



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



LA REESCRITURA DE UN FRACASO:

LA MESA REDONDA ANTE LOS DISCURSOS CIENTÍFICOS EN *MERLIN* DE MICHEL RIO

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA

CARLOS EDUARDO VIVEROS TORRES

DIRECTORA DE TESINA:

DRA. MARÍA ELENA ISIBASI POUCHIN

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2017

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi papá, quien alguna vez dijo que él no me había enseñado nada, lo que no sólo es falso, sino que, además, por él es posible todo lo que sé.

A mi mamá, que siempre ha estado ahí para darme su apoyo en las maneras que le han sido posibles.

A Mado, quien, sin saberlo, influyó en mi permanencia en esta licenciatura, pues el Coloquio de Letras Modernas de Estudiantes para Estudiantes, por ella fundado, fue el espacio en el que descubrí que la carrera podría ser algo distinto al tedio y sopor de los primeros dos semestres; por quien, ya de forma consciente, me fue posible participar en tantos proyectos académicos que fortalecieron mis intereses y formaron mi vocación; por su consideración, confianza y palabras de aliento en tiempos de crisis existencial.

A mis profesores. Especialmente, gracias a la Dra. Gabriela García Hubard, que me abrió las puertas al mundo de la teoría literaria y por quien evito los párrafos demasiado largos; a la Dra. Susana González Aktories, cuyo seminario fue indispensable para expandir las fronteras de mi campo de reflexión y estudio; a la Dra. Rosalba Lendo Fuentes, que me transmitió su pasión por lo medieval y me hizo descubrir la novela que sirve de pretexto a esta tesina; a la Dra. Laura López Morales, a quien muchas veces pienso como la lectora de las traducciones que realizo; a la Dra. Olivia Moreno Gamboa, que me ayudó a comprender mejor la civilización en la que vivimos; a la Mtra. Caroline Caset Handjani y a la Lic. Ingrid Ramírez David, con quienes aprendí francés.

A todos aquellos que estuvieron presentes en algún tramo de este camino para compartir experiencias, intercambiar ideas, suavizar penas o celebrar la dicha de estar en el momento que nos tocó vivir. Especialmente, gracias a quienes, en el diálogo, me ayudaron a reafirmar, matizar o cambiar de posicionamientos. No quiero decir nombres para no excluir a nadie, pero siéntanse aludidos si tuvimos el placer de estar juntos.

Al laberinto de causas y consecuencias que me ha puesto en donde estoy.

“[N]o sabría qué sentido tendría la filología en nuestra época si no fuera el de actuar intempestivamente dentro de ella. Dicho en otras palabras: con el fin de actuar contra y por encima de nuestro tiempo en favor, eso espero, de un tiempo futuro”.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la Historia para la vida (II Intempestiva)*, trad. Germán Cano

Índice

Introducción.....	9
I. Dinámicas del archivo artúrico	
I. 1. De Ambrosius Aurelianus a Merlín, el filósofo melancólico.....	15
I. 2. Reformulación de la leyenda artúrica.....	32
I. 3. Obra en palimpsesto.....	43
II. Auctoritas scriptoris	
II. 1. Posturas autorales.....	57
II. 2. Literatura de la elucidación.....	70
II. 3. La melancolía del conocimiento.....	82
Conclusión.....	96
Apéndice 1. Síntesis de <i>Merlin</i> de Michel Rio.....	100
Apéndice 2. Anexos fictivo-documentales de <i>Merlin</i> de Michel Rio.....	106
Bibliografía.....	109

Introducción

¿Cuál es la utilidad de las humanidades en el siglo XXI? Como señala Lyotard en *La condition postmoderne*, el conocimiento se ha convertido en un capital acumulable para las sociedades contemporáneas y, con ello, se perdió la unidad cultural de las sociedades tradicionales. En ese contexto, la literatura pasó a tener una función meramente decorativa que, en dado caso, puede operar como un escape ante la realidad. Frente a este panorama, Michel Rio busca producir una literatura con utilidad intelectual en un contexto cultural dominado por el discurso científico, para lo cual introduce una reflexión sobre el conocimiento en su obra narrativa. Su proyecto autoral utiliza las especificidades del discurso literario para evidenciar los efectos de los distintos saberes acerca del mundo en la construcción de cosmovisiones e idiosincrasias. De esta forma, enfatiza el impacto afectivo de dicha información en el individuo, lo que le lleva a justificar el uso de la ficción como un recurso para articular sentidos.

Con esta finalidad, este autor, que nació en Bretaña en 1945, utiliza principalmente dos formatos que le permiten explorar a profundidad la dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo: el teatro, que favorece el diálogo, y, especialmente, la novela, que le permite el desarrollo *in extenso* de los puntos de vista de los personajes. Entre las obras de esta última categoría, se encuentran, por ejemplo, *Mélancolie Nord* (1982) y *Le Perchoir du perroquet* (1983), por las que recibió, respectivamente, el Prix y el Grand Prix de la Société des Gens de Lettres; *Alizés* (1984), que le valió el Prix des Créateurs; *Faux pas* (1991), que ganó el primer premio del Comité d'Entreprise Renault; y *Tlacuilo* (1992), acreedora al Premio Médicis. Además, ha escrito cuentos, historietas, artículos académicos y guiones cinematográficos.

Como resultado de su poética, Rio ha atraído la atención de especialistas de distintas disciplinas, diferentes de los estudios literarios en objeto de estudio y metodología. Prueba de ello, es la compilación interdisciplinaria a cargo de Margery Arent Safir, *Melancholies of Knowledge*, en la que se aborda la obra de Rio desde la antropología, la psicología, la historia, los estudios comparados e, incluso, la biología. Esta última aproximación es realizada por uno de los científicos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, el paleontólogo Stephen Jay Gould, quien, en el ensayo intitulado “Out of Time in the Dreaming Jungles”, muestra su admiración ante el uso de las teorías acerca de la evolución biológica y cultural, que él mismo había contribuido a divulgar, en la novela de Rio *Les Jungles Pensives* (1985).

En medio de su amplia producción, el escritor bretón ha trabajado en un conjunto de novelas que reescriben la leyenda artúrica. El núcleo de éste se encuentra formado por *Merlin* (1989), *Morgane* (1999) y *Arthur* (2001), que llevan la idea del ciclo, propio de la Edad Media, a una nueva manera de operar al escribir cada volumen desde la perspectiva del personaje epónimo. Además, existe un anexo, que corresponde a *La Terre Gaste* (2003), en la que Merlín resurge de su *Esplumeor*¹ tras la extinción de la humanidad, y una reformulación de la trilogía bajo el nombre de *Merlin, le faiseur de rois* (2006). Las cuatro obras que funcionan propiamente como una reescritura de los relatos medievales, utilizan la historia de la formación y la caída del reino de la Mesa Redonda, desde las guerras contra Vortigern hasta la batalla de Camlann, como un pretexto para articular una consideración sobre los programas políticos y éticos en un mundo determinado por las leyes de la naturaleza. Mientras tanto, el agregado post-apocalíptico se permite el rasgo maravilloso de

¹ Según Paul Zumthor, “l’*Esplumeor* était un lieu de retraite où le Prophète s’était retiré du monde [...] et où il restait à la disposition de ceux qui voulaient l’entendre” (citado en Pomel 2008: 9). Este lugar es mencionado en el *Perceval en prose* y en *Méraugis de Portlesguez*.

la inmortalidad de Merlín para llevar al extremo dicha reflexión, al presentar los resultados del modelo de civilización actual.

Esta tesina constituye un estudio de caso, tanto de la reescritura contemporánea de la leyenda artúrica, como de la puesta en práctica de la poética de Michel Rio, al concentrarse en el análisis de *Merlin* en la intersección de ambas perspectivas. Por esta razón, explorará la manera en la que el mencionado autor utiliza el relato de la Mesa Redonda como pretexto para elaborar una reflexión acerca del conocimiento, el proyecto y las posturas éticas frente a un mundo hostil e irracional. Dicho desarrollo continúa, de cierto modo, las problemáticas presentadas en los hipotextos medievales, en los que los personajes también se veían condenados al fracaso por la contradicción entre la idealidad de los fines buscados y la naturaleza que los condicionaba. De esta forma, se buscará comprobar que la obra de Rio no sólo prosigue las dinámicas del archivo² artúrico, sino que, por medio de diferentes estrategias textuales, se presenta como una versión histórica, racional y plausible, por lo que produce la impresión de tratarse del origen del que habrían surgido las distintas variaciones, invirtiendo en apariencia la relación hipotexto-hipertexto.

² Utilizo esta palabra en alusión a la noción derrideana, pues, desde mi perspectiva, señala la problemática del conjunto narrativo heterogéneo en el que aparecen las diferentes manifestaciones relacionadas con los personajes de Merlín y Arturo. En este sentido, archivo se refiere al espacio localizado en el que se instaura un suplemento externo de la memoria, así como al funcionamiento de una técnica de consignación que produce esa impronta (Derrida 1995: 2). Vale la pena recordar que, como señala el mismo autor, consignación no sólo se refiere a la asignación de residencia o al poner algo bajo resguardo, “en un lieu et sur un support” (14), sino que implica también el acto de “*consigner en rassemblant les signes*”. En consecuencia, “la *consignation* tend à articuler un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l’unité d’une configuration idéale”. Así, el archivo instituye y conserva al mismo tiempo, preserva, pero también aísla de forma artificial (20), constituyendo una norma que permite la unificación, identificación y clasificación de los elementos (14). Como resultado, el archivo se ve implícitamente ligado a una autoridad, tanto a aquélla de quien lo forma, como a la que emana del mismo hacia quienes lo controlan, teniendo repercusiones políticas. Sin embargo, su institucionalización se ve comprometida por la deconstructibilidad de sus límites, la cual desestabiliza cualquier criterio de orden o clasificación (15-16). Además, en tanto que suplemento o representante mnemotécnico, el archivo no corresponde con la memoria espontánea ni mucho menos con el momento original del que es sustituto, requiriendo ser repetible para poder ser archivable y, en ese proceso de reproducción, se introduce la posibilidad de diferimiento, olvido y destrucción en su propio seno (26-27).

Finalmente, tal proceso pondría en evidencia la mutua afección de historia y leyenda, realidad y ficción, o conocimiento e imaginación, lo cual aporta una consideración literaria sobre una problemática que traspasa los límites discursivos de la ciencia.

Esta novela, primera de la trilogía, se diferencia del resto de las obras artúricas de Rio por ser el relato de un narrador homodiegético³, lo cual le otorga un valor testimonial al discurso. En cambio, *Arthur y Morgane*, pese a estar focalizadas en los personajes que les dan título, emplean un narrador heterodiegético⁴, mientras que el de *Merlin, le faiseur de rois* es uno omnisciente que incorpora los relatos separados de las tres obras precedentes. Por estas diferencias, *Merlin* resulta más interesante en cuanto a su estructura narrativa, ya que incluso problematiza el acto de narrar al hacerlo un acontecimiento al interior de la diégesis⁵. Este fenómeno se logra al introducir la crónica del reino de Logres entre un capítulo inicial y uno final en los que el narrador hace referencia a su situación en el momento de enunciación. Además, con excepción de la Batalla de Isca, acaecida en la infancia del protagonista, esta obra retoma sus episodios del archivo artúrico, encontrando la manera de combinar distintas versiones en una misma trama e interpolando

³ Narrador que forma parte del mundo narrado, es decir que participa como personaje, aunque su nivel de involucramiento en la acción puede variar desde el protagonismo hasta el mero testimonio. Cuando el centro de atención narrativa es el “yo” diegético del productor del relato, éste entra dentro de la subcategoría de narrador autodiegético (Pimentel 1998: 136-137).

⁴ Narrador ajeno al mundo que produce en su narración, por lo que su función es únicamente vocal. Puede ser omnisciente, estar focalizado en alguno o varios de los personajes, o, por el contrario, limitarse a narrar la acción sin penetrar en las mentes figurales (Pimentel 1998: 136, 141-142).

⁵ Utilizo el término diégesis en el sentido establecido por el narratólogo Gérard Genette en “Discours du récit”, según el cual, “la diégèse est l’univers spatio-temporel désigné par le récit” (1972: 280), y que Luz Aurora Pimentel precisa como “el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo” (1998: 10), por lo que funciona independientemente del mundo extratextual que es su referente último. Como señala Pimentel, en cuanto “*contenido narrativo* de un relato” (11, nota 4), historia, con el significado de secuencia de acontecimientos, y diégesis pueden llegar a ser usados como sinónimos, aunque la segunda noción contiene a la primera al remitir, además, al “amueblado general que le da su calidad de ‘universo’”.

En consecuencia, dentro de esta tesina jamás se emplea en el sentido platónico-aristotélico de discurso narrativo, una de las dos formas de la mimesis poética. Resulta importante hacer esta distinción puesto que Genette utiliza la transliteración del griego *diégésis* de acuerdo con esta última acepción, mientras que la forma afrancesada *diégèse*, como se vio en la primera definición mencionada en esta nota.

exclusivamente diálogos o monólogos que cuestionan la realidad diegética. Así, el texto parece familiar a quienes conocen alguna otra obra perteneciente a esta tradición, al mismo tiempo que innovador en cuanto a la concatenación de los eventos y las implicaciones de los mismos. Para consultar una síntesis del *Merlin* de Rio, pueden dirigirse al “Apéndice 1”, al final de este trabajo.

En el primer capítulo de esta tesina, intitulado “Dinámicas del archivo artúrico”, se analiza la forma en la que la novela de Michel Rio se inscribe en el conjunto de las reescrituras de la materia de Bretaña. Para ello, el primer apartado “De Ambrosius Aurelianus a Merlín, el filósofo melancólico” confronta diferentes aproximaciones a la problemática de la movilidad textual para demostrar un proceso evolutivo de la leyenda, análogo al biológico, que ha posibilitado la permanencia del relato a través de sus modificaciones. Después, en “Reformulación de la leyenda artúrica”, se señalarán las características estructurales que identifican a la obra de Rio, partiendo de una comparación con los hipotextos. Finalmente, “Obra en palimpsesto” muestra la forma en la que las diferentes versiones se combinan para producir una nueva resolución y, con este objetivo, nos concentraremos en el origen del personaje de Merlín, así como en la situación en la que termina.

En el segundo capítulo, “Auctoritas scriptoris”, se examinará la poética de Rio y la manera en la que afecta la reconstitución de la leyenda artúrica. Con esta finalidad, “Posturas autorales” muestra la función de los paratextos en la recepción de la novela, que la configuran como un producto aparte de otros *arthuriana*⁶ contemporáneos y justifican su

⁶ El diccionario Merriam-Webster define este sustantivo plural como “writings and other materials concerning the Arthurian story”. Este neolatínismo es ampliamente utilizado por la crítica y la historiografía concerniente a la materia de Bretaña.

escritura frente a los discursos hegemónicos. Posteriormente, en “Literatura de la elucidación” se presentará la importancia del conocimiento en la escritura creativa de este autor, evidenciando el empleo de la materia de Bretaña como un pretexto para desarrollar una reflexión acerca del impacto afectivo de lo aprendido y su efecto en la configuración de diferentes visiones de mundo. Para terminar, el apartado titulado “La melancolía del conocimiento” exhibe el uso de dos personajes tipo, el lógico y el soñador, en el establecimiento de una dialéctica que desestabiliza la noción de verdad y conduce al desasosiego por falta de certezas.

I. Dinámicas del archivo artúrico

I. 1. De Ambrosius Aurelianus a Merlín, el filósofo melancólico

En su tesis de doctorado *Merlin le prophète* (1943), Paul Zumthor denunciaba el proceso por el que la estética que había alimentado la producción novelística medieval había sido descartada y, como resultado, una cierta figura original del personaje de Merlín se encontraba en proceso de desaparecer. La pesimista conclusión de esa disertación, en la que afirmaba: “La légende de Merlin, peut-on dire d’une certaine manière, est en voie d’extinction” (Zumthor 1943: 287-288), antes que señalar un olvido definitivo en la historia de la cultura, constataba una postura particular ante el fenómeno literario: fetichismo de lo original. No sólo excluye de esa leyenda obras como *L’Enchanteur pourrissant* (1909) de Apollinaire o *Les Chevaliers de la Table Ronde* (1937) de Cocteau, producidas con pocos años de anterioridad en el mismo contexto francófono, sino que rechazaba, en general, la actualización y resignificación del mito artúrico como desviaciones de los modelos canónicos, las cuales contribuían a su desaparición. De hecho, en el siguiente enunciado, Zumthor acusaba al modelo romántico de Merlín, que “s’était substitué au Merlin traditionnel”, de haber hecho imposible la resurrección del mito original al apartar de la consciencia moderna sus condiciones de producción. Sin embargo, en esa transformación decimonónica del Merlín profeta en mago, sólo se continuaba un proceso empezado en los textos medievales, pues, contrariamente a las deducciones del joven Zumthor, han sido esas constantes modificaciones de las funciones y atributos del personaje las que han permitido su permanencia en el imaginario popular.

Décadas más tarde, en *Essai de poétique médiévale* (1972), el mismo Zumthor introdujo la noción de *mouvance*, que refleja una visión distinta de la literatura, para

referirse a la gran variación textual en los manuscritos de una misma obra. En el entorno medieval, en el que la mayoría de los textos solían ser anónimos, producto de una serie de redactores diferentes, retrabajados y copiados indefinidamente, el neologismo abarca las variaciones dialectales y las reformulaciones, así como “substantial rewriting and the loss, replacement, or rearrangement of whole sections of a work” (Millet 1994). Con esta concepción en mente, se deja de lado el anacronismo de la versión autorizada por una edición definitiva, en la que un autor hubiera fijado su pensamiento original. Como consecuencia, desde esta perspectiva de movilidad textual, la “obra” medieval es redefinida como la “collectivité des versions en manifestant la matérialité; la synthèse des signes employés par les "auteurs" successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité des textes” (citado en Millet 1994). De ahí que, al ser trabajada en un periodo de tiempo indefinido por diversos sujetos, esta obra se inscribe en un proceso de transmisión en el que pasa por fases de expansión, transformación y decadencia. Ya no tiene sentido lamentarse por un Merlín original, inexistente.

No obstante, para Zumthor, la *mouvance* estaba ligada a una idea de la oralidad en la que se transmitían las obras, produciendo las diferentes variaciones que se fijaban en papel, y mantenía una preeminencia metafísica de la palabra hablada sobre lo escrito. De esta forma, al enfatizar el dictado, alegoría del momento único en el que se inscribe la voz, en el seno de una producción oral heterogénea, conservaba la creencia en una autenticidad perdida y de la escritura como copia imprecisa. Por ello, desde la óptica de la genética literaria, enfocada en “les tracés et les excès d’une écriture: la variante comme possible multiple” (1989: 106), Bernard Cerquiglini prefirió el término *variance* para designar la movilidad textual que iba produciendo alternancias en la estructura y el argumento

narrativos. Aunque reconoce la importancia de la oralidad medieval, es en ese “laboratoire de l’écrit vernaculaire médiéval” (113) que constituía la puesta por escrito de la lengua materna, en ruptura con la tradicional escritura en latín, donde encuentra el movimiento constituyente de la literatura medieval. Así, afirma: “Que l’œuvre ait été composée voire en partie transmise oralement, qu’elle soit plus tard interprétée, elle s’est soumise à la linéarité du signifiant graphique, s’est affrontée à la decontextualisation, à la virtualisation du sens, à la différence⁷” (114). Por este motivo, llega a considerar que la reconstrucción de arquetipos originales, de los que los manuscritos preservados no serían más que copias imprecisas e infieles, es en realidad la invención de dichos textos desde un sesgo que sólo ve autenticidad perdida en la divergencia.

Para evitar posturas que responden al pensamiento textual moderno⁸, es necesario considerar la literatura medieval como parte de un sistema de constante reincorporación de materiales a los ciclos de producción cultural. En este sentido, la espoliación de monumentos antiguos para la construcción de nuevos, la apropiación de pensadores

⁷ En *Marges de la philosophie*, Jacques Derrida presenta la noción de *différance* como “le mouvement selon lequel la langue, ou tout code, tout système de renvois en général se constitue ‘historiquement’ comme tissu de différences” (1972: 13). Para entender los efectos de este fenómeno, en primer lugar, consideremos que el signo escrito funciona como “une présence différée” (9), al ocupar el lugar de un referente ausente y de un sentido deseado, sujeto a un proceso de constante diferenciación y descontextualización. En segundo lugar, al extrapolar las conclusiones de Saussure, el filósofo señala que “[t]out concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l’intérieur duquel il renvoie à l’autre, aux autres concepts, par un jeu systématique de différences” (11), por lo que el significado nunca es una presencia fija que se baste a sí misma. En otras palabras, como lo explica María Elena Isibasi, *différance* expresa:

[...] el movimiento de aplazamiento y distanciamiento del sentido (siendo éste un efecto de la lengua): aplazamiento porque ni la “cosa” ni su referente están presentes, y se intuye su presencia por la huella que dejan gracias al signo (construido históricamente) que aplaza su sentido en el juego de diferencias que no es sino el distanciamiento o la confrontación polémica entre los elementos que forman parte de una cadena de significados. (2015: 148)

⁸ Dicha expresión proviene de Cerquiglioni, quien identifica diferentes épocas en la reflexión en torno a la producción escrita. En este caso, se refiere al paradigma que emerge después de la difusión de la imprenta y del desarrollo de la filología. Esta disciplina dispuso “la voie à la citation, unissant étroitement valeur du texte et authenticité de l’énonciation et délégitimant de ce fait les pratiques du remploi” (Chastang 2009: 116), que caracterizaban la cultura medieval. Su recuperación de las obras antiguas produjo lo que Carlo Ginzburg califica de “immatérialisation du texte” (1980: 13), al intentar despojarlo de todas las marcas de usos posteriores y abstraerlo del soporte material.

grecolatinos *naturaliter christianos*, el palimpsesto y los diferentes ejercicios de reescritura caracterizan a una civilización que readapta el pasado a una nueva concepción de humanidad. Estas prácticas van desde el empleo utilitario de recursos, “qui ont pour principale vertue d’être là, en quelque sorte vidés de leur substance originelle et disponibles pour assumer des nouvelles fonctions” (Toubert 2009: XIII), hasta la *translatio Imperii*, para la que se encuentra belleza y autoridad en lo vetusto. En tal contexto de reapropiación constante, respecto a la cultura textual en general, puede afirmarse hasta cierto grado lo que Bedos-Rezak dice sobre los códices diplomáticos: “it is as if there were no original documents but only texts, tacitly unfinished, never fully complete, ever available for a later hand to re-present their contents yet again” (2011: 32)⁹. Como resultado, la reutilización constante de argumentos narrativos, motivos y personajes fue lo que permitió la metáfora de materia, como si de bloques de construcción o madera para tallar se tratase, para referirse al conjunto de elementos transficcionales¹⁰ trabajados por la literatura medieval.

En esta línea, Maciej Abramowicz considera que “[i]l n’est point exagéré de considérer toute la littérature médiévale en langue vernaculaire comme synonyme de la réécriture” (2008: 11), aunque la producción en latín se ubica en el mismo continuum. Esta observación parte del hecho de que el copiado de manuscritos constituía “la seule manière accessible de multiplier et divulguer les écrits”, pero toma en cuenta otros fenómenos concretos de la transmisión textual de la época. En primer lugar, la *mise en roman* o la

⁹ Quedarían fuera de esta consideración las obras que poseían *auctoritas*, como la *Vulgata* y los escritos teológicos de los doctores y autoridades de la Iglesia.

¹⁰ Transficcionalidad es definida por Richard Saint-Gelais como la relación que se establece cuando “two (or more) texts share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds” (citado en Ryan 2013: 362). De acuerdo con Lisbeth Klastrup y Susana Tosca, un universo transficcional se caracteriza por un *mythos*, un *topos* y un *ethos* reconocibles en las diferentes obras que los abordan. Para conocer detalladamente los aspectos que integran esa diégesis intertextual, ver el artículo de “Transmedial Storytelling and Transfictionality” de Marie-Laure Ryan, pp. 363-365.

transposición de textos latinos a lenguas romances, que más allá de la traducción de la información¹¹, implicaba la adecuación a diferentes convenciones formales e intenciones comunicativas, así como la sujeción a nuevos regímenes de verdad. Verbigracia, el *Roman de Brut* traslada las crónicas de la *Historia Regum Britanniae* a versos octosilábicos, de los que Wace pretendió eliminar algunos de los aspectos maravillosos presentados por el texto de partida para darle legitimidad. En segundo lugar, la *mise en prose* o la reformulación de las obras rimadas en prosa, “liée depuis le début de son apparition à la réalité, en tant que forme de l’écriture historiographique” (12), en oposición al verso, “de plus en plus frappé du discrédit comme récits fictifs”. El ejemplo paradigmático y que, según Abramowicz, puso en boga la prosificación es la adaptación del *Roman de l’Estoire dou Graal* de Robert de Boron, que explicitaba el simbolismo crístico del Grial, por lo que requería una forma más adecuada a la comunicación de la verdad.

Aunado a lo anterior, tengamos en mente que, bajo el dogma de la creación como un don exclusivo de la divinidad, “la seule liberté dont jouit l’écrivain est celle de reproduire” (11), lo que favorece la constante apropiación y reutilización de lo anterior. De este modo, en una cultura del reciclaje que censuraba la invención poética, se explica la predominancia “des schémas narratifs répétitifs, du nombre réduit de thèmes et motifs véhiculés par des entités en grande partie figées du discours” (12). Recordemos, en este sentido, que Jean Bodel, en su *Chanson des Saisnes*, declaraba que no había más que tres materias para el

¹¹ De acuerdo con Isibasi, “todo texto es información que se transmite” (2015: 74). Esta conclusión es extraída de la explicación hecha por Katharina Reiss y Hans J. Vermeer, en *Fundamentos para la teoría de la traducción*, sobre la escritura: “podemos definir la producción de un texto como una ‘acción’, es decir, como un comportamiento intencional, con el que se pretende transmitir una ‘información’ a uno o varios receptores” (citado en Isibasi 2015: 74, nota 90).

hombre del siglo XIII¹², a las cuales les asigna además un carácter particular. Sin embargo, como nos recuerda Alain Corbellari, eso no quiere decir que la literatura medieval fuera únicamente “une collection d’opinions traditionnelles et de topoï dont toute volonté autoriale serait absente” (2005: 20), pues la afirmación del trovador de Arras debe entenderse dentro de su propio proyecto poético. La manipulación de los códigos era lo que permitía la innovación y transformación en el seno de una cultura “passéiste” (Abramovicz 2008: 12), es decir, volcada al pasado. No olvidemos los procedimientos de validación discursiva que dejaban el origen y la autoridad del texto en otro ficticio, del que se pretendía haber hecho una traducción o adaptación¹³, inscribiéndose en ese proceso de reescritura generalizada. Con todo esto, podemos concluir que “la littérature médiévale se présente comme une chaîne auto-référentielle ininterrompue”.

Siguiendo con la contextualización de estas prácticas, Pierre Chastang retoma la noción de *reimpiego* (reempleo), proveniente de la arquitectura monumental, para caracterizar lo que Antoine Compagnon califica de procedimientos textuales de “segunda mano”. De esta manera, en la recuperación de un elemento preexistente en un nuevo tejido verbal, puede reconocerse lo que Arnold Esch llama *Nachleben* (vivir todavía) al hablar de espolios incorporados en edificios cristianos. De acuerdo con este historiador, ese fragmento sigue participando activamente en el nuevo contexto en el que se ha reposicionado, caracterizándose por “una ininterrota trasformazione nel tempo” (citado en Chastang 2009: 115, nota 5). Así, por ejemplo, contrariamente a lo que argumentaba

¹² “Ne sont qe .III. matieres a nul home antandant: / De France e de Bretaigne e de Rome la grant / E de cez .III. matieres n’i a nule samblant. / Li conte de Bretaigne sont si vain e plaisant, / Cil de Rome sont sage e de san aprenant, / Cil de France de voir chascun jor aparant” (Bodel 33).

¹³ En el primer apartado del segundo capítulo, “Posturas autorales”, se analizarán de forma más detenida esos mecanismos de legitimación textual para ver de qué manera Michel Rio presenta su reescritura de la materia de Bretaña, entre la continuidad y la ruptura con el archivo artúrico.

Zumthor en su tesis doctoral, Merlín continúa siendo relevante gracias a las modificaciones que ha sufrido en sus variados usos. En cambio, las ruinas que permanecen inalteradas se quedan en un estado de *Überleben* (supervivencia), simples testigos materiales de un tiempo pasado. Eso es lo que habría pasado con la materia de Bretaña si no hubiera sido reactualizada en una sociedad distinta a la que la produjo. Como señala Chastang, el proceso implicado corresponde con la *Aufhebung* hegeliana, en la que una cosa se conserva y transmite por medio de la disolución de la estructura en la que se presentaba para adquirir otra forma diferente, con lo cual se logra obtener algo positivo de lo negativo. Este movimiento es propio de todo acto de reescritura.

Luego de este recorrido por las aproximaciones a la cultura textual de la Edad Media, que ponen de manifiesto el papel central de la reescritura en la transformación y preservación de los temas, podemos dejar de lado la idea tradicional de copia, “qui sacralise l’original” (Chastang 2009: 118), para privilegiar la intertextualidad¹⁴ del proceso, “délaissant de la sorte la question du rapport mimétique avec un archétype”. Además, de esta manera, establecemos bases para la reflexión del mismo fenómeno en la época contemporánea que, bajo otras normas operativas, revisita la tradición en busca de nuevas formas de decir las cosas. Sin embargo, con la intención de simplificar la relación que se establece entre los textos y poder comparar las estrategias formales, es necesario recurrir a la noción de hipertextualidad¹⁵, que Gérard Genette incluye dentro de las posibilidades de trascendencia textual. El narratólogo francés define este tipo como “toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d’une

¹⁴ Aquí, más en el sentido dado por Julia Kristeva en *Sémeiotiké*: “tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité, s’installe celle d’intertextualité [...]” (citado en Isibasi 2015: 73)

¹⁵ Como se verá en la definición, esta noción engloba lo que hasta aquí se ha tratado como reescritura.

manière qui n'est pas celle du commentaire” (1982 11-12). Lo anterior implica que el hipertexto no puede existir sin el hipotexto, del cual es un derivado, pero el modo en el que se comunican puede variar en el tipo de relación que establecen (transformación o imitación), el régimen (lúdico, satírico o serio) y en el grado de presencia del primero en el segundo.

Por otra parte, como se ha señalado, la materia de Bretaña conforma un universo transficional¹⁶, por lo que es útil tener en cuenta las diferentes formas en las que un texto se inscribe en un conjunto, pues explica las dinámicas que guían las reescrituras. Según Lubomir Doležel en *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998), la conexión puede ser de tres tipos. En primer lugar, se encuentra la expansión, que amplía “the scope of the original storyworld” (Ryan 2013: 366) al añadir nuevos motivos, personajes o líneas narrativas, al hacer de personajes secundarios los protagonistas de sus propias historias o al producir precuelas y secuelas. De esta manera se insertan *Le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes o el *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach en el mundo proyectado por Wace. En segundo lugar, está la modificación, por la cual un texto “constructs different versions of the protoworld, redesigning its structure and reinventing its story” (citado en Ryan 2013: 366). Esto es lo que hace la *Post-Vulgata* respecto al ciclo *Lancelot-Graal* y lo que significa el *Merlin* de Michel Rio en el archivo artúrico. Finalmente, en tercer lugar, se haya la transposición, que conserva la estructura de la historia principal, pero la lleva a otra situación espacio-temporal. Con estas bases, podemos pasar a revisar el panorama de los hipotextos que conforman el archivo artúrico y que articulan ese mundo de múltiples manifestaciones.

¹⁶ Considerando las miniaturas en los códices medievales, las pinturas prerrafaelitas, las óperas de Wagner (*Parsifal* y *Lohengrin*) o la de Albéniz (*Merlin*), las películas, series de televisión y videojuegos, entre otras producciones, puede hablarse de un mundo transmedial.

Para empezar, suele dividirse al conjunto de los *arthuriana* medievales en dos grupos: antes y después de Godofredo de Monmouth¹⁷. Esto se debe a que su obra *Historia Regum Britanniae*, terminada en 1138 (cfr. Lendo 2003: 16), y su traducción anglonormanda *Roman de Brut*, realizada por Wace en 1155, establecieron las pautas para el desarrollo de los ciclos novelísticos. Así, en el conjunto pre-Galfridiano se encuentran las crónicas latinas de la Alta Edad Media que perfilan los primeros avatares de Merlín y Arturo, al tiempo que modelan algunos de los pasajes retomados por el clérigo de Monmouth. El más antiguo de estos textos es *De Excidio et Conquestu Britanniae* del siglo VI, pero también se cuentan la *Historia Brittonum* del siglo IX y el manuscrito A de *Annales Cambriae*, cuyo hipotexto perdido es ubicado en la segunda mitad del siglo X. Además, existen variados relatos en lenguas gaélicas, de los que es más difícil seguir el rastro, pero que influyeron en la transformación de los personajes latinos, ayudando a configurar la imagen de Merlín como sabio/profeta y la de Arturo como protector de la Gran Bretaña, y aportaron el folklore latente en los romances. Entre estos textos, podemos mencionar *Culhwch ac Olwen*, datado en el siglo XI¹⁸, en el que aparecen los nombres de varios de los caballeros de la posterior Mesa Redonda. Es importante notar que los atributos de Merlín encuentran paralelo en personajes celtas, como el bardo Taliesin o los profetas del bosque Myrddin y Lailoken¹⁹, mientras que la búsqueda del Grial es precedida por la del caldero de Diwrnach²⁰ o el de Annwn²¹.

¹⁷ En sus textos, se refería a sí mismo por su nombre latino, Galfridus Monemutensis, de donde provienen las etiquetas de pre y post-Galfridiano.

¹⁸ Existen dos manuscritos, uno completo en el *Libro rojo de Hergest*, de finales del siglo XIV, y otro incompleto en el *Libro Blanco de Rhydderch*, c. 1325 (ver http://vanhamel.nl/codecs/Culhwch_ac_Olwen)

¹⁹ Ver, entre otros, Green, Caitlin (2009) [1998], “Myrddin/Merlin”, *Arthuriana*: <http://www.arthuriana.co.uk/n&q/myrddin.htm>

²⁰ Ver, por ejemplo, la entrada para “Diwrnach” en *Mythology Dictionary*, <http://www.mythologydictionary.com/diwrnach-mythology.html>.

Por su parte, la tradición post-Galfridiana comienza con el *Roman de Brut*, que introduce la leyenda artúrica al mundo francófono (de lenguas de oíl). Poco después, aparecen las novelas corteses de Chrétien de Troyes, que extienden el mundo artúrico al desarrollar las aventuras de nuevos personajes, los más destacados de los cuales son Perceval, quien busca un Grial que recuerda al caldero maravilloso de los cuentos celtas, y Lancelot, el amante adúltero de la reina Ginebra. Sin embargo, la estructuración de ciclos completos comienza con Robert de Boron, que inscribe la anécdota de la Mesa Redonda en la temporalidad establecida por el relato bíblico y hace del Grial, ya convertido en cáliz de la Última Cena y receptáculo de la sangre de Cristo, el elemento unificador de la narración. Sigue el ciclo *Lancelot-Graal*, también conocido como *Vulgata* (c. 1215-1235), en el que las aventuras del personaje epónimo tienen un amplio tratamiento en medio de la historia establecida previamente. Sin embargo, por causa del adulterio del rey, el Grial termina por apartarse una vez que había sido obtenido por Galahad y se retoma de *Annales Cambriae* la muerte de Arturo a manos de Mordred. Finalmente, el ciclo *Post-Vulgata* (c. 1240) acentúa la catástrofe al presentar desde el comienzo el incesto de Arturo, que condena el reino a la ruina. Además, surgieron diferentes expansiones, como el *Tristan en prose*, y traducciones a otras lenguas, la más famosa de ellas es la inglesa de Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, publicada en 1485.

Ahora bien, me interesa mostrar de qué manera el personaje de Merlín fue evolucionando en el proceso de las reescrituras a través de desplazamientos de carga temática. De esta manera, se volverá evidente que el Merlín romántico y, de forma más

²¹ Ver la traducción al inglés de *Preiddeu Annwn: The Spoils of Annwn*, realizada por Sarah Higley para *The Camelot Project*, en la página de la Universidad de Rochester: <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/preiddeu-annwn>.

importante para los fines de esta tesina, el filósofo melancólico de Michel Rio, carente de los rasgos maravillosos, son resultados naturales de las variaciones constantes del personaje. Ambos continúan el movimiento que va de un combatiente salvador de los britanos²² a un profético planificador de la grandeza del reino que llega a procurar la salvación espiritual de un pueblo, antes de ser condenado por sus turbios orígenes.

La primera parte del sermón intitulado *De Excidio et Conquestu Britanniae*²³, escrito por el clérigo britano Gildas en el siglo VI, consiste en una crónica que narra la historia de la Gran Bretaña, desde la conquista romana hasta el tiempo en la que fue redactada. En esta sección, se hace referencia a Ambrosius Aurelianus como el líder de la resistencia romano-britana contra la invasión sajona del siglo V, considerada como un castigo divino de dimensiones apocalípticas. Aunque la distancia temporal respecto de dichos acontecimientos es breve, acerca de ese guerrero, descrito como “viro modesto”²⁴, sólo se sabe que era el único sobreviviente de la “Romanae gentis”²⁵ y se hace la suposición de que descendía de “parentibus purpura nimirum indutis”²⁶. Incluso, el texto no especifica si este personaje combatió en la batalla del “Badonici montis”²⁷, conectada posteriormente a la leyenda artúrica. En ésta, los britanos logran causar el mayor estrago a los invasores,

²² Los britanos, o britones, eran los pueblos célticos que habitaban lo que actualmente son Gales, Inglaterra y el sur de Escocia a la llegada de los romanos. Aunque terminaron por adoptar aspectos culturales de los conquistadores y se cristianizaron en el siglo IV, preservaron sus lenguas, que integran una de las ramas insulares del grupo lingüístico celta. En el transcurso de las invasiones germánicas de la isla, algunas de estas tribus emigraron hacia el continente, asentándose principalmente en la región que los romanos denominaban *Armorica*, al noroeste de la Galia. Autores posteriores, como Godofredo de Monmouth, utilizaban el nombre *Britannia minor* (Pequeña Bretaña), para referirse a esa región habitada por descendientes de los pueblos de la *Britannia maior* (Gran Bretaña). Con el tiempo, en ese territorio peninsular, la lengua de los colonizadores se particularizó hasta convertirse en el bretón (cfr. “Celtic Kingdoms of the British Isles. Celts of Britain”, *The History Files*, disponible en <http://www.historyfiles.co.uk/KingListsBritain/BritainHighKings.htm>)

²³ [*Sobre la destrucción y la conquista de Bretaña*]. Todas las traducciones del latín son mías.

²⁴ [varón mesurado].

²⁵ [pueblo romano].

²⁶ [padres revestidos de púrpura, sin ninguna duda].

²⁷ [monte Badónico].

quienes habían sido invitados por el “superbo tyranno Vortigerno”²⁸ para servir de mercenarios. A pesar de no explicitarlo, la estructuración del discurso no excluye la participación.

Posteriormente, en la *Historia Brittonum*²⁹, crónica galesa del siglo IX, falsamente atribuida a Nennius, el nombre de Ambrosius es retomado para nombrar a un muchacho presentado al rey Guorthigirnus³⁰. La intención de éste era sacrificarlo para poder construir fortificaciones en un lugar de los montes Hereri, pues sus magos le habían advertido: “nisi infantem sine patre invenies et occidetur ille et arx a sanguine suo aspergatur, numquam aedificabitur in aeternum”³¹. La madre había confirmado a los mensajeros el supuesto engendramiento sin intervención masculina: “nescio quomodo in utero meo conceptus est, sed unum scio, quia virum non cognovi umquam”³². Sin embargo, una vez ante el soberano aliado de los sajones, Ambrosius le revela que, en realidad, los materiales de construcción desaparecían cada noche por la presencia de dos dragones, ocultos en un estanque bajo el pavimento. Luego de que se comprueba, el joven interpreta esos portentos como una señal de los conflictos que padecerá el pueblo de Gran Bretaña, apropiándose de la función amonestadora que tenía el narrador en el hipotexto. Finalmente, a pesar de lo aseverado por la madre, Ambrosius le revela al rey que es descendiente de un patricio romano, como el homónimo en *De Exidio et Conquestu Britanniae*³³. Después de este episodio, que será ampliado por Godofredo de Monmouth, Ambrosius reaparece mencionado como “rex inter

²⁸ [soberbio tirano Vortigern].

²⁹ [*Historia de los britones*].

³⁰ Una de las variaciones latinas del nombre que en el texto de Gildas aparecía como Vortigernus y en el de Godofredo de Monmouth como Vortegirnus.

³¹ [si no traes a un niño sin padre, lo matas y riegas la cima con su sangre, jamás edificarás en toda la eternidad].

³² [no sé de qué modo fue concebido en mi útero, pero sí sé una cosa y es que nunca conocí varón]

³³ Se cree que es una interpolación posterior.

omnes reges Brittannicae gentis”³⁴ que cede uno de sus territorios a Pascent, hijo de Guorthgirnus, cuando este último ya había muerto.

Además, en esta obra se identifica por primera vez al “dux bellorum”³⁵ que lideró la batalla en el “monte Badonis”³⁶ como Arthur, nombre que aparece en algunos textos celtas anteriores como ejemplo de gran valor. A este personaje se le atribuye la participación en doce campañas contra los sajones, acompañado por los reyes britanos, de las cuales la duodécima es la también mencionada por Gildas, “in quo corruerunt in uno die nongenti sexaginta viri de uno impetu Arthur”³⁷. De esta forma, al introducir otra denominación, Ambrosius queda completamente excluido de su función bélica, para tomar la de adivino/profeta que señala el destino de la nación.

A principios del siglo XII, después de la conquista normanda de Inglaterra, el clérigo Godofredo de Monmouth escribió una crónica histórica que legitimaba el nuevo gobierno frente a la nobleza anglosajona. Esta obra, *Historia Regum Britanniae*³⁸, rastrea la genealogía de los reyes britanos a un bisnieto de Eneas, como ya lo hacía la *Historia Brittonum*, lo que emparentaba al pueblo británico con el francés, que también derivaba su linaje de Troya, y hacía de la dinastía de Wessex los descendientes de traidores y usurpadores. Como parte de ese proyecto, Merlinus Ambrosius, que sigue el modelo del personaje presentado por el texto del Pseudo-Nennius, desarrolla plenamente el papel de profeta al anunciar en una narración prospectiva una síntesis de la historia de la Gran Bretaña. En esa serie de predicciones, se enfatizan los daños causados por los sajones,

³⁴ [rey entre los reyes del pueblo británico].

³⁵ [comandante en las guerras].

³⁶ [monte Badón]

³⁷ [en la que murieron en un día novecientos sesenta hombres por un solo asalto de Arthur]

³⁸ [*Historia de los reyes de Britania*]

representados por un dragón blanco, a la población autóctona, simbolizada por uno rojo, y a la religión cristiana. Además, lejos de apoyar a los hijos de Vortegirnus, cuyo reinado es ilegítimo como en el texto de Gildas, colabora con los herederos genuinos al trono de Britania, la progeie de Constantinus que se había exiliado a la Armórica.

El desdoble del salvador de los britanos se hace más evidente por la introducción de Aurelius Ambrosius como uno de los hijos de Constantinus y hermano mayor de Uther Pendragon. Así, mientras Merlinus Ambrosius desarrolla la función que le heredará al Merlín de los ciclos novelescos, este segundo personaje continúa el legado militar del Ambrosius Aurelianus que aparecía en *De Excidio et Conquestu Britanniae*, luchando contra los invasores y el usurpador que los invitó. Su regreso es percibido como una señal esperada que reanima al pueblo³⁹, lo que lo emparenta aún más al héroe de Gildas, especie de mesías. Luego de quemar a Vortegirnus al interior de su torre, logra someter a los sajones y convierte a Merlinus en su asesor. De esta manera, ambos componen una unidad que trabaja por el bienestar de los britanos, juntando la habilidad guerrera con la reflexión y un conocimiento de alcances maravillosos. No obstante, Ambrosius Aurelianus muere envenenado poco después y es sucedido por Uther Pendragon, con quien el profeta colabora para concebir a Arturus⁴⁰ en Igerna, esposa del duque de Cornubia, usando una poción mágica que lo cambia de aspecto. Como resultado, Merlinus Ambrosius se encarga de continuar la duplicidad al facilitar el engendramiento del futuro “aper Cornubiae”⁴¹ que detendría temporalmente los ataques sajones y que se halla basado en el exitoso general de

³⁹ El texto dice: “convenerunt undique Britones, qui in tanta clade dispersi fuerant et, societate concivium suorum roborati, hilariores solito efficiuntur” [llegaron de todas partes los britones, que entre tanta destrucción se habían dispersado y, fortalecidos en la compañía de sus conciudadanos, se volvieron más alegres de lo acostumbrado].

⁴⁰ Variación del nombre que en la *Historia Brittonum* aparecía como Arthur.

⁴¹ [jabalí de Cornubia].

la *Historia Brittonum*. Además, en este texto, se explica por primera vez la falta de padre por medio de la intervención de un demonio, del tipo mencionado por Apuleyo.

En contraste, la *Vita Merlini*⁴² desarrolla una versión que ha llegado a considerarse en conflicto con el relato canónico, pues le atribuye a Merlinus características de otros personajes del folklore celta y contiene episodios que difieren del curso tomado por los ciclos novelísticos. Ese poema de Godofredo de Monmouth, compuesto después de haber fijado en la *Historia Regum Britanniae* las características básicas del personaje recuperado por los ciclos, presenta a Merlinus, generaciones después, como un famoso rey profeta del mismo pueblo del que descendía en la obra previa: “Ergo peragratis sub multis regibus annis / clarus habebatur Merlinus in orbe britannus. / Rex erat et vates- demetarumque superbis: / Jura dabat populis - ducibusque futura canebat”⁴³. No obstante, después de una cruenta guerra entre el rey de Cambria y el de Escocia, el protagonista decide retirarse a la montaña embargado por el duelo de la muerte de sus compañeros y, ahí, vive en compañía de los animales, como lo hacía el vate galés Myrddin, en cuya leyenda se incluye esta obra. Incluso, autores posteriores, como Giraldus Cambrensis, definen dos Merlines: Merlinus Ambrosius, el consejero real que ayuda a la concepción de Arturo y a la formación de la Mesa Redonda, y Merlinus Silvester, el sabio que ha perdido la razón y habita el bosque como un salvaje⁴⁴. Frente a lo anterior, cabe señalar que el personaje de la *Vita Merlini*, en retrospectiva, da cuenta del término del reino artúrico, contando que, “post bellum Camblani vulnere lesum”⁴⁵, transportaron a Arturo a la “Insula Pomorum”⁴⁶, en la que

⁴² [*Vida de Merlín*].

⁴³ [Después de pasados los años bajo muchos reyes, se tenía a Merlín por un esclarecido britano en el orbe. Era rey y profeta; entre los demecios daba leyes a los pueblos y a los nobles les cantaba cosas futuras].

⁴⁴ Los términos de esta separación resultan irónicos puesto que Merlinus Ambrosius es la latinización de Myrddin Emrys, nombre de ese otro personaje en el que se inspira el Merlinus Silvester de la *Vita Merlini*.

⁴⁵ [después de haber sido herido en la guerra de Camlann].

Morgen⁴⁷ los esperaba con medicamentos. Dicho episodio sería evocado en *La Mort le Roi Artu*, en la que es la misma Morgana quien se lleva al malherido rey a Ávalon.

Posteriormente, en 1155, el poeta de Jersey Wace concluyó su *Roman de Brut*, dedicado a la reina Leonor de Aquitania, esposa de Enrique II de Inglaterra. Esta obra, que consiste en una adaptación a lengua vernácula de la *Historia Regum Britanniae*, enfatiza su función propagandística al presentar a los Plantagenêt como los herederos legítimos de la historia britana. Entre otras cosas, este texto en verso es el primero en introducir la Mesa Redonda a la ficción artúrica, como un recurso para mantener a todos los vasallos del rey al mismo nivel y evitar conflictos. Además, en medio de la crónica de las guerras, Wace presenta una paz de doce años “qui figure la condition indispensable à l’éclosion du romanesque breton” (Leupin 1982: 17). De esta manera, se establecen las bases de la producción en lengua romance.

Así, apoyado en este precedente, Robert de Boron hace de Merlín un profeta al estilo bíblico, dándole por misión preparar y guiar la búsqueda del Grial, objetivo último de la Mesa Redonda. Además, ampliando la versión de Godofredo de Monmouth, aparece como el hijo de un ícubo, enviado por un concilio diabólico con el objetivo de contrarrestar la labor de Cristo. De esta forma, Merlín es un intento de Anticristo redimido por Dios para hacerlo su servidor. Esa característica sería motivo de una condena necesaria por parte de los posteriores participantes del proceso de reescritura, que terminarían por convertir a este personaje en un sabio decadente que, movido por la lujuria, abandona su

⁴⁶ De acuerdo con *De antiquitate Glastionensis ecclesiae* [Sobre la antigüedad de la iglesia de Glastonbury] de Guillermo de Malmesbury, se trata de Ávalon: “Avalla enim Britonice poma interpretatur Latine” [pues lo que en britano se llama *avalla* es interpretado en latín como *poma*, manzana] (citado en Bouget 2010), por lo que “insulam Avalloniae sua lingua, id est, insulam pomorum, nominavit” [la llamaron isla de Ávalon es su lengua, es decir, isla de los manzanos].

⁴⁷ Una variante de Morgana.

misión y cae víctima de engaños. Al final, las traducciones españolas presentarían a Merlín desgarrado por los demonios que reclamaban su alma de regreso.

Así, después de este recorrido por las transformaciones de Merlín en el curso de sus reescrituras, podemos reconsiderar la conclusión que Zumthor presentaba en su monografía sobre Merlín, según la cual: “La légende de Merlin, peut-on dire d’une manière, est en voie d’extinction”, y afirmar que tenía razón desde un punto de vista orgánico. Utilizando una comparación que podría agrandar a Michel Rio⁴⁸, todo proceso de evolución acarrea la consecuente extinción de especies, pero no exclusivamente por la competencia que se apodera de los nichos de los organismos menos aptos para los nuevos contextos, sino por el cúmulo de variaciones en una misma especie que, después de varias generaciones, termina por producir especímenes distintos de sus ancestros. En esta analogía, el conjunto de factores que conforma un ecosistema encuentra su correspondencia en los elementos del contexto cultural y social en el que se producen los textos. Así como los cambios de temperatura y humedad en un determinado sitio a lo largo del tiempo favorecen ciertos comportamientos y la prevalencia de características específicas en la descendencia, de la misma forma, los elementos de una narración van transformándose conforme ciertos aspectos son privilegiados frente a los otros, produciendo en el proceso nuevas funciones, personajes, episodios, etc.

Finalmente, al conocer el desarrollo de la leyenda artúrica, resulta imposible aceptar posturas puristas como las de Robert Baudry, quien afirma que la obra artúrica de Michel Rio está dominada por “un rationalisme ravageur [qui] s’acharne à ravalier l’émervaillement celtique à un réalisme rampant” (citado en Bornschein 2013: 189), lo cual, desde su punto

⁴⁸ En el segundo apartado del segundo capítulo, se analizará el papel de las ciencias en la poética del autor.

de vista, representa la “pire méconnaissance de la pensée mythique”. Desde su consideración del Grial como el elemento central de la ficción artúrica, la represión de los elementos maravillosos lo molesta tanto que pierde la capacidad de articular oraciones completas y escribe sintagmas inconexos: “Que reste-t-il? Rien. Qu’un style séduisant”. En cambio, Anne Bornschein encuentra que la obra de Rio, en realidad, muestra que “the true interest of the Arthurian world is the scope of socio-political and moral vision of its protagonists” (Bornschein 190), lo cual se evidencia en la forma en que los ciclos novelísticos se iban racionalizando y moralizando conforme avanzaban los siglos, adaptándose a los valores de la época. Por este motivo, podemos concluir junto a Héléne Bouget que la perspectiva que muestra este autor contemporáneo refleja “une lecture plus fidèle [...] de la légende littéraire arthurienne dont il révèle des traits essentiels” (2010), por lo que su producción “situe se davantage dans la continuité des différents cycles médiévaux”, tomando de cada uno los aspectos más notables. En definitiva, como afirma Michèle Gally, “[c]ette resémantisation du matériau poétique et fictionnel et des formes d’expression anciennes assure la survie et l’existence présente, actualisée, des œuvres d’un passé si reculé et si étranger à notre époque” (citado en de Zussa 2008: 3, nota 12).

I. 2. Reformulación de la leyenda artúrica

La obra de Michel Rio se inscribe en el proceso constante de reescritura y reactualización que caracteriza al archivo artúrico, continuando con la racionalización de los fenómenos impuesta desde el ciclo *Post-Vulgata*, que iba acompañada de una moralización que acentuaba la fatalidad. En un contexto sociocultural distinto, tal adecuación de la materia de Bretaña ya no responde a los valores cristianos que condenaban al fracaso el proyecto de la Mesa Redonda, sino a una perspectiva informada por los discursos científicos y la lógica

formal, frente a los cuales el objetivo idealista conduce a los mismos resultados. Al nutrirse de la tradición para elaborar un nuevo texto, la relación del *Merlin* de Rio con respecto a las crónicas de la Alta Edad Media y los ciclos novelescos iniciados en el siglo XII se clasifica como hipertextualidad. Al tratar a *Merlin* como un hipertexto, es posible comparar las decisiones creativas tomadas por el autor de esta novela y las reflejadas en los hipotextos.

Pese a afirmar que su novela constituye una traición a un legado cultural, por tratarse de una apropiación de la leyenda artúrica, Rio reconoce una continuidad del archivo al conservar el proyecto esbozado por los textos medievales. Así, en la entrevista de 1999 para *Magazine Littéraire*, declara: “J’ai été fidèle aux potentialités du cycle qui s’y inscrivent dès ses commencements, fidèle à l’idée en germe, du moins celle que j’ai cru y lire, celle d’un monde qui se pense et qui en fin de compte ne se fait pas” (citado en Bouget 2010). Consecuentemente, el texto se organiza en torno a la narración cronológica de la formación, desarrollo y destrucción del reino de la Mesa Redonda, materialización de un ideal de justicia y legalidad, que desde el ciclo *Lancelot-Graal* no llegaba a cumplir su objetivo. Dicha crónica funciona como una larga analepsis dentro de la estructura *in extremis* de la novela, que inicia y culmina con la reflexión de Merlín, desde un margen extradiegético⁴⁹, sobre el sentido de lo acontecido y sus restos. De esta forma, como señala Hélène Bouget, se produce “une impression de clôture et d’inéluctabilité qui s’exprime dès les premières lignes” (2010), lo cual exacerba el tono trágico y fatalista de la *Suite du Merlin*, en la que se apreciaba una atmosfera oscura como producto de la falta humana y de las múltiples alusiones a sus consecuencias. Aunque en el texto de Rio hay una negación

⁴⁹ Al momento de narrar, Merlín, único superviviente del mundo evocado en el discurso, se ubica temporalmente fuera de la diégesis delimitada de la crónica, incapacitado para participar en tales eventos. En esa situación enunciativa, su interlocutor, el receptor indeterminado del relato también se encuentra excluido de la historia de Logres y la Mesa Redonda. En toda narración retrospectiva el acto de narrar se ubica “en un nivel superior al acontecimiento narrado” (Pimentel 1998: 149).

explícita de cualquier predeterminación teleológica, la posterioridad del momento de la enunciación en relación con el tiempo de la diégesis permite anunciar desde el inicio el fracaso y la ruina de un mundo que no se ajustaba a las leyes de la naturaleza.

En este sentido, ese desfase temporal entre el discurso y los acontecimientos relatados, propio de la narración retrospectiva, se ve acrecentado por la elección de los tiempos gramaticales. Mientras en los capítulos de apertura y conclusión, en los que Merlín describe su situación al instante de narrar, se utiliza una narración intercalada que mezcla el presente con el antepresente (*passé composé*), la analepsis emplea el pasado simple, que marca una distancia mayor respecto del momento de enunciación. De esta forma, al encontrarse entre episodios que suceden de forma simultánea al acto narrativo, la crónica pseudohistórica desarrolla el aspecto “potencialmente metadieético” (Pimentel 1998: 151) que Luz Aurora Pimentel identifica en todo relato analéptico, lo que la convierte en una ficción dentro de otra que le sirve de marco. En este caso, el relato enmarcado sirve de apoyo temático al esclarecer cómo se llegó a la situación presente y mostrar el conflicto entre lo que fue y lo que pudo haber sido.

Además, en relación con el mismo aspecto, el relevo anafórico entre el primer capítulo y el último, iniciados por la frase “J’ai cent ans”, produce lo que Fabienne Pomel llama “effet de bucle” (2008: 2), el cual “annule la durée même du récit” en su circularidad. De este modo, la estructura textual manifiesta la misma confrontación que se presenta en la narración que hace Merlín desde su cueva, en la que “s’opposent dans la description du paysage le temps cyclique de la nature et le temps linéaire de l’histoire et de l’homme”. Por esto, puede afirmarse, siguiendo a Mireille Séguy, que “le récit rétrospectif est tout entier organisé autour de l’abolition de la chronologie et de la durée” (citado en Bouget 2010) y,

por lo tanto, “cette dilution enlève à l’histoire racontée par Merlin sa prétention à entrer dans le temps linéaire et orienté de l’Histoire”.

Al mismo tiempo, la narración *in extremis*, en la que ya todo ha sucedido con anterioridad, establece una ruptura entre la diégesis y el narrador, quien a pesar de su carácter homodiegético, por ser un personaje del mundo narrado, no puede intervenir de ninguna forma en lo relatado. A diferencia del *Merlin en prose*, en el que el profeta alternaba la participación activa en la diégesis y el dictado de lo ocurrido, en la novela de Rio, Merlín se encuentra situado en un espacio extradiegético, especie de *Esplumeor* “hors de l’espace social et hors du temps” (Pomel 2008: 2), que funciona como “carrefour des temps linéaire et cyclique, comme au-delà du temps”. Desde esa tumba simbólica, en la que se combinan las distintas versiones del lugar de reposo final de Merlín, el discurso narrativo emerge como voz de ultratumba, “au sens d’un ailleurs utopique de la création littéraire et de l’activité onirique transcendant le temps” (9), por lo que el narrador parece reducido a “avatars d’une vie quasiment désincarnée, maintenue essentiellement dans le registre de la parole” (7)⁵⁰. Como consecuencia, esta postura narrativa no sólo subvierte “par l’orientation vers le passé la perspective prophétique présente dans les textes médiévaux” (10), sino que, de acuerdo con Séguy, muestra un posicionamiento autoral frente a la ficción:

En privant la parole du narrateur de son pouvoir démiurgique, cette rupture désigne le mythe arthurien non seulement comme un échec idéologique, mais comme un échec esthétique. En effet, le procédé même du récit retrospectif permet au romancier d’écrire le mythe depuis ce qu’il estime être la situation de l’écrivain

⁵⁰ En la ponencia “Cavernes, tombeaux et voix d’outre-tombe dans *Merlin et La Terre Gaste* de Michel Rio: variations sur l’enserrement de Merlin”, presentada en el XXII Congreso de la Sociedad Artúrica Internacional, Fabienne Pomel utiliza esta frase en relación con el narrador de *La Terre Gaste* que, a pesar de desplazarse espacialmente, parece todavía más incorpóreo que el de *Merlin*, cuya “vraie semblance” jamás es descrita, pero que narra episodios en los que se hace referencia a su cuerpo y al contacto físico.

moderne, le Merlin de Rio accuse ainsi un état de scission radical avec l'univers et avec le savoir, alors que le texte médiéval se situait dans une relation de pleine présence au monde et à la vérité. (Citado en Zussa 2008: 388)

Ahora bien, a pesar de los efectos de esta estructura narrativa sobre el tiempo de la diégesis, el texto de Rio se encuentra sometido a un proceso de historización, evidente por la incorporación de una onomástica ajena a los ciclos novelescos bajomedievales, por medio de la cual se hace participar su narración del espacio geográfico britano de los siglos V y VI. Por ello, Bouget afirma que el texto “opère d’une certaine manière un “retour” un état antérieur de la légende arthurienne, avant la mutation de l’Histoire en cycle romanesque avec l’apparition du Graal” (2010). Esto se debe a que el uso de una nomenclatura latina para lugares y pueblos permite, en palabras de Michel Pastoureau, “changer non seulement la musique des noms mais aussi la couleur des choses” (citado en Bouget 2010), remitiendo al mundo de las crónicas altomedievales, en el que Rio busca situar su relato para adecuarlo a la noción contemporánea de verosimilitud. Dicho cambio obedece a la poética del autor bretón, que será analizada en el segundo capítulo de esta tesina y, dentro de la cual, la leyenda artúrica sirve de pretexto al permitirle ubicar su ficción “at the intersection of two facets of the same dialectic: legend and history” (Bornschein 2013: 190). Esta postura se refuerza por medio de los anexos pseudo-documentales que proponen una cronología precisa de los acontecimientos narrados y unos mapas que delimitan el mundo diegético dentro del espacio de las Islas Británicas.

Como señalaba Baudry en su diatriba, la reescritura de Rio se distingue por la ausencia de algunas características elementales de la novelización medieval, lo cual corresponde a lo que Hélène Bouget llama “l’évacuation de la merveille et de l’énigme qui fondent pourtant la poétique et l’esthétique du roman arthurien des XII^e et XIII^e siècles”

(2010). En consecuencia, también desaparecen las aventuras caballerescas y las búsquedas identitarias que se sustentaban en el misterio constitutivo de ese mundo poblado de *mirabilia*. No obstante, desde el punto de vista de Bouget, la modificación racionalista no perjudica la transmisión del relato, pues “en remplaçant la merveille par le conflit idéologique et philosophique, Michel Rio soulève en fait des questions nouvelles sur la réception et par conséquent sur la nature de la tradition et de la littérature arthuriennes”. Justamente, al eliminar los elementos que resultan incompatibles con lo que actualmente se considera verosímil, Rio pone en evidencia las implicaciones de algunos de los elementos de la estructura narrativa. Por ejemplo, mediante la supresión del Santo Grial, “the table stands metonymically for world-builder Merlin’s utopian dream: a civilized kingdom built on the rule of law rather than sheer brutality” (Bornschein 2013: 47), idea válida a partir de la obra de Boron, que obtiene el motivo del texto de Wace, pero que lo liga explícitamente a Merlín por primera vez, quien la crea durante el reinado de Uther-Pendragon siguiendo el modelo de la mesa usada en la Última Cena.

Sin embargo, más que una obliteración total, dicho proceso se trata de una represión consciente de los aspectos problemáticos para una enunciación historicista de la realidad diegética, por la que “le merveilleux est absent, mais il est latent” (Bouget 2010). Esto se hace presente por medio de la reivindicación explícita de las ausencias, entre las que se puede mencionar la de Excalibur, espada procedente de una piedra, según el *Merlin en prose*, o de la Dama del Lago, de acuerdo con el ciclo *Post-Vulgata*, a quien era regresada después de la batalla de Salesbières en *La Mort le Roi Artu* y cuya vaina hacía invulnerable al rey, se dice en la *Suite du Merlin*. En el *Merlin* de Rio, tal objeto atrae la atención del narrador/protagonista en medio de la masacre en la que había concluido su proyecto y,

aunque no recibe un nombre propio, es designada como un artefacto único: “C’était une arme magnifique, la plus belle de Logres. Je l’avais moi-même donnée autrefois au roi, le jour de son avènement. C’était l’épée d’Arthur” (Rio: 134). Por su conexión con el rey y al ser encontrada en el cadáver de Mordred, funciona como indicador de una acción no presenciada, *id est*, la muerte del hijo a manos del padre y viceversa, “car seule la mort pouvait expliquer l’abandon de cette arme”. Posteriormente, el mismo instrumento de guerra es usado por Merlín para completar su macabra ilusión, por la que hace creer a los invasores pictos que ha resucitado al ejército de Logres, al presentarse enarbolándolo:

Je leur criai:

Regardez-moi. Je suis Merlin. Je suis revenu des terres de la mort pour rappeler à la vie les guerriers tombés à Camlann. Ils sont là, debout, à nouveau frères. Ils vous attendent. Logres et la Table Ronde ne mourront jamais. Mais vous, vous serez anéantis.”

Je pris à ma ceinture l’épée du roi et la levai. Sa lame flambloya dans le soleil. Alors les cinq mille cavaliers de Logres poussèrent l’ancien cri de bataille d’Uther: “Pendragon!” Et ce cri fut si puissant qu’il semblait avoir été lancé par cinquante mille bouches. Il roula sur la plaine et emplit tout l’espace. Et la terreur envahit l’âme de l’adversaire. (141)

De esta forma, bajo el entendido de que se trata de un engaño, la espada es usada como si fuera una varita mágica, un fetiche capaz de dirigir la armada de muertos que defenderá los despojos del reino y cuya revelación produce un grito masivo que parece magnificarse en la hipérbole. Incluso, la descripción de su resplandor, que recuerda antiguos *kenningar* que referían la espada como el fuego y el brillo de la guerra, añade un efecto teatral a la prestidigitación. El efecto es tal que los enemigos huyen despavoridos ante una imagen de carácter fantástico, esto último definido como una representación en la que, según Robert Caillois, se da “un jeu avec la peur” (citado Dubost 1991: 6) y en la que Daniel Poirion ubica “un jeu sur l’hésitation entre le naturel et le surnaturel” (citado en Dubost 1991: 5),

que se relaciona en general con las apariciones que ponen en duda los límites naturales de la vida. De esta manera, al tiempo que el texto muestra cómo la historia puede dar pie a la leyenda, este episodio ejemplifica la compleja relación con el archivo, pues se “signale par le refus de nomination un choix en creux, une volonté réelle plus qu’une simple omission” (Bouget 2010).

Asimismo, en la obra de Rio, los personajes míticos fundamentales de la cosmovisión cristiana medieval son reconocidos por el narrador como constructos humanos, útiles en el discurso ya que representan aspectos de la labor creativa. Para Merlín, “Satan symbolise la connaissance, le savoir et Dieu constitue le créateur dont l’œuvre a mal tourné” (Zussa 2008: 193), lo cual corresponde a las figuras del lógico y del soñador, respectivamente, que se analizarán en el último apartado del segundo capítulo. Por el momento, sólo mencionaremos que es significativo de la poética autoral el que la voz narrativa insista en que su proyecto buscaba la reconciliación de Dios y de Satán, “Je voulais mettre le Diable [...] au service de Dieu” (Rio: 13). Prueba de la consciencia del carácter facticio del metarrelato es el señalamiento de la extinción en curso de ambos personajes (cfr. 9), abandonados en una tierra presa de incursiones bárbaras y parte del mundo por el que Merlín hace duelo. Aunque recuerda a las profecías de Merlinus Ambrosius en la *Historia Regum Britanniae* y a las constataciones de la *Vita Merlini* sobre el daño causado a la religión cristiana por los sajones paganos, en los textos de Godofredo de Monmouth se señala una ofensa a una ideología tenida por verdadera, mientras que el personaje de Rio se expresa en términos de una “muerte de Dios”.

Además de esto, unas líneas más adelante, el propio narrador se reconoce como el demiurgo de esa realidad desaparecida, si bien admite su fracaso: “Je dois dire sans doute:

j'ai créé un monde, et il est mort. Ce qu'il y a de divin dans cette prétension est tempéré par son résultat, qui est un cadavre, et les deux sens du mot "vanité" s'annulent pour donner un à-peu-près de néant où je finis" (9). De este modo, el personaje de Rio lleva al extremo una transgresión proveniente de los textos medievales, en los que Merlín ocupaba el lugar del *dictator* del relato, es decir que se le atribuía la autoridad sobre lo contado, pues en la diégesis él controlaba el desarrollo, al mismo tiempo que aseguraba la transmisión textual por medio de la asignación de escribas. No obstante, de acuerdo con el paradigma fijado por el dictado de las leyes a Moisés, ese papel simbólico de autoría, "associé à l'inscription d'une légalité fondatrice" (Leupin 24), estaba reservado para el pretendido responsable del contenido bíblico. "Unicus [...] dictator est Deus"⁵¹, afirmaba Dante en *Monarchia* III, IV. Por lo tanto, el narrador del *Merlin* de Rio, usurpa tanto el lugar del autor como el de Dios, convirtiéndose en un arquetipo del creador, quien, como evidencia el resultado de su utopía, carece de omnisciencia u omnipotencia.

Simultáneamente, la racionalización de los eventos que conforman la leyenda constituye una forma de descristianizarla, ya que elimina la posibilidad de intervención de lo divino al ubicar las causas precisas dentro de los límites de lo científicamente posible. Como muestra de ello, mientras que en el texto atribuido a Robert de Boron la construcción objetual de la Mesa Redonda queda en el misterio, sólo referida por esta frase: "Merlins s'en ala et fist faire la table" (Boron 96), en el texto de Rio, el narrador brinda datos precisos sobre su materialidad y fabricación por parte de unos carpinteros. Como resultado de esta explicación, el objeto es despojado de cualquier aura maravillosa que pudiera

⁵¹ [... el único que dicta es Dios].

quedar al suprimir el Asiento Peligroso y las inscripciones portentosas de los nombres de quienes ocuparían un lugar en ella.

Por otro lado, la negación de la predestinación, al cancelar definitivamente el rol de Merlín como profeta, funciona como una refutación del pensamiento maravilloso cristiano que sostenía la novelización medieval. Sin embargo, frente a la declaración de Merlín: “Il n’y a pas de fatalité. [...] il n’y a de fatalité ni dans la création ni dans la destruction, car deux choses échappent aux calculs les plus subtils de la prévoyance: l’âme et le hasard” (Rio: 92), el desenlace confirma una determinación ambiental de los individuos, llevados a actuar como se esperaba en función de su educación y de las carencias afectivas con las que crecieron, mostrándole al narrador su “cécité de devin” (13). De esta manera, se señala una forma distinta de realizar predicciones con base en datos obtenidos de la observación, la cual había sido ignorada por Merlín al proyectar su mundo. En última instancia, una negación evidente de los valores cristianos se realiza por medio de la alusión irónica al anacoreta Antonio de Heracleópolis y a sus tentaciones en el desierto, ante lo que Merlín aclara su desinterés por resistir las propias.

Ya que lo divino carece de efectividad ontológica, el Santo Grial, que servía de elemento unificador de los ciclos medievales al aportar una finalidad trascendental, pierde toda función diegética dentro del nuevo ensamble narrativo. Esto se debe a que, una vez anulada su legitimidad religiosa y reprimidos los rasgos maravillosos que lo caracterizaban, dicho objeto no puede brindar ningún sentido relevante. Asimismo, el Grial proporcionaba “un effet d’énigme et d’une opacité complexe qui prolongent au Moyen Âge les possibles romanesques” (Bouget 2010), lo que se vuelve incompatible con el objetivo de elucidación que Rio impone a su literatura y que exige claridad. Como resultado, en su reescritura se

produce una mutación de “le spectre d’un savoir caché, et pour cela séduisant, en un savoir scientifique et rationnel”, el cual se caracteriza como “la forme inverse de savoir ou de désir de savoir que représentait le Graal”. Así, por un lado, ese elemento maravilloso escapa al entendimiento humano y, en consecuencia, a la posibilidad de ser expresado en fórmulas verificables, según lo manifiesta Galaad después de contemplarlo: “ce que la langue ne porroit descrire ne cuer penser” (citado en Dubost 1991: 16). Por el otro, en el texto de Rio, el conocimiento astronómico que interesa a Morgana permite ser articulado en hipótesis sujetas a validación empírica, mientras que los conocimientos biopsicológicos de Merlín se modifican de acuerdo con los datos que obtiene de la observación. Esta transformación de la forma de aproximarse a la realidad sustenta los nuevos objetivos diegéticos, por lo que “l’utopie politique et philosophique de Merlin remplace désormais la quête spirituelle et infinie du Graal” (Bouget 2010).

Empero, ninguno de los dos tipos de saber puede ofrecer remedios contra el inevitable fracaso del proyecto ni la subsecuente ruina del reino de Logres, pues ambos sólo constatan la incompatibilidad de los fines ideales con las pasiones humanas que condicionan los medios. Por ello, como lo afirma Bouget, ambos programas se asemejan en su irrealización: “Dans leurs quêtes d’absolu, les héros de Michel Rio n’aboutissent donc pas plus que les chevaliers du Graal, contraints de se poser la question du sens sans qu’une réponse satisfaisante ne soit apportée”. De esta manera, se confirma la mencionada fidelidad de Rio a la idea de un mundo que se planifica sin llevarse a cabo y que parece llevar a la conclusión de que “quêteurs et utopistes sont voués à l’échec ou à l’inachèvement”. Como diría Hélène Bouget:

Dès le Moyen Âge, l'histoire arthurienne cède donc la place à la peinture d'une humanité en proie à ses angoisses et ses contradictions. Tout comme le Graal ne peut finalement sauver la Table Ronde et finit par s'éloigner du paysage romanesque au profit des crimes et trahisons, l'utopie de Merlin, la suprématie de l'idée chez Mordred ou le discours de la foi d'Arthur ne peuvent sauver un monde défaillant.

En suma, la reformulación de la leyenda artúrica realizada por Rio se adapta a exigencias distintas a las que seguían los textos medievales, pero continúa el proceso constante de reactualización del mismo relato. Incluso, las problemáticas de la obra contemporánea continúan las presentadas bajo el juicio religioso y la interpretación maravillosa, pues, en vez de resolverlas con la desmitificación, el *Merlin* “s’inscrit au contraire souvent dans les failles des textes médiévaux”. Así, al presentarse desde una perspectiva racionalizada, la novela de Rio desarrolla lo que Anne Bornschein denomina “potential for the legendary to inhabit the mortal without recourse to magic” (Bornschein 2013: 190).

I. 3. Obra en palimpsesto

La escritura hipertextual de Michel Rio reajusta la materia de Bretaña a nuevos intereses discursivos, que exigen la represión de lo maravilloso, la descristianización de la leyenda y el énfasis en el fracaso. No obstante, la obra mantiene una clara continuación de las dinámicas del archivo artúrico, presentando una solución racional a varios de los problemas diegéticos instaurados por los ciclos novelísticos medievales, al tiempo que remarca las fallas del proyecto al afectar la estructura del relato. Por este motivo, la novela puede considerarse como un palimpsesto, según la primera acepción figurada del *Littré* que lo define como “œuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures”. Cabe señalar que, al retomar elementos de distintas obras y entrelazarlos para formar una nueva versión, mantiene un desarrollo cronológico paralelo al

establecido por la *Post-Vulgata*, último de los conjuntos artúricos de la Edad Media, además de incorporar pastiches de textos anteriores.

De acuerdo con lo anterior, a pesar de las transformaciones, el texto de Rio conserva una estructura reconocible que exhibe los episodios representativos de la leyenda artúrica y logra conciliar diferentes versiones del relato mediante la superposición de escenarios y motivos. Así, logra incorporar elementos de las crónicas altomedievales al desarrollo plenamente ficcional de los ciclos novelísticos, asimilando las diferencias. Por este motivo, en relación con esta obra, puede decirse de Rio lo mismo que Rosalba Lendo afirma sobre el autor hipotético de la *Suite du Merlin*, “que conocía perfectamente las novelas cíclicas anteriores, no inventó nuevos temas, sino que trató de desarrollar [...] y dar una nueva interpretación a los existentes” (2003: 12). Lo que difiere de forma más marcada respecto de la labor de los escribas medievales, que expandían lo narrado en sus hipotextos, es la reducción y simplificación llevada a cabo por nuestro autor, en cuya reescritura, los eventos esperados son, en palabras de Anne Besson, “parcours à grand train dans des sommaires brutaux” (2010a). Ejemplo de esto es la expresión lacónica que describe la concepción de Arturo: “Uther posséda Ygerne, et Arthur fut conçu” (Rio: 56), que deja de lado los engaños y tretas de las obras medievales. A la larga, todo este procedimiento de inclusión textual, aunado a la racionalización de los sucesos y al uso de la narración testimonial en primera persona, le permite producir la impresión de que se trata de la historia original que dio paso a las distintas variaciones. Para mostrar la forma en la que opera este reagenciamiento, procederemos al análisis del comienzo y final de la vida de Merlín, partiendo de la narración de Rio.

En el tercer capítulo de la crónica en analepsis (p. 24-30), cuarto del conjunto del texto, se presenta la narración de la concepción y el nacimiento de Merlín, en el que se produce una combinación de las ficciones divergentes en torno al origen de este personaje, estructuradas en dos versiones por medio de una estratificación de los discursos. Esto se logra gracias al empleo de un narrador intradiegético⁵², la madre, que cuenta la forma en la que fue utilizada por Blaise y el rey para concebir un heredero al trono. En palabras de Pomel, “Le récit opère une série de délégations de la parole par un emboîtement de narrateurs et locuteurs -à Merlin, narrateur principal, succède la mère, qui va à son tour faire parler Blaise-, ce qui permet la combinaison de deux versions de l’origine” (2010). De este modo, los aspectos maravillosos, presentados en el discurso del preceptor como parte de la versión oficial, encuentran lugar en el texto como fabulaciones producidas dentro de la diégesis, revelando su carácter facticio ante la perspectiva racionalista del narrador principal.

Tanto la ascendencia real del Merlín de Rio como su procedencia tribal son definidas por Godofredo de Monmouth, quien aporta esos datos sobre la madre. En la *Historia Regum Britanniae*, mientras la identidad del padre de Merlinus Ambrosius es ignorada por el pueblo, se sabe que “mater vero filia regis demetae”⁵³ (Monmouth a), la cual, además, permanecía recluida “in ecclesia Sancti Petri in eadem urbe inter monachas”⁵⁴. Esto último recuerda a la situación de este personaje en el texto de Rio, que decidió retirarse del mundo tras el nacimiento sospechoso de su hijo, sólo que, en su caso, permanece encerrada en su habitación, en un ambiente secular. En cambio, la violación se

⁵² En esta situación enunciativa, ambos interlocutores se encuentran al interior de la diégesis, por lo que la narración enmarcada de la madre funciona como una acción dentro del mundo narrado por Merlín.

⁵³ [la madre, sin embargo, es hija del rey demecio].

⁵⁴ [entre las monjas de la iglesia de San Pedro, en la misma ciudad].

construye como una inversión del episodio presentado en el *Merlin en prose*, pues Blaise, el preceptor de la madre, actúa “à l’exact opposé de son homologue médiéval” (Zussa 2008: 184), lo que participa de la desvalorización del cristianismo que informaba las obras atribuidas a Robert de Boron. En esta ocasión, aquel al que la madre tomaba por “la conscience du monde” (Rio: 29) es el encargado de orquestar un plan para concebirle un heredero al rey. Por lo tanto, en vez de aconsejarla para evitar la influencia demoniaca, se muestra como una parodia del ángel Gabriel en la Anunciación (cfr. Lucas 1:26-37) para comunicarle la decisión tomada sobre la fecundación satánica de la que será “instrument passif” (Rio: 28):

Puisque tu refuses tous les hommes, et qu’il te faut cependant avoir un fils, tu dois le concevoir de l’étreinte d’un être surnaturel, c’est-à-dire Dieu ou Satan. Et comme Dieu a déjà fécondé Marie et envoyé son fils parmi les hommes, ce qui ne peut se faire qu’une fois, le père de ton enfant sera donc le Diable. Cela, tu ne peux le refuser, et ton orgueil, qui te fait mépriser les princes de ce monde comme ignorants et puérils, doit s’accommoder du prince de l’intelligence. Et ne crains pas d’engendrer un démon, car une telle conception est non seulement la volonté du roi, mais aussi celle de Dieu qui, ayant tiré de la boue sa créature la plus parfaite et la seule douée d’une conscience divine, saura tirer de l’abjection même de cet accouplement une créature encore plus parfaite et plus consciente. (26)

Los preparativos señalados por Blaise para dicho acontecimiento se contraponen a las indicaciones dadas por el personaje medieval, que recomendaba a su protegida lo siguiente: “garde bien que ou tu gerras que ill ait tout dis clarté, car li dyables het sour toutes nostre clarté, ne il ne va pas volontiers la u clartés est” (Boron 11). En cambio, el homónimo contemporáneo establece este plan para posibilitar la unión: “Je te ferai prendre un breuvage qui endormira ta volonté et ton entendement. Tu laisseras ta porte ouverte et tu éteindras toutes les lampes, telle une vierge folle volontaire. Puis tu t’étendras nue sur ta couche” (Rio: 36). De este modo, se contradice también el evangelio al hacer de la madre de Merlín una virgen necia, semejante al ejemplo negativo de la parábola de Mateo 25:1,

sólo que, esta vez, no se trata de una imprudencia, sino de un requisito aceptado voluntariamente para encontrarse con el concertado, opuesto al Cristo. Incluso, la instrucción de acostarse desnuda se enfrenta a lo sucedido en la obra de Boron, en la que la doncella “se coucha en son lit toute viestu” (Boron 12). La aparición del demonio continúa la referencia a la Anunciación bíblica, pues en el texto de Lucas se dice “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra” (Lucas 1:35 Biblia de Jerusalén) y, en el texto de Rio, la manifestación velada es sentida como “un poids écrasant” (Rio: 27) sobre la víctima y percibida como “une ombre immense”. Finalmente, el encuentro de una noche es una imagen subvertida del *Merlin en prose*, en el que un demonio, que “avoir pooir de converser a feme” (Boron: 13), se aprovecha de un descuido para acostarse con ella, lo que difiere de la versión de Monmouth, en el que la princesa *demetae* es frecuentada por una presencia desconocida que se aparecía “in species pulcherrimi iuvenis”⁵⁵ (Monmouth a).

Sin embargo, como indicaba Pomel, la superposición de voces permite que la anécdota diabólica sea evidenciada como una ficción que sirve de alibi para otro acto transgresivo. Según lo examinado hasta aquí, el discurso de Blaise se sirve de la mitología cristiana para imponerse como verdad: por un lado, la violación es advertida como un castigo a la soberbia de la princesa, que la hace despreciar a los pretendientes en pos del estudio, con lo cual, ella “décline ainsi la faute originelle avec le désir de connaissance d’Eve et la faute d’orgueil de l’ange révolté” (Pomel 2010); por otro lado, dicho acontecimiento es comunicado al pueblo como la voluntad de Dios, “dont le dessein était de faire naître du chaos un homme capable de vaincre le chaos” (Rio: 28). De esta forma, el

⁵⁵ [en la forma de un bellissimo joven]

padecimiento de la madre es explicado como parte de una teleología cósmica, teniendo una motivación inversa a la dada por Boron, que presentaba a la doncella bajo el modelo de Job para dar una muestra de las recompensas de la fe en medio de las calamidades, y, no obstante, con un resultado semejante al del siglo XII, ya que el niño concebido por el mal está comprendido en el plan de quien todo lo prevé.

Ahora bien, al ser enmarcado en la narración materna, dicho mensaje es puesto en duda al ser enfrentado al miedo y la racionalidad. La mezcla de estos dos factores dota la vivencia de un aspecto fantástico que desestabiliza las certidumbres y trastorna a la víctima⁵⁶, como lo constata la conclusión del pasaje: “aussi incapable de croire que de savoir, j’ai fui dans la découverte de l’accessoire. Je ne sais plus qui est le roi, que j’avais pris pour un père. Je ne sais plus qui est Blaise, que j’avais pris pour la conscience du monde” (29). Desde su postura extradiegética, Merlín comparte su reacción ante tal relato, que coincide en señalar el carácter fantástico de la versión transmitida por Blaise, así como su deducción, que manifiesta claramente la superación de los temores maternos y la preponderancia de la razón que exige saber lo que se esconde tras la fábula:

J’étais plein d’effroi. Dans mon esprit torturé apparaissaient les images d’un Satan tour à tour de feu et de nuit, hideux et splendide, cruel et pensif, usant à son gré, avec un mélange de violence et de douceur, du corps blanc et sacré de ma mère. Et soudain le tourbillon s’arrêta, et je vis nettement son visage. C’était celui du roi, mon grand-père. (27)

⁵⁶ De acuerdo con Francis Dubost, “le fantastique est une forme esthétique dont la mise en œuvre repose sur l’ébranlement des certitudes, de toutes les certitudes, rationnelles et non rationnelles. C’est dire que sa définition est étroitement liée à la théorie de l’événement que l’époque a pu élaborer dans sa réflexion sur le réel” (1991: 27). Por lo tanto, caracterizar el suceso como fantástico implica que la forma en que es percibido, bajo la influencia discursiva de Blaise, no empata con el concepto de mundo de los personajes, aficionados al conocimiento científico disponible en su contexto y que procede de la Antigüedad Grecolatina. A pesar de ello, ante la sospecha de lo que se encubre, la madre prefiere suspender la indagación y permanece en el desconcierto.

En consecuencia, tras el discurso maravilloso sobre la concepción sobrenatural de Merlín, se esconde una acción contraria a la moral y la ley vigentes en el contexto diegético, realizada con el propósito político de perpetuar el linaje real y continuar la unificación de los territorios britanos. Por ello, como afirma Anne Bornschein, se trata de una explicación “incestuous but earthly” (2013: 185) del hijo sin padre, motivo proveniente de la *Historia Brittonum*. En aquella obra, también se racionalizaba la ausencia de figura paterna por medio de una interpolación atribuida a Nenius, en la que Ambrosius afirmaba que “unus de consulibus romanorum pater meus est”⁵⁷, el cual había sido muerto a manos de los sajones, y en la que el narrador aseguraba que dicha información había sido ocultada porque el personaje “timebat ille ne occideretur a rege iniquo”⁵⁸. Como sea, la exegesis racional de lo que en los ciclos novelísticos medievales se explicaba mediante el uso de la maravilla cristiana, constituye la realidad diegética del texto de Rio, maquillada por el otro discurso. De hecho, la madre señala que fue “en utilisant [l]es autorités hypocrites et asservies” (Rio: 28), que el rey y Blaise lograron validar una fabulación carente de evidencia empírica.

En última instancia, el producto de tal fecundación también resulta un prodigio intelectual, pero carece de los atributos maravillosos, entre los que destacaba la posesión del conocimiento de todo lo pasado, proveniente de su padre demonio, y el don de la profecía, otorgado por Dios para hacerlo su servidor. En el *Merlin en prose*, y en obras subsecuentes, dichos poderes dotaban a este *puer senex*⁵⁹ de la capacidad para argumentar

⁵⁷ [uno de los cónsules romanos es mi padre].

⁵⁸ [temía ser asesinado por un rey injusto].

⁵⁹ En *European Literature and the Latin Middle Ages* (1973), Ernest Curtius utiliza este término para denominar un motivo de la literatura medieval “wich telescoped old age and childhood in a single figure” (Carp 1980: 737), otorgando rasgos de personas de avanzada edad a los niños y, a su vez, en algunos casos, dotando a los ancianos de características infantiles. El modelo de este tipo de personaje es establecido por los relatos evangélicos apócrifos en los que se presenta al niño Jesús como paradigma del infante ideal y es seguido por muchas hagiografías que pretenden señalar la santidad como algo predestinado que se manifiesta desde temprano. Sin embargo, dicho topos ya había sido ampliamente utilizado en la Edad de Plata de la

poco después de haber nacido, pero ante su ausencia, toda la responsabilidad de defender a la madre reposa en Blaise. Después de todo, en esta formulación de la leyenda, el padre de Merlín es también su abuelo materno, quien no posee rasgos sobrenaturales y, en cambio, le asegura por vía fáctica la soberanía del reino, que le permite convertir su función medieval de consejero real en la de “faiseur de rois” (108). Por esta razón, la perífrasis que designa a Merlín como “fils du Diable” adquiere un nuevo matiz, pues como señala Pomel, “le Diable, pour qui n’y croit pas, n’est que le surnom du grand-père [cfr. Rio: 16], mais il continue pour les croyants et les crédules à désigner une incarnation du mal” (2010). De este modo, como señala Bornschein, Rio demuestra un “intimate understanding of the transgressive forces that underlie many of the key Arthurian figures’ origins” (2013: 250).

De la misma forma, las distintas ficciones acerca del final de Merlín convergen en el texto de Rio para conducir a una nueva resolución. Incluso, el autor bretón retoma la versión presentada por la *Vita Merlini*, que ha llegado a ser considerada parte de una tradición externa a la leyenda canónica, para combinar el autoexilio al bosque con los diferentes encierros presentados por las novelas. En este caso, al igual que con la anécdota del origen, se produce una narración que incluye los elementos maravillosos extraídos de los hipotextos en los discursos vehiculados por los personajes, los cuales, desde la

literatura latina para caracterizar a individuos reconocidos por su prudencia o sagacidad prematuras. En la novela de Rio, Merlín es confirmado desde el principio como “un vieillard éternel” (Rio: 21) por Blaise, de quien ha agotado el conocimiento a los cinco años. Después, en su lecho de muerte, Pendragon aconseja la unidad de Merlín y Uther, “car l’un est un enfant par le corps, et l’autre par l’esprit” (36-37). De esta forma, la ancianidad precoz del protagonista está ligada a su cualidad de niño prodigio, que en la diégesis es tomada por el pueblo como una característica de origen diabólico, reforzando su identificación con el opuesto del niño Jesús, el mismo Anticristo que planeaban los demonios en Robert de Boron. Finalmente, el narrador reconoce su vejez temprana al afirmar que a la edad de nueve años sentía haber vivido demasiado: “Je me sentais un enfant et un vieillard” (43). Inversamente, la entrada tardía de Merlín a una sexualidad activa otorga rasgos de juventud a su madurez, hasta el grado de revertir los estragos de la edad. Durante su exilio, el contacto regular con Viviana evita la decrepitud: “Elle combattait victorieusement dans ma propre chair et dans mon propre esprit le froid et l’indifférence de la vieillesse, me disant que l’âge ne pouvait avoir prise sur moi à cause de mes origines” (127). Como resultado, tras casi cincuenta años de su desaparición, Merlín parece no haber envejecido físicamente, por contraste con el soldado que lo reconoce: “un soldat anonyme dont le temps, qui n’a pas de prise sur toi, a déformé le corps et les traits” (135).

perspectiva narratorial de Merlín, son evidenciados como productos de la ignorancia, la superstición y los afectos que inciden en la percepción de una realidad implacable e inaprehensible en su totalidad. En consecuencia, la retención del profeta contra su voluntad, que en las obras medievales adquiere progresivamente el carácter de condena divina, se supedita al autoimpuesto exilio del filósofo que, aunque influenciado por las pasiones que lo atribulan, es meditado. Así, lo sobrenatural se revela como accesorio, pero tiene cabida en un relato que integra las diferencias en su afán de suplantar el origen de las variaciones.

En esta reformulación, la decisión de Merlín de apartarse de su creación es tomada después de su encuentro con Viviana, con cuyo séquito abandona Logres para dirigirse a Pequeña Bretaña. De este modo, su desaparición está ligada a su relación con la futura Dama del Lago, como sucede en los textos medievales a partir del *Lancelot en prose*. No obstante, el comercio que establecen los personajes de Rio tiene una naturaleza contraria al desarrollado bajo la moral de las cortes cristianas. Recordemos, por ejemplo, que en la *Suite du Merlin*, pese a la condena, se continúan las dinámicas del *fin'amor*, en el que la señora mantiene el control sobre su enamorado vasallo, y Viviana condiciona sus favores a cambio de instrucción mágica: “Je ne vous amerai jai se vous ne me fianchiés que vous m’aprenderés des enchantemens que vous savés tout che que je vous demanderai” (277). Además, en esa misma obra, Merlín era cegado por su pasión hasta el grado de abandonar su misión divina por seguir a Viviana⁶⁰, quien en realidad lo despreciaba⁶¹, tanto por desear poseerla sexualmente, como por ser hijo del Diablo⁶², y sólo lo utilizaba a su conveniencia.

⁶⁰ “jou ai laissiet pour vostre compaignie le roi Artus et tous les haus houmes dou roiaime de Logres dont jou estoie sires, ne ne m’a esté nul miex que de vous siurre” (332).

⁶¹ “Ne il n’estoit riens el monde que elle haïst si mortelment que elle faisoit Merlin pour chou que elle savoit bien que il baoit a son pucelage” (288).

⁶² “je ne porroie avoir cuer de lui amer, se il me faisoit dame de toutes les riqueches qui sont desous le throsne, pour chou que je connois qu’il fu fiex d’anemi et qu’il n’est pas coume autre homme” (329).

Por su parte, en la novela contemporánea, los placeres carnales preceden la transmisión de conocimiento como un requisito para mantener esa transacción, pues es la doncella quien anhela algo que él posee y no al revés. Ante la confesión de la doncella de quererlo como profesor: “Je veux que tu m’enseignes, comme l’a fait mon père, et plus que lui” (Rio: 114), Merlín revela el carácter que ha tenido la educación por él impartida y en la cual ella no tiene cabida:

J’ai déjà eu deux enfants et deux élèves, les meilleurs qu’un père et qu’un maître puissent souhaiter. À l’un j’ai appris la nature des êtres, c’est-à-dire le pouvoir et le devoir, parce que son destin était de dominer le monde. À l’autre j’ai appris la nature des choses, c’est-à-dire le vrai savoir, parce que je l’aimais. Mais tu n’as pas de grand destin, et je n’ai pas d’amour pour toi. (114-115)

Por este motivo, Viviana, sin otro recurso, decide ofrecer su propio cuerpo como prenda: “Regarde-moi. Voici tes gages. Prends-les. Si la maturité de l’esprit peut s’acheter avec la nouveauté et la tendresse de la chair, prends-moi. Que cela soit ta première leçon” (115). Luego de una inicial reticencia, Merlín acepta ahí mismo, en el bosque. Como resultado de esta inversión del orden de la relación, el filósofo mantiene el control de la situación en todo momento y, con ello, su autonomía, que le impide ser engañado. Así, las artimañas mágicas para retenerlo se reducen a un intento pueril y desesperado por asegurar un vínculo del que Viviana no tiene ninguna certidumbre.

Incluso, en la versión de Rio, la partida de Viviana no es una condicionante del abandono del reino por parte de Merlín, sino un simple aliciente en la elección de un momento esperado con anterioridad. De acuerdo con lo dicho a Arturo como despedida, su apartamiento es una necesidad del proyecto, pues el destino del rey “exige la fin de [s]a tutelle et [s]a disparition” (119). De esta forma, difiere de los textos medievales en los que la misión del profeta terminaba con la obtención del Grial, por lo que su desviación

provocaba la ruina inexorable de la empresa artúrica. En este caso, ni el fracaso está asegurado por la ausencia de Merlín, ni el éxito por su permanencia, pues, a final de cuentas, carece de los poderes sobrenaturales que le permitirían salvaguardar Logres de toda amenaza⁶³. Por ello, alejarse le da precisamente la oportunidad de poner a prueba la sustentabilidad de su obra como experimento social: “Le temps est venu pour moi [...] de me séparer de ma création, et ainsi de savoir si elle est durable ou éphémère, si elle peut vivre d’elle-même ou si elle dépend de la volonté et de la conviction d’un seul homme, ce que prétendait Uther” (117). En todo caso, este pasaje recuerda al anuncio de la inevitable desaparición en la *Suite du Merlin*, sólo que, en vez de ser provocado por un agente externo, es el resultado de una toma de decisión personal: “Moi, je m’irais loin d’ici, dans un lieu désert où tu ne pourras me trouver” (118).

Aunado a lo anterior, la renuncia a su posición ocurre un año después de la última batalla contra los sajones. Como observa Bornschein, la novela “accord[s] substantial attention to the battle of Mount Badon, the only battle linked by name in the early chronicle record to an Arthur figure” (2013: 183). En dicho combate habían muerto todos los caballeros integrantes de la primera Mesa Redonda, imprimiendo en Merlín una melancolía semejante a la que lleva al personaje de la *Vita Merlini* a retirarse del mundo humano. De hecho, al anunciarle su partida a Arturo, el protagonista retoma las últimas palabras del rey Leodegan⁶⁴, muerto en Badón, afirmando su exclusión del resto de los vivientes que lo condena a una inmensa soledad:

⁶³ En ese sentido, Rio sólo laiciza y despoja de la maravilla lo ya presentado por la *Suite du Merlin*, en la que los dones del adivino no podían alterar la voluntad de Dios, que hará pagar por las faltas.

⁶⁴ “—Ainsi ton monde naît vraiment aujourd’hui des entrailles froides de cette violence qui était la loi de l’autre. Et de cet autre tu demeures l’unique créature et l’unique témoin. Tu es père et orphelin. Tu es

Leodegan avait raison. Je suis sur une terre de grande solitude, non seulement à cause de la légende de mes origines qui m'a dès l'aube de ma vie séparé des hommes, mais aussi parce que, venu d'un monde que j'ai contribué à faire disparaître et qui me retient captif par le lien puissant de la nostalgie, je me sens étranger à celui que j'ai inventé. (Rio: 118)

De esta manera, la muerte en masa de los representantes de aquel orden anterior lleva a Merlín a descubrir su propia instrumentalidad en el proyecto de un mundo ideal y a reconocer la contradicción en la que se encuentra instalado. A diferencia del duelo insoportable del personaje de Godofredo de Monmouth, que lo hace actuar como un salvaje, la aflicción del de Rio es contenida hasta que se han cumplido las condiciones necesarias para que el reino continúe por su cuenta. Sólo entonces, Merlín permite conocer el impacto que tal destrucción ha tenido en él, la cual lo impulsa a buscar sosiego lejos de la sociedad para la que siempre fue un extraño: “J’irai dans l’oubli, au-delà du bien et du mal, me réconcilier avec moi-même”. Semejante despedida se presenta como definitiva, un exilio que conduce hacia la muerte y el olvido, pero, según veremos, Merlín está condenado a permanecer como la consciencia de un mundo periclitado y a regresar para testimoniar el fin. Aun así, el discurso establece una escisión en la que convergen los tres factores mencionados.

Por otro lado, la cueva se construye como una superposición de los escenarios de reclusión de los diferentes avatares merlinescos. Una caverna era el sitio en el que Viviana sepultaba con vida a Merlín en el manuscrito Huth, utilizando un encantamiento para retenerlo luego de haberlo despojado de sus artes. Incapaz de liberarse de esa tumba, el profeta se reducía a una voz y no volvía a ser visto. Mientras tanto, en la *Suite-Vulgate*, una torre de aire servía de prisión al adivino, a quien Viviana, realmente enamorada en este

comme un arbre dont les racines ne correspondent pas aux fruits. Et toi, le tronc, tu es étranger aux deux. Quelle solitude, Merlin!” (Rio: 101).

caso, contenía en un lugar fijo para asegurar su permanencia con ella. Mezclando las versiones, el personaje de Rio utiliza la cueva para intentar retener al amado, pero como se evidencia en el discurso del narrador, la permanencia en el sitio del conjuro se debe exclusivamente a los propios deseos del hechizado: “Viviane a accompli un illusoire enchantement destiné à faire de moi son prisonnier sans voir que c’était mon seul désir et que sa chair, non ses discutables pouvoirs, me retenait” (10).

Finalmente, pese a la presencia de Viviana, Rio logra entrelazar los finales presentados por obras previas a la incorporación de este personaje a la ficción artúrica. Además del autoexilio al bosque de la *Vita Merlini*, el *Esplumeor*, como lugar de reposo indefinido del que emana la voz profética, toma un lugar importante en el texto. En el *Perceval en prose*, Merlín se retira a un habitáculo después de haber concluido su misión en la Tierra, ya que en dicha obra sí lograba llevar a buen fin la búsqueda del Grial. Ese espacio, ubicado junto al edificio que conservaba el objeto sagrado, ha sido relacionado con imágenes del más allá en la literatura celta⁶⁵, mientras que su nombre parece tener algún vínculo con las jaulas “donde se encerraba a los halcones para que mudasen de plumaje” (Gutiérrez 2000: 923)⁶⁶, por lo que transmite la idea de ser un umbral de transformación. Recordemos lo que se mencionó en el apartado anterior respecto al margen extradiegético desde el que emanaba la narración, especie de tumba en la que se anulaba la temporalidad para revivir en la palabra lo ya desaparecido. Por añadidura, dentro de la analepsis, ese

⁶⁵ En el *Trioedd Ynys Prydein*, Myrddin, aquel otro personaje emparentado con Merlín, viajaba a la Isla de Cristal y jamás regresaba. Por otro lado, la descripción hecha en *Merauguis de Portlesguez*, con referencias a lo imperecedero, “remite a las descripciones feéricas de un Más Allá sumido en una eterna primavera” (Gutiérrez 2000: 925) del que, además, parece no haber salida.

⁶⁶ De acuerdo con Santiago Gutiérrez: “La vinculación se reforzaría por la existencia de un tipo de halcón denominado *merlin*, emparentado con el francés antiguo *esmerillon*” (2000: 923)

mismo espacio había sido en el que Merlín había cambiado de paradigmas, luego de su estudio de la naturaleza.

Por otra parte, en el *Perceval*, se indicaba que “il ne poroit morir devant le finement del siecle” (citado en Gutiérrez 2000: 923, nota 3), expresión que Santiago Gutiérrez interpreta como que deberá esperar hasta el final de los tiempos. El rasgo más inquietante del Merlín de Rio, despojado de atributos maravillosos, es su aparente inmortalidad, impresión dada por la longevidad que le hace permanecer con vida cuando su mundo se extinguió, así como por los rasgos del *puer senex* que lo hacen parecer joven en la vejez. Sin embargo, mientras en este texto medieval gozaría de “*joi parmenable*”, en la obra contemporánea está condenado al infierno de la soledad absoluta y la melancolía. Así, mientras en la *Vita Merlini* el reino artúrico era evocado en la conversación con Taliesin, en esta versión se hace frente a un mundo desolado.

Después de este análisis, podemos compartir la conclusión derrideana de Pomel, según la cual: “l’œuvre est toujours palimpseste, trace et tombeau de la voix d’un texte plus ancien, présente-absente, morte et réanimée sous une nouvelle forme” (2008: 14). Por ello, la construcción del mausoleo de Arturo funciona como una *mise en abyme* de la labor autoral.

II. Auctoritas scriptoris

II. 1. Posturas autorales

Las condiciones de producción en las que surgieron los conjuntos novelísticos medievales desaparecieron, pero los personajes y motivos que conforman la materia de Bretaña permanecen activos en los ciclos de producción cultural como *rémanences*⁶⁷ de la sociedad que los instauró, reactualizándose y resignificándose constantemente. Entre otras cuestiones, la subordinación de la literatura al metarrelato cristiano, que exigía la inscripción del *argumentum* dentro de la temporalidad establecida por el mito bíblico para legitimarse, fue sustituida por la adecuación a otros sistemas de valoración. En las últimas décadas del siglo XX, una vasta producción de textos de temática artúrica surgió en el seno de una literatura de consumo, que encuentra su validación en las estrategias de mercado, aportando ingresos seguros a las empresas editoriales, al mismo tiempo que alimenta el escapismo del lector ante el malestar social al presentar mundos alternos con posibilidades distintas. En este contexto posmoderno⁶⁸, sólo una parte reducida retoma la simbología

⁶⁷ Esta noción es empleada por Michèle Gally en la introducción de *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui* (2000):

Le choix du terme de rémanences invite à penser la matière médiévale comme ce qui demeure quand ce qui l'a produit — onde, vision — a disparu. Permanence d'une conséquence [...] après disparition de sa cause [...], la métaphore de la rémanence, comme celle de trace, renvoie à une dialectique de la présence et de l'absence à laquelle s'ajoute la notion d'effet à retardement impliquée en sciences. Cette dialectique est attestée dès l'ancien français où le verbe "remanoir" signifie "demeurer, rester" mais aussi "ne pas avoir lieu" ou encore "cesser, finir". "Estre en remanoir" veut dire "être gardé dans le souvenir" et le déverbal "remanance", s'il exprime le fait de rester, "le séjour", rejoint la notion de "reliquat, reste" à laquelle "remanant" ajoute la nuance de "surplus, excédent". Enfin "a remanant" se traduira par "à tout jamais, pour toujours". Ainsi donc, reste et disparition, présent et passé, se nouent dans ce qui sera reprise d'une histoire, repérage d'un motif, métamorphose d'un personnage. (Citado en Zussa 2008: 3, nota 11)

⁶⁸ Siguiendo al filósofo Jean-François Lyotard, utilizo el término posmodernidad para referirme a la situación cultural de las sociedades postindustriales e informatizadas, caracterizada por la crisis de los discursos a raíz de "l'incrédulité à l'égard de métarécits" (1979: 7). Por metarrelatos, se entienden las narrativas que articulaban sentidos generales y servían de referentes legitimadores, por lo que, ante su desintegración, se vive en una heterogeneidad de juegos de lenguaje dominada por la operatividad de la tecnología y el mercado.

cristiana como estrategia en la construcción de un mundo ficcional cuyo funcionamiento, valores y estructuras difieren de los del Occidente contemporáneo.

Asimismo, los manuscritos únicos, en cuanto a su concretización y conservación, que conformaban obras de unicidad dislocada, dejaron paso a la reproducción masiva de las ediciones autorizadas de obras delimitadas por mecanismos legales, entre los que figura el autor. Es necesario recordar que la denominación de *auctor* estaba reservada para aquéllos que detentaban la *auctoritas* debido a su posición dentro de la estructura clerical y a su concordancia con la ideología oficial de esa institución legitimadora, o como establece M. D. Chenu en *La théologie au XIIIe siècle*, “celui qui grâce à une reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique, voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiquées” (citado en Leupin 1982: 23). Además de esta restricción del término, dentro de la cosmovisión medieval cristiana, la creación era algo dado desde el momento descrito en el Génesis por el demiurgo único, “le seul et véritable *artifex* et signataire” (Leupin 1982: 23). Desde esta perspectiva, toda *fictio* era sólo un comentario de la obra divina que no podía pretender originalidad en ningún sentido, por lo que los escribas que participaban en la redacción de los manuscritos, sin importar el papel que cumplieran en la invención de los relatos, solían referirse a sí mismos de acuerdo con una función en la puesta por escrito. Así, por ejemplo, en relación con la materia de Bretaña, el escritor de la *Estoire del Saint Graal* se refiere a sí mismo como *notarius*, “celui qui se contente de mettre le récit par écrit” (24), con lo cual deja la autoridad sobre el texto en otro que sí mismo, mientras que “Robert de Boron” sería simplemente un *scriptor*, el término genérico para quien escribe, “avec ou sans prétension à *auctoritas*”. Del mismo modo, recordemos que, entre las diferentes estrategias de legitimación de lo escrito frente a los discursos teológicos que censuraban lo considerado

como mentiras poéticas, estos fabuladores se hacían pasar por traductores, compiladores o copistas, renunciando a la autoridad creativa a través de esa otra ficción.

Frente al anonimato generalizado de ese panorama⁶⁹, la escritura autógrafa promovida por la industria editorial se funda sobre las reivindicaciones que se dieron a partir del siglo XVIII en favor de la autonomía financiera de los escritores y que culminaron con el decreto del 21 de julio de 1793, como parte de la declaración de los derechos del genio, en el que se concedió la propiedad exclusiva de las obras a sus escritores. Investidos como autores, se les otorgó el derecho a recibir ganancias por su comercialización o disponer de dicha propiedad como de cualquier otra (cfr. Cerquiglino 1989: 112). De esta manera, se instituyó al productor del texto como el garante legal de la autenticidad del mismo y, al reconocerse propiamente su trabajo creativo, también se le confirió la calidad de origen al momento único en que el texto es plasmado en papel. Sin embargo, aunque cada autor reclama los derechos sobre las especificidades de su obra, la materia artúrica, gestada en una Europa premoderna, constituye un patrimonio común que puede ser revisitado sin atentar contra constructos legales, permitiendo su reutilización en obras literarias, plásticas, musicales o cinematográficas y en otros productos culturales.

Esa posibilidad de utilizar una historia ampliamente conocida sin la intervención de cuestiones legales ha sido uno de los factores que han propiciado la participación activa de diversos autores en la reactualización de la leyenda artúrica, tanto como en la exploración de las posibilidades de ese mundo diegético. A lo anterior, se añade la conveniente

⁶⁹ Bernard Cerquiglino afirma que los nombres de autor que circulan, tanto en la academia, como en la industria editorial, son construcciones culturales que reflejan el pensamiento textual moderno o los intereses medievales: “l’onymat est un fantasme moderne (le nom de Marie de France est une invention, bon chic bon genre, des éditeurs) ou une admirable stratégie médiévale: le nom de Jean Renart dit la ruse, celui de Chrétien de Troyes (de la culture antique à la fois révélée) dit la grande ambition de cette littérature, à savoir la *translatio studii*” (Cerquiglino 1989: 115).

pluralidad del relato, que concede al autor la libertad de estructurar los elementos narrativos de acuerdo con sus propios intereses creativos; las oportunidades que ofrece el que la diégesis se sitúe en un pasado apartado en el que operaban otros discursos; el recurso de la maravilla que amplía la llana crónica de guerras antiguas; y los simbolismos sincréticos en los que se mezcla el imaginario celta con el judeocristiano. En conjunto, tales características han facilitado la incorporación de la materia de Bretaña en la “literatura de género y de gran difusión”, la cual constituye una amplia proporción de sus reescrituras contemporáneas. Este tipo de producciones culturales, consideradas en el pasado como obras paraliterarias, busca adaptarse a las expectativas existentes de recepción a través de lo que Anne Besson describe como “le respect d’un système raffiné de ciblage du lectorat, c’est-à-dire d’une batterie de contraintes” (2010a). Esto incluye, en primer lugar, los códigos de cada género y subgénero a los que cada obra debe ajustarse explícitamente, con el objetivo de captar públicos específicos. Dentro de este conjunto, los *arthuriana* ocupan un lugar propio, pues al compartir una onomástica que los liga al mismo universo diegético forman un conjunto narrativo transficcional, al mismo tiempo que participan de los modelos de géneros distintos, principalmente de la novela histórica⁷⁰ y de la *fantasy*⁷¹.

⁷⁰ De acuerdo con la *Encyclopedia Britannica*, se trata de una novela cuya diégesis se desarrolla en un periodo histórico determinado y trata de representar las costumbres, ideas y condiciones sociales de esa época con detalle, intentando ser fiel o, por lo menos, dar esa impresión. Richard Lee, de la Historical Novel Society, precisa que la anécdota debe situarse por lo menos cincuenta años en el pasado y ser escrita por alguien que no presenció los acontecimientos, sino que depende de la investigación para conocerlos (historicalnovelsociety.org/guides/defining-the-genre). Finalmente, Umberto Eco señala que este tipo de novelas constituyen una forma de apropiación posmoderna del pasado con miras a decir de otra manera lo que ya no puede decirse inocentemente en la actualidad. Desde su perspectiva, además, en esa novela como hecho cosmológico, “lo que hacen los personajes sirve para comprender mejor la historia” (Eco 1983: 663).

⁷¹ Anne Besson utiliza esta etiqueta anglófona, con la que se popularizó el género en Francia, para referirse a ficciones que presentan mundos maravillosos diferentes del que habitamos, como los creados por J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis o George R.R. Martin. De acuerdo con la taxonomía propuesta por Farah Mendels en *Rethorics of Fantasy*, las obras de este género podrían participar de dos categorías: la fantasía inmersiva, que se desarrolla por completo en un mundo secundario, al que todas las voces narrativas perciben como una realidad coherente y que representa la cotidianidad del protagonista; o la fantasía de portal, en la que el protagonista se traslada de un mundo primario similar al nuestro, a uno secundario plenamente maravilloso,

Tomando en cuenta la amplia producción editorial en torno a esta materia medieval, la única de las mencionadas por Jean Bodel en ser explotada como un nicho de mercado en la sociedad contemporánea, ¿en qué se diferencia el uso que de ella hace Michel Rio del conjunto de los *arthuriana*, producidos en el mismo contexto histórico? En primer lugar, la editorial que publicó la trilogía conformada por *Merlin* (1989), *Morgane* (1999) y *Arthur* (2001), así como el agregado que constituye *La terre gaste* (2003), fue Seuil, casa de edición francesa que comercializa, entre otras cosas, lo que es llamado “literatura blanca”, por contraste con la de género. Esta simple decisión mercantil afecta la manera en que la obra es percibida por el público, pues la pone en relación con las colecciones de la editorial y con el prestigio que se ha formado a través de las mismas, separándolo de la literatura de consumo que comparte la misma onomástica, pero que es publicada por sellos especializados en *fantasy*, novela histórica o espiritualidades *new age*, o que están dirigidos a públicos de edades específicas. Recordemos que la información implícita en la conformación del libro como producto finalizado funciona precisamente como umbral (*seuil*) de lo escrito. Lo anterior corresponde con la noción de paratexto, que Genette define como las producciones, verbales o no, que acompañan a un texto, “l’entourent et le prolongent” (1987: 7), para presentarlo al mundo, asegurando su presencia, su recepción y su consumo, “*ce par quoi le texte se fait livre*”⁷². A este paratexto factual, cabe añadir el contexto autoral convocado por la inscripción del nombre propio en la portada, el cual

del que ofrece descripciones explicativas que muestran el asombro que le produce esa realidad ajena (cfr. www.facebook.genpopffyl).

⁷² Genette considera cuatro tipos diferentes de paratexto: el textual (formado por enunciados que comparten el estatuto lingüístico de texto, como lo son el título, el subtítulo, el prefacio, etc), el icónico (las ilustraciones), el material (en el que se incluyen la tipografía y la *mise en page*) y el factual (constituido por “hechos” que pueden aportar un comentario al texto, aun cuando no son mensajes explícitos, y que influyen en su recepción). Dentro de este último, se encuentra lo que se llama contexto implícito, “qui en précise ou en modifie peu ou prou la signification” (Genette 1987: 13), del que forman parte el contexto autoral (el conjunto de la obra del autor), el genérico (las características propias del género literario al que pertenece el texto), el histórico (la época de producción), etc.

remite al novelista galardonado que, entre otros, obtuvo el Grand Prix du Roman de la Société des Gens de Lettres, antes de la publicación de *Merlin*, y cuya poética será analizada en el siguiente apartado de este capítulo.

Sin embargo, al realizar un análisis comparativo de los *arthuriana* más representativos, Anne Besson encuentra similitudes significativas con los textos de Rio, “touchant aux modalités de gestion structurelle et narrative de l’hypotexte partagé” (2010a). Para empezar, lo que esta autora considera como “le fondement structurel de la trilogie de Rio”, que consiste en focalizar cada volumen en un personaje distinto, permitiendo visitar la misma historia desde puntos de vista complementarios que justifican repeticiones y variaciones, se asemeja a lo realizado por Fay Sampson en su conjunto de relatos en torno a la vida de Morgana, por ejemplo. En cada uno de los cinco volúmenes que forman el conjunto agrupado en *Daughter of Tintagel*, un narrador homodiegético distinto narra su testimonio acerca de la vida de Morgan The Fay, reconstruyendo las diferentes etapas de su vida desde perspectivas que se solapan entre sí. Por otro lado, estructurar un conjunto de relatos en torno a una cronología común, como la establecida en los anexos de Rio mediante una tabla que relaciona la edad de cada personaje con los acontecimientos del ciclo, es un rasgo propio de los géneros populares. Hay que señalar que los apéndices pseudo-documentales fueron instituidos por J.R.R. Tolkien para acreditar la existencia de su mundo ficcional más allá de las narraciones desarrolladas, confiriéndoles una verosimilitud paradójica al utilizar representaciones propias de la historia y de la geografía. No obstante, de acuerdo con Besson, a través de sus mapas y su cronograma, Rio muestra una postura historizante frente a la “fictionalisation triomphante de la *fantasy*” representada por el autor de *The Lord of the Rings*.

Ese interés historicista es explicitado por Rio al asegurar, en una entrevista para *Le Magazine littéraire* de diciembre de 1999, incluida posteriormente como epílogo de *Arthur*, que su proyecto era abordar un periodo oscuro con sus recursos de escritor de ficción, “comblant par l’imaginaire les silences de l’histoire” (citado en Besson 2010a). Con ese objetivo, podía aprovecharse de la movilidad textual de la materia de Bretaña, de “ses origines multiples, ses auteurs nombreux [...], l’anarchie de sa temporalité, l’immense décalage entre la date (cinquième et sixième siècle) et le contexte culturel (douzième et treizième siècles)”. De hecho, encuentra precisamente en la pluralidad asistemática de las fuentes medievales un fenómeno historiográfico que posibilitaba la intervención creativa sobre un relato constantemente retomado, pues invitaba a resituarse el destino de Logres, “tel qu’il a été ‘romancé’ à partir du XII^e siècle” (Besson 2010a), en el contexto original de las crónicas altomedievales que mencionaban al *dux bellorum* que había combatido a los sajones tras el abandono de las Islas Británicas por parte de las legiones romanas. Dichas condiciones ofrecían a Rio “l’avantage d’une grande liberté d’invention tout en soumettant le cycle, sorti de cette espèce d’atemporalité médiévale, aux rigueurs de l’histoire, aux limites de la géographie, à la logique d’un déroulement linéaire” (citado en Besson 2010a). De esta forma, se confirma la intención de los anexos de ficción documental, los cuales inscriben la leyenda artúrica en un periodo de tiempo definido dentro de la historia universal, enmarcado por acontecimientos como la deposición del último emperador romano de Occidente por el hérulo Odoacro en 476 y, simultáneamente, la ubica en un espacio geográfico delimitado que incluye los territorios britanos a ambos lados del Canal de la Mancha.

Aunque esa búsqueda de insertar la ficción en la historia lo aleje del prototipo de novela *fantasy*, a la que se emparenta por medio de esos anexos paratextuales, existe un conjunto de obras que siguen el mismo intento de reconstrucción suplementaria, de “retour sur les sources, dans le but de les corriger pour rétablir une vérité déformée, retour aux sources, qui remonte en déça des savoirs constitués pour viser comme un sustrat culturel” (Besson 2010b). En efecto, el corpus de los *arthuriana* se divide en dos categorías de acuerdo con el contexto en el que se desarrolla la diégesis: los *traditional* (situados en los siglos XII y XIII) y los *historical* (entre los siglos V y VII), en la que se ubican autores como Mary Stewart, Marion Zimmer Bradley, Stephen Lawhead, Bernard Cornwell o Gillian Bradshaw. Según Besson, el atractivo de los *Dark Ages* consiste en que se trata de un periodo poco conocido en el que coexisten la influencia romana y una “celtitude fantasmée”, las luchas contra los pictos y las invasiones sajonas. Inclusive, al revisar los paratextos textuales e icónicos de esas obras, se encuentran otras similitudes con los textos artúricos de Rio. Por ejemplo, Anne Besson señala un parecido entre el segundo mapa que aparece en los anexos de la trilogía y el de “The Great Britain of Arthur Pendragon” que Gillian Bradshaw incluye en su novela *fantasy Hawk of May*, cuyo prefacio, en contraste, anuncia que la geografía no tiene mucha importancia, puesto que su novela sólo es parcialmente histórica.

Se encuentran todavía más semejanzas al contrastar los prefacios y epílogos de algunas de estas obras con los de Rio. Recordemos que estos dos tipos pertenecen a lo que Genette llama peritexto, es decir, los mensajes escritos que ocupan un emplazamiento alrededor del texto, “dans l’espace du même volume” (1987: 11) y, por ello, influyen de forma directa en la recepción de la obra y guían la lectura de la misma. Verbigracia, en los

agradecimientos que abren *Mistress of Magic*, la autora Marion Zimmer Bradley sugiere la misma forma de proceder que la de Rio ante la falta de precisión académica respecto de la época en que se sitúa la diégesis y frente a la diversidad textual en la que se trasmite la materia de Bretaña: “les érudits divergent tant [...] que je n’ai éprouvé aucune honte à [...] choisir, dans un domaine aussi riche, les sources qui convenaient le mieux aux exigences de la fiction” (citado en Besson 2010a). Por otro lado, en el prefacio antes mencionado de *Hawk of May*, Gillian Bradshaw enuncia lo que Besson llama “paradoxe fondateur de la fantasy arthurienne” (2010a), la cual consiste en una imaginación sin restricciones, al mismo tiempo que un retorno a la Historia, lo cual no deja de parecerse a la apropiación por la que Rio introduce su “imaginaire personel” (155) en su mundo artúrico despojado de fantasía:

Le contexte historique de ce roman n’est que partiellement exact; je me suis permise quelques anachronismes et j’ai procédé à de sérieuses entorses par rapport au peu de connaissances dont on dispose sur l’île de Bretagne entre le départ des troupes romaines et la conquête saxonne. (Gillian Bradshaw citada en Besson 2010a)

No obstante, mientras las novelas de género vehiculan posturas ideológicas exclusivamente a través de las implicaciones de la trama, los textos de Rio se centran en “la réflexion sur le sens et les limites des idéaux politiques, scientifiques, affectifs, transcendés par l’éternisation esthétique” (Besson 2010a). Por ello, alternan los episodios conocidos de la materia con diálogos o reflexiones del narrador que problematizan la realidad diegética, especialmente el carácter utópico del proyecto político de Merlín y sus efectos sobre los otros personajes. De esta forma, la reivindicación historicista, junto con el racionalismo que la acompaña, lejos de ser simples métodos de verosimilización, concretizan la poética de Michel Rio. Dicha poética se encuentra dirigida a la construcción de una “literatura de la elucidación” mediante la implementación de una trinidad de disciplinas que contribuyen a

la configuración de una visión científica del mundo: la historia, la biología y la física, “what we know of man, of living things, of matter” (Arent 1999: 25). Desde esta perspectiva, el relato de una sociedad condenado al fracaso por la dimensión de las invasiones, en las crónicas, y por las pasiones humanas, en las novelas, es para este autor la oportunidad de explorar el conflicto entre la idealidad de los fines y las fuerzas naturales, así como el poder de la literatura para trascender las limitaciones materiales de la realidad:

[...] d’illustrer la dialectique légende/histoire, de montrer comment une histoire sans magie aucune sert de terreau à la légende opérant une interprétation merveilleuse des faits, comment la légende [...] nourrit à son tour l’histoire [...], comment l’histoire finit par tuer la légende et comment celle-ci renaît dans la fiction⁷³. (*Le Magazine littéraire*, dic 1999, citado en Besson 2010a)

De esta manera, “la trahison réduite dans l’espace, mais illimitée dans l’esprit” (Rio: 155) que Rio anuncia en el epílogo de *Merlin*, consiste en restituir el ciclo artúrico “à sa véritable époque, [...] très mal connue” (citado en Besson 2010a). Tal efecto se refuerza por medio de la eliminación de las referencias a los ideales corteses y caballerescos, pero sobre todo por la supresión de los elementos maravillosos y de las connotaciones religiosas que caracterizaban la producción novelesca medieval. En este sentido, el propósito de nuestro autor se acerca al enunciado por Wace en el *Roman de Brut*, quien, como parte de una estrategia legitimadora, busca separar la *historia*, en el sentido establecido por Isidoro de Sevilla, de las *fabulae*⁷⁴ maravillosas desarrolladas por narradores que pervertían la verdad. Al igual que Rio, el poeta de Jersey intenta re-crear un relato originario

⁷³ Este propósito sigue evocando al de obras pertenecientes a la “literatura de género”, remitiendo específicamente a lo que realiza Bernard Cornwell en *Warlord Chronicles*, que Claire Jardillier describe como: “une réflexion sur l’élaboration du mythe et la filiation de l’auteur moderne dans le vaste courant de la légende arthurienne à travers les âges” (citado en Besson 2010a).

⁷⁴ “Inter historiam et fabulam interesse. Nam historiae sunt res verae quae facta sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt” [Entre la historia, el argumento y la fábula, hay diferencias. Así, las historias son cosas verdaderas que se han realizado; los argumentos son las cosas que, aunque no se hayan hecho, aun así, pueden hacerse; las fábulas, sin embargo, son las cosas que ni se han realizado, ni pueden hacerse, puesto que van contra el orden natural] (*Etymologiae I*, XLIV, Isidoro de Sevilla).

históricamente verosímil, eliminando lo accesorio y señalando las transformaciones hechas por los participantes de la variación textual, aquellos “qui ne cessent de dégrader l’origine dans une répétition embellissante” (1982: 18), según la expresión de Alexandre Leupin:

En cele grant pes que je di
 ne sai si vos l’avez oi,
 furent les mervoilles provees,
 et les aventures trovees
 qui d’Arthur sont tant recontees
 que a fables sont atornees:
 ne tot mançonge ne tot voir
 ne tot folor ne tot savoir.
 Tant ont li contëor conté
 et li fablëor tant fablé
 que tot ont fait fable sanbler
 (citado en Leupin 1982: 17-18)

Si bien, a través de esta denuncia intratextual de la fabulación, Wace pretende conferirle verosimilitud a su narración, la ficción del relato original al que se pretende regresar tiene el poder de invertir la verdad fundamental en beneficio de la fábula. Recordemos que el *Roman de Brut* es considerado como una traducción parafraseada a lengua romance (anglonormando) de la *Historia Regum Britanniae*, pero al utilizar los procedimientos propios de lo que Leupin llama “juridisme du témoignage” (1982: 16) para negar lo maravilloso del texto de Godofredo de Monmouth⁷⁵, pone también en duda el conjunto de los acontecimientos de los que pretendía reforzar el estatuto de verdad. Así, la veracidad del texto se vuelve incierta, pues la anécdota de la loca búsqueda por el Bosque de Broncéliande transluce como una mera ficción argumentativa. Por su parte, Rio emplea el valor testimonial de la primera persona en *Merlin* con el objetivo de desmitificar el relato al dar cuenta del proceso de deformación maravillosa, sólo que, en su caso, la palabra está

⁷⁵ “La alai jo merveilles querre: / vi la forest e vi la terre; /merveilles quis, mais nes trovai, / fol m’en revinc, fol i alai, / fol i alai, fol m’en revinc, / folie quis, por fol me tinc” (*Roman de Brut*, citado en Leupin 1982: 19).

asignada a un narrador homodiegético al que se reconoce como ficticio por medio del peritexto. De esta forma, la ficción autoconsciente de Rio utiliza el mismo procedimiento que Wace para revestir la *fabula* de verosimilitud histórica, subvirtiendo también las distinciones entre ficción (*res fictae*) y realidad (*res factae*)⁷⁶ y demostrando que la apariencia de historicidad no se debe a la veracidad de los hechos transcritos, sino que se trata del efecto de un código manipulado por los autores. De este modo, *Merlin* se proyecta ficcionalmente como la versión auténtica de la leyenda artúrica, a partir de la cual se desarrollaron las crónicas y los ciclos novelescos, invirtiendo la relación entre hipotextos e hipertextos.

Ahora bien, mientras que Wace recurría únicamente al topos bíblico del testimonio *de visu et auditu*, popularizado por la historiografía medieval⁷⁷, para separar la *historia* de la *fabula*, Rio configura un mundo diegético realista basándose en los trabajos de historiadores y arqueólogos como Leslie Alcock o Charles Thomas, según explicita en la ya citada entrevista para *Le Magazine littéraire*. Haciendo referencia a esas fuentes, a las que, sin embargo, Besson califica de parahistóricas, Rio legitima sus novelas como plausibles, relatos que podrían inscribirse en lo que el racionalismo cristiano de Isidoro de Sevilla nombraba *argumenta* y que sirven a su propósito de elucidación. Este proceso de alusión a fuentes de validación histórica se presenta en Godofredo de Monmouth bajo la ficción de un códice en la lengua nativa, “britannici sermonis librum vetustissimum”⁷⁸ (a). Al fingir

⁷⁶ Distinción ontológica remanente en la Modernidad y expresada en la Edad Media por Isidoro de Sevilla: “Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae” [Los poetas las llamaron fábulas del habla, puesto que no son cosas realizadas, sino solamente fabricadas al hablar] (*Etymologiae* I, XL).

⁷⁷ Por ejemplo, Isidoro de Sevilla: “Quae enim videntur sine mendacio proferuntur” [Pues lo que ha sido visto es comunicado sin que haya mentira] (*Etymologiae* I, XLI) o Conrad de Hirschau: “Historia est res visa, res gesta” [La historia es lo que ha sido visto, llevado a cabo] (*Dialogus super auctores* citado en Leupin 1982: 18, nota 18).

⁷⁸ [un libro viejísimo en lengua británica].

que la *Historia Regum Britanniae* se trata de una traducción, otorga credibilidad a las ficciones *ex nihilo*, mientras que su arqueología se puede rastrear en crónicas más antiguas: los *Annales Cambriae*, la *Historia Brittonum* y, especialmente, *De excidio et conquestu Britanniae*, que posee el valor de testimonio *de visu* por haber sido escrita en el siglo VI. De este modo, bajo diferentes regímenes de verdad, ambos escritores aspiran a autenticar sus ficciones históricamente, por lo que podría afirmarse que la postura autoral de Rio participa de una poética heredada de la Edad Media, pues como señala Anne Bornschein, esas características compartidas son una reapropiación:

[...] narrative fracture, digression, and postures of authority and authenticity that simultaneously undermine the very notions of authority and authenticity—all features of medieval romance that have been appropriated and repurposed as postmodern⁷⁹ textual strategies. (2013: 5)

En esta línea, incluso la falta de esclarecimiento por parte de Rio sobre los hipotextos directos de su reescritura encuentra resonancias dentro del archivo artúrico. Dicha omisión opera como una afirmación de su autonomía autoral al confrontar el procedimiento de autenticación medieval consistente en remitir a un texto anterior, muchas veces ficticio. Justamente, mientras Godofredo de Monmouth, al inicio de la *Historia Regum Britanniae*, afirmaba con gran modestia ser un simple traductor de rústico estilo bajo la petición del archidiácono de Oxford⁸⁰, Rio afirma su autoría mediante la evocación de su traición a la

⁷⁹ La reescritura de una leyenda ampliamente conocida, la referencia irónica a los hipotextos (la maravilla reprimida, la parodia diabólica de la Anunciación, el señalamiento del carácter facticio de los discursos maravillosos, etc.), el pastiche, la ficción histórica y la imitación de los mecanismos de legitimación, la anulación temporal por medio del relato circular, el acercamiento de los códigos de la alta literatura y de la popular: son algunas características posmodernistas presentes en el *Merlin* de Rio.

⁸⁰ “Rogatu itaque illius ductus, tametsi infra alienos hortulos phalerata verba non collegerim, agresti tamen stylo propriisque calamis contentus, codicem illum in latinum sermonem transferre curavi” [Así que accedí a su solicitud, aunque en otros lugares no habría tomado en cuenta esas ornadas palabras, y, pese a mi burdo estilete y preparado con cálamos propios, me ocupé de traducir ese código a lengua latina] (Monmouth a).

tradición y de su distancia frente al trabajo académico que no se permitiría el tipo de decisiones creativas que él tomó. Por este motivo, Fabienne Pomel, en su artículo “Michel Rio et le statut du texte médiéval: filiation et paternité littéraires”, llega a encontrar un reflejo intratextual, heredado del ciclo *Post-Vulgata*, de tal postura autoral: “Son rapport aux hypotextes, jamais identifiés, est d’ailleurs ambivalent. [...] Une telle posture de l’écrivain n’est pas sans l’apparenter à certains égards à Mordred, le fils parricide, le traître” (citado Bornschein 2013: 255, nota 413). Así, dividido entre su admiración por “le plus grand cycle épique de la littérature occidentale” (Rio 1999) y su repulsión hacia el “bric-à-brac médiéval” (citado en Besson 2010a), Rio emula el impulso parricida de Mordred, presentado en la triología como un fanático de la idea y defensor hasta la traición del proyecto utópico de Merlín. Finalmente, la ficción histórica también intenta suplantar a su progenitora al presentarse como origen de la deformación maravillosa.

II. 2. Literatura de la elucidación

En el epílogo de *Merlin*, Michel Rio afirma su autonomía autoral al anunciar una traición a la tradición de la que se inspira y al deslindarse del rigor académico que impediría decidir sobre los límites espaciotemporales de la diégesis. Aunque dicha deslealtad sigue perteneciendo a las lógicas del archivo artúrico, su postura parte de la adecuación que realiza de la materia de Bretaña a su propia poética, la cual pretende crear textos de relevancia intelectual. De esta suerte, se distingue de la literatura de consumo que domina el mercado, la cual explota las posibilidades de tal leyenda con una función de entretenimiento, si bien no deja de servir de vector para postulados ideológicos. Pese a las similitudes que existen entre ambos elementos de la comparación, se vuelve evidente que Rio utiliza el relato del proyecto fracasado de la Mesa Redonda como pretexto para

reflexionar sobre la creación, la utopía o la dialéctica historia-leyenda, pues los episodios fundamentales de los ciclos medievales son reducidos a simples menciones que contrastan con la extensión de los discursos citados o de los monólogos interiores del narrador. Entonces, ¿cuáles son las características que definen la poética de este autor, por las cuales su apropiación justifica una reflexión sobre el conocimiento?

En la introducción a *Mélancolies du savoir*, colección de artículos interdisciplinarios sobre la obra de Rio, Margery Arent Safir apunta una influencia profunda del pensamiento y la metodología estructuralistas en la escritura literaria de este autor. Siguiendo una postura *ad hoc* a la del novelista, la editora de la compilación lo considera un producto de los fenómenos culturales del momento histórico y del lugar geográfico en los que creció. Por ello, nos recuerda que, después de haber estudiado dos años de economía en Rouen y cinco de letras modernas en Caen, entró al bastión de la agitación estructuralista en 1972, la actual École des Hautes Études en Sciences Sociales, donde investigó bajo la dirección de A. Greimas y Christian Metz. Desde su perspectiva, Arent Safir sostiene que Rio aún emplea elementos centrales de esta corriente intelectual en su producción literaria y que sólo se deshizo de lo accesorio, como la jerga que el mismo autor confiesa haber abandonado en la contraportada de la antología de ensayos académicos *Rêve de Logique*. Entre esas características presentes en la obra del escritor bretón, se identifican “the central role of binary opposition, the notion of structure as a syntax of transformations, synchronic perspectives, the importance of metalanguage, the interest in a calculus of combinations” (Arent 1999: 22). Además, de forma más general, del interés interdisciplinario de tal movimiento, habría surgido el rasgo distintivo de las novelas de Rio, a saber, “the introduction of logic and scientific discussion into the realm of fiction”.

Sin embargo, Arent Safir reconoce en la obra de Rio un intento por superar la falta de consideración hacia la historia y hacia las causas de que se acusaba al estructuralismo, hasta el grado que esa disciplina ocupa un lugar nuclear en su interpretación de la realidad.

De hecho, al describir la composición de sus propias novelas, Rio expresa una concepción de la escritura literaria propia de esa escuela, pues la explica como la aplicación de una metodología basada en combinatorias de palabras que hacen converger sentidos con armonía sonora. Asimismo, justifica el uso de la novela frente a otros formatos por la oportunidad que le brinda de recurrir a lenguaje técnico al mismo tiempo que a imágenes poéticas:

Un stock de 100 000 mots de vocabulaire offre une combinatoire de sens beaucoup plus importante que les 2000 mots employés ordinairement mais aussi une combinatoire de sons. Dans cette optique d'élucidation et de musique, il y a une coïncidence entre la fabrication du sens et celle du son, c'est-à-dire entre l'enquête et la poésie. (Rio 1999)

Aunado a esta oportunidad de inventariar sistemas estéticamente, para Rio, la novela es el medio más adecuado para poner a prueba cosmovisiones construidas *in situ*, pues, según expone en *Rêve de Logique*, ofrece la posibilidad de imaginar un “être sensible inédit, réagissant à un état nouveau de l'environnement sans restriction aucune, c'est-à-dire pas seulement celui des mœurs et des paysages, mais aussi, et peut-être surtout, celui du savoir, de la conception théorique du monde” (citado en Dahan-Gaida 2007). Así, este género literario funciona como un dispositivo hermenéutico que permite interpretar la relación del ser humano con el universo que lo comprende. Por medio de esa edificación conceptual de mundos, la literatura permite reintroducir el conocimiento en la experiencia particular y, con ello: “confronter l'exigence d'universalité qui lui est propre à des expériences

singulières n’admettant qu’un traitement particulier” (Dahan-Gaida 2007), lo que la convierte en un recurso para reflexionar acerca de los efectos del saber en la vida.

De esta forma, comprobamos que Rio emplea la metodología estructuralista con el objetivo de incorporar en el seno de su escritura los aportes de distintas disciplinas, pues tiene el objetivo de participar en una mejor comprensión de nuestra presencia en el mundo. De acuerdo con Laurence Dahan-Gaida, frente al método científico basado en la objetividad y la reproductibilidad de los fenómenos, la literatura presenta características que permiten explorar la existencia subjetiva de los individuos, en la que convergen las informaciones adquiridas a lo largo de la vida. Esto se debe a que es el espacio de manifestación de “l’expérience singulière, incalculable, de la nuance et de l’incertitude, des faits de langage non formalisables, de l’inlassable exploration des paradoxes et des enchevêtrements de l’existence humaine”. Por esta causa, para sacar el mayor provecho de esta herramienta, Rio considera que escribir debe ser un desafío semántico e intelectual para los autores, quienes deben esforzarse por comunicar la mayor densidad de sentido con la mayor musicalidad posible, para lo cual “aucun personnage ne peut être inférieur au niveau de conscience de l’écrivain” (Rio 1999) e incluso debe superar las limitaciones del creador. Con lo anterior, el novelista bretón sitúa su obra en las antípodas de la *écriture plate*, de moda en Francia, la cual trabaja a partir de lo que Fabrice Lanfranchi y Jean-Claude Lebrun, en la entrevista para *L’Humanité* de diciembre de 1999, nombran “hommes sans qualité”⁸¹.

⁸¹ La entrevista es refenciada como “propos recueillis”, bajo el nombre de ambos críticos. Sin embargo, las preguntas son anónimas, por lo que es imposible saber quién la realizó. Ante la mención de esa diferencia, Rio declara no tener nada contra ese “homme sans qualité” (Rio 1999), pero que su objetivo literario es la elucidación.

Esta aproximación a la labor del escritor forma parte de una visión que hace del fenómeno literario un producto de la evolución biológica y cultural del *Homo sapiens sapiens*. En *Les jungles pensives*, Rio introduce la discusión sobre la función del arte para la especie, yuxtaponiendo argumentos que se excluyen entre sí en boca de sus personajes. Por un lado, se postula la idea de que las artes son fines en sí mismos que escapan al determinismo genético-ambiental y muestran el grado de autonomía que ha alcanzado el ser humano al desarrollarse la consciencia, epifenómeno de la actividad cerebral. Por el otro, las obras de ficción no son sino la expresión de una búsqueda, determinada por ese mismo proceso evolutivo del cerebro, de las certidumbres y significados que no puede aportar el mundo físico, por lo que funcionarían como mecanismos de adaptación, paliativos que permiten el funcionamiento competente de los individuos. Ante la imposibilidad de superar la incertidumbre de esa disyuntiva, Rio simplifica la problemática al asegurar que la tarea de la literatura consiste en enfrentar la evidencia de la caducidad, “répondre à l’effroi initial qui l’a fait naître, la conscience de la mort” (Rio 1999), para lo cual, requiere movilizar “toutes les ressources du savoir, tous les possibles du langage” (Dahan-Gaida 2007).

De acuerdo con esta perspectiva, la creación literaria ha sido siempre un intento por esclarecer la realidad recurriendo a los conocimientos que se tienen a mano, así como un esfuerzo por articular sentidos, lo que impulsó el uso del mito para explicar un mundo cuyos fenómenos no pueden reducirse a demostraciones verificables. Como resultado, ante la ausencia de descubrimientos científicos, “explication de l’incompréhensible par le merveilleux, la religion, etc.” (Rio 1999). No obstante, conforme los hallazgos han transformado o desplazado antiguos sistemas de interpretación del universo, nuevos relatos han surgido en concordancia con las subsecuentes cosmovisiones. En este sentido, en las

sociedades contemporáneas, los avances de la ciencia permiten una concepción sustentada en datos comprobables, aunque no puedan aportar una definición del propósito de la existencia. Es por ello que, para producir discursos válidos dentro del régimen actual de verdad que ayuden a entender nuestro cometido, es indispensable acudir a la información científica, sintetizada por Rio en la trinidad formada por la historia, la biología y la física, o como Arent Safir lo traduce: “what we know of man, of living things, of matter” (Arent 1999: 25). Sólo de esta manera es posible crear una literatura que cumpla con su función:

La problématique est restée la même, mais ses outils ont complètement changé avec les progrès des sciences. [...] Comment élucider sa position dans l’univers, qu’elle soit philosophique, politique, historique, personnelle, sans un minimum d’informations? Où se trouve l’information? Dans ce que le siècle offre: la physique, la biologie et l’histoire, la science mère. (Rio 1999)

Bajo ese paradigma de mundo y dentro de esa tríada, la astrofísica y la biología, en particular, desempeñan un papel crucial en la estructuración de nuevos relatos, pues, como se afirma en *Rêve de Logique*, ambas disciplinas están ligadas “par vocation aux inquiétudes majeures de la conscience touchant à la causalité et à la finalité universelles (vieilles histoires littéraires)” (citado en Dahan-Gaida 2007). Ambas ramas de la ciencia nos ayudan a aclarar la formación del cosmos, al mismo tiempo que convierten nuestra presencia en una arbitrariedad al interior de un sistema inconmensurable y descentrado. A este respecto, recordemos que, en *Merlin*, el nihilismo de Morgana nace de su refutación de la teoría geocéntrica de Ptolomeo, que hace de la Tierra un planeta⁸² accesorio, y de su

⁸² En el argumento de Morgana, es introducida la expresión griega *πλανήτες ἀστέρες*, “astros errantes”, atribuida por la discípula de Merlín a Jenofonte, aunque se trataba de una locución de uso extendido en la Antigüedad, la cual además es equiparada a *stellae vagae* de Lucano. De este modo, se fundamenta ese conocimiento astronómico en el marco de referencia grecorromano que informa la cosmovisión de los personajes y que, de otra forma, podría pensarse como un anacronismo capaz de desestabilizar la verosimilitud del relato. Al comparar “ces mondes capricieux” (Rio: 69) a la Tierra, tenida por los discursos hegemónicos de la Alta Edad Media como el centro del universo, no sólo se legitima a estos ante el descrédito de la época en que se sitúa, sino que se enfatiza el carácter secundario y accidental de nuestro planeta, en curso solitario a través del vacío.

constatación de que la muerte es ineludible, que parece reducir cualquier construcción de sentido a una vana ilusión. Mientras tanto, el exilio de Merlín en el bosque lo hace confirmar la premisa de su abuelo, según la cual “Tout ce qui vit est à jamais en guerre” (Rio: 18), lo cual, de acuerdo con esa ficción histórica, anticiparía un milenio la formulación que hace Darwin en *The Origin of Species*: “Nothing is easier than to admit in words the truth of the universal struggle for life” (Darwin: 74). De esta forma, vemos ilustrado el efecto crítico del conocimiento en el individuo particular, pues esa última confirmación confronta a Merlín con la índole utópica de su proyecto, destinado al fracaso por intentar suplantar dicha ley natural.

Como se hace visible, los textos literarios complementan la visión establecida por la ciencia, pues, como lo indica Rio en la entrevista del 12 de noviembre de 1993 para *Le Monde*, presentan la oportunidad de aproximarse a la realidad “d’une manière subjective mais sans limitation de son objet” (citado en Dahan-Gaida 2007), lo que le permite nutrirse de una amplia variedad de discursos y perspectivas. Además, como se aclara en *Rêve de Logique*, pese al objetivo de elucidación, el interés de este tipo de obras no es “la restitution d’un savoir mais son effet sensible”. Al fin y al cabo, al apelar a la unicidad de la experiencia personal, la literatura muestra la irreductibilidad de la realidad a un único discurso totalizador o, como lo señala Dahan-Gaida, “l’impossibilité de rabattre la question du vrai sur celle du vérifiable” (Dahan-Gaida 2007). El valor epistemológico de esta evidencia le aporta una ventaja reflexiva de la que carece la ciencia y le brinda la oportunidad de escapar del aparato de validación del discurso científico. Mientras que este último busca la “verdad factual”, el relato literario sigue una aproximación diferente de los sucesos, pues se encuentra “en quête d’une autre vérité, non pas la vérité-vérification qui

exige la conformité aux faits, mais une vérité fondée sur l'adéquation entre le sujet et son expérience”.

Ese desfaseamiento entre los fenómenos y la experiencia se establece sobre una divergencia perceptual, en la que intervienen los factores culturales que configuran el sistema de interpretación de los individuos, pero que no puede ser limitada a cuestiones idiosincráticas, debido a las múltiples variaciones inverificables en las que ocurre un acontecimiento. En física cuántica, dicha imposibilidad para determinar todas las variables constituye el “principio de incertidumbre”, al que Rio interpreta como la coexistencia de puntos de vista igualmente válidos, pero que se excluyen mutuamente, y ante los que resulta impracticable tomar una decisión precisa por falta de evidencia⁸³. Esta disparidad favorece una dialéctica explotada por el autor para probar la visión de mundo de sus personajes, explorando la forma en la que las diferentes perspectivas se afectan mutuamente. Una muestra del uso que le da nuestro autor a dicho principio se encuentra en el mencionado enfrentamiento de las dos posturas sobre el arte en *Les jungles pensives*, así como en la oposición filosófica de *Merlin* entre el narrador epónimo y Morgana. Ambos ejemplos ilustran cómo las representaciones de la realidad varían, independientemente de los datos duros, a causa de una falla cognitiva insuperable.

Aunque esta indecidibilidad constitutiva pueda llevar a una incapacidad para emprender, sobre esa duda razonable se funda el programa político de Merlin, pues considera que “l'être qui a reçu en partage la conscience, l'imagination et la prévision” (Rio: 66) tiene el deber ético de trabajar por un sentido, idea a la que Rio presenta como

⁸³ El principio de incertidumbre de Heisenberg establecía, al momento de su introducción en 1927, que entre mayor precisión pueda haber al determinar la posición de una partícula, menor es lo que se puede saber acerca de su *momentum* y viceversa. De esta forma, el conocimiento de uno de los términos limita el del otro, haciendo imposible la precisión.

“une déviation laïque du pari pascalien” (Rio 1999). Frente al carácter irrealizable de probar la efectividad de una construcción de significado, la idea de Dios y de la inmortalidad del alma para Pascal o la justicia y la permanencia del hombre a través de “le lien et l’héritage des individualités” (Rio: 67) para Merlín, se procede a un cálculo de probabilidades que permita establecer una esperanza matemática. Según el silogismo del filósofo de Port-Royal, si uno cree en dicho postulado y resulta falso, sólo se enfrenta a la nada defendida por quien no cree desde el principio, pero, si resulta cierto y no se actuó en concordancia, uno habrá perdido la posibilidad de participar de sus beneficios. Por lo cual, concluye: “quand on travaille pour demain, et pour l’incertain, on agit avec raison” (Pascal 582). De esta manera, la utopía de Merlín está informada por la lógica, que le da un sustento racional, pese a la ausencia de evidencia empírica que le dé respaldo.

Por su parte, centrándose exclusivamente en el conocimiento comprobado, que fundamenta la consciencia de las limitaciones y la previsión de la muerte, Morgana niega todo crédito a elucubraciones especulativas y toma partido contra su mentor al decidir “répondre par le mal personnel au mal universel” (Rio: 70). Este posicionamiento ideológico la emparenta a los libertinos ilustrados, especialmente a los imaginados por el Marqués de Sade, quienes recurren a una filosofía materialista para justificar los actos que cometen al intentar evadir el sentimiento de impotencia frente a un mundo hostil y el resentimiento por las injusticias padecidas. Justamente, horrorizada por la ausencia de finalidad que le revelan sus estudios de la naturaleza, se empeña en demostrar la ilusión de todas las fábulas inventadas por “cet homme stupide ou menteur” al que detesta por conformarse con su situación absurda:

Je me scandalise du fait que le centre de tout est sans pensé ni motif, alors que le fruit animé du hasard, qui rémue faiblement à sa périphérie parmi d'autres objets errant dans le vide, est, lui, capable de concevoir le but, et que cette capacité ne lui sert qu'à éclairer d'une manière de plus en plus crue son propre néant.

De este modo, los motivos recurrentes de la materia de Bretaña (la participación de Merlín en la consolidación de la Mesa Redonda, su consejo a los reyes de Logres, la compleja relación con Morgana, los intentos de ésta por destruir a su medio hermano) sirven para articular un contraste entre posturas de pensamiento, surgidas como reacción al conocimiento disponible. La “scandaleuse appropriation” (155), anunciada en el epílogo, consiste en utilizar la leyenda artúrica para vehicular dicha reflexión en torno al saber y la creación, tesis reforzada por la oportunidad que tiene Merlín de cuestionarse el valor de todo el proyecto luego de su ruina. A pesar de su traición, utilizar un conjunto narrativo con una larga tradición le permite a Rio insertar su meditación en las posibilidades de un relato atemporal, dotándola de una fuerza emotiva y poética intempestiva. Esto se debe a que, como señala Dahan-Gaida, “empruntant au mythe sa puissance de fiction et au savoir sa puissance de vérité, la littérature nous montre qu'il existe plusieurs façons d'avoir 'raison', incompatibles en raison, mais qui dans la fiction peuvent se féconder mutuellement” (Dahan-Gaida 2007).

A este respecto, habría que considerar que, mientras el discurso literario permanece válido a pesar de las transformaciones en el contexto, la pertinencia de los otros saberes se ve limitada por esos cambios. Al evadir los mecanismos de legitimación discursiva de las disciplinas científicas, la verdad vehiculada por la ficción se vuelve irrefutable, pues, de acuerdo con Dahan-Gaida, “la légende dure parce qu'elle ne se prête pas à la logique de la preuve”. Como se dice en la novela *Alizées*, en la que Rio hace enfrentar las ciencias occidentales con las concepciones míticas de un pueblo aislado del Pacífico, la verdad de la

leyenda no muere, “parce qu’elle est aussi vraie, ou aussi fausse, que son antithèse, et qu’elle ne contient donc aucune vérité et aucun mensonge” (citado en Dahan-Gaida 2007). Así, incorporado en una obra literaria, el examen de la verdad y de sus implicaciones para la vida escapa al rigor académico, pero adquiere un estatuto por el que siempre podrá ser revisitado.

Sin embargo, tal consideración es contestada por medio de la antítesis intratextual ya esbozada. Ese otro extremo consiste en relegar todo lo que no puede ser comprobado a la categoría de mentiras, como lo hace Morgana en el *Merlin* de Rio. Esa postura racionalista se emparenta con la hegemónica durante la Edad Media, heredera del sistema de verdad platónico, por la que los teólogos despreciaban las producciones de los poetas como perversiones de la realidad creada por Dios. En esa concepción del mundo, “la fiction poétique n’est ‘véridique’ que lorsqu’elle se subordonne totalement à la révélation enclose dans l’Écriture” (Leupin 1982: 10), según la conclusión *ex negativo* que Alexandre Leupin extrae de las condenas contenidas en *De planctu naturae* de Alain de Lille. Al no inscribirse en ese discurso dogmático de la realidad, las fabulaciones resultantes no podían ser más que “un songe vide de sens”. Aunque dichas consideraciones se enclavan en un marco de referencias distinto, tales descalificaciones categóricas son de la misma índole que las de Morgana, quien llama “contes ridicules” (Rio: 66) y “un simple leurre” (70) a las construcciones de sentido que Merlín defiende, por sus beneficios colectivos, frente a las pruebas de la extinción del individuo. Desde el punto de vista de Morgana, todo relato debería supeditarse a la evidencia empírica, por lo que incluso el parámetro de verdad teológico cae en el ámbito del engaño, convirtiendo a Dios en una ilusión que, en caso de existir, sería “mille fois plus cruel et pervers que Satan”. Semejante posicionamiento podría

ser asimilado al del autor, quien, al buscar una utilidad intelectual para su literatura, estaría subordinándola a otros discursos, especialmente a los científicos, cumpliendo con la exigencia impuesta desde Platón de “reconduire sa perverse tentation d’autonomie à la sommation d’une rectitude” (Leupin 1982: 13). No obstante, por medio de los mecanismos que hemos analizado, particularmente su interpretación del “principio de incertidumbre”, logra crear textos en tensión que impiden la simplificación de la realidad y favorecen el esclarecimiento de nuestra función existencial, la cual parecería ser la creación de sentidos ante su ausencia factual. Así, Rio concede a la literatura un lugar central en la actual cultura intelectual, asegurándole una función por la que la ciencia no puede competir.

Finalmente, como se revisó en el apartado anterior de este capítulo, dentro del archivo artúrico ha sido frecuente el uso de procedimientos que terminaban por subvertir los postulados a los que pretendían apegarse, problematizando el estatuto de verdad y estableciendo las narraciones en una ambigüedad que desestabilizaba la autoridad de los relatos legitimadores. De la misma manera, la verdad objetiva de la ciencia es complejizada en el *Merlin* de Rio por la tensión que se crea al coexistir en el mismo espacio de enunciación ideas antitéticas válidas, derivadas de las mismas evidencias. Este procedimiento parte de lo que Dahan-Gaida considera como la exigencia ética del autor bretón: “répondre à la complexité du réel en complexifiant la question du vrai” (Dahan-Gaida 2007), lo cual además pone en evidencia el valor problemático que la verdad tiene para él: “très élevée du point de vue épistémologique où elle s’oppose au mensonge et à l’erreur, elle est faible du point de vue ontologique”.

II. 3. La melancolía del conocimiento

Michel Rio se apropia de la leyenda artúrica al hacerla parte de su proyecto de elucidación, utilizándola como pretexto para desarrollar una reflexión sobre el impacto del conocimiento en los individuos, la creación de sentidos y la relación historia/leyenda. Al inscribir la diégesis en un periodo histórico delimitado (los comienzos de la Alta Edad Media), y restringirla espacialmente con la ayuda de mapas (los territorios britanos insulares y peninsulares), racionaliza el relato y establece un marco de referencias plausible (el heredado de la Antigüedad Grecolatina) que sustenta los posicionamientos ideológicos de los personajes. Este procedimiento le permite introducir al centro de la narración un enfrentamiento de posturas informadas que se excluyen mutuamente, al tiempo que se afectan entre sí, logrando problematizar la noción de verdad y mostrar los efectos que ésta tiene en la vida. Así, su re-creación de la materia de Bretaña cumple con la búsqueda autoral de producir una literatura con utilidad intelectual dentro de los parámetros de la sociedad contemporánea, aprovechando las características discursivas que la diferencian de la ciencia.

Partiendo de ese principio de incertidumbre que impide la reducción de la realidad a lo verificable, aprovecha la subjetividad literaria para desarrollar dos visiones del mundo en oposición dialéctica. Ambos posicionamientos antitéticos son estructurados dentro de la diégesis por una tipología de personajes representativa de la concepción existencial que tiene Rio y que se actualiza en cada novela. Ésta define, por un lado, al lógico y, por el otro, al soñador, que representan formas divergentes de responder a los conocimientos adquiridos, así como de interpretar la realidad a partir de la experiencia. Dicho contraste idiosincrático corresponde al existente entre Morgana y Merlín, que aparecen como los

extremos antagónicos de la racionalidad, mientras que personajes como Blaise, Arturo y la madre del narrador ofrecen matices de los dos tipos básicos, ayudando a evidenciar las contradicciones internas de sus postulados.

El lógico representa el lado puramente racional que basa sus decisiones en evidencias. Su objetivo es el esclarecimiento del universo de forma objetiva, por lo que busca explicaciones a los fenómenos y acumula conocimientos comprobables. Al partir de un materialismo monista, considera la tendencia universal a la entropía como un argumento en contra de los proyectos trascendentales, pues aparecen como una ilusión irrealizable en un sistema en permanente cambio. De acuerdo con esto, como declara Rio en la entrevista de 1994 para *The French Review*, se trata de una cosmovisión determinada por la consciencia de la finitud: “une approche scientifique de l’univers physique et donc marquée essentiellement par la mort, tout le temps, partout, avant, après, par la mort de la matière” (citado en Delsad 2013: 1). Por otro lado, al estar sujeta a la verificación constante de los datos que la sustentan, esta concepción de mundo se reajusta irrecusablemente sobre hipótesis descartadas, lo cual mina las certidumbres que, en principio, parecía aportar sobre la realidad, pues señala la limitación de su validez discursiva. Así, por ejemplo, frente al conocimiento mítico de un pueblo del Pacífico, el narrador de *Alizées* concluye: “le savoir ou l’esprit scientifique étant par définition réfutable, se nourrit de sa propre destruction. Il ne peut prospérer que sur des ruines” (citado en Delsad 2013: 4-5). Como resultado, las bases empíricas en las que el lógico buscaba establecer su postura moral son reducidas a escombros interpretativos, dejando la única certeza de la extinción ineludible del individuo.

Esta descripción se ajusta a la discípula emancipada de Merlín, quien extrae los fundamentos de su nihilismo de las deducciones a las que es conducida por las enseñanzas

recibidas y las observaciones realizadas. Como afirma Anne Bornschein, “Merlin and Morgane represent the apex of early medieval learning, before the loss of many scholarly resources that eventually followed the crumbling of Rome” (Bornschein 2013: 184), siendo los herederos de discursos que no necesariamente coincidían con el hegemónico en dicho momento de la historia. Es por este motivo que, al percibir la molestia de su maestro “d’avoir à exposer des théories rassurantes” (Rio: 69) de las que enfatiza las contradicciones, Morgana se atreve a contestar las proposiciones de la *Geografía* de Ptolomeo, “appuyée sur la philosophie d’Aristote comme plausible” (68), y plantea un modelo heliocéntrico que encuentra eco en formulaciones de Lucano y Jenofonte. La consecuencia copernicana de tal planteamiento es que la Tierra sólo es un planeta más entre otros que gira en torno a un centro sin consciencia, lo que pone en evidencia la falta de finalidad del universo, fabricada por el hombre “en regard de sa mesquine et fugitive existence” (70). A pesar de las deficiencias teóricas relacionadas a la falta de experimentación e instrumentos precisos de medición, como la creencia en que la duración del día corresponde a la vuelta completa alrededor del sol y que los cambios del año se deben a un movimiento vertical del eje de translación, su hipótesis demuestra la clase de razonamiento que caracteriza al lógico, quien reconoce sus propias imprecisiones en vista de corregirlas.

Como se ha hecho notar, esta elucubración astronómica desvaloriza el mundo ante los ojos de Morgana, quien contrasta su magnitud percibida con su importancia axiológica: “notre monde peut être infini à nos yeux et sous nos pas, et insignifiant dans notre esprit. Il l’est dans le mien” (68). Como resultado, su consciencia de la mortalidad adquiere el tono de una melancólica desesperación frente a la falta de un sentido universal que justifique la

vida, que se refleja en la afirmación que acompaña el cuestionamiento de apertura: “Pourquoi faut-il mourir? [...] Je suis si petite et pourtant je sens la fuite du temps et la fin, tant la vie est courte” (66). Recordemos que la niña de siete años utiliza el antepresente para referir su proceso de pensamiento, “j’ai rêvé une théorie du soleil” (67), una vez que Merlín la ha reprendido por resignarse al miedo de la muerte que la hace detestar la existencia y sus ficciones. Dicha mención proyecta hacia el pasado una reflexión que se manifiesta en el momento de enunciación como anulación de la confianza en el otro, productor del error por cuya demostración sobreviene la decepción y el terror. Incluso, dicho desfase entre los discursos sobre la realidad, mediado por una búsqueda de certidumbre, lleva a Morgana a constatar conflictos psicológicos, que formula en términos obtenidos del cristianismo presente en el contexto diegético:

J’ai ainsi éprouvé que la fermeté de l’âme ne s’accorde que rarement avec celle de l’esprit, car l’esprit calcule et veut savoir quoi qu’il en coûte, tandis que l’âme rêve et s’epouvante des découvertes de l’esprit qui ruinent son idéal de plaisir et d’éternité. (69)

Al darse cuenta de la ilusión, la percepción del vacío se acompaña de recelo ante todo lo que produce una falsa noción de estabilidad, “ces contes ridicules” (66), entre los que se incluye “une cohue de dieux qui ne relèvent que la sottise, la folie ou la perversité de leurs inventeurs”. Por tanto, la ciencia, vista como supuesto discurso de la objetividad indiferente al individuo, se erige como modelo de moralidad. Lo anterior se observa en la forma insensible y calculadora de proceder de Morgana, para quien los fines justifican los medios, tal como el objetivo de evidenciar la falsedad de los valores en los que reposa la Mesa Redonda vale la utilización de Arturo, su medio hermano, y de Mordred, su hijo, a sabiendas del sufrimiento que causará. Sin embargo, frente a ese rechazo de la subjetividad,

Nietzsche demuestra, en el aforismo §344 de *La ciencia jovial*, que la voluntad de verdad a toda costa se sustenta en una convicción moral, incuestionada por su método, que equipara el fin buscado con el bien metafísico, lo que lleva a valorar negativamente el mundo de ilusiones y apariencias que está de por medio. Ese bien ideal se opone a lo humano hasta el grado de sustentar el proyecto destructivo de Morgana, dirigido a evidenciar la mentira de las construcciones de sentido y de las certezas particulares. Sólo al momento de su muerte, ella misma manifestará la consciencia adquirida de la idealidad de sus metas: “Je ne sais plus rien du bien et du mal, de l’amour et de la haine, du projet et du vide. Je sais seulement que je meurs. Mais avec toi, Merlin, je n’ai pas peur” (150). Al fin y al cabo, como señala Rio, “la recherche implique une finalité” (Rio 1999) y Morgana parece buscar pruebas de que se equivoca, de que aquello que ataca puede resistir a sus premisas.

Por su parte, el soñador personifica el lado afectivo que no puede conformarse con el estado presente de las cosas y aspira a estructurar su vida en torno a ideales, aunque parte igualmente del conocimiento disponible. Dentro de los límites de la lógica, busca sentidos que articulen la realidad y permitan establecer una moral a partir de la cual juzgar la realidad. La razón de esto se encuentra en sus afectos, que lo llevan a reaccionar contra la arbitrariedad de una estructura sin finalidad, por lo que “se révolte de la cruauté et de la violence qui dominant cet univers” (Delsad 2013: 7). Al construir dicho proyecto de forma consciente sobre la indecidibilidad constitutiva de la realidad, éste escapa a los mecanismos de validación científica y se sustenta más bien sobre convicciones particulares ajenas a la objetividad. Por tal motivo, la literatura funciona como un símil de sus formulaciones ético-políticas y como un medio de vehicular relatos significantes que trasciendan, pues como lo expresa Delsad “les mythes et les légendes, parce qu’ils ne visent pas à atteindre une vérité

objective, sont éternels et irrécusables. Ils représentent le rêveur et sont capables d'outrepasser la mort" (4). Así, este personaje-tipo está asociado a la creatividad que puede trastornar el orden dado por medio de la ficción, aunque sus objetivos se encuentren en el terreno de lo utópico, enfrentados a las fuerzas que rigen la naturaleza.

El Merlín de la novela epónima se ciñe a estas características, siendo el ejemplo de utopista ilustrado que encuentra su espacio de acción en las indeterminaciones de un universo que se esfuerza por comprender. Al ser el maestro de Morgana, ha sido el responsable de transmitirle los conocimientos que informan su visión temprana del mundo, entre los que se halla la lógica, que la impulsa a cuestionar las nuevas teorías que le presentan y que le permite entender las alternativas a las ideas tranquilizadoras enseñadas por Merlín. El señalamiento hecho por Morgana sobre el malhumor que provocaba en su mentor el exponer sistemas a los que encontraba innumerables contradicciones, indica que él también reconocía su falsedad, pero recurría a ellas para "ne pas jeter l'effroi" (Rio: 68) en el espíritu de su alumna. Este recurso a la información edulcorada muestra una aproximación a la verdad distinta a la del lógico, pues toma en cuenta la utilidad y el perjuicio que puede tener para la vida. Además, se enfrenta directamente al método educativo usado por Blaise, preceptor de Merlín hasta los siete años, quien consideraba que su precocidad intelectual lo había preparado para afrontar los aspectos más problemáticos de su entorno, conforme a lo dicho por la madre: "selon Blaise dont tu as épuisé le grand savoir en quelques années, ton esprit a atteint une maturité telle qu'aucune vérité ne peut l'effrayer" (24). Esta oposición se debe a la función que cada uno atribuye a la educación, ya que Blaise le asigna un uso práctico para el gobierno de la sociedad existente, lo cual exige dominar su crudeza, mientras que el programa educativo de Merlín, "une alchimie

délicate” (62), está ligado a la formación de un nuevo mundo y pretende mantener la confianza en sus endeblés fundamentos.

De esta forma, comprobamos que, pese a compartir los mismos conocimientos básicos con Blaise, su instructor, y Morgana, su discípula, Merlín responde distintamente a las arbitrariedades del universo. Esto se debe a que, mientras a los ojos del lógico todo significado es evacuado, el “faiseur de rois” (108) encuentra que “le refuge de l'esprit est précisément l'incertitude” (Rio 1999) que arroja esa contingencia, como arguye Rio en la entrevista para *L'Humanité*. Ejemplo de esa actitud se halla en el primer episodio de la analepsis, que corresponde al recuerdo más antiguo de Merlín, a la edad de cinco años, y que marca definitivamente el desarrollo de su postura, en el que recorre junto a su padre/abuelo un campo cubierto de cadáveres:

C'était comme la face expressive et multiple du chaos émergeant çà et là d'une mer de charogne taillée de plaies affreuses, abolissant tout ce que Blaise m'avait dit de l'homme, de l'intelligence de ses trouvailles, de la dignité de son esprit, de la noblesse de ses sentiments, de ses capacités de justice et d'amour. J'étais glacé jusqu'aux os. (Rio: 17)

Ese encuentro con la muerte masiva, al tiempo que relativiza lo sabido hasta entonces, lo subleva contra la violencia defendida por el rey de los Demetae, haciéndolo desear un mundo ideal que se ajuste a las representaciones invalidadas por esa matanza. Así, la experiencia que parece aniquilar los constructos humanos se convierte en argumento contra la ley natural, enunciada por el abuelo/padre como: “Tout ce qui vit est à jamais en guerre” (18). En efecto, de acuerdo con el discurso de Blaise, quien un momento después recuerda a Merlín: “Tu n'aimes pas ce monde, et tu m'as dit vouloir en inventer un autre” (22), la visión de dicho holocausto funcionó como una confirmación de la necesidad de esforzarse por dar sentido a la existencia, creando un reino de leyes que permita la justicia y la

dignidad del hombre. Dicha intención corresponde con la misión de vida planteada a Morgana, once años más tarde, ante su negación de la trascendencia humana, según la cual, “Il faut essayer de construire avec son esprit et ses mains un rempart contre le froid et la nuit, un édifice dans le vide. Il faut essayer, sans relâche” (66), y que es justificada precisamente como “une question de dignité” (67), que tiene la fuerza coactiva de un deber ético para el ser pensante. Sólo de esa forma se puede mantener un estado de ánimo que posibilite la “permanence de l’homme” frente a la muerte ineludible del individuo, pues permite el establecimiento de un vínculo interpersonal y transgeneracional que dé continuidad. Lo anterior se resume en la frase de Merlín: “La fin d’une vie n’est pas la fin des temps [...] et la mort d’un homme n’est pas la mort de l’homme” (66), que pretende servir de paliativo a la angustia fúnebre de Morgana.

Esta postura es la base del proyecto de la Mesa Redonda, institución política cuyo objetivo es unir a los pueblos britanos bajo una misma ley intemporal, “un pouvoir qui ne sera plus au service de l’homme qui le détient, mais au service de l’homme en général, et qui fera plier le roi lui-même, quels que soient ses vertus et ses vices” (60). Tal ideal pretendía continuar el legado del Imperio Romano, considerado por Merlín como paradigma de civilización, en contraste con el caos reinante tras las incursiones bárbaras que se disputaban el control de territorios y del que la situación británica anterior a Uther era reflejo. Dicha relación se ve reforzada por la coronación de Arturo en el mismo año en que Rómulo Augusto, último emperador de Occidente, es depuesto por un general germánico que se proclama rey de la Península Itálica, lo cual hace de Logres la continuación simbólica de la *Urbs Aeterna*. Precisamente, durante el discurso inaugural de la segunda Mesa en Camelot, Arturo, bajo la supervisión de Merlín, se refiere a esa entidad

de gobierno como “un corps mystique éternel” (87), del que cada miembro puede participar para asegurar su trascendencia: “quoique vous mourrez, vous pourrez vaincre la mort”. De esta manera, “le vrai maître de Logres” (108) logra poner en práctica su visión a través de un rey filósofo, educado por él mismo para ser un hombre ideal, en concordancia con el nuevo mundo:

Un homme de guerre, assez puissant et redouté pour pouvoir établir la paix et mettre fin à cette tuerie comencée dès l’aube de la terre. Un homme d’État, assez réfléchi pour être philosophe, assez habile pour persuader les autres qu’ils pensent ce qu’ils ne pensent pas, qu’ils veulent ce qu’ils ne veulent pas, assez intègre pour gagner le respect de ses pires ennemis. Un homme de savoir, assez universel pour utiliser au mieux ceux qui savent avec précision, mais sans grandeur d’esprit, et à qui il fera bâtir, avec leurs petites pierres isolées, un édifice gigantesque et harmonieux. Un homme de justice, assez miséricordieux pour être aimé. Un homme qui puisse enfin réconcilier Dieu avec Satan, c’est-à-dire l’esprit avec lui-même. (46)

Sin embargo, como se hace evidente en este discurso de Merlín a Uther, el nacimiento de esa utopía implica su sustitución al orden anterior de las cosas, así como la manipulación de la mayoría para la consolidación de la estructura artificial. Como había advertido desde un principio Blaise, en su papel de lógico pragmático, “en toute invention, il y a un leurre” (22) y el proyecto benevolente de Merlín exigía la mentira para constituirse: “Je te prédís que ta clairvoyance et le désir du bien t’acculeront à mentir, non à toi même, mais à autrui, aux aveugles, aux sourds, aux enfants et aux idiots”. Al emanar de una reflexión fundamentada en la experiencia y el conocimiento de las dinámicas sociales, la profecía del preceptor de Merlín está destinada a cumplirse, pues describe el proceso desarrollado en la novela. De acuerdo con su sentencia, “le meilleur ciseau est bien souvent le mensonge” y, para modelar a esa masa amorfa de personas en afinidad con el ideal de justicia, es necesario hacerlos creer que tiene un sustento empírico: “Comment autrement persuader le faible qu’il a des droits, le fort qu’il a des devoirs, et tous deux que ces droits de l’un qui

sont les devoirs de l'autre leur donne le même poids et la même mesure?”. Sólo a través del discurso grandilocuente se puede hacer participar a los individuos en empresas que exceden las expectativas particulares, pero Blaise previene contra la brevedad de la fe y la prodigalidad, pues son “aisément renversé[e]s par ce qu'on appelle la force des choses” (23).

Ejemplos de esta cuestión son los dos discursos que marcan el inicio de las diferentes etapas de la Mesa Redonda. En la primera, Merlín comienza por rebajar a los distinguidos participantes al nivel de bestias cuya consciencia sólo les sirve para acrecentar su injusticia:

[...] vous ne savez rien, ou presque, du pouvoir. Vous n'en connaissez que les causes simples, vaincre ou être vaincu, et les effets élémentaires, l'autorité ou la servitude, la possession ou la privation, la jouissance ou la mort. Les bêtes sauvages en savent autant, et en cela vous ne vous distinguez pas d'elles, car la conscience qui a été donné à l'homme ne vous sert qu'à aggraver, par les calculs de l'intelligence, la férocité naturelle et universelle, ce qui fait de la domination, l'agressivité, l'antagonisme, la ruse, la chasse et le meurtre, qui sont les lois de la matière, deviennent le despotisme, la cruauté, la haine, la trahison, la guerre et le massacre, qui sont les lois de l'esprit au service de la matière. (59)

Luego de ello, les ofrece la oportunidad de formar parte de una misión sin precedentes, a la que formula como una guerra de dimensiones trascendentales para establecer un reino de armonía y asegurarse una gloria imperecedera: “C'est la guerre du droit contre la force, de la lumière contre l'obscurité, de l'esprit contre la nature, de Satan contre l'ignorance et de Dieu contre sa propre création” (60). En este caso, los términos simbólicos ayudan a estructurar una oposición metafísica que se resolverá en una corrección definitiva, según se observa en la lucha de Satán, “prince de l'intelligence” (26), por informar de la verdad y, especialmente, en la de Dios por ajustar su obra a sus designios. Finalmente, Merlín

recuerda su papel medieval de profeta al anunciar una trasmutación que recuerda a las “Bienaventuranzas” evangélicas en su expresión:

Vous êtes des instruments de mort, et je ferai de vous des instruments d'éternité. Vous êtes la nuit, et vous serez un jour sans fin. Vous êtes le tumulte, et vous serez la loi. Vous êtes le vide, et vous serez le sens du monde et sa conscience. Vous êtes l'âge de fer, et vous préparerez la venue d'un âge d'or qui selon moi n'a jamais été, mais qui, par vous, pourra être. (60)

En el segundo caso, la Mesa Redonda presidida por Arturo, ejecutor del mundo fabricado por Merlín, debuta con un discurso místico que hace referencias explícitas al metarrelato cristiano. Para comenzar, se establece el mismo paralelo que aparecía en los textos atribuidos a Robert de Boron con la mesa de la Última Cena, haciendo de esta congregación una comparable a la de los apóstoles: “Voici que je partage mon corps à cette Table Ronde, comme le fit le Christ à la Table de la Cène” (87). De esta manera, se integra a los miembros en un aparato significativo y se inscribe el cometido de esa institución en un plano mítico. Posteriormente, se apela a la religión como único recurso para combatir las adversidades relacionadas con la misión: “combattre à la fois l'obscurité des barbares et vos ténèbres intérieures, éclairés seulement par la flamme d'une passion d'amour allumée à l'Orient il y a cinq siècles”. Además de ello, por medio de una sinécdoque: “Cette assemblée est la personne agrandie du roi. Vous êtes Arthur de Logres”, Arturo da la impresión de compartir su soberanía con cada uno de los integrantes de la Mesa, creando la falsa impresión de equivalencia y democratización. Así, un discurso sin fundamento empírico que magnifica la función de la estructura juega un papel importante en el convencimiento de los otros, cumpliendo con el objetivo de prestar un sentido a las arbitrariedades de la vida.

A pesar de todo, el sistema social producido por Merlín, al estar sustentado sobre ficciones, está condenado a fracasar al enfrentarse a lo que Blaise llamaba “*la force des choses*”. Esto se debe a que la ley en la que se fundamenta la Mesa Redonda pretende anular las fuerzas naturales, que se manifiestan como pasiones y lucha por acrecentar el poder, convirtiéndose en un mecanismo de represión incapaz de sostenerse. Como lo declara Rio en la entrevista para *L’Humanité*, la falla del proyecto se encuentra en que “l’utopie pure remplace complètement la loi naturelle, ce qui est absolument illusoire. La nature finit toujours par émerger. Si la nature n’est pas canalisée au lieu d’être niée, elle mine l’utopie de façon catastrophique, de façon à en faire un monstre” (Rio 1999). Prueba de ello es la violencia inherente a la imposición de un esquema de justicia y paz, posible solamente mediante la manipulación del conocimiento y la guerra que aniquila lo que no se ajusta, usando además aquello a lo que Uther, sumido en el tedio, califica de “domination de l’esprit” (Rio: 73) y que sólo puede llevar a la esclavitud. Es por esto que la realización de dicho proyecto deja la impresión de un oxímoron, reconocido por Merlín al iniciar su retrospectiva: “Violence des doux, trahison des fidèles, imprévoyance des sages, lascivité des courtois, adultère et inceste des purs, faiblesse des puissants, idéalité des fins et amoralité des moyens” (13). La suma de todo ese malestar, aunado a las acciones desestabilizadoras de Morgana, llevan a Merlín a exiliarse para comprobar si su creación funciona por sí sola y, durante su estancia en el bosque, descubre que las dinámicas reguladoras de la vida humana difieren de las ideas que lo llevaron a actuar: “Je vis ainsi que l’âme n’était pas égarée par l’opposition absolue de la pensée et du désordre absolu des choses, mais par l’opposition d’une logique abstraite apparente, celle de la conscience, et d’une logique secrète, celle de l’instinct” (124-125). En consecuencia, frente a la ruina de Logres y a la naturaleza que sigue su curso cíclico, el soñador termina cuestionando su

obra: “a-t-il jamais existé ailleurs que dans l’arbitraire de la pensée? Peut-être tout ce qui tient à la conscience, venant à effleurer le réel sans l’entamer, est-il voué à l’échec et à l’oubli?” (13).

Como se ha hecho evidente a lo largo de este análisis, ambas posturas desembocan irremediabilmente en una melancolía “associée à un savoir qui interroge les certitudes” (Delsad 2013: 1). No obstante, su mutua afección es lo que mantiene el conflicto de la obra de Rio, haciendo de *Merlin* una novela marcada por el fracaso, la pérdida y la frustración. Frente a la búsqueda de sentido del soñador, el lógico adquiere una desesperada consciencia de la futilidad de la existencia en un universo sin finalidad, cuyas fuerzas reducen lo humano a una arbitrariedad contingente. Por su parte, ante las demostraciones del lógico, el soñador se da cuenta del carácter utópico de sus aspiraciones, condenadas al fracaso por no ajustarse a las leyes naturales. Según Rio, el problema de Merlín se halla en la “nécessité de l’utopie et preuves données par le logicien que cette utopie n’est qu’une pure construction de l’esprit” (Rio 1999). Aun así, después de presenciar la desaparición de la Mesa Redonda y la ratificación de las teorías descritas por el lógico, queda todavía el relato literario para preservar los ideales y perpetuar a los individuos, aspecto enfatizado por el uso del discurso directo, por el que el narrador hace hablar a los personajes, muertos en el momento de la enunciación. Los afectos, que caracterizan al soñador, rescatan al lógico del olvido:

Et cette seconde d’amour absolu, venant baigner de sa lumière éblouissante et fugitive un monde construit sur les artifices du calcul et l’arbitraire de la foi, rejetant dans la pénombre de l’accessoire, l’ordre et le chaos, le bien et le mal, la conscience et la mort, était plus que tous les songes d’éternité. (Rio: 71)

De este modo, Rio no privilegia una postura sobre la otra, sino que las utiliza para mostrar la pugna irresoluble en la que se inscribe su literatura. Por un lado, la meta de la elucidación, que recurre al conocimiento científico para establecer discursos válidos,

parecería hacer primar al lógico que sigue rigurosamente los procesos de legitimación discursiva del mundo académico contemporáneo. Eso es precisamente lo que señala Anne Bornschein respecto del historicismo de *Merlin* al indicar que se ajusta a “modern sensibilities regarding historical authenticity and scholarly preoccupations with accuracy” (Bornschein 2013: 186). Por el otro lado, el relato ficcional que vehicula ambas visiones de mundo es irreductible a datos verificables y muestra la capacidad de la literatura de permanecer vigente, así como de hacer perdurar ideales luego de su fracaso diegético, como sucede justamente con la utopía de la Mesa Redonda. De esta forma, los posicionamientos de ambas partes se desarrollan paralelamente, tanto de forma textual como diegética, cumpliendo con la poética autoral, según la cual, “Les livres sont en permanence des lieux de discours antagonistes valable [sic]. Une thèse ne se défend que si sa contradiction est absolument étayée” (Rio 1999). Dicha dialéctica se ve representada explícitamente en el último capítulo de *Merlin*, por medio de la mutua contención de las imágenes, en la que el narrador se reconoce en el sistema insignificante y sin finalidad descrito por Morgana, mientras que ella permanece en el recuerdo proyectado por la voz:

Je suis dans le rêve de Morgane et j’habite, solitaire, une planète errante se chauffant en vain aux rayons d’un centre sans vie et sans motif.

J’habite une terre accessoire.

Et Morgane est dans mon rêve, petite fille prodigieuse et révoltée raisonnant au pied d’un grand arbre, petite fille apaisée dormant dans mes bras sur le chemin de Carduel.

C’est tous comptes faits, ce qui me reste. (Rio: 152)

Conclusión

En un contexto dominado por las dinámicas del mercado, Michel Rio se empeña en mostrar el valor de la ficción ante un mundo que desprecia cada vez más lo que no puede reducirse a datos, objetos de transacción. Con este objetivo, emplea los distintos saberes disponibles en la actualidad para crear obras que evidencien la posibilidad que ofrece la literatura de reflexionar sobre nuestra situación en el mundo de una forma que escapa a los recursos de la ciencia. Como resultado de esa incorporación, complejiza el valor de la verdad y muestra el impacto que el conocimiento tiene en la vida, efectos que le dan a este medio creativo una función irremplazable en la comprensión de la realidad.

Por otro lado, al recurrir a las ciencias naturales para formar la visión que tienen sus personajes sobre la existencia, se encuentra con la imposibilidad de dar una respuesta a la cuestión de la función que tiene el arte en la evolución biológica, proceso del que emergen las condiciones para el desarrollo de la complejidad cultural que caracteriza a nuestra especie. Ante esta indecibilidad a la que conduce la información verificable, reproducible y objetiva de la ciencia, el autor acude a la historia y a la filología que le ofrecen una perspectiva anacrónica sobre los usos que han tenido los mitos, leyendas y otros discursos que articulan sentidos en la configuración de las sociedades y de los individuos. ¿No ha sido entonces la literatura un medio para representar la situación del ser humano en el mundo? ¿Un espacio para ofrecer posibles explicaciones a los fenómenos del mundo, establecer relaciones entre los elementos que lo componen o crear vínculos con lo pasado y lo futuro? ¿No ha funcionado como un paliativo ante una realidad hostil, en que la única certidumbre es la muerte? ¿No permanece como un testimonio de la vida frente a la disolución, la ruina y la desaparición del individuo?

En esta línea, si la ciencia no puede aportar un entendimiento sobre nuestro sentido en la Tierra, ¿no es tarea de las humanidades encontrar sentidos posibles con base en la evidencia? Precisamente, al construir personajes informados, poseedores de un conocimiento que los confronta con su entorno, Rio explora la validez de diferentes puntos de vista irreductibles a la información que los sustenta. De esta forma, hace de sus novelas espacios en los que se prueba la capacidad de diferentes construcciones de sentido para sustentarse frente a la evidencia. ¿Tienen sentido los ideales de bienestar social, de igualdad de derechos o de trascendencia en un mundo en el que reina la competencia y en el que todo tiende a la entropía?

En este panorama, *Merlin* es una obra relevante para la reflexión epistemológica, pues retoma una tradición antigua, cuya influencia y desarrollo son comparables a los de epopeyas como la *Odisea*, la *Eneida* o los primeros libros de la Biblia, para revitalizarla mediante su adaptación a nuevas exigencias contextuales. Así, esta obra de Michel Rio, pese a la traición proclamada en el epílogo, continúa el legado medieval al llevar a un siguiente nivel el proceso de racionalización que sometía la maravilla a los discursos hegemónicos y que evidenciaba los conflictos morales producidos por los actos de los personajes. Incluso, su reformulación logra plantear algunas resoluciones que parecen explicar el curso seguido por los hipotextos, produciendo la impresión de suplantar el origen del conjunto narrativo al señalar la deformación maravillosa, la dialéctica entre la historia y la leyenda, y utilizar las diferentes versiones del relato como coartadas a acciones transgresivas.

Frente a los discursos de autores puristas que desean la fijación textual para conservar una supuesta originalidad, la movilidad de las obras medievales, la adaptación

del relato a diferentes intereses discursivos, la combinación de elementos narrativos y la influencia de otros factores del contexto hacen de la leyenda artúrica un conjunto heterogéneo que pasa por diferentes fases en su transmisión y reescritura. De algunos hechos históricos, vagamente documentados y transcritos con una intención moralizadora, se desarrolló una historia que enaltecía los actos heroicos de un pasado cada vez más difuso y que, luego de adaptarse a intenciones propagandísticas, se convirtió en materia de novelizaciones en las que se reflejaban visiones de mundo cambiantes. Por ello, al tratar la obra de Rio como un hipertexto, se la puede comparar en su estructura y sentido con los de los textos previos, en los que se fijaron los motivos retomados. De esta forma, se puede observar que esta novela enfatiza la inminencia del final de la *Suite du Merlin* al presentarse como una narración *in extremis* en la que la crónica de Logres se inserta como una analepsis. Además, ante la aparente supresión de lo maravilloso, se observa una presencia latente que da indicios de cómo lo histórico puede dar origen a lo legendario, mientras que la descristianización va de la mano de una utilización conscientemente falaz de los relatos religiosos. Finalmente, esta reformulación de la leyenda cruza elementos provenientes de diferentes versiones, lo que permite una obra en capas que retrotrae la novelización iniciada en el siglo XII al tiempo indicado por las crónicas altomedievales.

Ahora bien, en medio de la amplia producción actual de *arthuriana*, el texto de nuestro autor se distingue por su adecuación a parámetros de la filosofía analítica que moldean el relato para dar una apariencia de historicidad, verosimilitud y rigor lógico en los planteamientos. De este modo, se inscribe en la dinámica del archivo artúrico que, desde la Edad Media, ajusta la ficción a los estándares definidos por la ideología dominante, a la vez que los subvierte en su retórica. Hay que tomar en cuenta que, a pesar de la temática

proveniente del mundo medieval, la obra es parte de un proyecto autoral que busca la producción de una literatura de la elucidación, capaz de tener un lugar en la reflexión contemporánea en torno al conocimiento, por lo que sus personajes principales se adecúan a una tipología que permite la oposición de distintas visiones de mundo. En última instancia, al incorporar el saber científico en la ficción, el contraste de puntos de vista se justifica por medio del principio de incertidumbre que establece la imposibilidad de conocer todas las variables que participan en un fenómeno. Así, Morgana se aferra a un materialismo monista que desemboca en el nihilismo al negar toda pretensión de sentido, mientras que Merlín, partiendo de su amplia sabiduría, se esfuerza por producir relatos vinculantes que permitan la justicia y el bienestar social.

Al final, como concluye Gaëlle Zussa, el *Merlin* nos muestra que “[i]l est vain de vouloir organiser le monde selon ses propres desseins” (Zussa 2008: 388), lo cual funciona como leitmotif de la obra de Rio. Queda reflexionar, como Merlín, qué es lo que permanece después del intento: “Restera-t-il la victoire ébauchée d’une idée ou un ultime échec devant la brutalité des choses? Ce qui aurait pu être ou ce qui fut et qui est?” (Rio: 13)

Apéndice 1.

Síntesis de *Merlin* de Michel Rio

La narración comienza con Merlín, a la edad de cien años, describiendo la situación en la que vive. En el momento de la enunciación, ya todos aquellos que formaron parte de su mundo han muerto y sólo quedan las ruinas a la vista, en medio de un paisaje exuberante de vida no humana. La forma en la que describe esa naturaleza refleja la lucha y la competencia, confirmación de la máxima paterna de que todo lo que vive está en guerra permanente. Al contrastar esa realidad que sigue su curso con el fracaso de su sociedad, Merlín comienza a recapitular y cuestionarse la validez de su proyecto. Es entonces cuando inicia la crónica en retrospectiva del reino de la Mesa Redonda.

La larga analepsis se desarrolla cronológicamente a partir del impactante encuentro de Merlín, a la edad de cinco años, con la muerte masiva en un campo de batalla. Con esa matanza, el rey de los Demetae, abuelo del narrador, se convierte en el único soberano de Gales. Tras presenciar los efectos de esa violencia que confronta lo que le han enseñado del hombre, el niño es expuesto a la narración de su origen de boca de su propia madre, a la que hasta entonces creía muerta, con lo cual conoce su exclusión de la sociedad, deduciendo además el incesto que se oculta en su supuesta concepción diabólica. Esta unión contraria a las leyes habría sido el medio para asegurar la descendencia directa del rey, ante la negativa de la hija de contraer matrimonio, pero lo convertía en un ser marginal, objeto de temor para el resto de las personas.

Tres años después, al final de la guerra contra Logres, que tenía como objetivo derrocar al usurpador Vortigern, regresar el trono a los hijos de Constante y acabar con los invasores sajones, muere el rey galés dejando a Merlín como su sucesor, lo que

desencadena un fallido golpe de estado en el que la madre y el preceptor, Blaise, son asesinados. Luego de tomar venganza y sepultar a los muertos bajo el monumento de Stonehenge, Merlín cede su reino a Uther, heredero sobreviviente de Logres, pidiendo como condición que le entregue su hijo al nacer, y se convierte en su consejero real. Juntos, conquistan los otros reinos britanos y extienden sus fronteras hasta el Muro de Adriano al formar alianza con los reyes Leodegan de los Brigantes y Loth de Orkania. Al conquistar la península de Dumnonia, Uther se casa con Ygerna, viuda del gobernante local y adopta a sus hijas, Morcades y Morgana. Cuando nace el hijo de ambos, Arturo, es entregado a Merlín como se había pactado y éste lo coloca en la casa de un hombre humilde, lejos de la corte, para que pueda ser educado sin los vicios del mundo que contribuiría a hacer desaparecer. Poco después del nacimiento, Merlín funda la Mesa Redonda con Uther, los reyes aliados y los cuarenta y siete jefes britanos de las provincias que formaban los dominios de Logres, dándole como finalidad la consolidación de un reino sometido a la ley que extienda su influencia a todo el Occidente desgarrado por los bárbaros.

En los años subsecuentes, Merlín se encarga de la formación de Arturo, a quien prepara para ser el gobernante que conviene a su reino ideal, y a Morgana, que ha mostrado tener una mente prodigiosa. Finalmente, pasados quince años, en los que se ha instaurado la paz, Uther se encuentra sumido en la melancolía debido a su rol instrumental en ese proyecto, así como a su incapacidad para ajustarse a las nuevas condiciones, y, luego de salir del castillo, lo encuentran muerto en el camino. El mismo día de la sepultura, Arturo es proclamado rey por Merlín frente a la armada y, en vez de celebrar el advenimiento, parten al día siguiente a conquistar los territorios britanos al otro lado del Canal de la Mancha. Ahí, son recibidos por Ban y Bohort, líderes de quienes se habían exiliado de

Logres cuando Vortigern había permitido el asentamiento de los sajones, quienes se les unen inmediatamente al reconocer al nieto de Constante, y juntos someten la Armórica en un año, gracias a la habilidad del joven rey.

Habiendo ganado la confianza y el respeto por su desempeño en el campo de batalla, como también en la estrategia y la reestructuración política de las tierras conquistadas, Arturo regresa a la Gran Bretaña para inaugurar en Camelot una nueva Mesa Redonda, más grande, al incluir a una nueva generación. Sin embargo, poco después de haberla conocido, es seducido por su media hermana Morgana, quien desde la infancia había tomado la decisión de demostrar la falsedad de los valores en los que se sustentaba el proyecto de Merlín, y cometen un incesto consciente. Al quedar embarazada, ella rechaza ver más a su hermano y, para evitar que éste caiga en desgracia por la imprudencia, Merlín lleva a Morgana al que será conocido después como el Valle Sin Retorno, donde da a luz a Mordred.

Once años más tarde, los sajones intentan invadir Logres nuevamente y la temeraria estrategia de Arturo conlleva su eliminación total en la Batalla de Badón, pero también la muerte de un gran número de sus hombres, entre los que figuran todos los integrantes de la primera Mesa Redonda. Antes de morir, el rey Leodegan cede sus dominios a Arturo y le encomienda el cuidado de su hija Ginebra, con quien se casa un año después. Durante la celebración nupcial, Morgana aparece para presentar a su hijo a la corte y, al confesar las exacciones que dan al Valle Sin Retorno su nombre, es exiliada por Merlín a la isla de Ávalon, donde permanecerá confinada y podrá hacer lo que le plazca, al margen de las leyes de Logres. Mientras tanto, Mordred es recibido y puesto a prueba, luego de que

Merlín ha comprobado que no tiene intenciones de revelar la identidad de su padre ni es consciente de los planes de su madre.

Poco tiempo después, Merlín encuentra en el bosque a Viviana, quien había asistido a la boda real en representación de su padre, gobernante de uno de los reinos vasallos de la Pequeña Bretaña. Tras salvarla de un jabalí enfurecido, ella admite el deseo que tenía de encontrarlo y le ofrece su cuerpo a cambio de conocimiento, lo cual Merlín acepta con inicial reticencia. Transcurridos algunos meses desde este acercamiento, el hacedor de reyes comunica a Arturo su voluntad de abandonar Logres con la intención de verificar si su creación se sostiene por sí misma, así como de reconciliarse consigo mismo, lejos de la sociedad que siempre lo temió y lo mantuvo excluido. Para esto, parte junto a Viviana de regreso a los dominios de su padre, pero se separa del séquito para encontrar un refugio en el bosque, donde no pueda ser encontrado. Sin embargo, su amante lo sigue y, después de pasar juntos la noche en la caverna en la que él ha decidido establecerse, ella pronuncia un encantamiento que ate a Merlín en caso de que los lazos afectivos no sean suficientes y determina quedarse a vivir en las inmediaciones, haciendo construir un palacio en la isla del lago cercano. En este exilio, Merlín pasa casi cincuenta años, conviviendo con los animales, observando la naturaleza y recibiendo visitas de Viviana, con la que continúa el intercambio de saber por placeres carnales. Durante ese mismo periodo, ella, conocida ahora como la Dama del Lago, se ha convertido en la madre adoptiva de Lancelot, quien llega a ser uno de los caballeros más destacados de la Mesa Redonda, sólo superado por Mordred, demasiado obsesionado con seguir el proyecto merlinesco al pie de la letra, hasta el grado de ser considerado un fanático.

Pasado ese tiempo, en el máximo apogeo del reino de Logres, el amorío adúltero de Ginebra y Lancelot es descubierto, por lo que Arturo le declara la guerra al amante de su esposa y, habiendo dejado el gobierno a cargo de su hijo, es traicionado. En lo que Arturo se encuentra en campaña en el noroeste de Francia, Mordred revela su identidad y reclama su derecho al trono para acabar con el caos provocado por una mujer a la que hace ejecutar. Ante tal acontecimiento, el rey y su rival de amores hacen una tregua y Arturo regresa para combatir al usurpador. Cuando Merlín llega, la Batalla de Camlann ha terminado con la aniquilación de la Mesa Redonda, la muerte de Mordred a manos de su padre y la agonía de éste, herido por su hijo. Mientras tanto, los pictos han aprovechado el conflicto y se preparan para invadir el reino que los tenía sometidos, por lo que Merlín prepara una ilusión con la ayuda de los sobrevivientes: ordena levantar a todos los muertos y colocarlos en formación para hacer creer a los enemigos que el reaparecido arquitecto de Logres los ha despertado de la muerte. El engaño surte un efecto temporal, pero Arturo muere y, cuando regresan los invasores, Lancelot emprende una misión suicida contra ellos.

Finalmente, Merlín viaja a Ávalon con el cuerpo de Arturo, con la intención de construirle ahí un mausoleo, y encuentra una isla desierta, en la que Morgana es la única superviviente. Cinco años transcurren en lo que Merlín construye solo el edificio sepulcral, en cuyo interior plasma la historia sintetizada del nacimiento, apogeo y caída del reino de la Mesa Redonda. Al finalizar, contra la prohibición de Morgana de aproximarsele, su antiguo mentor la encuentra totalmente deteriorada en su habitación y ella muere en sus brazos. Luego de depositar ambos cuerpos al interior de la tumba, Merlín retorna a su caverna para descubrir que, ante su prolongada ausencia, Viviana se ha suicidado al interior de su palacio. De esta forma, Merlín, que ya cuenta con cien años, permanece en completa

soledad en un mundo habitado exclusivamente por recuerdos y ruinas, donde comienza su relato.



Imagen 2. Mapa 1 (158)



Imagen 3. Mapa 2 (159)

Bibliografía

- Historia Brittonum* (1819) [c. 828], William Gunn (ed.), Londres, John and Arthur Arch, en línea desde el 3 agosto 2011 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<https://books.google.com.mx/books?id=nBZLAAAACAAJ&pg=PA167&lpg=PA167&dq=unus+de+consulibus+romanorum+pater+meus+est&source=bl&ots=zgsylBvFo-&sig=2lribVD7-iJmzwiYnJmB3LxgX5k&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi3zNDEIMTLAhVovIMKHSuaCNUQ6AEIMTAE#v=onepage&q=unus%20de%20consulibus%20romanorum%20pater%20meus%20est&f=false>>.
- Suite du Merlin* (2006) [c. 1240], Gilles Roussineau (ed.), Ginebra, Librairie Droz.
- ABRAMOWICZ, MACIEJ (2008), “De la mise en prose à la mise en vie. La réécriture en Bourgogne médiévale” en Magdalena Wandzioch (ed.), *Quelques aspects de la réécriture*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ARENT SAFIR, MARGERY (1999), “Introduction”, en Margery Arent Safir (ed.), *Melancholies of Knowledge. Literature in the Age of Science*, Nueva York, State University of New York, pp. 1-26.
- BEDOS-REZAK, BRIGITTE (2011), *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden, Brill.
- BESSON, ANNE (2010a), ‘Si loin, si proche’ en Anne Besson e Irène Langlet, “L’œuvre arthurienne de Rio et les réécritures de genre contemporaines”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 19, pp. 151-160 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://crm.revues.org/12000>>.
- (2010b), “Usurper la médiévit : stratégies archa santes des r ecritures arthuriennes contemporaines” en Élodie Burle-Errecade y Valérie Naudet (dir.), *Fantasmagories du Moyen  ge. Entre médiéval et moyen- geux*, Presses Universitaires de Provence, pp. 27-35, en línea desde el 30 de junio 2013 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://books.openedition.org/pup/2097>>.
- BODEL, JEAN (1975) [ms. de finales del siglo XIII], “Chanson de saisnes” en Françoise Vielliard (ed.), *Manuscrits français du Moyen  ge*, Cologny-G n ve, Fondation Martin Bodmer, pp. 32-34.
- BORNSCHEIN, ANNE (2013), “Heirs of the Round Table: French Arthurian Fiction from 1977 to the Present”, *Publicly Accessible Penn Dissertations*, 836 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://repository.upenn.edu/edissertations/836/>>.
- BORON, ROBERT de (1886) [ms. finales del siglo XIII], *Merlin: roman en prose du XIIIe siècle*, Tomo 1, Firmin Didot (ed.), en línea desde el 20 de enero 2014 (consultado el 20 de marzo de 2016), disponible en: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33483811q>>.

- BOUGET, HÉLÈNE (2010), “Trahison et résurgence de la matière arthurienne dans la trilogie de Michel Rio *Merlin, Morgane, Arthur*”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 19, pp. 191-206, en línea desde el 30 junio 2013 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://crm.revues.org/12004>>.
- CARP, TERESA (1980), “‘Puer senex’ in Roman and Medieval Thought”, *Latomus. Revue d’Études Latines*, T. 39, Fasc 3, Société d’Études Latines de Bruxelles, pp. 776-779 (consultado el 20 de marzo 2016), disponible en <<http://www.jstor.org/stable/41531906>>
- CERQUIGLINI, BERNARD (1989), “Les manuscrits et leurs histoires”, en Louis Hay (ed.), *La naissance du texte*, Mayenne, Librairie José Corti, pp. 105-119.
- CHASTANG, PIERRE (2009), “Transcription ou rempli? Composition et écriture des cartulaires en Bas-Languedoc (XIIe-XIVe siècle)” en Pierre Tourbert y Pierre Moret (eds.), *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CORBELLARI, ALAIN (2005), *La voix des clercs: littérature et savoir universitaires autor des dits du XIIIe siècle*, Ginebra, Librairie Droz.
- DAHAN-GAIDA, LAURENCE (2007), “La pensée inquiète. Comment s’écrit le non-savoir. Robert Musil, Michel Rio, Botho Strauss”, *Épistémocritiques. Littératures et savoirs*, vol. 1, en línea desde el 9 junio 2007, (consultado el 20 marzo 2016), disponible en <<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article13&lang=fr>>.
- DARWIN, CHARLES (1958) [1859], *The Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Nueva York, The New American Library of World Literature Inc.
- DELSAD, CHLOÉ (2013), “Savoir et mélancolie chez M. Rio” (ensayo de maestría), Universidad de Lausana, Lausana (consultado el 20 de marzo 2016), disponible en: <<https://chloedelsad.files.wordpress.com/2015/04/savoir-et-mecc81lancolie-chez-m-rio.pdf>>
- DERRIDA, JACQUES (1995), *Mal d’archive*, París, Éditions Galilée.
- (1997) [1972], *Marges de la philosophie*, París, Éditions de Minuit.
- DUBOST, FRANCIS (1991), *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XIIème – XIII siècles)*, Tomo I. *L’Autre, l’Ailleurs, l’Autrefois*, París, Librairie Honoré Champion.
- ECO, UMBERTO (1998) [1983], “Apostillas a *El nombre de la rosa*” en Umberto Eco, *El nombre de la rosa* [1980], Ricardo Pochtar (trad.), Ciudad de México, Editorial Lumen.
- GENETTE, GÉRARD (2007) [1972], *Figures III*, París, Éditions du Seuil.

- (1982), *Palimpsestes. Littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
- (2002) [1987], *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- GILDAS (2005) [c. 510-530], *De excidio et conquestu Britanniae*, Robert Vermaat (ed.) (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://www.vortigernstudies.org.uk/arthist/vortigernquotesgil.htm>>.
- GINZBURG, CARLO (1980), “Signes, traces, pistes. Racines d’un paradigme de l’indice”, *Le Débat*, vol. 6, no. 6, Gallimard, pp. 3-44 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <http://www.sites.univ-rennes2.fr/cerhio/IMG/pdf/DEBA_006_0003.pdf>
- GUTIÉRREZ, SANTIAGO (2000), “El ‘esplumador Merlin’ en ‘Meraugis de Portlesguez’” en Margarita Freixas y Silvia Iriso (coord.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-AHLM, pp. 923-934.
- ISIBASI, MARÍA ELENA [2015], La retraducción como forma de reescritura en José Emilio Pacheco. Una aproximación a sus “Aproximaciones” (tesis de doctorado), El Colegio de México, Ciudad de México.
- LENDO, ROSALBA (2003), *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, Ciudad de México, UNAM FFL.
- LEUPIN, ALEXANDRE (1982), *Le graal et la littérature. Étude sur la Vulgate arthurienne en prose*, Lausana, L’âge d’homme.
- MILLET, BELLA (1994), ‘What is mouvance?’, “Mouvance and the medieval author: re-editing Ancrene Wisse”, en A.J. Minnis (ed.), *Late-Medieval Religious Texts and their Transmission: Essays in Honour of A.I. Doyle. York Manuscripts Conference*, Cambridge, en línea desde el 1 de septiembre 2009 (consultado el 20 de marzo de 2016), disponible en: <<http://www.southampton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm>>
- MONMOUTH, GODOFREDO de (1508) [c. 1136], *Britannie utriusque regum et principum origo et gesta insignia ab Galfrido Monemutensi ex antiquissimis britannici sermonis monumentis in Latinum sermonem traducta et ab Ascensio cura et impendio magistri Junonis Cavelleti in lucem edita [Historia Regum Britanniae]*, París, (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-52604&M=tdm>>.
- , *Vita Merlini* [c. 1150], (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://www.sacred-texts.com/neu/eng/vm/vmlat.htm>>
- PASCAL, BLAISE (1963), *Œuvres Complètes*, París, Éditions du Seuil.
- PIMENTEL, LUZ AURORA (2012) [1998], *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México, siglo xxi editores y UNAM FFL.

- POMEL, FABIENNE (2008). “Cavernes, tombeaux et voix d’outre-tombe dans *Merlin et La Terre Gaste* de Michel Rio: variations sur l’enserrement de Merlin”, en Denis Hüe, Anne Delamaire y Christine Ferlampin-Acher (ed.), *Actes du 22e Congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes, Université de Rennes 2, en línea desde el 7 abril 2009, (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/auteurs.html>>.
- (2010), “La naissance de Merlin chez Michel Rio ou la réécriture palimpestueuse et spéculaire”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 19, pp. 207-222, en línea desde el 30 junio 2013 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://crm.revues.org/12006>>.
- RIO, MICHEL (1989), *Merlin*, París, Éditions du Seuil.
- (1999), “Michel Rio ou écrire le principe d’incertitude”, *L’Humanité.fr*, por Fabrice Lanfranchi y Jean-Claude Lebrun, en línea desde el 16 septiembre 1999 (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <<http://www.humanite.fr/node/213978>>.
- RYAN, MARIE-LAURE (2013), “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today*, vol. 34, no. 3, Duke University Press, pp. 361-388 (consultado el 20 de marzo 2016), disponible en: <<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/34/3.toc>>
- TOUBERT, PIERRE (2009), “Présentation” en Pierre Toubert y Pierre Moret (eds.), *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- ZUMTHOR, PAUL (1943), *Merlin le prophète: un thème de la littérature polémique, de l’historiographie et des romans*, Lausana, Payot.
- ZUSSA, GAËLLE (2008), “Merlin, rémanences contemporaines d’un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin 20e siècle et début 21e siècle): origines et pouvoirs” (tesis de doctorado), Université Paris-Est, París, en línea desde el 8 marzo 2010, (consultado el 20 marzo 2016), disponible en: <https://hal.inria.fr/file/index/docid/462016/filename/2008PEST0051_0_0.pdf>.