

METAMORFOSIS Y *FIN' AMORS*: CUERPO E IDENTIDAD EN TRES *LAIS*

Erica Janin
SECRET - CONICET

Los *lais* de María de Francia se nos presentan como un entramado en el que confluyen variados elementos, cuya combinación contribuye a enriquecer el valor literario de cada relato. Sin que podamos delimitar, muchas veces, con exactitud cada uno de los componentes, podemos, sin embargo, señalar algunos de ellos, tales como el uso de motivos folclóricos, la recurrencia a tópicos del *Fin' Amors*, la influencia de la literatura clásica, el uso de elementos maravillosos.

En esta oportunidad voy a ocuparme de la presencia de lo maravilloso en dos *lais* de María de Francia ("Bisclavret" y "Yonec")¹ y un *lai* bretón anónimo ("Melion")² a partir de ciertos ejes temáticos comunes a los tres textos. No obstante, y a causa de que no es posible hacer una disección rigurosa del tejido literario que conforma estos *lais*, los motivos maravillosos serán tomados en el análisis, antes que nada, como disparadores, esto es, como vehículos que favorecerán el acceso a otras zonas textuales. Con tal fin, me propongo estudiar la presencia de estos elementos como manifestación de dos temas relevantes para la cosmovisión cortesana medieval recreada en los *lais*: el amor y la identidad. De manera que intentaré demostrar que los motivos maravillosos estarían facilitando el ingreso de estos otros dos problemas dentro del discurso literario, a través de una determinada representación ficcional.³

Tal como lo advirtiera reiteradas veces la crítica, es probable que, cuando se trata de los *lais*, no debamos hablar de género maravilloso, sino más bien de elementos maravillosos siempre al servicio del amor, que es, en última instancia, el tema fundamental de estos relatos breves. Por otra parte, estoy convencida de que, al menos en estos tres *lais*, hay pruebas suficientes que permiten enlazar lo maravilloso a la problemática de la identidad, en los tres casos ligada definitivamente al amor, por un lado, y por otro, a una constitución ambigua de la personalidad del personaje principal masculino; lo que se advierte en la elección de tres focos temáticos constantes en cada uno de los *lais* seleccionados: el nombre, la metamorfosis, la descendencia.

EL HOMBRE-AVE: "YONEC"

El *lai* de Yonec se abre ubicando en el centro de la composición el problema de la identidad, con la textualización de la necesidad de una explicación de los orígenes del héroe de la segunda sección del relato (explicación que consumirá la primera parte del *lai*) y con una puesta en primer plano de los nombres de los protagonistas masculinos de los dos bloques narrativos: Muldumarec y Yonec. La protagonista femenina es la misma en todo el *lai* (sólo cambia su rol: amante, en el primer caso; madre, en el segundo), pero, curiosamente, es un personaje innominado.

Como bien dice Payen, el comienzo del texto no brinda más justificación para la escritura que la enunciación de la genealogía del protagonista. Desde este punto de vista, "Yonec" sería un relato genealógico cuya intriga se desdobra: al amor sucede la venganza (Payen, 1976). En este sentido, el primer movimiento narrativo implica una especie de prehistoria del segundo, en tanto explicaría su porqué, su razón de ser, a la vez que exhibiría el origen del segundo protagonista.

Resulta llamativo, por otra parte, que los personajes nombrados sean aquellos cuya identidad es más precaria, lo que hace necesario que a lo largo del *lai* se dé cuenta de ella. No así en el caso de la mujer, pues tal como fue anunciado en la introducción, los sujetos de identidad ambigua son siempre masculinos, aunque, paradójicamente, su nombre sea de total relevancia. Como trataré más adelante, esto no es exclusivo de "Yonec", sino una constante en los tres *lais* que definen mi *corpus* de trabajo.

Después de la breve disquisición acerca de los orígenes, María inicia el relato echando mano al tópico de la malmaridada y al encierro al que se ve sometida, como un modo de instaurar una realidad hostil que exija la presencia de un mundo maravilloso donde reparar las faltas de la vida real. En este punto, es conveniente recordar a Le Goff:

Una primera observación indica la evidente función compensadora de lo maravilloso. Lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas. Pero hay que ver cómo se manifiesta esto. En el occidente medieval los mirabilia tienden a organizarse en una especie de universo al revés. Los principales temas son: la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio (Le Goff, 1986 A).

Justamente, lo que necesita la malcasada es un universo constituido por oposición al suyo, un mundo "al revés" en el que pueda ser feliz. Y a causa de su profunda disconformidad con lo que es, la protagonista va a pedir un mundo maravilloso para ella:

*Mut ai sovent oï cunter
 Que l'em suleit jadis trover
 Aventures en cest país
 Ki rehaitouent les pensis.
 Chevalier trovoent puceles
 A lur talente, gentes e beles,
 E dames truvoent amanz
 Beaus e curteis, pruz e vaillanz,
 Si que blasmées n'en esteient
 Ne nul fors eles nes veeient.
 Si ceo peot estrë e ceo fu,
 Si unc a nul est avenu,
 Deus, ki de tut ad poësté,
 Il en face ma volenté! (vv. 91-104)*

La protagonista ruega por volver a una Edad de Oro en la que el amor y la aventura eran moneda corriente, cuando había libertad sexual y los amantes podían solazarse a su gusto sin ser criticados. Acto seguido, se hará presente ante ella el amante maravilloso que le manifestará su amor. Esta presencia sobrenatural (la del hombre-ave) nos aparta del mundo de la cotidianeidad, y a partir de la declaración de amor ingresamos a un mundo mágico, junto con la dama. Este mundo mágico no es todavía el *otro mundo*; sin embargo, como ya lo señalara Battaglia (1965), la experiencia pasional en estos *lais* es descrita casi como un milagro, como una experiencia de otro mundo, pues arranca el alma del aburrimiento y la conduce a la aventura; de manera que amor y aventura se identifican y se permutan. Así, es el amor-aventura aquello que justifica y exige la presencia de lo maravilloso.

Si bien la capacidad de metamorfosis que caracteriza a Muldumarec (cuyo nombre delata la unión de dos opuestos irreconciliables: “Mildu”, bestia negra y “Marhec”, caballero)³ denuncia una contravención con respecto a los principios del cristianismo, que postula un hombre creado a imagen y semejanza de Dios; el hecho de que este singular amante se presente ante la dama después de que ella dirige una plegaria a Dios estaría legalizando su existencia, puesto que parecería ser que es Dios mismo –a quien la dama dirigió su pedido– el que cumple su voluntad. Y en esta misma dirección se perfilará, más adelante, el episodio en el que el hombre-pájaro comulga; como un modo de integrar al *otro* en el mundo del *nosotros* cristiano para volverlo aceptable ante el lector y señalar que el mal no tiene residencia en su cuerpo.

Este amante maravilloso tiene características similares a las del hada: es un ser sobrenatural, extremadamente bello, conoce a la dama y la ama

antes de presentarse ante ella –aun cuando ella no lo conoce– viene de otro mundo, cambia el destino de la dama y su amor produce en ella cierta conmoción.⁴ Tal conmoción hará que se evidencien en la amada algunas de las señales ligadas a la noción de *Joi*, que generalmente se observan en los protagonistas masculinos. En este caso, la dama padece el *Joi* y el caballero cumple con el rol del hada.

El cambio de la dama, experiencia amorosa mediante, también se asocia a la idea de metamorfosis, dado que la transfiguración producto del amor es tal que despierta las sospechas del marido celoso, que es un buen lector de señales. Y como bien dirá después Muldumarec, el conflicto se desencadena por la metamorfosis de la dama, no por la propia:

*...Ma duce amie,
Pur vostre amur perc jeo la vie.
Bien le vus dis qu'en avendreit:
Vostre semblanz nus ocireit. (vv. 319-322)*

La inminencia de la muerte del caballero, que cae en la trampa del viejo celoso, es eclipsada por el anuncio del nacimiento del caballero vengador, del cual sólo se tiene el nombre: “Yö nec numer le ferat” (v.330). Así, nuevamente observamos cómo la temática del nombre ocupa un primer plano y va estructurando el relato.

Se inicia, luego, el viaje al otro mundo, cuya primera manifestación es el salto imposible que da la dama a través de la ventana para buscar a su amado siguiendo un rastro de sangre. El pasaje termina cuando, después de entrar en una caverna, sale a “un prado muy hermoso”, cercano a una ciudad magnífica: allí hallará al caballero moribundo en un lecho suntuoso. Y este le entregará, por un lado, un objeto mágico (el anillo), para ocultar la verdad ante su propio esposo y, por otro lado, un objeto corroborativo (la espada), que revelará una verdad en el futuro, el origen de Yö nec:

*Ileoc li haillerat s' espeie.
L'aventure li seit cuntee
Cum il fu nez, ki l'engendra:
Asez verrunt k'il en fera. (vv. 433-436)*

Una vez cumplida la profecía del hombre-ave se descubre la verdadera identidad de Yö nec, sus padres son vengados y él es reubicado en el lugar que le corresponde: el de conductor de un pueblo. Yö nec es un héroe predestinado para liderar una ciudad maravillosa y aunque no se relatan sus hazañas en este *lai*, una vez convertido en líder podemos estar seguros de ellas.

Claramente, esta narración busca explicar el origen del héroe y darle un estatuto superior al de los demás hombres, puesto que su padre era un ser sobrenatural. El final del relato coincide con la recuperación de la identidad y, junto con ella, del lugar que le corresponde a Yonec.

LOS HOMBRES-LOBO: "BISCLAVRET" Y "MELION"

La fantasía enfrenta el límite. Un relato fantástico se sostiene en la violación de lo que se acepta como posible, destruye el orden y hace irrumper lo imposible dentro de lo cotidiano. R. Jackson asegura que al presentar lo que no puede ser pero es, el fantástico expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser, esto es, traza los límites de un marco ontológico y epistemológico. Y además agrega: "Las sociedades no secularizadas difieren de las culturas seculares en sus creencia acerca de lo que constituye la 'realidad'. La otredad es imaginada e interpretada en forma diferente. En lo que podríamos llamar una economía sobrenatural, la otredad es trascendente, maravillosamente distinta de lo humano" (Jackson, 1981).

En los dos *lais* de hombres-lobo, tanto María como el autor anónimo, sin despegarse en un primer momento de esta idea de lo *otro*, harán un interesante movimiento tendiente a demostrar que el mal no siempre debe localizarse en el o lo extraño, sino que a veces puede estar entre *nosotros*.

Ya hablamos de la incompatibilidad del fenómeno de la metamorfosis con la cosmovisión cristiana, pero antes de dedicarme al análisis de estos dos *lais*, quizás sea conveniente precisar un poco más la cuestión retomando ciertos datos aportados por Le Goff.

La metamorfosis implica una mezcla que va en contra del ideal de pureza propiciado por el cristianismo. Tal pureza se fundamenta en la creencia en la íntima unión de cuerpo y alma, y en la función de comunicador sensible que tiene el cuerpo en cuanto a la expresión del alma (debemos recordar, por ejemplo, que la lepra en la Edad Media es marca de pecado); y "en cuanto al concepto de normalidad, se ordena alrededor de la asimilación de la naturaleza a Dios y del repudio maniqueo de lo mixto" (Le Goff, 1986 B). De lo que puede rápidamente inferirse que el miedo cristalizaba, entonces, en torno de algunas obsesiones: la religión, la fobia a lo contranatural, la identidad.

El problema de la identidad, como anuncié anteriormente, también será central en estos dos *lais*, en los cuales estará estrechamente vinculado al secreto y al poder.

Bien sabemos que la etimología era en el Medioevo una forma de pensamiento o, por mejor decir, de estructurar el pensamiento. Para ejemplificar su importancia basta con recordar la polémica en que se

debatía si la relación entre nombre y sujeto era arbitraria o, por el contrario, existía un vínculo que los enlazaba. María, que no era ajena a este tipo de razonamiento, abre “Bisclavret” así:

*Quant des lais faire m'entremet,
Ne voil ublier Bisclavret;
Bisclavret ad nun en bretan,
Garwaf l'apelent li Norman.*

*Jadis le poeit hum oïr
E sovent sulei avenir;
Hume plusur garval devindrent
E es boscages meisun tindrent.
Garvalf, ceo est beste salvage;
Tant cum il est en cele rage,
Hummes devure, grant mal fait,
Es granz forez converse e vait. (vv. 1-12)*

De este fragmento interesan dos cuestiones: la primera, en relación con la nominación; la segunda, tiene que ver con la naturaleza bestial del hombre. Con respecto a la primera, creo de gran importancia citar a Curtius que en “La etimología como forma de pensamiento” afirma lo siguiente: “Como el escribir poesía pertenecía al terreno de la retórica, y como la etimología formaba parte de los fundamentos de la gramática y de la retórica, la explicación de los nombres fue y siguió siendo un adorno indispensable de la poesía” (Curtius, 1955).

María aprovecha este *topos*, pero va un poco más allá de él. Porque no se trata solamente de poner en foco un nombre para acatar un lugar obligado que en las poéticas del siglo XII se conocía como *Argumentum siue locus a nomine*; sino que establece, alrededor del nombre, una operación dialéctica que busca recuperar la obsesión medieval de la identidad: igual que en el caso de “Yonec”, el nombre ‘Bisclavret’/ ‘Garwalf’ anticipa la doble naturaleza en tensión del personaje principal.

En el *lai* bretón, el nombre del caballero protagonista también ocupará un lugar destacado, pues antes de iniciar cualquier caracterización de éste se enuncia su nombre, que parece definirlo, tanto como las otras cualidades:

*Al tans que rois Artus regnoit –
Cil ki les terres conqueroit,
Et qui dona les riches dons
As chevaliers et as barons –*

*Avoit od lui .I. bacheler;
 Melion l'ai oï nomer.
 Molt par estoit cortois et prous
 Et amer se faisoit a tos. (vv. 1-8)*

Y frente a la importancia de estos nombres masculinos, una vez más las mujeres carecen de nombre propio y son identificadas con términos y circunloquios generales: esposa, dama, mujer de gran valía, señora.

A diferencia del *lais* de Yonec, en estos dos *lais*, las mujeres operarán como causantes intencionadas de la perdición del caballero-lobo. En ambos casos, el caballero se verá arrojado a la desgracia después de revelar el secreto de su identidad a su esposa, la que con anterioridad se mostraba solícita y cariñosa, pero que después de conocer el misterio de la doble condición de su esposo se convierte en una especie de cruel Dalila: en el secreto radica la fuerza del hombre cuando está en sus manos; el secreto en poder de la mujer implica la caída del caballero, y la consecuente pérdida de dignidad.

En los dos *lais* de licántropos, la metamorfosis se produce en el bosque, lugar propicio para lo maravilloso, y ambos protagonistas se desnudan para convertirse en lobos. El bosque actúa como enclave de la naturaleza, es el más allá de la civilización (del mismo modo que la desnudez); pero lo es, incluso, dentro de las prácticas históricas medievales, ya que según afirma Le Goff tanto los *bellatores* como los *oratores* “iban sobre todo a la selva para aislarse, para comportarse como hombres de la naturaleza al huir del mundo de la cultura en todos los sentidos de esta palabra” (Le Goff, 1986 C) lo que prueba, al igual que otras cuestiones que se plantean en estos textos, que la literatura fantástico-maravillosa no es una forma de evasión absoluta de la realidad, sino que de alguna manera incorpora a la ficción las condiciones históricas, aunque se hallen distorsionadas o reflejadas simbólicamente.

En el *lai* de Melion, la metamorfosis, cuya posibilidad depende de un anillo mágico (objeto maravilloso por excelencia), no está para nada desligada del amor. Si bien no se trata de las manifestaciones del amor en el cuerpo del enamorado, como en “Yonec”, el caballero revela su secreto y se convierte en lobo por amor a su dama, para satisfacer su deseo de carne de ciervo. Después de que la metamorfosis se lleva a cabo, es traicionado por la dama, que le tiende una trampa similar a la ideada por la mujer de Bisclavret, y ambas huyen con el objeto que vuelve hombre al lobo: el anillo, en “Melion”; la ropa, en “Bisclavret”.

A pesar de la transformación, lo interesante es que, en ninguno de los dos casos, el lobo pierde su esencia de caballero. Bisclavret hecho lobo

se humilla ante su señor, “tiene conocimiento de hombre”, es “franco y agradable”. Por su parte, Melion, después de la metamorfosis, aún conserva “el juicio y la memoria de hombre”, cuida y somete a los diez lobos que lo siguen y cuando los pierde en poder de los enemigos sufre terriblemente todo lo cual demuestra que es un buen señor de vasallos y, además, que “los varones se decían unos a otros que nunca habían visto un lobo que se comportara con tanta cortesía”. Estas condiciones permiten a los lobos ser distinguidos por el rey y, en alguna medida, integrar su mesnada.

Frente a estos animales humanizados, están los hombres animalizados que, aunque con apariencia humana, revelan ser poseedores de sentimientos bestiales: la mujer y su segundo esposo en “Bisclavret”; la mujer y el escudero en “Melion”. En ellos no hay, tampoco, comunión entre esencia y apariencia, sino que la segunda esconde a la primera. No obstante, los ataques que recibirán por parte del “lobo cortés”, terminarán por exhibir sus verdaderas naturalezas.

Tal como en el caso de “Yonec”, aunque mediante otro tipo de procedimiento, cuando se descubre la identidad de estos caballeros atravesados por la inestabilidad, se los reubica en el lugar que les corresponde. En el comienzo de los *lais*, se hace hincapié en la fama de Bisclavret y Melion; ambos gozaban de buen nombre, buen nombre que recuperan al final de los relatos.

El tema de la descendencia también se retoma en estos casos y en íntima relación con la identidad. En “Bisclavret” las hijas de los traidores llevarán en su rostro la marca de la traición; Melion no mata a su esposa por amor a sus hijos, por no manchar con sangre el linaje. El buen nombre o el mal nombre se heredan e, incluso, marcan a la descendencia. Recordemos también que Yonec había heredado las virtudes de su padre, al tiempo que sus posesiones.

Estos *lais* se cierran señalando que las esposas traidoras no compartirán el territorio con quienes fueron sus esposos, sino que se establece una marca de separación territorial. En “Bisclavret”, el rey expulsa a la dama del país; en “Melion”, el caballero parte y la deja en Irlanda “encomendándola a todos los diablos”. Una vez descubiertas las esencias y las identidades estos sujetos tan disímiles, ya no pueden tener un lugar en común.

De esta manera, y a modo de conclusión, es posible afirmar que la idea de otredad en estas obras, sin eliminarse, se resemantiza. Sigue manteniéndose el horror a la mezcla con el extraño; sin embargo, el *alienus* es definido en otros términos.

De acuerdo con la visión tradicional, el mal era lo que caracterizaba a la alteridad, opuesta siempre a lo conocido y familiar; mas ese mal se traducía generalmente en una diferencia anatómica (el mal marcaba el cuerpo), por

lo cual podía advertirse con bastante facilidad.

En estos *lais*, el *otro* asociado al mal es un personaje familiar; no es el extraño (en ninguno de los tres casos analizados el cuerpo de los hombres que sufren metamorfosis es sede de fuerzas malignas). No se expulsa el mal hacia lo desconocido; antes bien, se hace constar que el mal puede estar entre *nosotros*. O, tal vez, sucede que el *nosotros* se redefine, se piensa desde otra perspectiva, de manera que la identidad y la alteridad quedan reconfiguradas.

Jackson asegura que “el nombramiento de la otredad en el *fantasy* revela los supuestos ideológicos del autor” (Jackson, 1982). Siguiendo la lógica de Jackson, podemos afirmar que de la lectura de estos *lais* se desprende que para María y para el autor anónimo de Melion, el *nosotros* aglutina a los individuos de costumbres refinadas y sentimientos nobles, capaces de amar y de comportarse como sujetos cortesés, aun en los peores momentos.

¿Qué es, entonces, el mal en estos textos? Es aquello que contraviene el código de la cortesía: las mujeres caracterizadas por la abyección moral, las viejas alcahuetas, los maridos viejos y celosos. Y este nuevo *otro*, que queda definido en los tres *lais*, finalmente, es reprimido por su maldad: aniquilado en “Yonec”; marcado físicamente o expulsado del lugar del *nosotros* en los dos últimos casos.

Notas

- 1 Los *lais* de María de Francia se citarán por la edición de Rychner (1983).
- 2 El *lai* anónimo se citará por la edición de Hopkins (2005).
- 3 Véase la nota nº 2 del *lai* en la edición de Alvar (1994).
- 4 Para las características del hada, véase Salinero Cascante 1996.

Fuentes Bibliográficas

ANÓNIMO, *Melion and Biclarel*

Liverpool, University of Liverpool, Department of French, 2005, pp. 51- 82 (ed. Hopkins, A.).

BATTAGLIA, S.

“María di Francia”, en *La coscienza litteraria del medioevo*, Nápoli, Liguore, 1965, pp. 309- 359.

CURTIUS, E.

“La etimología como forma de pensamiento” en *Literatura europea y Edad Media latina* (tomo II), México, FCE, 1955, pp. 692- 699.

JACKSON, R.

“El modo fantástico”, en *Fantasy*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp. 11- 59 (1ª ed. 1981).

LE GOFF, J.

“Lo maravilloso en el occidente medieval”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986 A, pp. 9-24.

LE GOFF, J.

“Los marginados en el occidente medieval”, en ob. cit. 1986 B, pp. 129-135.

LE GOFF, J.

“El desierto y el bosque en el occidente medieval”, ob. cit. 1986 C, pp. 25- 39.

MARIE DE FRANCE

Les Lais, París, Librairie Honoré Champion, 1983 (ed. Rychner, J.).

MARÍA DE FRANCIA

Lais, Madrid, Alianza, 1994, ed. Alvar, C.

PAYEN, J. C.

“Structure et sens d’ Yonec”, *Le Moyen age*, nº 2: 263-287, 1976.

SALINERO CASCANTE, M. J.

“La ‘seducción’ en la narrativa francesa del siglo XII”, *Revista de Literatura Medieval*, VIII: 201- 222, 1996.