

EL NARRADOR Y LA MATERIA NARRADA EN *EL CABALLERO DEL LEÓN*

Gloria Beatriz Chicote

Universidad de Buenos Aires-CONICET

Las dificultades existentes para el abordaje de los textos literarios medievales han sido señaladas en reiteradas oportunidades, desde los primeros estudios críticos surgidos a lo largo del siglo XIX, hasta enfoques recientes. No se enfatizó tanto el problema de acercamiento a las obras de la Antigüedad Clásica, como se remarcó la "otredad" de la literatura medieval, cuando, de hecho, la lejanía temporal y la diversidad lingüística de las primeras, parecerían potenciar las dificultades. Pero, si nos detenemos sobre el tema, veremos que textos medievales y textos antiguos gozan de tradiciones filológicas totalmente diferentes. Mientras que la literatura clásica tiene sobre sus espaldas seis siglos, cuanto menos, de estudios críticos, que parten de la baja Edad Media y continúan ininterrumpidamente hasta nuestros días, la literatura medieval comienza a existir en el panorama de la cultura institucional europea, sólo a partir del siglo XIX, en que el fervor romántico se volcó a la búsqueda de documentos que aportaran testimonios acerca del período fundacional en que se produce el surgimiento de las naciones modernas. Después, una vez abierto el gigantesco baúl del pasado, los positivistas de fines del XIX y principios del XX emprendieron la ardua tarea de edición que todavía hoy está ofreciendo nuevos frutos.

Día a día, la Edad Media continúa desprendiéndose del halo de oscurantismo con que fue rotulada por sus primeros exegetas; sus textos, cada vez más variados, ofrecen el amplio panorama de un proceso cultural complejo, de características heterogéneas y cambiantes en sus diferentes niveles de estructuración, en el que conviven manifestaciones de índole tan diversa como la vida monástica y el carnaval (Lotman, "Sobre el mecanismo").

Pero aún hoy, en pleno auge de los estudios medievales, cada vez que abordamos un cantar de gesta, una jarcha, un *fabliau*, tenemos la impresión de estar frente a una manifestación literaria no medible con los parámetros de la literatura contemporánea. Cada manuscrito que se edita aparece como mosaico individual, fragmentario, como "longevo" significante de un código que debemos reconstruir para recuperar su significado original, si esto es posible para nosotros, receptores de fines del siglo XX, o simplemente para insertarlos en el sistema de signos específico que denominamos cultura medieval (Lotman, "Sobre el mecanismo").

Jauss ("Alteridad") explica esta particular relación del crítico con la literatura medieval a partir del concepto de alteridad. El interés por la literatura medieval residiría en el placer estético que aún puede suscitar, su sorprenden-

te alteridad y el carácter ejemplar de los textos. La literatura medieval interesa para un análisis de conjunto porque muestra claramente el proceso de formación y conservación, de transformación y renovación del canon estético, y, posteriormente, permite entender su sustitución por el canon estético del Renacimiento.

Para acercarse a los textos medievales el lector moderno debe recuperar las normas de un código caído en desuso, cuyos componentes básicos son el lenguaje propio del pensamiento oral, y la peculiar sensibilidad para lo simbólico, lo invisible y lo sobrenatural que se daba por supuesta en el lector medieval por su condición de lector de símbolos.¹

El concepto de oralidad y su contracara, la escritura, por una parte, y la mención al lenguaje simbólico, por otra, nos introducen en una especie literaria particularmente representativa de la Edad Media europea: el *roman courtois*.

A mediados del siglo XII, tiene lugar en Francia el paso de la primera edad feudal a la segunda, la toma de conciencia del feudalismo que de clase de hecho se convierte en clase de derecho. Este paso coincide en la literatura con el surgimiento del *roman courtois* (Köhler, "Las posibilidades"). La canción de gesta había sido hasta ese momento la expresión artística del sistema feudal, en la medida en que servía como afirmación de los valores caballerescos y cristianos, dirigida a una audiencia (con este término aludimos a un proceso de génesis y transmisión eminentemente oral) heterogénea,

que de alguna forma se consideraba incluida en la acción narrada, como engranaje de un mecanismo que necesitaba de todos los estados para su funcionamiento correcto. Acción y narración estaban, tanto para el juglar como para su público, cercanas a la historia, ya que la ficción, si bien poseedora de un discurso con características específicas, no había adquirido aún, en el nivel del relato, un estatuto propio.

La distinción entre ficción y realidad, tan obvia para la inteligencia moderna, no existió desde siempre en el mundo de la literatura medieval. En la segunda mitad del siglo XII, el mundo de la ficción se emancipa de la historia, se evidencia el contraste entre lo fabuloso y lo cotidiano. Este cambio se produce fundamentalmente a partir del desarrollo de la materia de Bretaña, que requiere un disfrute consciente de la *res ficta*, como ya la denominaban los teóricos medievales (Jauss, "Littérature"; Zumthor, "Genèse").

El cantar de gesta había surgido en los siglos anteriores como la narración de las acciones bélicas trascendentes para la consolidación de los clanes nobles, y continuó su vigencia hasta muy entrado el siglo XIII. De esto se desprende que gesta y *roman* han convivido durante un lapso no despreciable. Pero, a pesar de la coexistencia de ambos géneros a partir de mediados del siglo XII, será la novela cortesana, con la aventura individual como principio estructural que es forma y significado a la vez de la existencia del caballero, la representante de la nueva realidad histórico-social. La aventura constituye la prueba del individuo y el acto que restaura el orden y la libertad en la sociedad. El caballero andante duplica la situación del caba-

¹ Recuérdese en este sentido la caracterización que J. Lotman ("Sobre el mecanismo") hace de la Edad Media como un período de extrema simbolicidad en el que existir equivalía a significar.

llero real sin fortuna que debe poner su espada al servicio de los grandes señores para subsistir.² En contraposición a la apertura aglutinante propia de los cantares de gesta, el feudalismo del *roman* muestra un mundo cortés replegado sobre sí mismo, demasiado interesado en marcar los signos que lo distinguen del resto de los mortales, enceguecido ante una realidad que golpea cada vez con más énfasis a sus puertas: el paulatino surgimiento de la burguesía, el fortalecimiento de la realeza, y, como consecuencia, un continuo desplazarse de la nobleza. El triunfalismo comunitario, aglutinante y totalizador de la épica, se transforma en el *roman* en un proceso de mejoramiento interior que afecta a héroes individuales, hijos, a su vez, de la vena ficcional de un autor.

La épica oral, transmitida en variantes ante una audiencia real, que controla directamente el comportamiento del narrador (Ong, "The Writer's") y se involucra con los hechos actualizados en cada *performance*,³ es reemplazada en el *roman courtois* por una audiencia virtual, ficcionalizada en el proceso de composición del texto por un escritor que puede tomar

distancia de la materia narrada y permitirse actitudes tan innovadoras como la ironía.

Las categorías de autor diferenciado, que se corresponde con una existencia humana real, y la de audiencia ficcional (cercana al concepto de lector implícito acuñado por Iser), nos llevan al naciente mundo de la escritura, del libro, con que se conecta el *roman courtois*. Ingresamos, con la novela del siglo XII, en un mundo en que la narración actualizada de la acción épica ha cedido su lugar a la narración ficticia. El relato de hechos inventados sin apoyatura real, en muchos casos fantásticos y maravillosos, cumplen la función de representar en forma idealizada a una clase social poderosa, pero ya con las marcas de la decadencia. Para caracterizar esta nueva estructuración de pensamiento que se traduce en el *roman* creemos que resulta especialmente apta la ejemplificación a partir de uno de los productos más acabados del género,

como una serie de continuaciones que a pesar de la imitación aportaron un elemento de suspenso siempre renovado. Dicho principio, contrario a la visión humanística del original y la recepción, de la pureza de la obra y de la fidelidad imitativa, se encuentra no sólo en la literatura popular sino también entre las obras latinas filosóficas y la literatura culta en romance del siglo XIII, que pueden leerse como prolongaciones de una fábula alegórica con planteamientos constantemente renovados. Hasta entonces, la obra particular, en la tradición de la literatura medieval, no podía considerarse, por lo general, ni como forma lograda de una sola vez, cerrada en sí misma y definitiva, ni como producción de un autor tan original que no deba compartirla con ningún otro. La inmersión del lector solitario en un libro, puede describir la experiencia del arte autónomo de la época burguesa, pero en la Edad Media el concepto de obra es más vago, y se evidencia en el carácter intertextual de la gesta, que permite al receptor entrar hasta el fondo en un juego iniciado antes con reglas conocidas pero sorpresas desconocidas.

² Duby ("Los jóvenes") se refiere a la presencia, en la historia real del siglo XII, de jóvenes segundones, que ansiosos de hallar fortuna, viajan al acecho de aventuras o casamientos convenientes.

³ Para Jauss ("El lector") la cuestión de la unidad de la *Chanson de Roland*, y de la gesta románica en general, debe pensarse, considerando que toda la épica está inscrita en una tradición fluyente, que no es reducible a una forma cerrada de obra u original y variantes impuras o corruptas. La canción de gesta tenía la estructura de obra en continuación. Una creciente ciclización hizo que los límites de la obra fueran móviles y ocasionales. No existe lo que la crítica positivista consideró una serie de variantes corruptas frente a un original perdido. Ese conjunto pudo ser percibido por el público medieval

en tanto proyecto narrativo y en tanto mensaje al servicio de valores cristianos y corteses: *Yvain, el caballero del león* de Chrétien de Troyes.⁴

En primer término diremos que *Yvain* es uno de los textos, en el sentido lotmaniano del término, que evidencia más claramente el pasaje del universo cultural oral al escrito. El escritor, en su función de narrador, trabaja su materia acercándose y tomando distancia de ella, mediante la utilización de múltiples recursos que enriquecen el proceso de comunicación. Aparecen en *Yvain* categorías gramaticales, retóricas, sintácticas y formulísticas, en las cuales, implícita o explícitamente, la primera persona se convierte en signo de la presencia del narrador que guía a través de modulaciones discursivas a su narratario. Emisor y receptor afloran constantemente en nuestro texto, en un esfuerzo que hace el autor por crearles nuevos espacios en el discurso. Anuncios, exclamaciones, exhortaciones, usos formulísticos, opiniones, protesta de insuficiencia de datos, declaración de suficiencia de datos, afirmaciones de fidelidad a la verdad, recuerdos, rechazos, preguntas retóricas, alusión a fuentes (Grigsby, "Narrative"), evidencian la presencia de una pulida voz narrativa. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje:

Si le engañaron, no lo sé, pero le recibieron con gran júbilo y aparentaron un gran placer en ofrecerle hospitalidad a su gusto.

⁴ Micha ("IV. Chrétien", 262) considera que: "Par la souplesse et l'harmonie de la composition, par le dessin des caractères, par le mélange du plaisant et du sérieux, par la maîtrise du style, il se pourrait bien que le *Chevalier au lion* fût le chef-d'oeuvre de Chrétien de Troyes".

Incluso la hija del señor le servía y le demostraba grandes honores, **tal como se debe hacer con un huésped notable**: le quitó las armas, y esto no fue nada, pues le lavó las manos, el cuello y el rostro. El padre quiere que le haga toda clase de honores y así se los hace ella; saca de su cofre una camisa plisada y bragas blancas y se las pone, y con hilo y aguja le cose las mangas. **¡Quiera Dios que estos halagos y servicios no le cuesten demasiado caro!** (vv. 5401-5419).⁵

En este relato del ritual de hospitalidad con que el héroe es recibido en el castillo, está intercalada la voz del narrador que, con sus declaraciones de conocimiento, de ignorancia, y con la anticipación premonitória del final, va orientando la mirada del lector, a partir de la modelación de los hechos narrados.

La relación entre narrador y materia narrada, a pesar de mantener recursos propios de la narrativa oral, ha variado con respecto a la establecida en la épica. La escritura permite un distanciamiento, un volver para atrás y una prospectiva que la épica no había desarrollado. La voz narrativa también puede engañar al lector, enviar falsos indicios acerca de la caracterización de los personajes y sus acciones. Se manifiesta la ironía, que por primera vez en la literatura románica, requiere una audiencia selecta. Köhler afirma que, en contraste con la

⁵ Citamos por el número de verso del texto original, edición de Mario Roques, *Les romans de Chrétien de Troyes. IV. Le Chevalier au lion (Yvain)*, Paris: Champion 1971, y la traducción de Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, introd. y trad. de Isabel de Riquer, Madrid: Alianza, 1988. El resaltado en negrita es nuestro.

canción de gesta, que supone un público heterogéneo, el *roman* marca una progresiva diferenciación en el público literario medieval. Está dirigido expresamente sólo a la sociedad cortés, formada por caballeros y clérigos, la restricción abarca a una elite social y cultural que excluye al tercer estado, el de los *laboratores*. Este género posee convenciones compartidas por autor y receptor, pero que no son de carácter universal, sino restringido. En la dirección de la literaturidad, es observable un mayor uso de la ironía, posible en la transición entre composición oral y escrita. La ironía del narrador se acentúa en las nuevas posibilidades de relación que la escritura abre entre autor y obra. Ahora el autor puede tomar distancia del texto escrito e ironizar, cuestionar las implicancias de la materia narrada, considerar las palabras y no las fórmulas como unidades de sentido.⁶

En el texto que nos ocupa la ironía se pone de manifiesto en el soliloquio con desdoblamiento de voces que hace Laudine, antes de aceptar a Yvain, el asesino de su esposo, en matrimonio:

Ved el cambio que ha dado la dama hacia aquella a quien ha insultado y que creía que por ningún precio debía estimarla más. Y a aquel que había rechazado lo ha perdonado, lo ha perdonado lealmente con razón y justicia porque no le había hecho ningún mal. Y razona igual que si estuviera ante él y empieza a discutir consigo misma.

⁶ Green (*Irony*), define ironía en los siguientes términos:

Irony is a statement, or presentation of an action or situation, in which the real or intended meaning conveyed to the initiated intentionally diverges from, and is incongruous with, the apparent or pretended meaning presented to the uninitiated.

—¿Niegas acaso —le dice— que has matado a mi señor?

—No puedo negarlo —le contesta—, al contrario, lo concedo.

—Dime, pues, ¿por qué lo has hecho? ¿Por lastimarme? ¿Por odio? ¿Por desprecio?

—Que me muera ahora mismo si lo hice para haceros algún mal.

—Entonces a mí no me has causado ningún mal ni has obrado injustamente con él, porque si él hubiera podido te hubiera matado; en mi opinión creo que he juzgado bien y rectamente.

Entonces por ella misma se da cuenta con buen sentido y razón que no tiene derecho a odiarle... (vv. 1751-1782)

Este cambio repentino de la dama desesperada por la muerte de su esposo, quien unos pocos versos antes se había arrancado los cabellos sumida en una crisis de locura, mueve a risa al lector contemporáneo, y creemos que también tenía una lectura irónica para el receptor medieval. Laudine ha reaccionado favorablemente al “juego de la verdad” que le había propuesto Lunete, la lógica usada con retórica sedujo al corazón que estaba a punto de consentir (Kelly, “Le jeu”), pero todo el artificio discursivo esconde, sin lugar a dudas la sonrisa cómplice del autor a su receptor (Menard, “Rires”).

Relacionado íntimamente con la génesis del *roman courtois*, se halla, más adelante, el pasaje de la doncella que lee una novela ante sus padres en el jardín del castillo. Esta escena marca un paso intermedio entre la sesión pública de canto épico y la situación de lectura privada propia de los tiempos modernos:

Mi señor Yvain entró en el jardín seguido de toda su comitiva. Vio a un hombre de as-

pecto noble, acostado sobre una tela de seda y reclinado sobre el codo; ante él una doncella leía una novela, no sé de quién, y una dama se había acercado para escucharla: la dama era su madre y el señor su padre, y se llenaban de gozo al verla y al escucharla, pues no tenían otro hijo (vv. 5354-5367)

No es casual que esta situación de lectura se produzca entre un grupo de personajes ajenos al conjunto propio del *roman courtois*. El padre de la niña es el Señor del Castillo de Pésima Ventura, un noble envilecido por el desempeño de actividades comerciales, muy cercano al modelo burgués que la nobleza feudal denigraba. Este caballero "pseudo burgués", tiene prácticas burguesas: el lujo que imita de la nobleza, el ocio y la lectura. La familia reunida por Chrétien en sesión de lectura en voz alta de una novela desconocida, forma parte del proceso de construcción de un público, por parte del escritor, que también se evidencia en el comienzo de la obra, en que la aventura de Calogrenant es relatada ante los miembros de la corte del Rey Arturo:

Al otro lado de la cámara, fuera del aposento, estaban Dodinel, Sagremor, Keus, y mi señor Gauvain; y también estaba allí mi señor Yvain y con él Calogrenant, un caballero muy amable que le había empezado a explicar un relato no acerca de su honor, sino de su vergüenza. Mientras contaba su historia la reina lo oyó y se levantó del lado del rey para acercarse rápidamente... (vv. 53-64)

La delimitación de una audiencia, que en el *roman* se muestra aún oscilante, será profundizada en los siglos siguientes por narradores como Boccaccio y Chaucer.

Chrétien, al igual que Chaucer y Boccaccio, ante la ausencia de una tradición literaria previa que le indicara cómo ficcionalizar su receptor, lo resuelve contando sus cuentos, en el primer caso un *roman* que se lee en voz alta, en el segundo la narración oral de un acontecimiento, ante un grupo de receptores debidamente caracterizados, que colaboran a crear la audiencia virtual de sus obras (Ong, "The Writer's").

El *roman courtois* evidencia un complejo proceso de traducción de códigos en germen, que se clarifica en obras sucesivas. La literatura escrita mediatiza la esencia narrativa de la cultura oral (Weinrich, "Al principio"). En este contexto se evidencia la utilización de modelos narrativos anteriores, cuyo contenido se resemantiza y enriquece a través de las estructuras discursivas ya mencionadas. En *El caballero del león*, Chrétien reelabora contenidos ya existentes en el mundo literario del siglo XII, creando un mundo de relaciones entre narrador y materia narrada, específico del género. La historia del rey Arturo y sus caballeros de la tabla redonda había sido ya relatada por G. de Monmouth, en su *Historia de los reyes de Britania*; el mundo céltico y sus apariciones maravillosas constituyeron la materia de *lais* y leyendas orales; la casuística del amor cortés había sido tratada por los trovadores provenzales y por teóricos como Andreas Capellanus. Dichos componentes, leyenda artúrica, tradición celta y amor cortés, confluyen en la obra de Chrétien, pero no como una sumatoria de las tradiciones previas sino que se resignifican conformando un nuevo modelo cultural.⁷

Por último, apuntamos, con miras a un futuro tratamiento del problema, la importancia que

adquiere en la creación del discurso del *roman*, el desarrollo de la **argumentación** y la **descripción**. Dicho movimiento se percibe claramente en *Yvain*, donde la argumentación toma su espacio en las digresiones sobre el amor, o en el análisis de los sentimientos de los personajes, ya citados arriba, y el elemento descriptivo asoma, en la detallada mención de los elementos presentes en la fuente, o en el momento en que Yvain descubre el velo del taller de hilandería en el que trabajan las doncellas cautivas.

El *roman*, hito fundamental en la historia de la literatura occidental, constituye un género en el que vemos en funcionamiento un sistema de signos con su normativa propia. Desde el ángulo temático, la relación amor-empresa caballeresca es un elemento específico que aún tiene vigencia en la narrativa actual, y, en cuanto a

los procedimientos narrativos adherimos a la tesis de Segre ("Quello che Bachtin", "Perspectives") que considera al *roman* como el germen del prospectivismo característico de la narrativa moderna. El movimiento del punto de vista a través de monólogos, el distanciamiento autor/personajes, narración objetiva/subjetiva, tipos de discurso, intertextualidad, evidencian un estadio de modernidad que vuelven útiles parámetros de análisis aportados por la crítica más reciente. En este sentido, nuestras consideraciones representan un intento, no de eliminar la alteridad de los textos medievales, sino de reconstruir el contexto en el que esa alteridad adquiere significado, y de este modo avanzar en la comprensión de la cultura medieval.

BIBLIOGRAFÍA:

- DUBY, G., "Los jóvenes en la sociedad aristocrática de la Francia del Noroeste en el siglo XII", *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid: Siglo XXI, 1977.
- GREEN, D. H., *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- GRIGSBY, J., "Narrative Voices in Chrétien de Troyes", *Romance Philology*, 32:3, 1979, 261-273.
- JAUSS, H., "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, 1970, 79-101.
- , "Alteridad y modernidad de la literatura medieval", Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. III Edad Media Primer suplemento*, Barcelona: Crítica, 1991.
- , "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros, 1987, 59-85.

⁷ Los personajes de la Corte de Arturo serán dotados de características individuales: Gauvain, el modelo de caballero por excelencia; Lancelot, el caballero amante; Perceval, el caballero místico que convierte la aventura profana en religiosa, etc. El folclore céltico se incorpora en *Yvain*, por ejemplo, en la presencia de la fuente maravillosa, motivo central del *roman*, el ungüento que vuelve a Yvain a la cordura después de su vida salvaje en el bosque, los hijos del diablo contra quienes debe luchar el héroe en el Castillo de Pésima Ventura, o la figura de Lunete. El amor, que en *Yvain* logra superar a la aventura, es para Chrétien un amor purificador, encauzado dentro de los límites del matrimonio, muy distante del amor adúltero cantado por la lírica occitánica, y, en este sentido enfatiza la función anticipadora de la literatura, al privilegiar un tipo de comportamiento social, no sancionado aún en el siglo XII (Jauss, "Alteridad"). De lo dicho hasta aquí inferimos que Chrétien construye su texto a partir de modelos narrativos que no tienen carácter universal, sino que deben individualizarse dentro del sistema de modelización de cada cultura (Segre, *Las estructuras*; Lotman, "Sobre el mecanismo").

- KELLY, D., "Le jeu de la vérité", J. Dufournet (ed.), *"Le chevalier au lion" de Chretien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre*, Paris: Champion, 1988.
- KÖHLER, E., "Las posibilidades de una interpretación sociológica a través del análisis de textos literarios franceses de distintas épocas", *Literatura y sociedad*, Barcelona: 1969.
- LOTMAN, J., "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979.
- MENARD, P., "Rires et sourires dans le roman du *Chevalier au lion*", J. Dufournet (ed.), *"Le Chevalier au lion" de Chretien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre*, Paris: Champion, 1988.
- MICHA, A., "IV. Chrétien de Troyes", *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe. siècle. Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. IV/1*, Heidelberg: 1978.
- ONG, W., "The Writer's Audience is Always a Fiction", *PMLA*, 1975, 90.
- Segre, C., *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona: Planeta, 1976.
- , "Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo", *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino: Einaudi, 1984, 61-84.
- , "Perspectives des voix et perspectives de la vision dans les recherches sur le roman médiéval", *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, t. VI, Trier: 1986, 463-469.
- WEINRICH, H., "Al principio era la narración", Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- ZUMTHOR, P., "Genèse et évolution du genre", *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe. siècle. Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. IV/1*, Heidelberg: 1978.