ficcionalización.

En todas las obras literarias existe una ficcionalización, ya que “un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido descrito”, lo que hace es ficcionalizarlos y esto se debe a que “la realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos, y con ello, es una reacción a la realidad” (Iser, 2008, p. 102).

Existen dos tipos de ficcionalización: la simple y la compleja. La primera trata de tomar un referente de la realidad y trasladarlo a un texto; mientras que la segunda consiste en tomar un referente ya ficcional y cambiarle el sentido para que encaje en la realidad textual de una obra distinta. Esto nos remite a la teoría de la intertextualidad, la cual parte de una certeza que, como bien apunta Julia Kristeva (1981), es “un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*” (p. 190). Aunque, como bien añade Adriana Azucena Rodríguez (2016), este era un hecho literario del que se tenía conciencia con bastante anterioridad al teórico ruso:

Este hecho se evidencia desde siglos atrás, por supuesto. La contrafactura, la parodia, el centón, la paráfrasis, los plagios, etc., son géneros establecidos que se basan en la relación entre textos, sin mencionar que la imitación constituía la aspiración de cualquier escritor hasta el Romanticismo. (p. 117)

Si pensamos literalmente la literatura a partir de esta relación entre textos, como Borges (1996) también lo hizo en “Utopía de un hombre que está cansado”, el resultado sería que “ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas” (p. 55); y “entonces, citar sería escribir, o escribir sería citar, y lo que se produciría no sería ya tanto una obra creadora de un mundo nuevo sino una red de textos en la que todas las obras estarían virtualmente presentes” (Camarero, 2008, p. 10). Quizá sea una hipérbole, pero ayuda a comprender el fenómeno de la intertextualidad, dado que:

La literatura en toda su vasta extensión universal, viene a ser como una gran biblioteca y los fondos contenidos en ella, el tesoro acumulado de miles de obras, nos proporcionan

la posibilidad de establecer una red de relaciones de todo tipo entre sus textos. De un modo general, a esas relaciones entre textos se les denomina intertextualidad. (Camarero, 2008, p. 23)

Estas relaciones entre textos es lo que se conoce como intertextualidad, sin embargo el fenómeno es mucho más complejo que esto. De ahí que haya sido muy estudiado. Debe tomarse en cuenta que, como señala Jesús Camarero (2008), “se percibe un cierto consenso en cuanto a qué es la intertextualidad, aunque los matices de las distintas definiciones constituyen en muchos casos una valoración conceptual que supera a la generalidad de la definición” (p. 25). Para mostrarlo, Camarero cita y traduce la definición de Chassay:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de trasferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o deconstruir a cual mejor. En un sentido más corriente, intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos. (2002, pp. 305-307)

Claro que, como el mismo Camarero (2008) dice, hay dos aspectos de esa definición que deben matizarse:

En primer lugar, la intertextualidad como ‘proceso constante y quizá infinito de transferencia’: de esa forma se trata de definir las relaciones de transferencia intertextual en un proceso histórico en el que la tradición se fragua por la acumulación sistemática de obras y textos de calidad contrastada en un devenir que, además, se define como infinito (quizá) o sin límite temporal; por tanto, se trata de un proceso implícito e inherente al hecho literario. [...] Y, en segundo lugar, la delimitación del ámbito en el que se produce la materialización y evidenciación del hecho intertextual, que se puede ‘construir o deconstruir’ esto ocurriría en el proceso que tiene lugar en el otro extremo justamente de la producción del texto, de la creación o de la realización de fenómenos como la influencia literaria, y su tratamiento sería la construcción (evidenciación de la relación intertextual) o la deconstrucción (descomposición analítica de los elementos en relación). En este sentido, se pone de manifiesto que la intertextualidad es, sobre todo un fenómeno de recepción, por cuanto es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual y que es, en definitiva, en esta instancia última, donde se lleva a cabo todo el juego de relaciones intertextuales,

existentes en potencia en el interior del tesoro multiseccular acumulado en nuestras tradiciones literarias y culturales. (p. 26)

Un aspecto muy importante de este fenómeno literario que no debe perderse de vista es que “más allá del hecho del intercambio intertextual que supone la intertextualidad, interesa subrayar sobre todo el aspecto transformacional de toda relación intertextual, ya que supone la ‘modificación recíproca’ de los textos implicados en esta relación” (Camarero, 2008, p. 26). Precisamente este “aspecto transformacional” es la ficcionalización compleja o reficcionalización. Se prefiere utilizar más dichos conceptos que el de transformación. Para demostrar porqué, se explicará brevemente la intertextualidad según el crítico francés Gerard Genette (1989). Para este autor, es “una red de relaciones entre textos que define la literatura en su especificidad (literariedad) en el marco de la Poética o ciencia literaria” (Camarero, 2008, p. 33); además, él engloba estas relaciones bajo el concepto de transtextualidad.

Seguendo a Genette, existen cinco tipos de transtextualidad: paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, intertextualidad e hipertextualidad. Pero para lo que se quiere explicar –la relación entre reficcionalización e intertextualidad– sólo basta hablar de los dos últimos.

Genette (1989) define la intertextualidad como “la relación de copresencia entre dos o más textos” (p. 10); asimismo, menciona tres manifestaciones de la intertextualidad: la cita, el plagio y la alusión (p. 10). Por otra parte, la hipertextualidad es “toda relación que une un texto B [...] a un texto anterior A [...] en el que se injerta de otra manera que no es la del comentario” (p. 14). Genette denomina al texto A hipotexto, y al texto B, hipertexto.

Existen dos tipos de transformación hipertextual: el primero es lo que se conoce como transformación directa, es decir, trasladar el discurso a otro ambiente, por ejemplo, que un personaje de una novela específica aparezca en otra; el segundo es la transformación indirecta o imitación, del cual en un principio menciona que “exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas” (Genette, 1989, p. 15). Un ejemplo de lo anterior fue lo que ocurrió en España después del surgimiento del *Amadís de Gaula*, de García Rodríguez de Montalvo, puesto que esta obra fue tomada como modelo por los autores de novelas de caballerías posteriores, por lo que algunas de ellas fueron efectivamente “performances miméticas” del *Amadís* (Lucía Megías, 2002, pp. 27-30). Partiendo de lo anterior, “se podría establecer una doble distinción bastante clara entre relaciones [textuales] a) de ‘copresencia’, ‘explícita’ –cita, referencia– o ‘implícita’ –plagio, alusión–, y b) de ‘derivación’ por

‘transformación’ [transformación directa] –parodia– o por ‘imitación’ [transformación indirecta] –pastiche–” (Genette, 1989, p. 34).

Es preferible usar el término reficcionalización sobre el de parodia porque el segundo implica una inversión de términos que no siempre ocurre al reficcionalizar a un referente y, en segundo lugar, porque el término reficcionalización acentúa el hecho de que el referente pasa nuevamente por un proceso de ficcionalización, lo cual no queda del todo patente al hablar de parodia ni tampoco al hablar de transformación. Otra razón de peso, que bien nota Rodríguez, es que Genette quiere simplificar las cosas al centrarse sólo en el pastiche, la parodia o el travestimiento, pero en la práctica esto es imposible:

Genette es consciente de que toda obra contiene un sinnúmero de ecos hipertextuales, al grado de hacer imposible su estudio, por lo que clausura esta posibilidad –a la que llama “hermenéutica textual” demasiado pronto, limitándose, en un principio, a analizar sólo el pastiche, la parodia o el travestimiento–, para luego reconocer que esa exclusión no se puede practicar. (Rodríguez, 2016, p. 120)

Justamente es preferible quitar las limitaciones que pueden tener las etiquetas que utilizó Genette y, por ello, es más pertinente hablar de reficcionalización, porque estaremos, ante todo, frente a textos en los que no necesariamente se está ficcionalizando de nuevo un referente para burlarse de él o copiarlo puntualmente, sino para darle un sentido distinto dependiendo de los fines particulares de cada autor. En otras palabras, el término reficcionalización da una flexibilidad al estudio que está ausente de términos como parodia.

Por último, al hablar de la intertextualidad en obras contemporáneas en general, y en la materia caballerescas contemporáneas en particular, se debe tomar en cuenta que:

La intertextualidad, a diferencia de la imitación antigua, implica mayor participación del lector en la obra, pues si anteriormente el conjunto de referentes era ampliamente conocido (como la presencia de Ovidio en Góngora), en la actualidad los textos presentes en una obra son mucho más amplios, así como los mecanismos de inserción. De tal manera que la presencia intertextual orienta la lectura, determina la interpretación de una obra y rompe la linealidad de la lectura, ya que el lector debe acudir a diversas esferas culturales e integrarlas a la lectura. (Rodríguez, 2016, p. 117)

Se podría pensar que no habría una complejidad tal en la materia caballerescas contemporáneas, pero estas obras no necesariamente toman referentes de una sola novela

de caballerías, ni su red intertextual se limita a este género. Por ello, para un análisis de estas obras es necesario un lector activo y, en específico, uno que se acerque a lo que Genette llamó el archilector: “El lector que realiza la actividad hermenéutica de búsqueda de hipertextualidad en la totalidad de la literatura” (Rodríguez, 2016, p. 120). En este caso, la búsqueda no se hará en la totalidad de la literatura, pero en la materia a estudiar sí hay una red intertextual suficientemente vasta, como se demostrará al hablar de los mecanismos de ficcionalización medieval.

Ficcionalización medieval en la materia caballeresca contemporánea

Como ya se había dicho al principio, las obras que pertenecen a la materia caballeresca contemporánea no son imitaciones puntuales de los libros de caballerías medievales y auriseculares, sino que toman algunos elementos de estas obras y los reinterpretan a partir de los objetivos propios de cada autor.

Una muestra muy clara de ello es que cuando un escritor realista como Eça de Queirós decidió escribir un cuento artúrico llamado “Sir Galahad”, el resultado fue una reinterpretación de este personaje que comienza con una descripción casi pictórica muy propia de este portugués:

En un retiro oscuro de árboles, en el valle de Calendas, crecen altos los húmedos helechos; un riachuelo lleno y estrecho corre sonoramente, se rasga, hace espuma en las agudas lascas de pizarra, raíces nudosas se mojan en el agua; en el cielo pardo, funerario, un milano rueda en vuelos circulares, y en el silencio caen gotas lentas de las ramas encharcadas. *Sir Galahad* en su armadura de plata está sentado en una piedra, la lanza caída en las hierbas; su caballo Haltborne pasta, y su escudo triangular tiene en relieve un lirio de oro. (Queirós, 2004, p. 357)

Inclusive cuando Galahad se convierte en el narrador en primera persona del cuento, el toque personal de este autor sigue presente. Un ejemplo es el momento en que el caballero describe su estado anímico en términos muy portugueses: “Yo había comulgado esa mañana y andaba todo el tiempo arrobado con una alta saudade del cielo” (Queirós, 2004, p. 359). También la narración sigue plagada de descripciones pictóricas:

Aquella noche yo paseaba a la orilla del agua bajo los sauces, pasmado con tantas estrellas que están hechas de oro puro: y sintiendo la trompa de *sir Kay*, que era el senescal, sonar a la hora de la cena, entré en la alta sala de la Tabla Redonda. Allí, en doce ventanas, los esmaltadores de Caerleon esmaltaron las doce grandes batallas de

Arturo; y en la decimotercera, que queda al Norte, se aprende cómo Arturo recibió la santa espada Excalibur del hada que habita en un lago, junto a un mar de invierno; y la decimocuarta, que mira al sur, es blanca; allí se esmaltará el fin de Arturo: si alguien lo supiere esmaltar, porque la agudeza de espíritu, como una lanza muy usada, se va embotando entre los hombres. A la cabecera de la Tabla, en la silla que Merlín usó para trabajar, estaba la reina Ginebra, con su larga capa verde mar en la que corrían los reflejos inciertos de un agua pérfida, y que estaba apretada con cierres de pedrerías. (Queirós, 2004, p. 358)

Simplificando y generalizando el asunto, se puede decir que la materia caballeresca contemporánea es cualquier obra protagonizada por caballeros escrita por algún autor del xx o el xxi.¹ Las cosas nunca son así de simples y para demostrarlo basta con observar una reflexión de Neil Gaiman sobre los problemas para comprender lo que es un género. Él logró entender por completo lo que define a un género gracias a la lectura de un estudio sobre pornografía escrito por Linda Williams titulado *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Gracias a este libro, el escritor británico se dio cuenta de que lo que distingue a los géneros es la presencia de elementos sin los cuales el receptor de la obra se sentiría defraudado:

If you take them out –the songs from a musical, the sex acts from a porn film, the gunfights from a Western– then they no longer have the thing the person came to see. The people who have come to that genre, looking for that thing, will feel cheated, feel they have not received their money's worth, feel that the thing they have read or experienced has broken, somehow, the rules. (Gaiman, 2016, p. 44)

Antes de percatarse de esto, el autor confiesa: "I knew there were spy novels and that there were novels with spies in them, cowboy books and books that took place among cowboys in the American West. But before that moment I didn't understand how to tell the difference and now I did" (Gaiman, 2016, p. 44). Pero ya que entendió esto, le fue posible comprender que la diferencia entre un *western* y una novela ubicada en el Viejo Oeste radica en lo siguiente:

If the plot exists to get you from the lone cowboy riding into town to the first gunfight to the cattle rustling to the showdown, then it's a Western. If those are simply things

¹ Cabe aclarar que para mí es preferible denominar a la escritura en el siglo xix como materia caballeresca moderna, para distinguirla de la que es de factura más reciente.

that happen on the way, and the plot encompasses them, can do without them, doesn't actually care if they are in there or not, then it's a novel set in the old West. (Gaiman, 2016, p. 44)

La importancia de lo anterior radica en que al hablar de obras que pertenecen a la materia caballeresca contemporánea hay que distinguir entre estas y las novelas protagonizadas por caballeros que simplemente están ubicadas en la Edad Media (como el caso de algunas novelas históricas). Gaiman puede distinguir una novela de vaqueros de una ubicada en el período en que estos vivieron gracias a tópicos, elementos estructurales y, en sí, a una forma muy particular de ficcionalizar el Viejo Oeste.

Asimismo, podemos distinguir las novelas que pertenecen a la materia caballeresca contemporánea gracias a que todas ellas tienen presente una ficcionalización medieval muy particular con una función estructurante. En otras palabras, todos los elementos que conforman a estas obras están ficcionalizados en función de configurar un mundo medievalizante caballeresco o que al menos es reminiscente a la estructura o trama de estas novelas, si es que la acción es trasladada a un período moderno.

El método más sencillo para conseguir este tipo de mundo textual es que la base de la ficcionalización sea un libro de caballerías anterior. Es justo lo que suele ocurrir con la literatura artúrica que suele estar basada en la Materia de Bretaña en general, aunque, en lo particular, la fuente más común es la versión de Malory. Un ejemplo claro sería la novela *The Sword in the Stone* (1938) de T. H. White, la cual es una expansión de la infancia de Arturo bajo la tutela de sir Héctor, un episodio que en Malory (2008) literalmente sólo abarca un par de líneas: “Le pusieron de nombre Arturo; y la esposa de sir Héctor lo crió con su propia teta” (p. 41).

El Ciclo Artúrico no es el único utilizado como base de la ficcionalización en la narrativa caballeresca contemporánea. Un caso particularmente conocido es la novela *Il cavaliere inesistente* (1959) de Italo Calvino, que crea un mundo caballeresco propio partiendo de la Materia de Francia o Ciclo Carolingio, sólo que aquí el protagonista es el mejor caballero posible: uno que literalmente no existe.

No es necesario que un texto caballeresco esté basado en una obra anterior para que pertenezca a este tipo de narrativa. En muchas ocasiones basta con que el punto focal sea un tópico muy ligado a lo caballeresco, lo cual, por lo general, se ve representando por medio de una aventura propia de este tipo de textos, como la búsqueda del Santo Grial, de la Santa Lanza, de un unicornio, o el rescate a una dama, por lo regular una princesa. Un ejemplo es el cuento “Lucadamo y el último dragón” (2001) del argentino Juan Sasturain. Parte de la premisa de un caballero que tiene

que rescatar a la princesa Tristina de las garras de un dragón, pero juega con ella al contarnos tres versiones de esta aventura. La primera es “la versión heroica” que “no difiere del común rosario de tópicos que describen batallas y consiguientes victorias de Lanzarote, Amadís y tantos otros varones valientes en combates similares” (Sasturain, 2005, p. 25). La segunda versión “es menos heroica pero acaso más sutil y convincente” (p. 28) y la tercera es la versión de los historiadores, en la cual “la modernidad ha ido más lejos en su desmitificación, y los historiadores del medioevo propone una lectura menos novelesca de los hechos” (p. 30).

Mecanismos de ficcionalización medieval

Más allá de tener una obra caballeresca como base o construir la narración alrededor de un elemento plenamente caballeresco, la ficcionalización medieval se consigue gracias al uso de tres mecanismos para ficcionalizar los referentes: la reficcionalización temporal, la genérica y la degradante. Estos tres cumplen con la función de configurar un mundo medievalizante caballeresco o, al menos, medievalizar a los referentes que estén en un mundo de otra índole.

El primero de estos mecanismos suele presentarse bajo la forma de la medievalización. Si partimos de la idea de que estas obras construyen un mundo caballeresco, esto básicamente se traduce en que todos los referentes que no sean propios de la narrativa caballeresca medieval y aurisecular son ajustados al mundo caballeresco creado por cada uno de los autores; si se incluye algún elemento cuyo origen no sea medieval este será medievalizado al instante. Este mecanismo es la ficcionalización a partir de lo que el autor interpreta como la visión medieval y, debido a ello, este proceso se hace en mayor medida con base en estereotipos. En este tipo de novelas lo medieval también es ficcionalizado en el otro sentido, es decir, algunos referentes medievales son modernizados.

Más allá de utilizar la medievalización y la modernización, otra forma en la que encontramos la reficcionalización temporal es cuando en un sentido literal se traslada la acción caballeresca a otros tiempos.

Si el tiempo es un elemento que sirve para reficcionalizar la acción caballeresca, otro muy importante son los géneros literarios. La manera más relevante en que esto se manifiesta es cuando los elementos de otros géneros son medievalizados con la intención de ajustarse al mundo caballeresco de la novela. Este tipo de reficcionalización se presenta como la transformación de lo caballeresco utilizando algún otro género. Hay textos en los que toda la acción caballeresca es trasladada a un género por completo distinto. Así, tenemos el caso de la ciencia ficción artúrica, la fantasía artúrica e inclusive la novela detectivesca artúrica.

El tercer mecanismo implica degradar a un referente al momento de ser ficcionalizado. Es inevitable que con el cambio de valores y percepciones que se tiene sobre todo lo que esté ligado a la monarquía, lo caballeresco se haya degradado en los siglos XX y XXI.

Lo que por lo general se encuentra en este tipo de narrativa es una degradación de elementos caballerescos; pero en particular, se suele degradar a los personajes (caballeros, hadas y adversarios, entre otros) y a la aventura, ya sea a la búsqueda de un objeto como el Santo Grial o al rescate de una dama. De ellos, el más degradado usualmente en este tipo de novelas es la aventura caballeresca. En muchas de estas novelas, el héroe lleva a cabo empresas que no pueden tener un fin o, de tenerlo, raramente es satisfactorio.

Un ejemplo de esto es la minificción de Marco Denevi “Versión bárbara de Tristán e Isolda”:

Lo que transcribo lo escuché de labios de don Idarcielo Poli, comisario de La Magdalena, una tarde del otoño de 1912. En ese relato creo descubrir una última versión (o quizá la primera, la verdadera, la anterior a la leyenda, a la poesía y a la música, a Gerbert de Montreuil y al hiperbólico Wagner) de los amores de Tristán e Isolda. Para facilitar las analogías (es el oficio de los historiadores), al peón lo llamo El Triste; a la mujer, La Rubia (seguramente era morena) y al Marke criollo, don Marcos.

—Hace un par de años —me dijo don Idarcielo—, a ese hombre, así como usted lo ve, le aconteció una cosa fiera. Resulta que descubrió que su mujer, La Rubia, andaba en amoríos con un peón de apelativo El Triste. Don Marcos le hundió un fierro al sotreta y a la indigna la echó de la estancia. Todos estuvimos de acuerdo en que había procedido como cuadra a un varón de ley. Por eso y porque don Marcos es el jefe político de La Magdalena no le pregunté ni por la salud del Triste. A la que, por pura formalidad, sometí a interrogatorio fue a la Rubia. ¿Y a que usted no sabe con qué me salió? Con que la culpa no la tenían ni ella ni el Triste sino un brebaje que habían tomado y que contra su voluntad les produjo el enamoramiento. ¿Quién preparó ese brebaje? Le pregunté. ‘Para mí que mi marido’, me contestó. ‘Andaba queriendo deshacerse de mí y entonces nos hizo tomar a los dos esa bebida para que nos enamorásemos y nos escapáramos juntos. Pero El Triste, que era un hombre leal, fue y se lo contó todo a mi marido. Así que mi marido no tuvo más remedio que matar a ese infeliz’. (Denevi, 2006, pp. 15-16)

En el relato se traslada la acción de Tristán e Isolda a la Argentina de 1910, aproximadamente, se adaptan los personajes al realismo social y estos dos factores en

conjunto también llevan a la degradación del relato original. Lo cual lleva a que los nombres sean modificados para ser coherentes en la Argentina del período y para personas de la clase socioeconómica que se está describiendo. Así terminamos con el Triste y la Rubia, nombres que, para degradar más el asunto, son en realidad apodos. Se conserva la poción de la versión original, pero lo distinto es la función. Aquí Marco (Mark) quiere deshacerse de Isolda, y el elemento trágico es la lealtad del Triste, que lo lleva a confesar sus actos. El final también está degradado por la reacción de la Rubia, quien demuestra no sólo poco afecto por el difunto, sino que es un final crudo acorde a lo esperado del llamado realismo social.

Conclusiones

Lo caballeresco en la narrativa del siglo pasado, y todavía en el nuestro, sigue presente, pero, por supuesto, no puede permanecer inmutable. En este trabajo se ha mostrado tres posibles mecanismos que se pueden utilizar para modernizar este tipo de narración y ajustarla a las preocupaciones de cada autor, pero siempre con el fin último de generar un mundo medievalizante caballeresco, o al menos que sea reminiscente con la estructura o trama de las novelas de caballerías. En el caso de Marco Denevi, lo que hizo fue mostrar la vigencia del triángulo amoroso artúrico, adaptándola a un paraje rural argentino, con la consiguiente degradación que una adaptación como esta requiere. Sin embargo, se debe dejar claro que la ficcionalización medieval no es única de este género y se le puede encontrar en novelas protagonizadas por caballeros, pero que no están centradas en las actividades heroicas de estos, sino que tienen fines muy diferentes, como es el caso de la novela histórica o las novelas de fantasía.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. (1996). “Utopía de un hombre que está cansado”. En *Obras completas*, t. III. Buenos Aires: Emecé.
- Calvino, I. (1992). *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Chassay, J. F. (2002). “Intertextualité”. En P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Denevi, M. (2006). *Falsificaciones*. Barcelona: Thule.
- Gaiman, N. (2016). “The Pornography of Genre, or the Genre of Pornography”. En *The View from the Cheap Seats. Selected Nonfiction* (pp. 39-48). Nueva York: William Morrow.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gignoux, A. C. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.
- Iser, W. (2008). "La estructura apelativa de los textos". En D. Rall (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (pp. 99-119). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Lucía Megías, J. M. (2002). "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos". *Edad de Oro*, XXI, pp. 9-60.
- Malory, T. (2008). *La muerte de Arturo*. Madrid: Siruela.
- Martínez, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Orr, M. (2003). *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge/Oxford: Polity/Blackwell.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Paris: GF Flammarion.
- Queirós, E. de (2004). *Cuentos completos*. Madrid: Siruela.
- Rodríguez, A. A. (2016). *Las teorías literarias y el análisis de textos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Samoyault, T. (2001). *L'intertextualité. Memoire de la littérature*. Paris: Nathan
- Sasturain, J. (2005). "Lucadamo y el último dragón". En V. Paletta y J. Sáez de Ibarra, *Cuentos de caballeros extraordinarios* (pp. 25-30). Madrid: Páginas de Espuma.
- Thompson, R. H. (1985). *The Return from Avalon. A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction*. Connecticut: Greenwood Press.