

“Silencio, habla demasiado”. Las paradojas del *Roman de Silence*

“Silence, trop avés parole!”* The paradoxes of the *Roman de Silence*

CRISTINA AZUELA

Universidad Nacional Autónoma de México

En la literatura medieval existe una larga tradición de relatos de travestismo femenino que pasa por la hagiografía y las novelas caballerescas. En todas, el motivo del cambio de identidad se presta a una multiplicidad de ambigüedades y paradojas que en el *Roman de Silence* constituyen rasgos fundamentales desde la sintaxis hasta los núcleos temáticos. Asimismo, el personaje de Merlín, figura híbrida por excelencia y emparentada con los *tricksters* —a los que también se asemeja Silence—, aparece como el catalizador del desenlace de la narración, lo que nos alerta acerca del alcance de las paradojas y equívocos como elementos estructurantes de una obra cuyos características tricksteriles se examinan igualmente aquí.

PALABRAS CLAVE: *Roman de Silence*, Merlín, hibridismo, *trickster*, paradoja, ambigüedad, literatura francesa del siglo XIII

In medieval literature there is a long tradition of feminin transvestism, from hagiography to chivalric romances. In all of them, the change of identity motif lends itself to various ambiguities and paradoxes which are the main features in *Le Roman de Silence* not only in syntax but also in it's main themes. The other protagonist of the text, Merlin, a hybrid character himself, who recalls the *trickster* —a trait shared with Silence—, is a key figure acting as a catalyst for the plot. As such, his mere apparition in the romance alerts the reader to the paradoxes and the ambiguities at the core of a work whose trickster-like characteristics are examined as well.

KEYWORDS: *Roman de Silence*, Merlin, hybridism, *trickster*, paradox, ambiguity, 13th-century French literature

Desde el título, “Silencio, habla demasiado” (“*Silence, trop avés parole!*”),¹ que reproduce uno de los versos del final del texto francés, se plantea el asunto de las contradicciones que permean la construcción de la novela. Queda claro que se trata de un enunciado ambiguo, como gran parte

* “Silence, you’ve got too many words/you talk too much”.

¹ Verso 6274. Todas las citas del original del *Roman de Silence* provienen de la edición y traducción al inglés de Sarah Roche-Mahdi de 1999 (*Le Roman de Silence: Silence. A Thirteenth Century French Romance*, quien se basa en la primera edición del texto realizada por Lewis Thorpe [1972]). Esta edición incluye, tanto las correcciones de Roche-Mahdi, como las sugeridas por

de los de la obra. Si bien podría parecer paradójico pedirle silencio al silencio (aunque éste pueda a veces resultar más expresivo que un largo discurso), el hecho es que el apóstrofe se dirige más bien a “Silence”, el personaje principal de este texto. Así, la frase cobra tintes irónicos al estar dirigida a esa persona, criticada por no contener su lengua. Pero si ya parecía paradójico que alguien llamado “Silencio” fuera locuaz, lo realmente problemático era que se le pidiera mutismo justo a quien se había forzado, desde la cuna, a no revelar su verdadera identidad, por lo que al leer la frase, el lector ya está al tanto del esmerado entrenamiento para “no hablar demasiado”, que Silence tenía.

6

Es también debido a las ambigüedades de la obra, por lo que en este trabajo se conserva el título original de la misma que, además de posibilitar los juegos polisémicos con el término “*silence*” en francés, permite una ambigüedad más: la imposibilidad de decidir el género del nombre, pues en esta lengua, la “e” final [de “*silence*”] se usa para el femenino y para el masculino.² Así, el nombre propio podría pertenecer tanto a un joven como a una doncella.

Sturges señala que la historia de Silence puede parecer un relato más de aventuras caballerescas ligadas a la *juventus* [juventud] que Duby estudió en relación al tema literario de la caballería andante.³ En este tipo de narraciones se incluían peripecias análogas a las de nuestro texto, como la huida del personaje principal (para aprender el “mester de juglaría”),⁴ o las malignas traiciones de la reina enamorada indebidamente —por más de una razón— del apuesto héroe, que le valen a éste el exilio, o las revueltas de vasallos traidores a la corona, a quienes, por supuesto, logra vencer, lo que le devuelve la confianza del

Félix Lecoy en su reseña de 1978 (este artículo ya estaba en prensa cuando llegó a mis manos la edición y traducción al italiano del 2005 de Alma Airò, véase infra bibliografía). Literalmente la frase significa: “Silencio, tiene demasiadas palabras”. Aunque existe una traducción al español de A. Benaim Lasry en la editorial Siruela (*El libro de Silence*, cfr. bibliografía), para apegarme al original, todas las traducciones al español son mías.

² Aunque en nuestra lengua también existen nombres femeninos terminados en “o” (como Consuelo o Amparo), que conservan la ambigüedad genérica de la terminación en “e”, de los nombres en francés (usada tanto para el masculino como para el femenino, como sería el caso de “Silence”), opté por mantener la decisión de los traductores del texto al español y al italiano, que conservaron el nombre del personaje en francés (véase supra nota precedente).

³ Duby, “Au XIIe siècle: Les ‘jeunes’” (en español ver infra bibliografía); en cuanto a Silence, véase Sturges, “The Crossdresser and the *Juventus*” y también Jewers, “The Non-existent Knight”. Se ha llegado a considerar a Silence como una inversión cómica del héroe caballeresco (Pratt, “Humour in the *Roman de Silence*”).

⁴ Aunque como se lo indica el propio Merlín-Viejo cuando Silence vuelve disfrazado/a de juglar a la corte de su padre, la juglaría no era una actividad aceptable para la nobleza.

rey, etc. Sin embargo, no se puede soslayar el hecho de que el caballero protagonista de todos estos lances es en realidad una joven que, nacida bajo un régimen que había negado la posibilidad de heredar a las mujeres, es presentada desde su nacimiento como “el hijo único” del Señor de Cornualles, el Conde Cador. Llamada Silence,⁵ es, pues, bautizada, vestida y educada como hombre y pasa por las innumerables andanzas propias de los jóvenes de su condición. A pesar de todo, al haber provocado el frenético enamoramiento de la reina, sufre, en venganza a su inevitable rechazo, la condena de buscar a Merlín, empresa considerada imposible, dado que todos sabían que el mago había afirmado que sólo podría ser capturado por una mujer.⁶ Al final de la historia, será por intervención del propio Merlín como se descubrirá la identidad femenina de la protagonista (el mago revelará también la identidad de una monja acompañante de la reina, que no era sino un caballero disfrazado así para encubrir su relación amorosa). Con lo anterior el texto se cierra tanto con el castigo al adulterio de la reina,⁷ como con el anuncio de la boda del rey con Silence.⁸

7

Esta conclusión tan convencional parecería llevarnos a un relato típico de travestismo femenino, tema no desconocido en la literatura medieval,⁹ que culmina en el final feliz soñado por cualquier dama de la época: “la boda con el príncipe azul”. Sin embargo, la crítica ha repetido incontables veces la

⁵ Los padres aprovechan conscientemente la ambigüedad genérica del nombre que eligen para ella, como se volverá a insistir más adelante (véase p. 9 y nota 16).

⁶ En el propio texto se especifica que antes de desaparecer, Merlín había dicho “que viviría como un salvaje, fugitivo en el bosque, y que nunca jamás lo atraparían [...] a no ser por la astucia de una mujer” [*Mais il dist donc, ains qu'en alast/ Et que la tor adealast,/ Qu'il seroit encor si salvages/ Et si fuitils par ces boscages,/ Ja n'estroit pris, n'ensi, n'ensi,/ C'est verité que je vos di,/ Se ne fust par engien de feme* (vv. 5797-5083)]. (En adelante todas las citas del *Merlín* de Robert de Boron en el francés original siguen la edición de Micha de 1979).

⁷ La lujuria de la reina delata todo su alcance con esto, pues no sólo había intentado seducir a Silence, sino que luego se hizo de ese amante disfrazado de monja, que se ocultaba entre las damas de su séquito.

⁸ La crítica ha notado que la súbita decisión del rey de desposar a Silence viene acompañada de una conveniente restauración del derecho a heredar de las mujeres, lo que, curiosamente, le permitiría adueñarse de las inmensas propiedades que la joven heredaría de su padre.

⁹ Como lo ha demostrado Michèle Perret en su artículo “Travestis et transexuelles”, ejemplos a los que hay que agregar la tradición hagiográfica (donde las santas se transforman para ofrecer su castidad a Dios); así como en el ámbito de la ficción no se puede soslayar a Nicolette, en *Aucassin y Nicolette*, citada por Roche-Mahdi, quien también alude a Tarsiana, del *Libro de Apolonio* del siglo XIII. Esta autora incluye en su edición y traducción al inglés del *Roman de Silence* una detallada discusión de los motivos análogos y textos relacionados con éste —que, además del episodio de Grisandole (véase infra nota 30), pasan por el *Roman d'Eneas* y el *Dolopathos* con la leyenda de los siete sabios de J. de Alta Selva y por G. De Monmouth— (véase *Silence*, XII-XVI).

contradicción entre la subversiva historia de esta joven que, con notable éxito, pudo llevar una vida plenamente masculina, cumpliendo con todas las actividades “impropias de su sexo” (hecho que, por lo demás, sin duda disfrutó),¹⁰ y la sorpresiva tirada misógina que cierra el texto con la afirmación de que “incluso en circunstancias favorables, una mujer tiene menos ocasiones de ser buena que de ser mala, [pues sólo actuando] contra su naturaleza, una mujer hace el bien...”.¹¹ Asombra también el mutismo al que la narración condena a la protagonista una vez que se descubre su femineidad (así, cuando por fin puede hablar con la verdad es cuando nunca más vuelve a pronunciar palabra, salvo para alabar la decisión real de restaurar la herencia femenina).¹²

8

Del mismo modo, aunque la joven termina por ocupar su lugar entre las mujeres, lo que restablece el orden que la injusta ley había provocado, todas las expectativas que su actuación “masculina” previa había abierto son frustradas por el abrupto y silencioso destino que se le anuncia. Incluso la crítica ha tomado posiciones contradictorias al respecto: mientras unos juzgan la historia como definitivamente misógina, otros la consideran como un notable texto medieval protofeminista.¹³ Igualmente ambigua resulta esa boda con el rey Ébain, ante la que no se podían soslayar los tintes incestuosos debidos al parentesco de los contrayentes (el rey era tío abuelo de la novia).¹⁴ Se ha comentado asimismo lo conveniente de dicho enlace para Ébain, quien adquiriría así el importante territo-

¹⁰ Como se lee en los vv. 5177-5178: *Silences ne se repent rien/ De son usage, ains l'ainme bien* [Silence no se arrepentía en absoluto de sus costumbres, al contrario, le gustaban mucho].

¹¹ *Car feme a menor oquison, / Por que ele ait le liu ne l'aise, / De l'estre bone que malvaïse, / S'ele ouevre bien contre nature...* (vv. 6688-6691).

¹² La crítica ha comentado la frase con la que Silence concluye su confesión ante el rey, después de la cual no vuelve decir nada más, ni se vuelve a saber nada acerca de lo que piensa o siente: *Ne jo n'ai soig mais de taisir/Faites de moi vostre plaisir* (vv. 6627-6628). De hecho, cabe recordar que estos versos de problemático sentido forman parte de esa ambigüedad que permea el texto, como sus traductores lo han demostrado al no concordar en sus versiones: Gaunt en “The Significance of Silence”, (seguido por Waters, en “The Third Path”) propone “No quiero más que callarme. Haga de mí lo que quiera”, contra las versiones de Roche-Mahdi, Psaki, Bouchet, Airò y Tolmie (esta última en “Silence in the Sewing Chamber”), que traducen: “...ya no quiero callarme. Haga de mí lo que quiera...”; mientras que la versión al español de Lasry soslaya el asunto de la voluntad de la heroína y se reduce a “Ahora que se cumpla vuestra voluntad conmigo” (137).

¹³ Gallagher, Gaunt, Jewers, se encuentran entre quienes piensan en una postura misógina mientras que Labbie, Lasry, Psaki, Roche-Mahdi y Stock, proponen que el texto arbola un pensamiento más bien feminista. Como se mencionará más adelante, Ryder y Zaerr examinan las estrategias lingüísticas y narrativas que hacen de éste un texto eminentemente ambiguo, lo que además podría explicar las contradicciones entre los críticos (“A Stylistic Analysis”).

¹⁴ Se trata de un incesto en séptimo grado, como lo señala Sharon Kinoshita (véanse sus artículos, “Heldris de Cornuälle’s”, nota 33, 409 y “Male-Order Brides”).

rio de Cornuailles. También se han notado sus debilidades como rey, cuyas decisiones erróneas y casi siempre impulsivas lo convertían en una autoridad inestable desde el punto de vista político, pero también personal, pues lo mostraban incapaz de tomar resoluciones confiables o consistentes.¹⁵ Incluso se ha hablado de la enorme diferencia de edades de la nueva pareja, que fácilmente convertiría a Silence en una “mal casada” expuesta a un sinfín de tentaciones.

Es de igual modo inquietante el cuestionamiento a la asignación de los roles sexuales como efecto natural de las diferencias anatómicas, cuando esta doncella demuestra que la educación y la influencia del medio pueden resultar tan poderosas y socialmente eficaces como la constitución física. Sin embargo, el hecho paradójico es que mientras mejor actúa como hombre, Silence demuestra más claramente lo “malas” y “mentirosas” que pueden llegar a ser las mujeres (lo que justificaría la conclusión misógina del narrador).

Así pues, la problemática identidad de Silence parece materializarse a partir de ese nombre ambiguo y maleable que le impusieron al bautizarla como si fuera hombre: “Se llamará Silence¹⁶ en nombre de santa Paciencia, pues el silencio contrarresta la ansiedad [...] *Él* tendrá por nombre *Silencius* [...]”; y si por azar se llegará a descubrir su naturaleza verdadera cambiaremos el “us” por “a”, y se llamará *Silencia*.”¹⁷ Pero si bien sus padres parecerían creer que el cambio de identidad era tan sencillo como la simple transmutación de unas cuantas letras en una palabra,¹⁸ resulta notable el hecho, ya muy comen-

9

¹⁵ *Vid. supra* nota 8; al comparar a Ébain con el rey de Francia, Stock llega a estas conclusiones (“The Importance”, 8; ver también Kocher, “Narrative Structure”, 351 y Psaki en su introducción a su propia traducción al inglés del texto, XVII).

¹⁶ Aunque esta traducción no es literal, permite mantener la ambigüedad en cuanto al género, sin especificarlo. Nótese que en la misma tirada el padre alude a su hija pasando del femenino al masculino (véase v. 2047: *cesti ferons desvaleter* [“a ésta —(niña)— la haremos desmasculinizarse] y v. 2052: *Ceste ira al vent et al halle* [“ésta —(niña)— vagará al viento y bajo el sol” (justo como sólo un niño podía hacerlo)], y luego v. 2067: *Sel faisons apieler* Silence [“Se llamará Silence”] y unos versos más tarde, v. 2074: “*Il iert només Scilencius* [“Él se llamará Scilencius”]. Ver la cita completa en la nota siguiente.

¹⁷ “*Sel faisons apieler Scilense/ El non de Sainte Pacience,/ Por cho que silensce tolt anse* [...] *Il iert només Scilencius;/ Et s’il avient par aventure/ Al découvrir de sa nature/ Nos muerons cest -us en -a/ S’avra a non Scilencia*” (vv. 2067-2079). En cuanto al juego de palabras en torno al término *us* [costumbre; uso] véase *infra*, nota 23.

¹⁸ Más adelante volveremos a las implicaciones de los juegos con la terminación “us” (véase nota 23). De hecho, el propio narrador parece burlarse de todo el argumento al retomarlo al final del texto, cuando detalla cómo recupera la joven su identidad femenina: “Antes su nombre era *Silencius*; al quitar *us* y añadir *a*, ahora se llamará *Silencia*” [*Ains ot a non Scilencius / Ostés est -us, mis i est -a / Si est només Scilentiä*] (vv. 6666-6668)].

tado, de que a lo largo de todo el texto el nombre que se usa para designar a la protagonista es el neutro *Silence*. Sólo en dos episodios se vuelve a emplear “*Silenscius*”, y uno de ellos es cuando se niega que ésa sea su denominación.¹⁹

Volviendo al principio de la vida de *Silence*, a los doce años se entera de que la educación que ha recibido como niño no corresponde a su sexo biológico. El lector asiste al debate alegorizado por las figuras de Naturaleza y Educación, que probablemente se lleva a cabo en su conciencia.²⁰ Resulta interesante que su identidad no hubiera sido evidente ni para ella misma, y que, al conocer la verdad, dude indecisa entre comportarse como hombre o mujer, según los reclamos de una u otra alegoría. Sin embargo, en ese primer momento, parece que Educación vence,²¹ pues la propia joven concluye que:

- | | | |
|----|---|--|
| 10 | <p>‘Voire,’ fait il, ‘a la male eure
Irai desos, quant sui deseure.
Deseure sui, s’irai desos?
Or sui jo moult vallans et pros.
Nel sui, par foi, ains sui honis
Quant as femes voel estre onis
(vv. 2639-2644)</p> | <p>En verdad —dijo él [<i>Silence</i>]— en mala hora /
iría hacia abajo, cuando me encuentro arriba. /
Estoy en lo alto, ¿por qué iría hacia abajo? /
Ahora tengo honra y soy valiente /
[...pero] sin duda me deshonoraré /
si quiero volverme mujer.</p> |
|----|---|--|

Esas mismas vacilaciones de la joven, parecen contaminar la sintaxis de la narración, que se encuentra matizada por una larga serie de indeterminaciones gramaticales en cuanto al género, en parte permitidas por la propia lengua picarda en que se ha redactado la única versión conservada. Ha sido bien comentado que en el antiguo picardo, el objeto directo “*li*” no distingue entre el masculino y el femenino. En ese sentido, son los traductores y los editores quienes se han visto obligados, por rasgos lingüísticos de la lengua receptora, a optar por las terminaciones propias al género e incluso a insertar pronombres aclaratorios,

¹⁹ En el episodio en que Naturaleza la ataca diciéndole “¡Tu no eres *Silencius*!” [*Tu nen es pas Scilentius!* (v. 2530)]; más adelante se cita cómo reacciona la joven defendiendo su nombre masculino y repitiéndolo instintivamente (vv. 2532, 2533 y 2537). La última ocasión en que se le nombra *Silentiüs* es el v. 6666, citado en la nota precedente.

²⁰ Es curioso cómo, en francés, el enfrentamiento de Naturaleza [*Nature*] contra Educación/Cultura [*Noreture*] pasa justamente por la transposición de sólo algunas letras, al igual que los juegos entre *Silencius* y *Silencia*, o entre los nombres de Eufemie y Eufeme, dos figuras femeninas que proponen los modelos opuestos de mujer en el texto: la madre de *Silence* como dama perfecta y, desde su matrimonio, silenciosa; y la lujuriosa, malvada, manipuladora e infiel esposa del rey.

²¹ Victoria momentánea, ya que al final de la historia, comprendemos que fue la naturaleza femenina la que privó.

reduciendo con ello artificialmente las ambigüedades de un texto cuya apuesta se basaba justamente en mantener la indeterminación genérica.²²

La obra muestra otras ambigüedades lingüísticas, en forma de juegos de palabras como el que retomamos en el título de este trabajo, o el del nombre de *Scilentius*, donde Silencio lleva la declinación latina masculina *us*, aunque *us* es por sí solo el término referido a los “usos y costumbres”, por lo que aludirá también al hecho de que a esta niña la obligarán a adoptar “usos y costumbres” de niño;²³ o bien el empleo del término “oir” en el v. 3093, en que se describe la tristeza de los padres por haber perdido a “su heredero”, aunque el término también podía significar “alegría”, lo que implicaría a la vez que la ausencia de su hijo los ha privado de felicidad.²⁴ Análogas a este caso, abundan las frases ambiguas que pueden significar varias cosas a la vez, como la protesta de la joven cuando Naturaleza le informa que no se llama *Silencius*, y sorprendida, ella repite el nombre como sin poderlo creer:

[...] <i>dist Nature</i>	[...] Naturaleza le dice:
<i>Tu nen es pas Scilentius!</i>	Tú no eres <i>Silencius</i>
<i>Et cil respont: Tel n'oi onques!</i>	Y él/ella responde: “Nunca oí nada parecido,
<i>Silencius! Qui sui jo donques?</i>	¿ <i>Silencius!</i> ..., ¿quién soy entonces?
<i>Silencius ai non, jo cui,</i>	Yo creo que me llamo <i>Silencius</i>
<i>U jo sui altres que ne fui.</i>	O bien soy distinto al que era
[...] <i>Doncques sui jo Scilentius</i>	[...] entonces o soy <i>Scilentius</i> ,
<i>Cho m'est avis, u jo sui nus</i>	como me parece, o no soy nadie
	/o estoy desnuda ²⁵

(vv. 2530-2538)

²² Como ya se vio en supra nota 16.

²³ Como el propio Cador lo reconoce cuando, al decidir llamarla *Scilencius*, hace referencia explícita al significado de *us* como “uso y costumbre”: “Si le quitamos este *us* le daremos unas *costumbres* más naturales, pues este *us* va contra natura, mientras lo otro sería lo natural” (hay varios ejemplos más de este empleo de *us*, cfr., entre otros, *Il a us d'ome tant usé/ Et cel de feme refusé* (vv. 2475-2476 [ha seguido tanto las costumbres de los hombres y rechazado las de las mujeres...])). Los versos que preceden a esta cita se pueden ver supra nota 17. Hay que subrayar que sólo Psaki y Airò aluden explícitamente a este juego de palabras (véase la nota 3, página 181 de Psaki a su traducción y la nota de la página 298 de la edición de Airò).

²⁴ *Moult demainment grant dol, por voir,/ De cho qu'il ont perdu lor oir* (vv. 3093-3094). Lasry (65), Bouchet (509), Roche-Mahdi (145) y Airò (165-166) sólo aluden a la acepción de “heredero” mientras que Psaki reconoce ambas significaciones y las incluye en su traducción (84).

²⁵ Bouchet comenta esta doble posibilidad de interpretación que varios críticos han señalado (Perret, “Travestis”, 332, Cooper, “Elle and L”, 341 ss., McCracken, “The Boy Who”, 5 y Victorin, “Le Nu et le vêtu dans le *Roman de Silence*”). Resulta curioso que no todos los traductores y editores notan el juego verbal y simplemente traducen “o no soy nadie” (Lasry, 54, Psaki, 70; Roche-Mahdi, 119). Ver también el v. 882 con el uso equívoco de la frase *haymmi* (vv. 882 y ss.) comentado por Psaki en su nota 2, 181. Por último, hay que señalar que en las distintas traducciones

En donde la doble interpretación de la frase final del último verso (*jo sui nus*) permite adivinar que la desnudez será la única manera de recuperar su verdadera identidad femenina, cosa que no se logrará sino cuando se haya despojado de la ropa masculina, como de hecho sucede al final de la obra, cuando el rey Ébain la obliga a desvestirse ante toda la corte, lo que revela su femineidad.²⁶

A los juegos polisémicos se agregan predicados nominales del tipo “el joven que era doncella”,²⁷ y por otro lado, como se comentará más tarde, también hay significados abiertos, además de un narrador poco confiable que se contradice a sí mismo.²⁸ A ello se añade, de manera análoga, el hecho de que el texto no se puede catalogar según una sola tradición literaria o un género, pues también ha desestabilizado las convenciones de la novela al feminizar la aventura caballeresca reemplazando al héroe por una travesti.²⁹

12

Parece pues que el propio hibridismo sexual de la protagonista ha permeado todo el texto, llevándonos a admitir que Silence fue un inmejorable caballero a la vez que una excelente mujer, como el propio Ébain lo deja claro

se normalizan las variadas ortografías empleadas para el nombre de Silencius que aparecen en el texto francés original —lo que era bastante común en esta época en que la ortografía no estaba unificada—. Pero en el caso particular de esta sección del texto, se podría incluso suponer que las variaciones en las grafías del nombre son un juego más del autor/copista, pues la propia Silence al repetir sorprendida el nombre que le acaba de negar Naturaleza, parece aferrarse a él, aunque al mismo tiempo en su réplica se usen dos ortografías diferentes para expresarlo: *Silencius* en los vv. 2532 y 2533, mientras que en los vv. 2530 y 2536 se había empleado *Scilentius*... Casi como si se insinuara que no importa cómo se escriba el nombre o cómo se vista y se comporte ella, esencialmente sigue siendo la misma persona. Las indeterminaciones gramaticales del texto han sido comentadas por la crítica, en particular por Ryder y Zaerr, “A Stylistic Analysis”, además de Stock, “The Importance”, y Roche-Mahdi en las páginas XX-XXII de la introducción a su traducción.

²⁶ Véase infra nota 30 y Roche-Madhi, “A Reappraisal of the Role of Merlin”.

²⁷ *Le vallet ki ert meschine* (v. 3704); o bien: *li vallés qui est meschine* (v. 3784); o *li vallés meschine* (v. 3763) además de variaciones del tipo *Comme vallés, bone puciele* (v. 4972) [“como un joven que era buena doncella”]. Más adelante volveremos a esto.

²⁸ Véase Hess, *Literary Hybrids*, 98 e infra nota 67.

²⁹ Como lo recuerda Hess, en *Literary Hybrids*. Por su parte, Jewers identifica tres comienzos ligados a distintas tradiciones literarias, los dos primeros más acordes con la canción de gesta (el pleiteo feudal por territorios en que está Ébain, que se resuelve con la alianza entre enemigos a través del matrimonio; además del segundo con el asunto de la ley contra la herencia femenina, donde como comenta Hess, la mujer es nuevamente el medio para conseguir poder y territorios, sin tener acceso directo a éstos). El tercer comienzo, presenta la historia de amor entre Cador y Eufémie, relatada dentro de los cánones de la novela cortés. Los tres inicios dan lugar, según Hess, a una historia híbrida desde el punto de vista genérico, pues se trata de una recomposición de la tradición narrativa cortés al presentar las aventuras de una heroína en el universo masculino (Jewers, “The Non-Existent Knight”, 88).

cuando, al verla desnuda y comprobar que efectivamente no es hombre, se dirige a ella afirmando:

<i>Silence, moult as esté prols,</i>	Silence, has sido un excelente
<i>Bials chevaliers, vallans et buens;</i>	caballero, lleno de proeza y de
<i>Mellor n'engendra rois ne cuens</i>	valor; mejor no han engendrado ni
[...] <i>Por quoi tu t'as si contenu</i>	reyes ni condes jamás... ¿cómo fue
<i>Et coment cho est avenu?</i>	te condujiste de esa manera?
<i>Nos veöns bien que tu iés feme</i>	Vemos bien que eres una mujer...
(vv. 6579-6586)	

Como se desprende de la cita, parece realmente que el rey le habla a Silence como si fuera un hombre que por alguna extraña e incomprensible razón es mujer.³⁰

13

Los numerosos equívocos y paradojas del texto, que han sido abundantemente abordados por la crítica,³¹ acentúan la percepción bivalente del personaje y parecería que tampoco la voz narrativa deja de enfatizarla, esforzándose por no permitir que el público/lector olvide la doble identidad de la joven. En numerosas ocasiones, al describir alguna de sus virtudes como hombre, se añaden comentarios irónicos o se introduce una de esas frases

³⁰ La fría constatación de Ébain contrasta con la descripción de las reacciones de la corte de Julio César en el episodio análogo de Grisandole donde, en el momento de quitarle la vestimenta y percatarse de que “era una de las más bellas doncellas que se pudieran encontrar sobre la Tierra” [*que c'estoit une des plus beles puceles c'on trouvast en nule terre*], el emperador “se persignó ante tal maravilla” [*si se segna molt de la merveille* (este episodio se encuentra como “L'histoire de Grisandole” en el §448, 1226-1253, 1248, de *Les Premiers faits du roi Arthur*, dentro de *Le livre du Graal*, Philippe Walter ed., Paris, Gallimard [Pléiade], 2001; otra versión al francés moderno, tal vez más accesible, se encuentra en el apéndice de la traducción de A. Micha del *Merlin* de Boron, 193-204). En el *Roman de Silence* la escena es patética, sobre todo por la humillación de la joven ante toda la corte; no se menciona su belleza y, de hecho, en la miniatura que ilustra el episodio (miniatura 14), no hay una clara huella de femineidad en su figura (como lo señala Allen, “The Ambiguity”, 102. Sin embargo, a Bolduc le parece que la miniatura muestra los rasgos de una mujer con senos y una palidez muy femenina, rasgos que son difíciles de distinguir, al igual que la pilosidad púbica que la crítica menciona como de paso, antes de concluir que la ilustración demuestra el control de la palabra y la sexualidad femeninas: “el lenguaje de la sujeción actúa visualmente en esta imagen”, donde la desnudez de la protagonista y el gesto de sus manos sugieren su vulnerabilidad [cf. “Images of Romance”, 109-110]).

³¹ No sólo uno de los primeros y seminales trabajos sobre el texto, el de Allen, se intitula “The Ambiguity of Silence; Gender, Writing, and the *Roman de Silence*”, sino también los trabajos de Perret, Mason Cooper, McCracken, Hess y Labbie se ocupan del asunto.

paradójicas ya referidas aquí, como “el joven que era doncella”³² o incluso hay dejos de burla: “poco le faltaba para ser un hombre, toda su apariencia era de hombre, pero había más de lo que se podía ver: era mujer bajo la ropa”.³³ O bien, cuando la/el joven triunfa en un torneo, no se evita la acotación socarrona de que si uno de los caballeros vencidos hubiera sabido que había sido derrotado por “una débil, tierna y frágil mujer”³⁴ se sentiría muy humillado.

Dichos rasgos establecen una tensión permanente explorada por Ryder y Zaerr en su minucioso análisis estilístico. Tensión que revela la forma cómo la narración ofrece una presentación sistemáticamente contradictoria donde se enfatiza la percepción de Silence como víctima pasiva de la voluntad de otros, mientras que se disminuye el efecto de sus proezas y hechos masculinos al describirlos sin mayor énfasis o detalle, casi como de pasada.³⁵ Debemos añadir, además, que dichas proezas no la llevan nunca a la solución de sus problemas (basta con comparar a Silence con otros personajes femeninos travestis como Nicolette, para notar que esta última resuelve sus conflictos mediante el disfraz masculino, mientras que en el caso de Silence no sucede lo mismo, ni cuando decide aprender el arte de los juglares, ni durante la captura de Merlín).

En este punto del análisis se hace necesario examinar el papel que Merlín puede jugar en relación con todas estas ambigüedades y paradojas, como es el hecho de que al atraparle, preparando para él apetitosos trozos de carne en una gran fogata, Silence lleva a cabo la proeza más sonada que podía realizar un caballero de su época, a la vez, que realiza el primer acto femenino de su vida: ocuparse de la alimentación de alguien más.³⁶

³² Véase supra nota 27.

³³ Psaki comenta en la nota a su traducción, la ironía de la alusión a “lo poco que le faltaba para ser hombre” (en el original *poi en fait que il n'est malles: / Quunque on en voit est trestolt malles. / El a en tine que ferine: / Il est desos les dras mescine* (vv. 2475-2480). La traducción aquí propuesta no retoma literalmente la expresión original *El a en tine que ferine* (v. 2479) [“había algo más que harina en el tonel”], pero coincide con la de Pratt en “Humour in the *Roman de Silence*”, 95. Esta crítica cuando señala que la frase es similar al proverbio 627 de Morawski. Gaunt señala un posible matiz equívoco, pues el provenzal “tina” aparece ligado a los genitales femeninos en Marcabru (véase Gaunt, “The Significance”, 216, nota 15; que Airò retoma en las notas a su traducción, p. 299).

³⁴ ... *feme tendre, fainte et malle, / Ki rien n'a d'ome fors le halle, / Et fors les dras et contenance...* (vv. 5161-5163).

³⁵ Véase su “A Stylistic Analysis”, y supra nota 13.

³⁶ Stock, “The Importance”, señaló esto último, aunque Pratt lo cuestiona, pues afirma que en la literatura medieval cocinar era una actividad masculina. En esta sección dedicada al papel de Merlín retomo partes del artículo Azuela, “Merlin, prophète et *trickster*”.

Así pues, a pesar de que la presencia del mago podría parecer, en cierto modo marginal con respecto a la historia, no ha pasado desapercibido por la crítica el hecho de que nadie mejor que Merlín, el experto en metamorfosis —propias y ajenas—, sea quien revela las transformaciones engañosas tanto de Silence como la de la falsa monja. En efecto, a lo largo de distintos textos artúricos el mago adopta una variedad de identidades humanas (aparece como niño, como viejo, como leñador y pastor o cuidador de ganado), además de su transformación en ciervo³⁷ y de sus asociaciones a diversos animales como el oso.³⁸ Dicha multiplicación de personalidades viene desde la obra de Robert de Boron, donde prácticamente se le describe como un personaje que carece de apariencia fija, por lo que toma “la apariencia con que la gente de la comarca le conocía”.³⁹

En el *Roman de Silence*, Sarah Roche-Mahdi ha identificado a Merlín en los dos viejos que aparecen antes de la presentación explícita del mago: el primero, para descubrir a Silence bajo el disfraz de juglar (vv. 3559 y ss.), y el segundo, para ayudar al falso caballero a capturar al Merlín-Hombre Salvaje (vv. 5875-5985)⁴⁰ —y habría que subrayar que la de hombre salvaje será la tercera presentación del mago en el texto, pero no la última—.

Philippe Walter ha examinado cómo en otras obras ligadas a Merlín, las constantes transformaciones, apariciones y desapariciones del mago se llevan a cabo en fechas determinadas y obedecen a un ritmo cósmico del tiempo: siguen un calendario preciso, ligado al carnaval y a las transiciones de las estaciones.⁴¹ Incluso en el *Roman de Silence*, donde se hacen pocas referencias temporales, se puede constatar que el abandono de la vida silvestre de Merlín correspondería a las festividades solsticiales de mediados de año.⁴²

³⁷ En el episodio de Grisandole, estrechamente ligado al *Roman de Silence* (véase supra nota 30).

³⁸ Como lo constata Walter en *Merlin ou le savoir du monde*. No se puede olvidar que incluso la película de dibujos animados de Walt Disney retoma el aspecto multifacético del mago.

³⁹ *La samblance en quoi la gent de la terre le conoissoient*, Boron, *Merlin*, § 39, 150, véase también § 63, 222.

⁴⁰ Roche-Madhi, “A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence*”. Al respecto de la identificación de Merlín como hombre salvaje, véase Anne Berthelot, “Merlin ou l’homme sauvage”.

⁴¹ *Merlin ou le savoir du monde*, 63-65, 155-156. Este crítico ha demostrado que así sucede en el Merlín de Robert de Boron (véanse *La Mémoire du temps y Merlin ou le savoir du monde*, 119-125).

⁴² Véase el examen detallado de las fechas en que el mago se transforma en el *Roman de Silence* en Azuela, “Merlin prophète et trickster”, 74-76, donde se subraya que estas festividades están también ligadas al carnaval, como lo señala repetidamente Walter, recordando las

Es pues, durante este periodo reconocidamente ritual (alrededor de fiestas que la cristiandad ligó posteriormente al día de San Juan),⁴³ que no dejan de incluir fogatas tradicionales que recuerdan a la que enciende Silence, cuando Merlín vuelve a recuperar la “humanidad” olvidada en el bosque para reasumir sus actividades de consejero de la corte (como el propio texto lo sugiere al mencionar que el hombre salvaje caerá en la trampa comiendo la carne sólo “si queda algo de humanidad en él” [*S’il a humanité en lui*, v. 5955]).

Se trata de un momento narrativo clave, que conduce al desenlace, producido por su revelación de la identidad de Silence ante el rey de Inglaterra, así como de la deshonra en que la reina lo ha sumido con su lujuria. Así el profeta cumple a la vez con la importante tarea de reinstaurar el orden en el reino, deshaciendo el enredo provocado por la ley contra la herencia femenina —promovida por el propio Ébain—.

Por otra parte, alrededor de dichas fechas rituales de renovación, cuando Merlín renace como hombre, asistimos a la vez al renacimiento de Silence como mujer;⁴⁴ y no se puede olvidar que el propio rey Ébain —que hemos dicho, podía ser el abuelo de la joven—, parece buscar también el rejuvenecimiento de su reino al desposarla con la esperanza, como se ha sugerido,⁴⁵ de engendrar una descendencia que su lujuriosa esposa no le había dado.

Importa señalar, que todas estas fechas carnales permiten asimismo relacionar a Merlín con una figura con la que comparte importantes rasgos: la del *trickster*,⁴⁶ personaje mítico, presente en civilizaciones de todo el mundo y estudiado

investigaciones de Gaignebet (véase el calendario que proporciona este último en *Le Carnaval. Essai de mythologie populaire*, 173).

⁴³ No se puede olvidar que San Juan tiene una marcada identidad de salvaje como lo ha mostrado Walter, véase infra, nota 50.

⁴⁴ Éste sería, justamente, el papel del mago en el texto para Roche-Mahdi (“A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence*”). Aquí se propone la función estructural de la presencia de este personaje, como figura clave para la obra.

⁴⁵ Véanse Kinoshita y Stock. Además, es interesante en este contexto, que las cofradías de los cornudos abundan durante los periodos carnales (cuando se pueden ver los cuernos de la luna). En “ese momento privilegiado del año, es importante aceptar los cuernos y consentir también al abandono de la esposa” (Walter, *La Mémoire du temps*, 697), lo que recuerda la situación del rey Ébain ante la revelación del adulterio de su mujer. Walter precisa que “el intercambio de cuernos se hace alternativamente durante los grandes periodos del calendario celta” (en febrero, en mayo, en agosto y en noviembre).

⁴⁶ Como lo he examinado en “Merlin prophète et *trickster*”. Hermes, Prometeo, Ulises, entre los griegos, o Loki en la Europa nórdica son ejemplos de esta figura que aparece en civilizaciones japonesas, africanas o aztecas (véase nota siguiente).

desde la antropología, y la historia de las religiones.⁴⁷ El *trickster* mítico es a la vez un personaje transgresor cuyas inclinaciones al engaño y la trampa subrayan su dominio de la astucia —a veces incluso maligna—, y un héroe cultural que contribuye al bienestar de su comunidad. Makarius lo describe como un civilizador que transforma la naturaleza, pero que actúa también como bufón o loco, maquinando bromas obscenas de las que muchas veces termina siendo la propia víctima.⁴⁸

Si bien la astucia y la transgresión con el fin de satisfacer apetitos básicos (sexo-comida) son el motor de los *tricksters* (y Merlín responde a ambos en diferentes momentos de su intrincada historia), es aparentemente a través de su ambigüedad esencial como mejor se puede examinar su compleja personalidad (integrada también por defectos y malignidades que parecen estar acompañados por sus opuestos). Se trata, por otro lado, de personajes marginales (híbridos o anormales; no se puede olvidar que Merlín es ese “hijo del diablo, pues otro padre no tuvo”,⁴⁹ cuya madre, una joven virtuosa, pidió para él la protección divina. Es así como obtuvo del demonio el poder de conocer el pasado, y de Dios, el de predecir el futuro, actividades ambas, que lleva a cabo en el *Roman de Silence*). Su hibridismo se subraya, además, por ese vello que lo cubría al nacer (y que le duró hasta los nueve meses, para terror de las comadronas), que reaparece en la descripción del Merlín-Hombre Salvaje del *Roman*: “... es un hombre completamente cubierto de vello, tan peludo como un oso”.⁵⁰ La misma *Silence*, antes de conocerlo, se había preguntado si era “hombre o bestia” [... *s'il est u hom u bieste* (v. 5908)].

⁴⁷ Véase especialmente Paul Radin, *The Trickster*. En el ámbito de la literatura medieval, los rasgos del *trickster* han sido estudiados en personajes como Renart (Lomazzi, “L'eroe come trickster”) o Tristán (Freeman Regalado, “Tristan and Renart: Two Tricksters”; Blakeslee, “Tristan the Trickster”; y Azuela, “*Trickstán*: la construcción”). Véase también Williams, *Tricksters and Pranksters* y Azuela, “*Quelques traces du trickster*”, trabajo en el que Merlín es, con Tristán y Eustaquio el Monje, uno de los personajes literarios que se pueden considerar herederos de los *tricksters*.

⁴⁸ “Se diría que cada cualidad y cada defecto que se le atribuyen hacen surgir automáticamente a su opuesto. El Benefactor es también el Maligno, el malintencionado. Todo el bien y todo el mal están asociados a él” (mi traducción de Laura Makarius, *Le Sacré et la violation des interdits*, 216). No se puede olvidar, como lo sugiere Ballinger, que las figuras míticas cumplen funciones primordiales muy alejadas de las que ocupan a los personajes literarios, lo que no impide que en la literatura se conserven las huellas de dichas figuras míticas (Ballinger, “*Ambigere. The Euro-American Picaro*”).

⁴⁹ ... *Merlin, fil al diäble, / Car altre pere n'oit il onques* (vv. 5792-5793).

⁵⁰ *Cho est uns hom trestols pelus / Et si com uns ors velus* (vv. 5929-5930). Walter examina dicho rasgo asociándolo con las identidades de ciervo y pastor o guardián de ganado, que vinculan al mago con “seres híbridos arcaicos, mitad humanos, mitad animales” (*Merlin ou le savoir du monde*, 115; es por ello que el crítico lo relaciona con las divinidades protéicas). Ver también Berthelot, quien propone que la condición de hombre salvaje es la verdadera naturaleza del mago (“*Merlin ou l'homme sauvage*”, véase también su artículo “*Les métamorphoses de Merlin*”).

Por otro lado, si Merlín se asocia al bosque, que representa el aislamiento con respecto a la civilización, el texto insiste en esta posición marginal, pues Silence sólo puede encontrar al Merlín-Hombre Salvaje “en los linderos de un bosque” [*a l’oriere d’un bos* (v. 5876)], en una tierra tan agreste que “pasan años enteros sin que ningún hombre cruce [esa] maleza”.⁵¹

Incluso las miniaturas que ilustran el texto subrayan también el carácter marginal del mago, en particular la decimotercera imagen, que lo pinta totalmente solo, sentado sobre una roca “aislado del contexto narrativo y de la naturaleza” (es decir sin paisaje),⁵² en contraste con el resto de las miniaturas, caracterizadas por representar situaciones de interacción y de diálogo entre distintos personajes.⁵³

18

Sin embargo, pese a su marginalidad, el *trickster* ocupa a la vez un lugar central, ya sea por los bienes que aporta a su comunidad o a causa del desarrollo de las intrigas en las que participa, como es el caso de Merlín aquí.⁵⁴ El papel liminal del *trickster*, lo hace ser, además, un mediador experto, pues con sus poderes proféticos articula el mundo humano con el más allá, y a nivel más prosaico, actúa como medianero para los progenitores del rey Arturo [recordemos que, gracias a sus capacidades de transformación, pudo alterar la apariencia del padre de Arturo con el fin de que sedujera a su madre en un episodio que se recuerda en el *Roman de Silence* (vv. 6148-6154)].

Las oposiciones y ambigüedades de la personalidad de los *tricksters* se materializan tanto en los disfraces como en las constantes inversiones carnalescas que protagonizan, pero sobre todo en el hecho de que más de una vez aparecen como burladores burlados, atrapados en su propia trampa. En nuestro texto prácticamente no hay un solo personaje que no sufra la misma suerte (desde el mismo Merlín, cuya debilidad son las jovencitas que lo engañan con

⁵¹ *Chi n’a cemics, ci n’a sentiers, / Si passe bien li ans entiers / C’om ne repaire en ceste agaise* [vv. 5887-5889]. Aunque *agaise* significa “maleza”, podríamos notar el parentesco con *agais* y *aguet*, que significan “emboscada” y “trampa”, justo en este episodio en que Merlín será capturado con una trampa.

⁵² Como lo señala Michèle Bolduc (“*Silence’s Beasts*”, 196).

⁵³ Bolduc, “*Silence’s Beasts*” y también “*Images of Romance*”. Es justamente a causa del aislamiento en que aparece el mago en dicha imagen, por lo que Bolduc relaciona esta miniatura de Merlín con las otras tres que representan animales aislados, subrayando así, además de sus constantes transformaciones y su naturaleza híbrida, el carácter marginal del personaje (véase “*Silence’s Beasts*”, 90-94).

⁵⁴ Refiriéndose al *Merlín* de Robert de Boron, Howard Bloch afirma que “la mirada totalizadora de Merlín, sus conocimientos del pasado y del futuro, lo sitúan a la vez en el centro y fuera de la historia que le cuenta a Blaise” (*Etymologies and Genealogies*, 5); en su obra *Tricksters and Pranksters* Williams también alude a esa centralidad desde el margen, propia de los *tricksters*.

sus propias armas,⁵⁵ pero también Cador, cuando Silence se escapa y como juglar toma un nombre falso dándole a su padre un poco de sopa de su propio chocolate al cambiar de identidad y alterar su nombre y, por supuesto, la propia Silence, capturando a quien la iba a delatar,⁵⁶ o incluso la lujuriosa reina Eufème quien maquinó la búsqueda del mago que la condenaría).

Asimismo, el debate de Naturaleza contra Educación, escenifica una inversión de funciones, pues en el caso de Merlín (durante cuya captura vuelve a haber un debate entre ambas alegorías), su Naturaleza constituye lo civilizado contra la Educación/o cultura que, paradójicamente, representa el aspecto salvaje.⁵⁷

No se puede olvidar tampoco cómo se invierten los papeles de Merlín, ese ser híbrido, de múltiples apariencias y herencia diabólica, que en vez de aparecer como transgresor, en este texto donde todos lo son, será quien reinstaure el orden y vuelva a cada quien a su lugar; al igual que cuando un diablo lo engendró para convertirlo en el anti-Cristo, él invirtió sus designios y se volvió un defensor del bien.

También resulta paradójico que ante la trampa que Silence le tiene al Merlín-Hombre Salvaje para capturarlo, el mago demuestre que aún conserva sus rasgos humanos justo perdiendo el control sobre sus apetitos e instintos al lanzarse sobre la comida cocinada en vez de continuar con la dieta vegetariana del hombre silvestre.

En otro lugar he descrito cómo el texto subraya por duplicado el aspecto del mago hartándose,⁵⁸ hasta que su vientre queda tan hinchado que haría

⁵⁵ Parecería que la única debilidad del mago es justo la de ser engañado por jovencitas. Como Zumthor lo señala, parecería que el sabio arquetípico viene acompañado de la figura de la mala mujer seductora, como Morgana o Viviana, quienes lo atrapan condenándolo fatalmente (Zumthor, *Merlin*; véase también Walter, *Merlin ou le savoir du monde*). Silence más bien se parece a Grisandole, pero sólo es una entre las numerosas doncellas capaces de burlar al mago. Habría que añadir una joven más, también disfrazada de hombre, que lo captura en un texto germánico mencionado por Roche-Mahdi (“A Reappraisal of the Role of Merlin”, nota 4, 20).

⁵⁶ La joven se lamentará más tarde: “creí engañar a Merlín, y él fue quien me engañó a mí” [*Jo cuidai Merlin engignier/ Si m'ai engignié... (vv. 6457-6458)*], y si se piensa que fue el Merlín-Viejo quien le dio todas las instrucciones para la captura del Merlín-Hombre Salvaje, estas palabras no pueden ser más precisas.

⁵⁷ Kinoshita concluye que en este episodio, “sin querer, la Naturaleza demuestra que el lugar ‘natural’ de la humanidad no está cerca de la naturaleza, sino de la cultura [o educación]” (“Heldris de Cornuaille”, 405).

⁵⁸ Con alimentos cuyo origen y preparación es cada vez más sofisticada y menos natural, pues, sin contar la carne cocinada, de manera progresiva, pasa de la leche a la miel al vino, como lo examino en “Merlin prophète et *trickster*”, donde también detallo la duplicación de la imagen que parece querer enfatizar lo grotesco.

reír a cualquiera⁵⁹ y cómo es justo la imagen grotesca del profeta atiborrado y sin sentido la que paradójicamente probará que éste forma parte del mundo civilizado y no del salvajismo.

Si todas estas paradojas lo acercan a la contradictoria figura del *trickster*,⁶⁰ no se puede olvidar, que así como el cómico retrato del vientre inflado del mago ebrio tiene como función ubicarlo entre los humanos, llenos de apetitos y excesos, uno de los papeles de los *tricksters* es justamente recordar aquellos aspectos menos edificantes de nuestra naturaleza y de nuestra realidad.

Otro rasgo de los *tricksters* es su polimorfismo. Como si el desdoblamiento del Viejo, al Salvaje, al Civilizado, y de éste al Profeta,⁶¹ constituyera uno más entre los juegos de máscaras que suele poner en escena el *trickster*. Lo interesante no es que el *trickster* cambie de apariencia, sino que muchas veces lo define la ausencia de una identidad fija y bien delimitada, como el caso de Merlín,⁶² lo que a su vez lo acercará al personaje de Silence, también escindida en tres facetas: caballero, juglar y mujer.⁶³

⁵⁹ *Ki donc veïst enfler Merlin [...] Ki donc veïst ventre eslargir, / Estendre, et tezir et bargir, / Ne lairoit qu'il en resist tost!* (vv. 6120-6129) ["Quien hubiera visto a Merlín inflarse ... Quien hubiera visto agrandársele el vientre, abultado y abotagado, no habría podido dejar de reír"].

⁶⁰ Incluso en la presentación del hombre salvaje, analogado a los osos y a los ciervos, y olvidado de su comportamiento "humano", hay una fuerte dosis de ambigüedad, porque aunque esa imagen del salvaje es típica de la literatura de la época, hay otro matiz, en cuanto a la vida en el bosque, que no se puede olvidar: el que proviene de la tradición de la *Vita Merlini*, obra en la cual es en el bosque donde el personaje se entrega a las profecías (al igual que en Grisandole el hombre salvaje es quien pronuncia todas las revelaciones de la corte de Julio César). Lo que podría sugerir a la vez la doble valoración del hibridismo del Merlín salvaje, tal como lo sugiere Hess.

⁶¹ En "Merlin, prophète et *trickster*" describo la cuidadosa transición que lo eleva a la dignidad oracular.

⁶² También Wadjunkaga, el *trickster* de Winnebago que Paul Radin estudia, es presentado, al igual que varios otros *tricksters*, como "a nondescript person", sin edad, a veces viejo a veces niño, capaz de transformarse en animal o de cambiar de sexo (*The Trickster*, 165).

⁶³ No cabe desarrollar aquí los paralelismos entre Silence y Merlín y su relación con los *tricksters*, pero vale la pena recordar que el oficio de juglar es emblemático de esa capacidad *tricksteril* de crear historias ficticias — como la propia identidad que le inventaron sus padres a la heroína —, además de representar también la movilidad y la flexibilidad del personaje. Incluso el razonamiento que realiza al tomar la decisión de huir con los juglares es significativo con respecto de esa postura intermedia en que la protagonista ha aprendido a vivir —ese espacio liminal tan propio de los *tricksters*—. De hecho, Silence decide aprender la juglaría pues insegura de sus habilidades como hombre (no sabe siquiera si resultará ser un caballero cobarde), y con la certeza de no dominar las de las mujeres (como bordar y coser), piensa que en caso de no convertirse, una vez adulta, en un caballero lo suficientemente bueno o en una dama aceptable, el dominio de un instrumento y el arte de cantar y relatar historias la congraciarían tanto en el universo masculino, como en el femenino.

Si bien las transgresiones de los *tricksters* son subversivas, no por ello resultan forzosamente revolucionarias. Por eso se explica otra de las paradojas de la obra, que es revelar el potencial y las aptitudes de las jóvenes en el mundo de los hombres, para luego devolver a la heroína a la represión sufrida por las mujeres, lo que para muchos críticos define el carácter conservador del texto (aunque se ha podido argumentar que la conclusión misógina no logra borrar todo lo que la historia mostró como posible, lo que dismantelaría así el peso de dicha conclusión).⁶⁴

Lo que no se puede negar es que las identidades de Silence o de Merlín son inseparables de la multiplicidad de apariencias con que se han presentado, de modo que su personalidad constituye un conjunto complejo y contradictorio. Estos rasgos los identifican a ambos como híbridos y los analogan a los *tricksters*; de manera similar a la propia narración, que ofrece una sistemática imposibilidad de obtener un significado único, claro, o definitivo.⁶⁵

También ha sido comentada la forma en que la propia historia parece quedar atrapada entre las paradojas que propone, como si el propio *status quo* medieval le impidiera ser congruente con las pistas que se ha atrevido a abrir. Ello no impide que el narrador concluya su texto con un último guiño tricksteril, al cerrar su obra llamando a la joven nuevamente con el término neutro “Silence” —que ya había sido remplazado por Silencia—. Ello nos lleva a una última ambigüedad, cuando después de una tirada particularmente misógina en que niega a las mujeres cualquier tipo de virtud, el mismo narrador se disculpa por los argumentos que acaba de expresar y afirma haber criticado solamente a Eufème —que lo merecía—, pero no haber dicho más que alabanzas sobre Silence (“A Silence la alabé más” [*Jo ai Silence plus loëe* (v. 6698)]). De hecho, si bien es necesario reconocer que, en efecto, a lo largo del texto la voz narrativa había elogiado constantemente las proezas y lealtad de la identidad masculina del personaje Silence, también sobresale que no haya dicho casi nada notable acerca de su protagonista femenina, esa joven que, por la codicia de una herencia, fue obligada a vivir una doble vida engañando a toda su comunidad, lo que no dejó de ofrecerle una vida mejor que la del resto de las mujeres.⁶⁶ Así pues, el texto se cierra como una nueva paradoja, o tal vez se trata de una acrobacia final muy propia de un *trickster*...⁶⁷

⁶⁴ Como lo afirman Psaki (“The Modern Editor”) y Tolmie (“Silence in the Sewing Chamber”) entre otros.

⁶⁵ Bloch no será el único en referirse a un “sistemático rechazo a una significación unívoca” del texto, como lo prueba el estudio de Hess (“Silence and Holes”, 88).

⁶⁶ Como la propia Silence exclama cuando se percata de que está “... en lo alto, ¿por qué iría hacia abajo?” (ver supra la cita de los vv. 2639-2644).

⁶⁷ De hecho, Psaki recuerda, con otros críticos, que “a lo largo del texto hemos presenciado una tenaz, pero inestable voz narrativa que se contradice explícita e implícitamente”

Se podría concluir así, que al igual que los *tricksters* que, transgrediendo todos los valores, desplazan las marcas de diferenciación entre lo permitido y lo prohibido y confunden los límites de lo posible y lo verdadero, embrollando las fronteras entre las oposiciones tradicionales (el bien y el mal, etc.), Silence diluía las diferencias entre los sexos y Merlín se presentaba como *trickster*, salvaje y profeta al mismo tiempo.

Sin embargo, del mismo modo que las paradojas demuestran las limitaciones de las herramientas de la mente humana, la importancia de las transgresiones y metamorfosis de personajes como Silence y Merlín, es que como buenos *tricksters*, al desestabilizar las apariencias y las fronteras naturales demuestran que la organización y las estructuras con las que vivimos son construcciones arbitrarias —al igual que el lenguaje y los nombres—. Así, al transgredir los límites o invertir los datos de esa construcción, el *trickster* revela el grado al que pueden alterarse las categorías que nos han permitido acomodar dichos datos.⁶⁸ De igual manera, en su estudio sobre el *Roman de Silence*, Erika Hess recuerda que, para los medievales, el reto del hibridismo al orden natural no indicaba un fallo en el orden divino, sino en la comprensión humana de dicho orden como lo había expresado Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*.⁶⁹ Así pues, Silence y Merlín, en tanto que personajes paradójicos e híbridos, cual buenos *tricksters*, funcionan como metáforas culturales⁷⁰ que expresan lo complejo de la realidad, abriendo las puertas a la posibilidad de pensarla de otro modo.⁷¹

(XXX-XXXI), y si bien el epílogo supone que hay una moraleja en el *Roman de Silence*, cuando concluye acerca de la inferior naturaleza femenina, dicha conclusión ha sido totalmente descalificada por el propio texto (como lo sugiere Roche-Mahdi en la introducción a su traducción al inglés del *Roman de Silence*, XXII-XXIII, véase también Stock, “The Importance” y Tolmie, “Silence in the Sewing Chamber”).

⁶⁸ Véanse Hyde (*Trickster Makes this World*, 91) y también Doueili, (“Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives”, 198).

⁶⁹ Así pues, Hess recuerda que, invocando la supremacía de la divinidad, Isidoro de Sevilla afirmaba que dado que los portentos existen por voluntad divina, un portento, “no se realiza en contra de la naturaleza sino en contra de la naturaleza conocida”, es decir, de lo que suponemos que es “natural” (la cita proviene de las *Etimologías*, libro XI § Sobre los seres prodigiosos, 879, cfr. Hess, *Literary Hybrids*, 158).

⁷⁰ Como lo propone Erika Hess, aunque sin mencionar a los *tricksters*.

⁷¹ Agradezco a Andrea Patiño y a Karla Dávalos su apoyo técnico.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

- Le Roman de Silence: A Thirteenth-Century Arthurian Verse Romance by Heldris de Cornuälle*, ed. de Lewis Thorpe, Cambridge: Heffer, 1972.
- Le Roman de Silence. Roman d' Heldris de Cornuailles*, tr. de Florence Bouchet, en *Recits d'amour et de chevalerie, XIIe-XVe siècles*, Danielle Regnier-Böhler, ed., Paris: Robert Laffont., 2000, 461-557.
- Silence. A Thirteenth Century French Romance*, ed. y tr. al inglés de Sarah Roche-Mahdi, East Lansing: Michigan State University Press, 1999.
- HELDNIS DE CORNUALLES, *El libro de Silence*, tr. de A. Benaim Lasry, Madrid: Siruela, 1986.
- HELDNIS DE CORNUÄLLE, *Le Roman de Silence*, tr. al inglés de Regina Psaki, New York: Garland, 1991.
- HELDNIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, ed. y trad. al italiano de Alma Airò, Roma: Carocci editore, 2005.
- MONMOUTH, GEOFFREY DE, *Vita Merlini*, dans *Le devin maudit. Merlin, Lailokien, Suibhne. Textes et étude*, ed. de Philippe Walter, Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 1999, 49-171.
- ROBERT DE BORON, *Merlin, roman du XIIIe siècle*, ed. crítica de Alexandre Micha, Genève: Droz, 1979.
- ROBERT DE BORON, *Merlin, roman du XIIIe siècle*, tr. al francés moderno de Alexandre Micha, Paris: Garnier Flammarion, 1994.

23

CRÍTICA

- ALLEN, PETER L., "The Ambiguity of Silence; Gender, Writing, and the *Roman de Silence*", en Julian N. Wasserman y Lois Roney (eds.), *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*, Syracuse: Syracuse University Press, 1989, 98-112.
- AZUELA, CRISTINA, "Merlin, prophète et *trickster* dans *Le Roman du Silence*", en Koji Watanabe y Fleur Vigneron (eds.), *Voix de mythes, secrets des civilisations. Hommage à Philippe Walter*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt/New York/Oxford: Peter Lang, 2012, 64-98.
- AZUELA, CRISTINA, "*Trickstán*: la construcción entrelazada del héroe y el *trickster* en Tristán el monje", *Acta Poetica*, 32 (2), 2011, 15-54.
- AZUELA, CRISTINA, "Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale", *Iris* 32, 2011, 29-58.
- BALLINGER, FRANCHOT, "*Ambigere*. The Euro-American Picaro and the Native American *Trickster*", *Melus*, 17, 1, 21-38.

- BERTHELOT, ANNE, "Les métamorphoses de Merlin, de Robert de Boron au livre *Of Arthur and of Merlin*", en *Études de linguistique et littérature en l'honneur d'André Crepin*, Greifswald: Reineke-Verlag, 1993, 11-19.
- BERTHELOT, ANNE, "Merlin, ou l'homme sauvage chez les chevaliers", en *Le nu et le vêtu au Moyen Âge, Senefiance*, 47, Aix en Provence: 2001, 17-28.
- BLAKESLEE, MERRIT, "Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems", *Cultura Neolatina*, 44, 1984, 167-190.
- BLOCH, HOWARD, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages* [1983], Chicago/London: University of Chicago Press, 1986.
- BLOCH, HOWARD, "Silence and Holes: the *Roman de Silence* and the Art of the Trouvere", *Yale French Studies*, 70, 1986, 81-99.
- BOLDUC, MICHÈLE, "Images of Romance: The Miniatures of *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 101-112.
- BOLDUC, MICHÈLE, "Silence's Beasts", en Debra Hassig (ed.), *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, New York: Garland, 1999, 185-209.
- BOUCHET, FLORENCE, "Le Silence de la travestie: un extrait du *Roman de Silence* (XIIIe siècle) traduit de l'ancien français", *CLIO. Histoire, femmes et société* 10, 1999, 2-6. [En línea], 10 | 1999, subido a la red el 22 de mayo de 2006. URL: <http://clio.revues.org/index256.html>
- COOPER, KATE, "Elle and L: Sexualized Textuality in *Le Roman de Silence*, *Romance Notes*, 25:3, 1985, 341-360.
- DOUEIHI, ANNE, "Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives", en W. Hynes y W. Doty (eds.), *Mythical Trickster Figures*, Alabama/London: University of Alabama Press, 1993, 193-201.
- DUBY, GEORGES, "Au XIIe siècle: Les 'jeunes' dans la société aristocratique", *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 19 (5), 1964, 835-846 (en español se puede encontrar en Duby, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid: Siglo XXI, 1973, 132-147).
- FREEMAN REGALADO, NANCY, "Tristan and Renart: Two Tricksters", *L'Esprit Créateur*, 16 (1-Spring), 1976, 30-38.
- GAIGNEBET, CLAUDE, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris: Payot, 1974. [traducido al español como *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona: Alta Fulla, 1984].
- GALLAGHER, EDWARD, J., "The Modernity of *Le Roman de Silence*", *University of Dayton Review*, 21:3, 1992, 31-42.
- GAUNT, SIMON, "The Significance of Silence", *Paragraph*, 13, 1990, 202-216.
- HESS, ERIKA, *Literary Hybrids: Cross-Dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative*, New York / London: Routledge, 2004.

- HYDE, LEWIS, *Trickster Makes this World, Mischief, Myth and Art*, New York: North Point Press, 1999.
- ISIDORO DE SEVILLA (san), *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- JEWERS, CAROLINE A., "The Non-Existent Knight: Adventure in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 88-110.
- KINOSHITA, SHARON, "Heldris de Cornuälle's *Roman de Silence* and the Feudal Politics of Lineage", *PMLA*, 110 (3), 1995, 397-409.
- KINOSHITA, SHARON, "Male-Order Brides: Marriage, Patriarchy, and Monarchy in the *Roman de Silence*", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 64-75.
- KOCHER, SUZANNE, "Narrative Structure of the *Roman de Silence*: Lessons in Interpretation", *Romance Notes*, 22, 2002, 349-58.
- LABBIE, ERIN F., "The Specular Image of the Gender-Neutral Name: Naming Silence in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 63-77.
- LECOY, FÉLIX, "*Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornuälle", *Romania*, 99, 1978, 109-125 (reseña a la edición de Thorpe).
- LOMAZZI, ANNA, "L'eroe come trickster nel *Roman de Renart*", *Cultura Neolatina*, 40, 1980, 55-65.
- MAKARIUS, LAURA, *Le Sacré et la violation des interdits*, Paris: Payot, 1974, 215-216.
- MCCRACKEN, PEGGY, "'The Boy Who Was a Girl': Reading Gender in the *Roman de Silence*", *Romantic Review*, 85 (4), 1994, 517-536.
- MORAWSKI, JOSEPH, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle* [1925], Paris: Champion, XXX.
- PERRET, MICHÈLE, "Travestis et transexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine", *Romance Notes*, 25 (3-Primavera), 1985, 328-340.
- PRATT, KAREN, "Humour in the *Roman de Silence*", en Keith Busby y Roger Dalrymple (eds.), *Arthurian Literature XIX, Comedy in Arthurian Literature*, New York: Boydell y Brewer, 2003, 87-104.
- PSAKI, F. REGINA, "The Modern Editor and Medieval 'Misogyny': Text Editing and *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 78-86.
- RADIN, PAUL, *The Trickster: a Study in American Indian Mythology* [1956], New York: Schocken Books, 1987.
- ROCHE-MAHDI, SARAH, "A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence*", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 6-21.
- RYDER, MARY ELLEN y LINDA MARIE ZAERR, "A Stylistic Analysis of *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 18 (1), 2008, 22-40.
- STOCK, LORRAINE K., "The Importance of Being Gender 'Stable': Masculinity and Feminine Empowerment in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 7-34.

- 26
- STURGES, ROBERT, "The Crossdresser and the *Juventus*: Category Crisis in Silence", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 37-49.
- TOLMIE, JANE, "Silence in the Sewing Chamber: *Le Roman de Silence*", *French Studies*, 63 (1), 2009, 14-26.
- VICTORIN, PATRICIA, "Le nu et le vêtu dans le *Roman de Silence*: métaphore de l'opposition entre *nature* et *norreture*", *Senefiance*, 47 (*Le nu et le vêtu au Moyen Âge. XIIIe et XIIIe siècles*), 2001, 365-382.
- WALTER, PHILIPPE, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris: Imago, 2000.
- WALTER, PHILIPPE, *La Mémoire du temps*, Paris: Champion, 1989.
- WATERS, ELIZABETH, "The Third Path: Alternative Sex, Alternative Gender in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 35-46.
- WILLIAMS, ALISON, *Tricksters and Pranksters. Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000.
- ZUMTHOR, PAUL, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, [1943], Genève: Slatkine Reprints, 1973.