

LÍRICA, ROMAN Y DIALÉCTICA EN *LI CHEVALIERS AU LION* DE CHRÉTIEN DE TROYES

Joaquín Rubio Tovar

Universidad de Alcalá

I. INTERTEXTUALIDAD Y *TRANSLATIO STUDII*

Un colega de una universidad alemana suele sorprender a los estudiantes con preguntas que recuerdan a las que se formulan en los exámenes de matemáticas. Convencido de que ha de presentarse la asignatura como un conjunto de problemas, plantea enunciados como el que sigue: "Dado el código del *fin'amors* y partiendo de su expresión en los poemas de trovadores, y *minnesinger*. ¿Cómo se traslada el universo amoroso de la lírica al *roman* cortés y cómo condiciona su desarrollo? ¿Con qué argumentos podría negarse o afirmarse que el *roman* desarrolla narrativamente las situaciones presentadas en la lírica? Justifique sus respuestas, partiendo de los textos explicados (...)"

Ninguna respuesta resolverá de manera definitiva lo que se plantea. Ni el objetivo ni la metodología del investigador que se ocupa del hecho literario coinciden con los presupuestos de quienes se dedican a las ciencias exactas. Pero no está mal que, de vez en cuando, se nos estimule para buscar concreción y rigor, sin caer necesariamente en el álgebra de los lenguajes herméticos.

En el fondo de esta pregunta -si es que está bien formulada- laten algunas de las opiniones expresadas por los críticos sobre la diferencia de actitud del poeta lírico y de quien se afana en el relato, pues se trata de trabajos distintos:

"Lyric poetry describes emotions; narrative poetry relates actions. The lyric power can vacillate forever between hope and despair, renunciation and desire, in the pursuit of an unattainable ideal, but hero of a romance must act -he must achieve his goals or be overcome in the attempt. (...) The lyric poet can straddle the line between illusion, or the game, and reality; the narrative poet cannot. The lyric poet studies the effects of love on himself alone -he is his own hero; the narrative poet must show the effects of love on many characters and events." (Ferrante, 1975: 135/6)

La primera consideración que cabría hacer es que no es posible explicar el origen y desarrollo del *roman* y la incorporación de los elementos que lo configuran (en este caso la lírica cortés), a partir de una única razón. Sin los textos historiográficos escritos en pareados octosilábicos, sin la poesía trovadoresca, sin la nueva concepción sobre la ficción y las especulaciones de la escuela de Chartres, sin el enorme bagaje de la retórica, la formación de los clérigos en numerosas materias (como la dialéctica), sin el desarrollo de la literatura en vulgar, sin el debate con los textos contemporáneos -Tristán- y de la antigüedad -Ovidio-, y sin el interés y la mentalidad de un público distinto al de la épica, no se puede entender el nacimiento del *roman*. No se aclara la incorporación de motivos y procedimientos de los géneros trovadorescos al *roman* partiendo de explicaciones simplificadoras, que no van mucho más allá de la afirmación de que se pasa de un género a otro, como si se tratara de un simple préstamo.

Hace años que Claudio Guillén (1971) explicó que la literatura es un sistema, que sus elementos están interrelacionados, y que su evolución no puede explicarse de manera unilateral. El *roman* no surge por una única razón, sino que hay una constelación de motivos que permite su aparición y desarrollo. Así las cosas, habría que reconocer que la relación entre lírica cortés y *roman* no puede contemplarse solamente a partir de estos dos elementos, porque no es una simple relación bilateral. La lírica trovadoresca dejó su huella en los *romans* de diferente manera, porque los temas (el código amoroso de aproximación y conquista de la amada, los efectos de Amor y las consecuencias en los enamorados, etc.) y los géneros o subgéneros trovadorescos contruidos a partir del debate afectan de manera muy variada al desarrollo de los *romans*.

Vayamos por partes. La materia que se nos propone en estas jornadas invita a reflexionar sobre alguna de las paradojas que se esconden en la pregunta que planteaba el profesor alemán. El trabajo del poeta y el del autor del *roman* son distintos, pero el hecho es que los *romans* se sirven de la temática amorosa y desarrollan problemas planteados en la lírica. Las diferencias existen, pero lírica y *roman* comparten un universo semejante, como tendremos ocasión de recordar aquí. El objetivo de estas páginas es reflexionar sobre las relaciones entre lirismo y narrativa, cuestión de la que se han ocupado los teóricos e historiadores de la literatura de nuestro tiempo, pero que recuerda también una preocupación mayor de los hombres de letras de la Francia del siglo XII y esta doble perspectiva nos invita a considerar la cuestión con las armas y los bagajes que nos ofrece la teoría contemporánea, sin perder de vista la reflexión que se adivina tras la escritura medieval.

Sabido es que durante muchos años la búsqueda de fuentes ha sido una tarea esencial para la filología. Esta tarea ha permitido sentar unas bases muy sólidas a la investigación y orientado durante décadas muchísimos estudios. Hoy nos interesan las fuentes no solamente como recuerdo de tal libro o tradición no escrita de donde tomó el autor un pasaje, sino que las consideramos como un verdadero activo, un fermento que incita a la escritura o la reescritura, a la discusión con el pasado y con la contemporaneidad, y nos preocupa también el modo como se relaciona la fuente con los textos que movieron al autor.

Los estudios que se han hecho sobre el *roman*, sobre la compleja relación textual que mantiene con muchas obras contemporáneas del mismo género, con poemas trovadorescos y obras filosóficas, han obligado a replantear la investigación sobre las fuentes que recordaba

más arriba. El problema ya no consiste en averiguar qué versos de poemas de Bertran de Ventadorn aparecen citados de manera casi literal en *Li chevaliers au lion*¹, ni reconocer que Chrétien conocía a fondo el pensamiento filosófico de la época, así como con las obras del pasado que conoció y tradujo. El problema que planteamos es saber cómo actúan las fuentes en el interior del *roman*, cómo se imbrican en la trama, cómo dialogan unas con otras, de qué manera las digresiones sobre Amor o los poemas intercalados hacen avanzar el discurso o cómo afecta la dialéctica filosófica en el desarrollo de la obra. Hay dos conceptos centrales, el de *translatio studii*, capital en el siglo XII, y el de *intertextualidad*, uno de los lugares de pensamiento más fecundos de la crítica literaria del siglo XX, que nos invitan a pensar en cuanto acabo de plantear.

La noción de intertextualidad no es nueva para ningún medievalista, aunque haya surgido de planteamientos teóricos lejanos a su campo de trabajo. Quien se haya preocupado por la concepción y la transmisión de obras literarias medievales no habrá dejado de observar la cantidad de voces y textos que suenan en las obras que estudia. No creo que haya en la literatura medieval nada comparable a la obra historiográfica de Alfonso X, al minucioso trabajo de taracea mediante el que se articulan crónicas latinas, glosas exegéticas y voces épicas que llegán a darse cita en un mismo folio.

Uno de los teoremas apuntados por Daniel Poirion para definir la escritura medieval es que son las obras, los textos y no los modelos abstractos, los arquetipos, los que sirven de matriz para crear el espacio textual en la Edad Media. En la textura narrativa, señala Poirion, se usan motivos tomados de obras que eran conocidas. La literatura medieval no fluye de modelos abstractos sino por incitación de modelos concretos. La idea de partida es que:

“*Auctoritas, translatio, conjointure*, son los tres principales modos de inserción de la cultura en la escritura de la Edad Media.” (1981:117)

Salvando las distancias, y con las precisiones debidas, algunos investigadores han relacionado el concepto de *translatio* con la intertextualidad. M. Freeman (1981) señalaba que pueden conjugarse investigaciones contemporáneas sobre intertextualidad con el modo de insertar y trabajar sobre textos de los autores medievales. Aunque la diferencia de planteamientos nos invite a tratar esta relación con cautela, los dos conceptos mencionados podríán aliarse sin artificio y hacerlos cohabitar bajo un mismo techo.² Lo que nosotros llamamos intertextualidad recuerda, según Freeman, a la noción de *translatio studii*, uno de los principios que ayuda a entender el desarrollo del *roman*. Cada *roman* refleja la incorporación, la fusión de diversos fragmentos textuales que glosa, comenta, imita y retoma para crear su propio tejido. Así las

1 Por comodidad para el lector, presento siempre las citas de *Yvain* traducidas. De esta obra disponemos en castellano de dos estupendas traducciones. De una de ellas es autora Isabel de Riquer (*El caballero del león* Madrid, Alianza editorial) y otra se debe a la pluma de Marie Jose Lemarchand (*El caballero del león*, Madrid, Siruela)

2 “La cultura del manuscrito, dice Ong, daba por hecha la intertextualidad. Atada aún a la tradición de lugares comunes del antiguo mundo oral, creaba deliberadamente textos con base en otros textos, haciendo adaptaciones, modificaciones y compartiendo las fórmulas y los temas comunes, inicialmente orales, a pesar de que los elaboraba como formas literarias nuevas, imposibles sin la escritura. La cultura de lo impreso, de suyo, tiene una disposición mental distinta. Tiende a considerar una obra como ‘cerrada’, apartada de otras, una unidad en sí misma.” (Ong, [1982] 1993: 132)

cosas, los *romans* no son simples representaciones de modelos, sino eslabones de una cadena textual. Cada uno de ellos, explica Freeman, engloba a sus predecesores, los reorganiza al tiempo que articula una interpretación, un *sen* particular. Cada *roman* constituye un momento en el diálogo permanente de las obras entre sí, pues cada uno de ellos ofrece nuevas transformaciones, refundiciones y siempre late la posibilidad de continuaciones parciales. Hay un episodio de *Cligès* que ilustra cómo el trabajo de traspasar un texto de un *roman* a otro era una actividad buscada. En su tarea, el escritor desea incorporar un segmento de una obra en la propia, crear un texto a través de la lectura de otro. Soredamor, que pertenece al séquito de Ginebra, ha tejido una camisa fina de tela blanca (vv. 1139 y ss) y ha utilizado en las costuras hilos de oro entre los que ha entreverado algunos cabellos dorados y espera encontrar al caballero que los diferencie.³ La camisa tejida (y no se olvide que texto significa tejido) permite la comparación con la composición de una página. Chrétien maneja dos clases de hilo y de su maestría depende la creación de una *conjointure* perfecta. Naturalmente, algunos signos prestados cambian de valor, de polaridad, al incorporarse al nuevo universo. Conocidas son las consideraciones que a la hora de hablar de *Cligès* hablan de un nuevo Tristán, un hiper Tristán o un contra Tristán, pues la leyenda se transparenta, como si de un *palimpsesto* se tratara, bajo la escritura del maestro francés. El mismo trabajo que realizó Chrétien en este *roman* puede documentarse en muchas obras más y ejemplificarse también, pues de *translatio studii* hablamos, con textos de la antigüedad.

Intertextualidad significa que un texto no recibe su sentido más que en relación con todos los textos con los cuales dialoga, en interferencia con ellos, y esto no concierne solamente a los pasajes en los cuales el autor ha pensado escribiendo el suyo (para imitarlos o para desmarcarse de ellos) sino también en aquellos en los que el lector piensa cuando lee y que pueden ser textos posteriores. La intertextualidad es, pues, la presencia de una cultura histórica en la escritura y la lectura, es la «manera en la que un texto lee la Historia y se inserta en ella» (Julia Kristeva). La conclusión que sacamos es que algunos conceptos que circulan en el siglo XII, de honda raíz medieval, que son necesarios para explicar la teoría y la práctica de la escritura y la composición de *romans*, no disuenan de algunas formulaciones teóricas contemporáneas. Estoy muy lejos de decir que conceptos de la poética medieval anuncien nada contemporáneo, ni que nada contemporáneo retome o redefina algunas nociones capitales de la Edad Media. Lo que sí defiende es que pueden conjugarse investigaciones contemporáneas sobre intertextualidad y estudios del *roman* francés medieval. La apariencia de divorcio cronológico no impide que se puedan aliar, que se permita hacer cohabitar el pensamiento medieval y los modernos planteamientos de intertextualidad tal y como señalé más arriba.

No debe olvidarse al estudiar cualquier *roman* que la originalidad literaria en el siglo XII se identifica con la interpretación y adaptación de materiales previos, como el vasto continente de la cultura latina y la literatura de origen celta, y no con la creación de una nueva materia o con ideas novedosas. Una vez que se reconoce la importancia de las fuentes, se trata de ver

3 "(...) Ha sacado una camisa de seda blanca, bien hecha, muy fina y delicada. En las costuras no había un hilo que no fuera de oro o al menos de plata. Soredamor había puesto la mano varias veces para coserla y había hilvanado un cabello de su cabeza junto al oro en las dos mangas y en el cuello, para comprobar si podría encontrar a algún hombre que, poniendo toda su atención, pudiera diferenciar uno del otro, pues el cabello era tanto más brillante y rubio que el oro." *Cligès*, vv. 1139 y ss, trad. Rubio Tovar, pp. 84 / 85.

la novedad de su combinación y sobre todo el *sen* que se otorga a este nuevo texto fruto del trenzar, destrenzar, organizar y desarrollar el nuevo tejido. No olvidemos, finalmente, que es necesario dilucidar el significado de *Yvain* en su contexto del siglo XII o, lo que es lo mismo, dentro de la composición de *romans* y en el seno de un debate con ellos.

2.LA DIALÉCTICA

El sentido de *Li chevaliers au lion* hay que insertarlo en una cultura que no quiere ser trascendente o didáctica, sino laica. Debe señalarse en este punto que las florecientes escuelas de los siglos XI y XII movían además de al estudio exegético de autores clásicos, a una nueva manera, a un nuevo espíritu de preguntar, de investigar; en estos años alcanza la dialéctica un poder extraordinario que afecta a la literatura y permite nuevos caminos para el desarrollo de temas y argumentos. La *translatio studii* o transmisión del saber no fue una operación estática. Las escuelas del norte de Francia se habían convertido en depositarias de la vieja sabiduría y se había establecido una relación dinámica con los antiguos escritores, especialmente los poetas, que ayudaba al diálogo y la armonización de la filosofía pagana y la filosofía cristiana. El interés en cultivar la exégesis y la interpretación dirigida a mostrar el significado escondido por los poetas en sus obras dio también un impulso definitivo a la literatura. Cuando se habla del origen del *roman* y de sus componentes esenciales, el amor y la caballería, no debería olvidarse que la imbricación de estos dos temas básicos y su desarrollo debe mucho a las técnicas intelectuales, al trabajo aprendido por los hombres de letras en las escuelas. Los escritores que se formaron en el estudio del *trivium* aplicaron a los temas que hoy consideramos literarios la dialéctica, explotando contrastes y oposiciones de términos y así lo entendieron quienes interpretaron y continuaron estas obras.

Los *romans* representan un corpus de obras escritas por virtuosos que muestran su originalidad a la hora de manejar las convenciones literarias y las alusiones a otras obras. La combinación, la variación, el debate sobre una serie de casos o preguntas, es uno de los rasgos del *roman*. Hay una serie de temas de discusión, conocidos por todos los autores, que aparecen una y otra vez. No es posible estudiar *Yvain* en una especie de *vacuum* o vacío y abstraerlo de las obras de sus contemporáneos. Recuérdese el grave asunto del hombre entre dos mujeres: (como en *Ille et Galeron*) la mujer entre dos hombres (*Cligès* y la leyenda de Tristán), el debate dialéctico entre Amor y sabiduría, etc. Estos debates están en la base de muchos *romans*. Hay además una serie de preguntas que se examinan: ¿Qué cualidades inspiran Amor? ¿Belleza, riqueza? ¿Cuál es la verdadera naturaleza de la mujer? ¿Qué clase de fuerza es Amor? ¿Cómo se produce el enamoramiento, cómo llega Amor y por cuál de los sentidos entra en el hombre? ¿A través de la vista, el oído? (Rubio Tovar: 1996) ¿Cuán lejos ha de ir un caballero a la hora de subordinar sus actividades al servicio de una dama? ¿Esta mujer debe ser su esposa?

Por lo demás, las referencias intertextuales entre las novelas son continuas y los préstamos entre ellas son numerosos y se adivina a veces una rivalidad literaria muy marcada. *Ipomedon* y *Protesilaus* contienen alusiones o préstamos del *Tristan* de Thomas. El narrador de *Florimont* se opone a la explicación que aparece en *Cligès* de que el amor entra por los ojos, pues hay enamorados que no se han visto y se aman. Entre las muchas cosas que fue el *roman* del siglo

XII, una de ellas fue ser una crítica investigación de casos que se referían a la relación entre amor y caballería.

He mencionado la palabra dialéctica, término que está unido al nombre de Pedro Abelardo. En Su obra *Sic et non* la dialéctica se presenta como un instrumento necesario para la interpretación de ideas opuestas, de pasajes que presentan opiniones encontradas. Abelardo se sirve de ella y yuxtapone pasajes contradictorios de las autoridades patristicas para que pudieran resolverse y reconciliarse. La dialéctica se muestra, pues, como un procedimiento útil para la comprensión e interpretación. La fortuna extraordinaria y la ampliación continua de la obra muestran la creciente importancia y el alcance extraordinario de su método, que dejó también su huella en la literatura.

Las dificultades que suponía armonizar las exigencias del amor con la práctica de las virtudes caballerescas eran un reto literario que permitía un desarrollo novedoso de los relatos y en este punto Chrétien de Troyes cumplió un papel esencial. Él mostró en el campo literario que la realidad podía presentarse a partir de la diferente perspectiva de dos personajes, que los sucesos podían explicarse a partir de distintos puntos de vista. De acuerdo con el espíritu dialéctico que afecta al *roman* del siglo XII, no debemos sorprendernos al encontrar que muchos de los autores tratan las ideas que deberían sostener con cierta ironía, una mezcla entre distancia y finísimo humor. En algunos episodios de *Yvain* hay una presentación de episodios que invitan a la prudencia a la hora de ser interpretados, pues permiten diferentes lecturas, a veces opuestas, y que sólo se aclaran si se tienen en cuenta matices, frases que parece que se han dejado caer sin mayores intenciones. De sobra sabemos que el *roman* es un género dialógico que evita soluciones en una única dirección y que pone a veces en primer plano las contradicciones de sus protagonistas y de las exigencias de amor.⁴ No es desde luego la dialéctica filosófica el único resorte que hace avanzar la acción. Chrétien era un *trouvère* y algunos subgéneros dentro de la lírica que él cultivaba se construyen también a partir del debate y la disputa. Sin duda, nuestro autor conocía muy bien las *tensós*, las disputas poéticas entre trovadores, y se percibe en él la huella de los *partimens* (el debate íntimo es llamado *tançon* en el verso 1735). El clérigo disponía de varias disciplinas, de diferentes herramientas para plantear casos y conflictos lejos de una única solución.

3. EL SISTEMA

Los géneros de debate trovadoresco, la huella del universo amoroso ovidiano, la presencia de la dialéctica en el modo de ofrecer los argumentos, la idea de *fin'amors*, plural y contradictorio en algunos puntos, o la vecindad del relato a las crónicas y la historiografía, nos llevan a pensar que no es una concepción estática de la obra literaria, ni una idea unidireccional o mecanicista de las fuentes lo que nos permitirá entender el nacimiento de géneros tan proteicos y ricos como el *roman*.

En este punto, me parece esencial recordar la noción de sistema, tal y como ha sido elaborada y aplicada por Claudio Guillén (1971). Un sistema existe cuando ningún elemento simple

⁴ FERNANDO CARMONA (1996) recuerda que el soliloquio de Lavinia del *Roman de Eneas* tiene una organización dialéctica (lógica) en el que no falta el planteamiento de una cuestión y la solución o conclusión final, pasando por unas pruebas o demostración.

puede ser comprendido de manera aislada de un conjunto, de una coyuntura de la que forma parte. Los componentes de un sistema no deben aislarse porque no pueden explicarse más que gracias a una interrelación. Nada es menos histórico que aislar componentes de un vasto tejido. El sistema en el que se desarrolla el *roman* nos muestra una constelación de elementos, un conjunto de interrelaciones, de interacciones y opciones, y también de ciertas funciones realizadas por sus componentes. Descubrir un sistema exige estudiar una fase de la evolución literaria por medio de cortes sincrónicos.

“articulando en estructuras equivalentes o jerarquizadas la multiplicidad heterogénea de obras simultáneas; y descubrir así en la literatura de un momento de la historia, un sistema totalizador. El que este sistema (mejor polisistema, en vista de su heterogeneidad precisamente) se abra en el momento del corte sincrónico a una variedad de obras, que pueden ser actuales o inactuales, prematuras o atrasadas, se debe a que el corte revela la coexistencia de curvas temporales distintas.” (Guillén: 1985, 400)

Y es que para estudiar el sistema literario de un determinado momento hay que considerar a los autores pretéritos que se traducen y comentan (no olvidemos al Chrétien de Troyes traductor y estudioso de Ovidio, según leemos en el prólogo a *Cligès*), las obras contemporáneas (Tristán y la poderosa materia de Bretaña), el género histórico (historiadores, poetas y novelistas coincidieron en más de una corte), la omnipresencia del universo de trovadores y *trouvères* y sus sutilezas acerca de las cuestiones amorosas, etc. La integración de todos estos componentes es lo que constituye un sistema histórico. Los sistemas nos permiten entender (y al tiempo construir, pues la historia es siempre construcción) las luchas, las refutaciones, las elecciones y las alternativas de escritores, lectores, el público que escuchaba. Los sistemas no son algo cerrado o estático, sino un conjunto de interrelaciones dinámicas. Altamirano y Sarlo (1983) entienden el sistema como un espacio productivo, y no sólo como un depósito de obras o motivos porque los sistemas, al surgir, absorben y transforman elementos de la más variada procedencia. Regula Rohland de Langbehn (1999) ha explicado cómo la novela sentimental española nació utilizando una cantidad inusual de elementos previamente utilizados en otros géneros literarios preexistentes.

4. LA DIALÉCTICA DEL TROVAR

Elementos de las más variadas series literarias (y no literarias) dejan su huella en el *roman* y en el arte de los trovadores. La dialéctica influyó en la manera de desarrollar los poemas de debate, como ha destacado Corrado Bollogna:

“Las estructuras técnico formales (*tençó, partimen, jeu parti*) ideadas por los trovadores para objetivar las paradojas y las contradicciones de la teoría del amor cortés, sirvieron también para tematizar el propio intercambio de discursos entre antagonistas como una disputa poética ideológica. Es un *sic et non* multiplicado y trasladado de un nivel filosófico al lírico (en el cual se expresa la nueva dialéctica de la interioridad, después de Abelardo y San Bernardo) con alternancia de estrofas y de puntos de vista. Y es también el mismo método adoptado por Andrés el Capellán.” (Bollogna: 1991, 67-68)

Una línea de investigación muy poderosa ha demostrado que las ideas centrales a partir de las que Chrétien de Troyes construye sus *romans*, no nacen de problemas morales sino que son ideas inspiradas por los poemas trovadorescos de su tiempo, y sabemos que la actitud de los trovadores hacia el amor está lejos de ser uniforme. Impregnados como estaban por el método dialéctico, dice Bogdanow, disfrutaban incluyendo en sus canciones sentimientos opuestos, cuando no abiertamente contradictorios. Los cambiantes *leitmotifs* elegidos por Chrétien en sus obras reflejan algo de esta diversidad al repetir situaciones en direcciones opuestas y haciendo que sus personajes actúen en situaciones muy variadas. (Bogdanow: 1987: 77)

En el prólogo a *Yvain* se introduce una idea conocida de sobra en la lírica trovadoresca: sólo los genuinos discípulos de Amor disfrutaban de sus placeres, pero este goce parece ya cosa del pasado y quienes hoy en día dicen que aman, mienten. Esta opinión puede encontrarse en poemas de diversos trovadores (como en algún poema de Guillermo de Aquitania) y muy en particular en la obra de Ventadorn, que lamenta cómo amor, valor y cortesía son indiferentes a todos, mientras que antaño los hombres se afanaban por ellos. Si Ventadorn utiliza su queja para expresar su condición de buen amador, Chrétien la introduce en el prólogo de su *roman* para su propia conveniencia. Antaño era una época en la que Amor tenía sus servidores y era tiempo de leales amadores, pero ahora los tiempos han cambiado. Nos habla del buen rey Arturo, cuyo nombre pervivirá para siempre, para decirnos acto seguido que ha abandonado la estancia y se ha ido a dormir la siesta con la reina y que tarda en volver porque se ha debido de entretener con ella en sus aposentos. La postura de Arturo no es digna de elogio precisamente, pues parece que ha caído en cierta molicie, actitud poco digna en un rey y en un leal amador. La ironía del prólogo no recae solamente en Arturo sino en Yvain, que parece un *fin amant*, pero que no lo es, tal y como lo expresa sutilmente el propio Chrétien. De nuevo resuena la voz de Bernard de Ventadorn: "Amor descende allí donde él desea", pero parece que Amor no siempre se hospeda donde debiera. Chrétien escribe: "Es una gran lástima cuando amor es tan vil como para albergarse en el peor lugar que encuentra, como si fuera el peor hospedaje. Pero esta vez, en cambio, le acoge una morada noble, un lugar donde gustará morar y demorarse. Así debería comportarse siempre amor, que es de muy noble naturaleza, porque no deja de ser sorprendente que se atreva vergonzosamente a alojarse hasta en los lugares más infames." (1390 y ss). De nuevo parece que estamos ante una alabanza irónica, pues Yvain no se comportará verdaderamente como un caballero cortés en los episodios siguientes y su corazón no es el mejor huésped⁵: las ironías aparecen una y otra vez. Para Bogdanow, no debe olvidarse la sentencia "algunos dicen que aman, pero mienten" expresada en el prólogo para entender la historia entera de Yvain y su dama. Resuena de nuevo la voz de Ventadorn al quejarse de las dificultades para distinguir a los amantes sinceros de los falsos. De hecho muchos de los argumentos usados por Yvain en su primer monólogo para persuadirse a sí mismo de que encontrará piedad y comprensión en su amada responden a muchos tópicos trovadorescos y aparecen también en nuestro trovador. Lo mismo sucede con el cambiante estado de ánimo de

5 La conducta de los caballeros corteses deja a veces que desear. Para Ferrante, desde el primer *roman* de Chrétien, éste, "reserves the normal courtly relationships: when the man becomes aware of his own imperfections, he withdraws from his lady, tests her, and eventually restores his favor to her (...). In any case, Chrétien's treatment is ambiguous. In the last romances, he avoids the problem entirely: Yvain's relations with his lady take second place to the gratitude and sense of responsibility he feels for, and inspires in another lady, not to say a lion." (1975: 144 / 5)

las mujeres (*semper mutabile femina*: 1439-1442), frente a la supuesta estabilidad del caballero (podrían aducirse de nuevo versos de Ventadorn).

Por lo demás, algunos *romans* se organizan a la manera de una *tensó* o de un *jeu parti*, de suerte que las opciones en el relato se plantean a partir de una pregunta que da pie a una alternativa, a dos posibilidades opuestas relacionadas. Es el caso de *Meraugis de Portlesgues* de Raoul de Houdenc, que como ha estudiado Fernández Vuelta, plantea su novela “como una *disputatio*, como un *jeu parti*” (1990, 68), gracias a lo cual da entrada al juego de la representación o de la apariencia, que son capitales en el desarrollo del *roman*.

La huella de los debates y el espíritu dialéctico nos invitan a pensar que *Yvain* no es una obra que busca solamente la armonización de contrarios y la homogeneidad absoluta de criterios. La hipótesis que se ha venido sosteniendo desde los importantes estudios de Wendelin Foerster y de Myrrha Lot - Borodine y después, más matizadamente, gracias a los trabajos del maestro Jean Frappier, es que Chrétien quiso conciliar el conflicto entre amor y matrimonio. En lugar de destacar el contraste, Chrétien buscó una conciliación. El conflicto entre las obligaciones del matrimonio y el ideal caballeresco de la aventura es trazado por un moralista, a pesar de todas las ironías de detalle que se encuentran en el texto. Sin embargo, el crítico Tony Hunt ha señalado convincentemente que Chrétien era un dialéctico que más que armonizar episodios los yuxtapone, y que experimenta en sus *romans* con los temas centrales de los debates al modo que he recordado más arriba. Hay numerosos pasajes que responden claramente a la forma dialéctica y silogística. Aparece de manera incuestionable en el debate imaginario de Laudine con el asesino de su marido, (Vv. 1760 y ss.) O bien en la meditación de Yvain sobre cómo debería amar a su enemigo⁶ y, desde luego, en la presentación que hace el narrador de la paradoja que envuelve a Yvain y Gauvain, que se odian y aman a la vez. Se trata de un pasaje muy importante para entender cuanto llevo dicho. *Gauvain e Ivain van a combatir*:

«¿Es que ahora han dejado de quererse? Os he de contestar ‘sí’ y ‘no’. Y os demostraré con argumentos la verdad de ambas respuestas» (6002)

«¿Yvain quiere matar a mi señor Gauvain, su amigo? Sí y su compañero abriga el mismo despropósito. ¿Acaso quisiera mi señor Gauvain matar a Yvain de su propia mano (...)? (...) En absoluto, os juro que no.» (6076)

El narrador muestra cómo amor y odio coexisten en los combatientes, y cómo «dos cosas que son contrarias coexisten» (6026). Las discrepancias aparecerán hasta el final del *roman*, tal y como leemos que la queja indignada de Laudine contra Lunette en el verso 6763: «A quien ni me ama ni me estima pretendes que ame a mi pesar». Pero finalmente, muy poco después, Yvain «ha logrado ser querido y amado por su dama» (6804/5)

6 Véase este pasaje en el que Yvain confiesa que aunque ama a Laudine, la llama enemiga, mientras que ella debe llamarle a él amigo. Sin embargo ella le odia y él la ama: “En cuanto a mí, no desmereceré y siempre amaré a mi enemiga, porque no debo odiarla, sí a Amor no quiero traicionar: lo que quiere Amor, debo yo amar. Pero, ¿y ella? ¿Debe llamarme su amigo? Claro que sí, porque yo la amo, y yo la llamo enemiga mía, porque me odia, con todo derecho: yo he matado al objeto de su amor. ¿Soy enemigo suyo entonces? Ciertamente no lo soy, sino su amigo.” (1454-60)

No me cabe duda que la dialéctica de las escuelas, según demostró Gruber en *Die Dialektik des Trobar*, dejó huella en la composición de *Li chevaliers au lion*. El verbo *prover* se usa cuatro veces en el sentido de demostrar lógicamente (161, 1657, 1704, 1773). Hay ecos claros del razonar de manera silogística (998-1000), incluyendo un entimema, (silogismo en el que no se expresa una premisa: 3542-47). Debemos reconocer la enorme importancia del uso de la naturaleza dialéctica de la retórica, porque su constante explotación de contrastes es lo que da a *Yvain* un carácter dramático. Estos contrastes, además, refuerzan ese «ritmo adversativo» que posee este *roman*. Grimbert (1984) señaló que 250 versos de los 6806 que tienen empiezan por «pero». La retórica y la dialéctica contribuyen a formular preguntas fundamentales.

Pero volvamos de nuevo al prólogo. En él se ofrece una doble visión del tiempo. La corte del rey Arturo se nos presenta en términos contemporáneos, en términos del presente del narrador, mientras que el tópico amoroso, el tópico por excelencia de toda la literatura cortés, se proyecta en un pasado idealizado. Chrétien se queja de que antes los seguidores de amor eran poderosos y buenos, pero ahora tiene muy pocos siervos. En el medio social y ético del presente Amor no dispone de leales súbditos. La oposición entre pasado y presente le lleva a introducir una extraña *sententia* presentada retóricamente como antítesis: “Un hombre cortés aún muerto / vale mucho más que un villano vivo” (31 y 32).

La *sententia* del villano muerto no desaparece y resurge de vez en cuando, como en los versos 2164 / 9: “Ahora mi señor Yvain es el dueño y señor, y olvidado queda el muerto. Quien le mató tomó a su viuda y ambos comparten el mismo lecho. La gente tiene al vivo en mayor aprecio y estima(...)” Muerto y vivo aparecen invertidos. El muerto es quien ha sido olvidado, en contraste con la sentencia que aparece al principio de la obra. Uno se pregunta si los conceptos de cortés y villano se invierten también, si Yvain es un villano moralmente... El asunto es que el muerto (Escadón, esposo de Laudine) era cortés, pero está muerto y olvidado.

Las oposiciones y las paradojas alcanzan un alto grado de sofisticación. Cuando Yvain se queda encerrado en el castillo se crea una extraña escena. Mientras el mágico anillo de Lunette le hace invisible, otro hecho sobrenatural, el flujo de sangre del cadáver en presencia del asesino, revelan que Yvain está en la sala. El caballero no se atreve a aparecer por miedo a morir en manos de los servidores de Laudine y perder junto con la vida el amor. Yvain no aparece y su conducta muestra que no es un caballero y esto le produce una gran desazón. Por otro lado, la reputación de hombre noble de que goza le llevaría a ser aceptado por Laudine. Sin embargo, no puede olvidarse que es responsable de la muerte de su esposo, por lo que la viuda le odia. No es precisamente Yvain un modelo de hombre cortés.

No sería difícil ir definiendo las oposiciones que se van presentando: el caballero está pero no está, la apariencia frente a la realidad, el amor frente a odio. Las oposiciones binarias desempeñan un papel crucial en el desarrollo narrativo. Las ironías y paradojas se nos presentan de tal modo que el significado de sucesos y motivos se capta precisamente a través de ellas y a través de ellas se expresan los temas de discusión de la obra. Chrétien es mucho más que un simple narrador que se pronuncia a veces con un tono didáctico sobre la conveniencia o no del matrimonio. Es un formidable conocedor de la técnica y la sabiduría que ofrecía la dialéctica. *El Caballero del león* avanza con la ayuda de oposiciones que le permiten incidir en los temas fundamentales.

La obra entera se desarrolla a partir de oposiciones muy nítidas: el prólogo con las referencias a ese mundo ideal contrasta con la poca idílica y cortés siesta del rey entretenido con su

esposa en sus menesteres, el encuentro de Calogreneante con el amable hostelero y el desagradable vaquero, que producen resultados no esperados en la trama, el eficiente trabajo del espantoso vaquero frente al fracaso de Calogrenante, que sólo tiene apariencia de caballero pero no lo es. Alguien podría decir, siguiendo a los estructuralistas, que el significado de los motivos y los sucesos en este *roman* de Chrétien procede del sistema interno de la obra a base de oposiciones distintivas. Algunas de estas oposiciones podrían ser descritas de acuerdo con la clasificación de las oposiciones fonológicas, pero esto introduciría, como dice Tony Hunt, una compleja nomenclatura que distraería la atención de la intención artística que las ha motivado. Además de perturbadora, una explicación que atienda solamente a un aspecto del *roman*, sea la habilidad dialéctica para presentar situaciones o la presencia de la lírica trovadoresca para explicar las complejidades de *Yvain* está condenada al fracaso. Para explicar la sorprendente andadura de *Li chevaliers au lion* y para comprender el desarrollo proteico y excepcional del *roman* a partir de Chrétien hay que acudir a la noción de sistema. Los géneros de debate, la casuística trovadoresca sobre el amor, la vecindad con el relato histórico, la dialéctica filosófica, los variados géneros de la lírica (y solamente menciono algunos elementos), son algunas de las claves que es necesario tener en cuenta para entender cabalmente *Yvain*. Valgan como presentación estas reflexiones, que desarrollaré con mayor detenimiento en próximos trabajos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTAMIRANO, Carlos, & SARLO, Beatriz. (1983): *Literatura / sociedad*. Buenos Aires, Hachette.
- BOGDANOW, F. (1982): "The tradition of the troubadours and the treatment of the love theme in Chrétien de Troyes", *Arthurian Literature*, 2 76-91
- BOLLOGNA, C. (1991): "Al llindar de la cambra. La perplexitat d' Andreu el capellà entre el *sic* y el *non*", en *De Amore. L'amor a la literatura d'Occident*, ed. Anton M. Espadaler, Barcelona, Barcanova, pp. 55 - 97.
- CARMONA, Fernando (1988): *El roman lírico medieval*. Barcelona
- (1996): "Consideraciones sobre el monólogo en la narrativa de los siglos XII y XIII", *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, Universidad de Alcalá
- (1997): "Narrativa lírica o lírica narrativa" *Revista de Filología Románica*, vol II nº14, pp. 71-83
- FERNÁNDEZ VUELTA, María del Mar (1990): "Meraugis de Portlesguez: el *jeu - parti* y la ficción novelesca", *Anuari de Filologia XIII*, G, nº1, pp. 51-68.
- FERRANTE, Joan M (1975): "The Conflict of Lyric Conventions and Romance Form", en Joan M. FERRANTE & George ECONOMOU, *In Pursuit of perfection. Courtly Love in Medieval Literature*, National University Publications, Kennikat Press, Port Washington, N.Y., London, pp. 135-177
- FRAPPIER, J (1969): *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes

- FREEMAN, Michelle (1981): "Transpositions structurelles et intertextualité: le 'Cligès' de Chrétien", *Littérature* 41, pp. 50 - 61
- GRIMBERT, J.T. (1984): "Adversative structure in Chrétien's *Yvain*: the role of the conjunction mes", *Medioevo romanzo* 9, 27-50
- GUILLÉN, C. (1971): *Literature as system: Essays Towards the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press
- (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica
- HUNT, Tony (1977): "Dialectic in *Yvain*", *Modern Language Review* 72, 285-99
- (1986): *Yvain. Le chevalier au lion*, Londres, Grant & Cutler.
- KUHN, H. (1980): *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalter* (Tübingen: Max Niemeyer)
- LUHMANN, Niklas (1971): "Moderne Systemtheorie als Form gesamtgesellschaftlicher Analyse", en Jürgen Habermas & Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie: was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 7 - 24.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (1993): "Aproximación Intertextual de la Retrouenge 'Oez.com je sui Bestournez'", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lisboa, Cosmos, pp. 143-150
- ONG, W. J. (1982): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1993
- POIRION, Daniel (1981): "Intertextualités médiévales", *Littérature* 41, pp. 1-28
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula (1999): *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 17, Londres
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1996): «La mirada, el espejo y el amor: algunas huellas de las teorías ópticas griegas y del 'perspectivas' medievales en *Cligès de Chrétien de Troyes*» en *Actes del Simposi Internacional de Filosofia de l'Edat Mitjana*, Edició a cura de: Paloma Llorente, Agustí Boadas, Francesc J. Fortuny, Andreu Grau i Ignasi Roviró, Vic-Girona, 11-16 d'abril de 1993, Patronat d'Estudis Osonencs, Serie «ACTES», Num. 1, Vic, 1996, pp. 609 - 618.
- TROYES, Ch. De: *Cligès*, traducción, prólogo y notas de Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Alianza editorial, 1993.
- : *Yvain (Le Chevalier au lion)*, The critical text of Wendelin Foerster, with introduction, notes and glossary, Manchester U.P. 1942, repr. 1984.
- : *Le chevalier au lion (Yvain)*, Ed. De M. Roques, París, Champion, CFMA, nº 89, 1960.
- VENTADORN, B. De: *Bernart de Ventadour. Chansons d'amour*, ed. De M. Lazar, Bibliothèque française et romane, série B, vol. 5, Paris Klincksieck, 1966