

El gesto en los *Lais* de Marie de France

M^a del Pilar Mendoza Ramos
Universidad de La Laguna

A menudo, cuando se habla de la comunicación humana, se hace referencia exclusiva al lenguaje verbal olvidando su aspecto no verbal, el que nos acerca a los animales. Sin embargo, si bien se puede tener la impresión contraria, este tipo de expresión tiene gran importancia en nuestra vida porque normalmente se concede un destacable grado de credibilidad a las conclusiones extraídas del análisis de lo paraverbal (entonación, intensidad articulatoria, pausas, particularidades de la pronunciación...) y de lo no verbal (las actitudes, posturas, gestos...) frente al discurso, sobre todo cuando hay incoherencia entre la información no verbal y la que nos proporcionan las palabras (FEY, 1984: 189). Algunos investigadores del aspecto metalingüístico de la comunicación apuntan incluso, en ciertos casos, la superioridad de la información no verbal sobre la información verbal como resultado de la inmediatez de su impacto: “[...] qu’elle soit consciente ou inconsciente, intentionnelle ou non, elle ne peut que difficilement être annulée par les mots” (BAYLON/MIGNOT, 1994: 143). Este carácter creíble del gesto sirve, pues, para apoyar la palabra y conferirle peso específico, al tiempo que difumina todo rastro de ligereza que pudiera afectar directamente a su valor de verdad. En cualquier caso, en la comunicación cara a cara, la palabra se presenta raramente sola: siempre está acompañada del elemento paraverbal y, generalmente, del no verbal. De esta manera, salvo que por razones particulares se bloquee voluntariamente este mecanismo, los gestos precisan, subrayan, contradicen o reemplazan el contenido verbal. Esta función del elemento no verbal se acentúa en el seno de sociedades de gran presencia ritual, como es el caso, por ejemplo, de la sociedad medieval occidental (SCHMITT, 1990).

1. Como simples ejemplos, citaremos el artículo de A. Bartosz: (1990). “Fonction du geste dans un texte romanesque médiéval: remarques sur la gestualité dans la première partie d’*Erec*”. En *Romania* III, 347-360; y las actas del coloquio celebrado en 1997 en la Universidad de Aix-en-Provence: (1998). *Le geste et les gestes au Moyen Âge. Senefiance*, 41.

La traslación del interés por este tema a la literatura ha dado lugar a algunos trabajos que han puesto de relieve la importancia y validez, en el marco de la ficción, del aspecto no verbal de la comunicación¹. A este respecto, no hay que olvidar que el lenguaje no verbal, junto con la palabra, se muestra como un recurso narrativo de gran importancia para perfilar la identidad psicológica del personaje, para traducir sus emociones y para evidenciar la naturaleza de sus interacciones. Teniendo este punto de partida, emprenderemos a continuación el estudio del gesto en los *Lais* de Marie de France con el fin de establecer su identidad y su función en estos relatos. Para ello, partiremos de la definición de gesto, término por el que generalmente se entiende el movimiento espontáneo o deliberado del cuerpo (especialmente de las manos y el rostro) por medio del que se expresa una emoción o se manifiesta cualquier otra información. A partir de esta definición, hemos organizado el conjunto de gestos presentes en los *Lais* atendiendo a su carácter involuntario o voluntario. De esta forma, distinguiremos, en primer lugar, los gestos automáticos que traducen, de forma espontánea, una emoción. Y, en segundo lugar, presentaremos aquellos gestos de carácter intencional que, en su mayoría, forman parte del marco convencional de la sociedad cortés.

El primer grupo de gestos, caracterizado, como hemos señalado, por su naturaleza involuntaria y espontánea, tiene un alto grado de credibilidad ya que estos signos no verbales son juzgados como manifestaciones veraces de un estado de ánimo. Dentro de este grupo, nos parece interesante llevar a cabo el análisis y organización de los gestos de acuerdo con la naturaleza de las emociones que los provocan. De esta forma, partiendo del abanico que encontramos en los *Lais*, distinguiremos cuatro grupos de emociones: las emociones que provoca un repliegue sobre sí mismo (el dolor mental, la angustia y la tristeza); las emociones que producen desequilibrio anímico (el miedo y el asombro); las emociones que originan una proyección agresiva (el desprecio y la humillación); y, por último, las emociones que dan lugar a una actitud de expansión emotiva (la alegría, la compasión y el amor).

En primer lugar, las emociones que provocan un repliegue sobre sí mismo son, como ya hemos anunciado, el dolor mental, la angustia y la tristeza. De entre estas tres emociones, el dolor mental es la que se presenta en mayor número de ocasiones, si bien bajo tres formas diferentes. La primera de ellas es el sufrimiento del enamorado que aún no ha alcanzado el amor o que está separado del ser amado. Este tipo de emoción, cuando está presente, se expresa principalmente a través de los suspiros. Este es el caso de Guigemar quien, presa del amor que siente por la dama, acompaña de suspiros su discurso o su reflexión sobre sus posibilidades de felicidad (v.408, 412, 443); también el rey Equitain interrumpe con un suspiro el soliloquio en discurso directo por medio del que intenta analizar lo que siente, justificar su amor desleal hacia la esposa de su senescal y tomar una decisión al respecto (v.89). De esta forma, se pone de relieve el grado de implicación emocional del personaje a través del suspiro, que constituye un

mecanismo biológico para recuperar el ritmo normal de la respiración después de haber concentrado largamente la atención sobre una cuestión.

Además del suspiro, el llanto también puede aparecer como manifestación del dolor del personaje enamorado ante una circunstancia adversa. De esta forma, en *Equitain*, la dama expresa, a través del llanto, su dolor frente la posibilidad de que el rey se case y la abandone (v.209); o, en el *lai* titulado *Chievrefoil*, Iseo y Tristán lloran ante su nueva separación (v.104). En estos casos, dado que el llanto es la expresión primaria y natural de cualquier tipo de sufrimiento tanto físico como mental, su manifestación en el relato estará fuertemente marcada y con ella se pondrá especialmente de relieve el grado de sufrimiento del personaje enamorado.

Por su parte, la palidez, presente en todas aquellas circunstancias en las que el individuo padece las consecuencias de una realidad que no se ajusta a sus deseos o intereses, constituye otro signo no verbal que, por sí solo, pone de manifiesto el sufrimiento del enamorado. Tal es el caso, en el *lai* titulado *Guigemar*, del caballero (v.424) y de la dama (v.764) en quienes este signo físico muestra su calidad de víctimas, cada uno por su lado, de los embates del amor.

Frente a estas manifestaciones individuales de los gestos, encontramos otros casos donde la expresión no verbal del dolor se efectúa a través de varios gestos simultáneos. De esta forma, el suspiro puede estar acompañado del llanto o de la palidez. De nuevo, podemos presentar a *Guigemar* como ejemplo, en este caso, de la asociación del suspiro y del llanto como expresión de un grado superior del sufrimiento del enamorado que debe alejarse de la amada (v.622). Por su parte, en *Eludic*, los trabajos del amor en sus comienzos harán que la bella *Guilliadun* sea presa de los suspiros y de una pertinaz palidez (v.306).

Sin embargo, el dolor mental puede alcanzar un grado de rigor extremo cuando se está ante la irreversible separación de un ser querido, fundamentalmente a causa de la muerte. En esta circunstancia, la intensidad de la emoción se traduce por un abanico mayor de gestos que parte del simple llanto, presente en *Yonec* donde las gentes del castillo lloran al recordar la muerte de su señor (v.513-514); o en *Eludic* donde el protagonista expresa, a través del llanto, el dolor que le produce el sufrimiento de su amada, afligida ante su separación (v.666) o, posteriormente, el dolor por la aparente muerte de su joven amada (v.975).

El siguiente grado de expresión del dolor se traduce por medio del grito, mecanismo que, por hábito, se activa para paliar en parte el sufrimiento extremo. En los *Lais*, este signo no verbal pone de manifiesto el dolor sin límite de la enamorada ante la muerte del ser amado en *Deux Amants* (v.222) y en *Yonec* (v.336); el dolor del enamorado frente la aparente muerte de la amada en el caso de *Eludic* (v.994); o, en *Chaitivel*, el dolor colectivo ante la muerte de tres magníficos y amados caballeros (v.131).

Finalmente, el grado sumo del dolor también puede traducirse por la repentina palidez y por el desvanecimiento. De esta forma, el sujeto, tras el impacto de la noticia de la pérdida o de la separación del ser amado, entra en un estado de tensión y rechazo tal que desconecta de la realidad a través de la pérdida del sentido. Éste es, pues, otro mecanismo más a través del que se intenta paliar el dolor intenso que puede estar provocado por la inesperada noticia de la separación de los enamorados. Así, Guilliadun empalidecerá y se desmayará cuando Eludic le dice que debe volver a su tierra (v.661-662), y, posteriormente, volverá a reaccionar igual cuando descubre que su amado está ya casado, porque eso implicará la separación definitiva de ambos (v.853). En los dos casos, por medio de este signo no verbal fuertemente codificado queda de relieve la intensidad del sentimiento amoroso de la joven y la intensidad del sufrimiento que la separación le produce. Sin embargo, como ya señalamos, la muerte de un ser querido es la que provocará en especial el dolor intenso que conducirá al desvanecimiento. Esta será la reacción, en *Deux Amants*, del rey de Pitres al conocer la muerte de su hija (v.242); en *Yonec*, el dolor extremo que le produce la muerte de su amigo provoca el desvanecimiento constante de la dama (v.323, 398, 450), quien, años después, en el paroxismo del sufrimiento, morirá en el transcurso del desmayo que le produce recordar el dolor cuando desvela a su hijo sus orígenes y las circunstancias de la muerte de su padre (v.540); y, por último, la dama del *lai* titulado *Chaitivel* también será víctima de la pérdida del sentido al conocer la muerte de sus tres amigos (v.144).

Frente al dolor, la angustia está presente en dos *lais* donde uno de los personajes protagonistas se enfrenta a esta combinación de congoja y ansiedad que le produce el haber provocado con su propia imprudencia el alejamiento definitivo del ser amado. Este estado de ánimo se manifestará, en el caso de *Lanval*, por medio de los suspiros (v.341), el desvanecimiento (v.324) y los gritos (v.347) del caballero; y, en *Laiüstic*, por medio del llanto de la dama (v.122). En ambas ocasiones, el gesto aparece acompañado del lamento verbal de modo que, a través de la combinación de estos dos lenguajes, tiene lugar una descripción exacta del estado de emoción intensa en el que está sumido el personaje.

Por último, la tristeza aparece manifestada a través de las lágrimas y los suspiros. De esta forma, en *Guigemar* la dama llora por la tristeza que le causa encontrar a un joven y apuesto caballero aparentemente muerto (v.306). En *Yonec*, por su parte, el lamento verbal de la malcasada encerrada en una torre por su anciano esposo se acompaña de lágrimas y de suspiros (v.46, 61, 65, 66), gestos por medio de los que la dama exterioriza esa tristeza que la embarga.

En segundo lugar, nos ocuparemos de las emociones que producen desequilibrio anímico y que, en los *Lais*, se reducen a dos tipos: el asombro y el miedo. La expresión del asombro únicamente aparece una vez y se manifestará por medio del suspiro. De esta forma, la dama protagonista de *Guigemar* no podrá reprimir un suspiro delator y estará a punto de desvanecerse cuando se entera de

que su amado, al que creía lejos, está más cerca de lo que se atrevió a desear (v.735).

Para el miedo, encontramos tres expresiones no verbales de diferente valor. Así, en *Yonec*, hallamos el gesto habitual de temblor como signo evidente del miedo extremo que domina a la dama ante la extraordinaria transmutación de un pájaro en caballero (v.117). Este personaje acompañará la manifestación del pavor con el gesto de cubrirse el rostro para intentar escapar de la amenaza, ocultándola a los ojos (v.118). De esta forma, taparse la cara constituye otro recurso más por medio del que, junto con el gesto de cerrar los ojos y girar el rostro, el individuo, en su deseo de negar lo que le causa miedo, trata de sustraerse de la realidad.

Por su parte, en *Guigemar* y en *Bisclavret* encontramos un signo no verbal del miedo que se opone a lo que habitualmente observa la biología de la conducta para estos casos. De esta forma, frente a la palidez que caracteriza normalmente al individuo presa del miedo intenso, en estos *lais* se presenta el rubor. Así, en *Guigemar*, este signo no verbal enciende el rostro de la dama cuando ésta ve la nave que conduce en su interior a un caballero desconocido (v.272); y, en *Bisclavret*, el rubor exterioriza el temor que siente la esposa del barón después de que éste le confiese que algunas noches se convierte en un hombre-lobo (v.98). Esta sorprendente manifestación física del miedo puede explicarse por una simple confusión del narrador entre el signo de la timidez y el del temor o miedo. Aunque, a pesar de esta posibilidad, no debemos obviar otra más sencilla que se sustenta en una simple licencia poética marcada por el imperativo del propio verso dado que, en ambas ocasiones, encontramos la misma rima: “Si ele ad poür n'est merveille!/Tute en fu sa face vermeille” (*Guigemar*, v.271-272); “La dame oï cele merveille,/De poür fu tute vermeille” (*Bisclavret*, v.98-99). En cualquier caso, no deja de ser sorprendente esta elección del rubor como signo no verbal del miedo frente a la palidez biológica que, lejos del rojo, a lo más que se acerca es al verde tal como encontramos en *Perceval* de Chrétien de Troyes donde la hermana del rey de Escavalón palidece hasta ponerse verde por efecto del temor que le causan las acusaciones de los valvasores del castillo (v.5806).

En tercer lugar, distinguiremos las emociones que provocan una proyección agresiva sobre el otro. En los *Lais*, sólo encontramos el desprecio y la humillación. Cada uno de estos estados de ánimo se presenta una sola vez y serán expresados, respectivamente, por la risa y el llanto. En *Fresne*, la polifacética risa pondrá de manifiesto el desprecio que domina a la madre de la protagonista ante la noticia de que una dama acaba de tener gemelos (v.25). El significado de esta risa será ratificado por el discurso a través del que el personaje manifiesta abiertamente el menosprecio que siente hacia quien únicamente ha podido concebir gemelos por medio de una doble relación.

Por su parte, en *Lanval*, el llanto pone de manifiesto el sentimiento de humillación del que es presa la reina que ha sido despreciada en su tentativa de con-

seguir el amor del caballero protagonista (v.304). Las lágrimas constituyen, pues, un intento por paliar momentáneamente el dolor que le causa la herida moral de la que ha sido víctima. La segunda etapa de una emoción tan intensa, como es la combinación de la rabia y el dolor de la humillación, conducirá a la reina a refugiarse en la cama, dominada por un estado de depresión y postración sumas. Desde allí, como última etapa, urdirá un plan contra Lanval para resarcir la afrenta que le ha sido inflingida por este caballero de modo que pueda aliviar la rabia y el dolor propios gracias a la desgracia ajena.

En cuarto lugar, tenemos las emociones que provocan una expansión emotiva y que se manifiestan por medio de gestos de acercamiento, de proximidad y de unión. En los *Lais* de Marie de France, sólo encontramos tres emociones que pertenezcan a este grupo: la alegría, la compasión y el amor. La alegría está expresada a través de dos tipos de gestos: los que únicamente conciernen al individuo que experimenta esta emoción o aquellos en los que se implica al sujeto que la provoca. Así, en el primero de los casos, encontramos el llanto como expresión de la intensa alegría del personaje que, de esta manera, encontrará en las lágrimas alivio a la fuerza de la emoción. De esta forma, en *Eludic*, Guilliadun llorará al saber que su amado ha regresado y pronto se reunirá con ella (v.785).

Por su parte, la alegría intensa, después de un período de depresión, aparece expresada por medio de suspiros y por la recuperación del color en el rostro. Este es el caso de Lanval quien, después de haber estado en el más profundo desaliento, levanta la cabeza y ve de nuevo a su amiga: “Lanval l’oï, sun chief dresça,/Bien la conut, si suspira;/Li sancs li est muntez al vis” (v.593-595). Así, pues, la súbita e intensa alegría del caballero se manifiesta, por un lado, por los suspiros a través de los que se intenta recuperar el ritmo normal de la respiración que la concentración profunda de la atención en un asunto suele comprometer; y aliviar, de esta manera, la tensión que provoca esta concentración. Y, por otro lado, la alegría del personaje se manifestará por medio de la anulación de los signos no verbales que reflejaban el estado depresivo en el que estaba sumido: cabeza inclinada como negación del mundo exterior y palidez extrema.

Finalmente, la alegría, en su desbordamiento, puede expresarse por gestos que unen al individuo con el sujeto que la ha causado. De esta forma, en *Bisclavret*, el rey corre a abrazar y besar al vasallo cuando éste recupera su forma humana y abandona su forma de lobo (v.300-301); o, en el caso de Guilliadun, quien recibe la noticia del regreso de Eludic, vemos que el personaje no sólo expresa la emoción a través de un gesto que únicamente la concierne a ella, sino que implica con otro gesto al mensajero: “De joie plure tendrement/Et celui ad baisié suvent” (v.785-786).

La compasión constituye una emoción que depende de la capacidad personal de empatía, es decir, de la capacidad de ponerse en el lugar del otro y de participar del estado de ánimo que una realidad concreta le provoca. En los *Lais* de Marie de France, esta emoción está presente en tres ocasiones y siempre ligada a

otro estado de ánimo al que conduce la compasión, convertida, así, en enlace empático. De nuevo, el llanto constituye el gesto que traduce en especial esta emoción compleja que implica un cierto grado de tensión y que, por tanto, debe encontrar una vía de desahogo. De esta forma, el público que asiste al combate que enfrenta a Milun y a su hijo expresará por medio de las lágrimas la compasión y la alegría que le causa el hecho de que finalmente padre e hijo se hayan reencontrado (v.480); o la esposa de Eludic llorará de compasión y de tristeza ante el cuerpo exánime de la joven y bella amiga de su esposo (v.1029, 1030).

Por su parte, la madre de Fresne “de la pitié ke ele en a” (v.451) cae al suelo desmayada al descubrir que está ante la hija que apartó de su lado años atrás (v.452). En este caso concreto, puede parecer extraña la asociación entre la compasión y el desmayo. Sin embargo, no debemos olvidar que el personaje había intentado, a través del abandono de una de sus hijas gemelas, escapar a un juicio devastador que ella misma había lanzado contra otra dama: “Unques ne fu ne ja nen iert/Ne n’avendrat cele aventure/Qu’a une sule porteüre/Une femme deus enfanz eit,/Si dui humme ne li unt feit.” (v.38-42). Es de suponer que con el tiempo el personaje haya sido víctima de grandes remordimientos por el abandono de la niña. Este hecho y por las circunstancias particulares en las que encuentra a esa hija por quien ha sufrido justifican, pues, el estado emocional de tensión que desemboca en desmayo.

Por último, encontramos el amor, emoción positiva y de expansión que tiene un fuerte componente de satisfacción, de felicidad y de alegría. Por ello, no es extraño encontrar la risa como el gesto espontáneo que lo expresa. De esta forma, la dama, que mantiene con Guigemar un diálogo fundamental donde el caballero le confiesa su amor, ríe mientras muestra sus reticencias a concederle su amor tan pronto, a pesar de que ella también lo ama profundamente (v.509); o, en el caso de Yonec y su amiga, ambos personajes exteriorizan su amor mutuo y la satisfacción de estar juntos a través de la risa (v.193).

En definitiva, después de esta revisión pormenorizada, comprobamos que el gesto espontáneo está presente en estos textos para traducir, en el plano no verbal, las emociones, los estados de ánimo que embargan a los personajes. Sin embargo, esta presencia no es sistemática ya que no siempre la aparición de la emoción en el personaje va acompañada de la especificación del gesto que la ponen de manifiesto. En estos casos, se cita la emoción pero no se describen los gestos que la expresan: se dice, por ejemplo, que el personaje está contento (“liez” *Laiüstic*, v.102), que está triste (“dolente” *Milun*, v.128), que pone buena cara (“mut bel semblant” *Eludic*, v.490), que está pensativo (“pensive” *Equitain*, v.60) o que siente temor (“poür” *Bisclavret*, v.149).

Frente a este primer grupo de gestos, distinguiremos un segundo grupo que se caracteriza por el carácter deliberado de la información que transmite y, por tanto, por estar dirigido expresamente a un receptor (MORRIS, 1978: 24). Dentro de este segundo conjunto, vamos a ocuparnos de dos subgrupos, ambos marcados

por su carácter voluntario, pero inspirados por un deseo de sinceridad diferente. De esta forma, tenemos, por un lado, los gestos que se inscriben en un sistema de comportamiento social sobre el que se fundamenta la interacción de los individuos que pertenecen a esa comunidad. Y, en segundo lugar, nos ocuparemos de los gestos fingidos, resultado de una voluntad de manipulación.

En lo que respecta al primer tipo de gestos intencionales, debemos recordar que cada grupo social posee, además un modelo de vestimenta y de lenguaje, su propia convención mimo-gestual que no sólo posibilita a sus miembros reconocerse entre sí; sino que, llegado el momento, permite hacer patente el lugar que cada individuo ocupa en la comunidad. Se trata, pues, de gestos que se caracterizan por su carácter social y por conferir a la comunidad que los ha adoptado una identidad original que será actualizada por cada uno de sus miembros. En los *Lais* de Marie de France, esta convención de interacción se basa en la combinación del ritual feudal y del ritual cortés.

El relativamente escaso número de manifestaciones gestuales de este tipo presente en los *Lais* puede organizarse, de acuerdo con su significado, en gestos de sumisión, de reafirmación, de deferencia, de amor o ternura y de apaciguamiento. Así, en primer lugar, la sumisión, que pone de relieve el sometimiento de un individuo a una autoridad divina o humana, se manifiesta por medio de la genuflexión y de la postración ante el superior. La genuflexión aparece en *Fresne*, donde la doncella, a quien la madre de la protagonista ha encomendado a una de sus hijas gemelas para que se la lleve lejos, se arrodilla e inicia una oración para rogar a Dios que proteja a la niña (v.160). Este gesto, al que se le añadirá posteriormente las manos unidas, constituye una expresión no verbal de sumisión que hace su aparición hacia el siglo VII en las ceremonias laicas del homenaje feudal. Tanto la genuflexión como la unión de las manos a la altura del pecho serán incorporadas, desde los siglos XI y XII, al conjunto los gestos de la oración cristiana occidental (SCHMITT, 1990: 295-297).

Por su parte, postrarse, arrojándose a los pies de alguien, constituye un gesto de sumisión y de humildad, pero, también, de solicitud de benevolencia y de protección o ayuda. Este gesto quedará aún más reforzado si se le añade el acto de besar los pies del superior. A este respecto, debemos recordar que desde el siglo X, o comienzos del XI, a la ceremonia del homenaje feudal podía incorporarse el gesto de besar los pies del señor como otro elemento simbólico más de la sumisión del vasallo (GANSHOF, 1982: 128). En los *Lais* de Marie, encontramos dos casos de personajes que se arrojan a los pies de un superior con el fin de poner de relieve, a través del gesto de postración, su sometimiento y, también, la solicitud de benevolencia o de ayuda. Así, la madre de *Fresne* se arroja a los pies de su marido y los besa no sólo como señal de sometimiento, sino como gesto por el que le solicita benevolencia y perdón: “La dame li chei as piez,/Estreitement li ad baisiez,/Pardun li quiert de sun mesfait.” (v.457-459). Por su parte, el hombre-lobo protagonista de *Bisclavret*, bajo su forma animal, ejecuta los signos de sumi-

sión al postrarse ante su señor y besarle los pies y la pierna (v.148). A través de estos gestos, el lobo despertará la curiosidad e interés del rey y la de su mesnada lo que favorecerá, posteriormente, la resolución de la historia.

En segundo lugar, los gestos de reafirmación presentes en los *Lais* se organizan en dos grupos atendiendo a su carácter laico o religioso. En el primer tipo incluiremos el movimiento de incorporarse como marca no verbal de la intención de emitir un discurso dentro de un contexto formal. Este es el caso de Guigemar quien, para informar a Meriadus de que la dama que está junto a éste es su amiga, se levanta y, después, toma la palabra (v.837). Frente a este gesto laico, encontramos un ejemplo de reafirmación religiosa materializado a través de la recepción de la Eucaristía, ceremonia especificada convencionalmente en el siglo XII, de la misma manera que el resto de los sacramentos (SCHMITT, 1990: 327). De esta forma, se nos presenta a Yonec, caballero de extraños poderes, recibiendo el Cuerpo de Cristo y bebiendo el vino del cáliz como signos de su reafirmación cristiana y de negación de la presencia de una fuerza maligna (v.187-188).

En lo que concierne a los gestos de deferencia, debemos señalar que se caracterizan por manifestar la consideración del superior hacia el inferior. En los *Lais*, estos signos no verbales se reducen a dos manifestaciones: ayudar al inferior a montar a caballo o en hacerlo sentar al lado. Así, el hijo de Milun, después del combate, coge las riendas del caballo de su adversario (su padre, en realidad) para ayudarlo a montar de nuevo (v.423). Este gesto de deferencia será inspirado en el joven por la edad *avanzada* del caballero al que se enfrenta. Por su parte, hacer sentar a su lado a alguien constituye otro gesto de deferencia del superior hacia el inferior que se basa en el signo de igualar momentáneamente a ambos, de ponerlos a la misma altura. En el *lai* titulado *Eludic*, encontramos un ejemplo de este gesto cuando el rey hace sentar al propio Eludic al lado suyo como muestra de respeto y cortesía hacia el caballero recién llegado (v.491).

Por otro lado, los gestos que expresan el amor o ternura se reducen fundamentalmente al beso y al abrazo. El amor en los *Lais* puede ser una emoción puramente paterno-filial o, lo que ocurre en la mayoría de las ocasiones, tener un carácter estrictamente romántico. En el primer tipo, debemos situar la expresión del súbito afecto que une a Milun con su hijo. De esta forma, al descubrir la verdadera identidad de su adversario, Milun, llevado por la sorpresa, la alegría y el amor, se acerca a él con presteza y lo coge por el embozo de su cota de malla (v.468-469). Este gesto, de marcado contenido agresivo en el contexto guerrero, queda aquí totalmente neutralizado por el discurso a través del que Milun descubrirá a su hijo su identidad. Este último, después de oír a su padre, se dirigirá hacia él para besarle con ternura (v.476). También en el caso de una relación romántica, encontramos el beso, al que se une el abrazo, como gesto de amor. A este respecto, debemos señalar además que, en todas las ocasiones en las que aparece, es el caballero quien besa a la dama o a la doncella, según prescribe la regla de decoro contemporáneo impuesta a la mujer. Así, Guigemar besa a la dama

como expresión de su amor (v.576) o, además del beso, busca la cercanía y hace sentar a la amada cerca de sí (v.785); el caballero protagonista de *Bisclavret* abraza, atrae hacia sí y besa a su esposa (v.37-38); Lanval besará a menudo a su amiga, el hada (v.172); y Eludic besará a su amiga, Guilliadun, como expresión de su amor (v.804, 1117) y la abrazará para reconfortarla (v.847). El beso también puede formar parte del ritual de compromiso entre los enamorados como ocurre en el caso de estos dos últimos personajes, quienes, en el momento de la separación, intercambian unos anillos (v.701) y sellan el compromiso con un dulce beso (v.702).

La ternura, por su parte, aparece relacionada con las expresiones de sufrimiento en las escenas donde los protagonistas se enfrentan al desmayo o la muerte del ser querido. De esta forma, la joven enamorada en *Deux Amants* estrecha entre sus brazos el cuerpo inerte de su amado (v.234) y le besa a menudo los ojos y la boca (v.235). Y, Eludic, entre lágrimas (v.666) reconforta en su desmayo a su amiga besándole los labios (v.665) y estrechándola entre sus brazos (v.667); o, posteriormente, creyéndola muerta, le besa los ojos y el rostro (v.937). En estos casos, los gestos de ternura y amor introducen un paréntesis en el dolor intenso y, en parte, parecen detener el tiempo un breve instante, justo lo suficiente para hacer desaparecer el sufrimiento como si nunca hubiera existido. Este momento de negación de la realidad dura hasta que otro embate del dolor sacude de nuevo la conciencia del amante y lo enfrenta a la dolorosa separación.

Por último, la conducta del apaciguamiento, la expresión mutua de no agresión, puede manifestarse por medio de la palabra, tal como ocurre en *Yonec*, donde el caballero recién transformado de pájaro a hombre, se dirige a la dama atemorizada para intentar tranquilizarla. En este caso, las palabras tienen un gran efecto y la dama se descubre una vez que ha desaparecido el miedo que previamente, tal como ya señalamos, la impulsó a cubrirse el rostro (v.136).

Pero, este recurso a la expresión verbal es excepcional. Debemos recordar que, en realidad, el gesto que generalmente cumple la función de apaciguamiento entre los animales y los humanos es el saludo (DAVIS, 1998: 58-61). En los *Lais*, la indicación del saludo se materializa por medio del hecho de levantarse ante la llegada de alguien o de cogerle las manos. A este respecto, debemos recordar que, en el marco cortés donde se inscriben estos textos, los gestos de levantarse o coger de las manos, dirigidos a una dama o a una doncella, conllevan una gran carga significativa de cortesía y ponen de manifiesto el deseo del caballero de servir a la mujer. En *Lanval*, encontramos dos ejemplos de caballeros que se levantan ante la llegada de una doncella: el propio Lanval (v.68) o, posteriormente, el rey y los caballeros de su mesnada (v.608-609). También en *Lanval* encontramos la única manifestación del gesto de coger de las manos a las doncellas ejecutado por una serie de caballeros (v.251).

Finalmente, frente a estos gestos de saludo que aparecen especificados gestualmente, encontramos otras ocasiones en las que no se explicita el gesto y en

las que el narrador se limita a mencionar simplemente la acción del saludo (*Guigemar*, v.304; *Lanval*, v.69; *Eludic*, v.656) sin especificar si se materializa por medio del lenguaje no verbal, del verbal o de ambos.

En lo que se refiere al segundo grupo de gestos voluntarios, debemos decir que son ejecutados por el individuo con el deseo de enmascarar, tras la apariencia de un gesto espontáneo, la voluntad de manipulación. Se basan, pues, en el fingimiento a través del que se quiere proporcionar una información distorsionada de la realidad con el fin de provocar una reacción del otro acorde con los intereses del manipulador. En los *Lais* de Marie, encontramos tres ejemplos de este tipo de programas de manipulación. El primero de ellos se presenta en *Guigemar* donde Meriadus oculta tras la risa el descontento que le produce comprobar que Guigemar y la dama de quien él está enamorado ya se conocen (v.790). La risa puede constituir un recurso de ocultación de otro estado de ánimo y, por consiguiente, se convierte en un instrumento de manipulación de primer orden porque el grado de credibilidad del lenguaje no verbal espontáneo es alto, dado que, por su propio carácter involuntario, se lo considera verdadero. En *Laiüstic*, la polifacética risa también servirá al marido para ocultar la cólera que lo domina cuando su esposa le confiesa que cada noche se levanta y se aparta de su lado para oír el canto del ruiseñor (v.92). De nuevo, encontramos el uso de la risa como medio para ocultar o enmascarar un estado de ánimo totalmente contrario al que se muestra. De esta forma, el narrador anuncia, a través de la risa, signo de autocontrol y disimulo del personaje, algo que va a explicitar inmediatamente: el marido proyecta tomar drásticas medidas contra esa realidad que le resulta molesta.

Por último, en *Yonec*, encontramos el tercer caso de manipulación a través del gesto. En esta ocasión, la dama encerrada recurre a la simulación del desmayo para hacer creer a quien la vigila que efectivamente está al borde de la muerte y que necesita la asistencia de un sacerdote (v.181). El recurso al desvanecimiento le permite, pues, lograr un deseo que de otra forma sería irrealizable: dado que el marido había prohibido cualquier visita, esta estratagema era la única posibilidad para conseguir que un sacerdote vaya a la torre y ella pueda comprobar si el caballero que se apareció allí bajo forma de un pájaro es o no un enviado del diablo.

Cerramos aquí nuestro análisis del lenguaje no verbal presente en los *Lais* de Marie de France. Llega el apartado de las conclusiones y, por ello, nos parece interesante recordar que los *lais* son relatos cortos que, como tales, están inspirados por el deseo de ofrecer al receptor medieval un divertimento cuyos límites le permitan ser presentado en una única sesión (DUBUIS, 1988). Esta característica fundamental determinará su estructura y, en especial, tendrá consecuencias directas sobre el discurso directo del personaje: la elección de las escenas dramáticas será muy selectiva porque una presencia excesiva no haría más que retrasar el desarrollo de la intriga y, por tanto, perjudicaría a la acción. Por ello, únicamente serán seleccionados los contenidos más eficaces en la estructura general

del relato, de modo que el recurso al discurso directo en los *Lais* se manifiesta puntual y siempre dictado por los intereses de la acción.

En este marco, creemos que el contenido dramático en los *Lais* de Marie está fuertemente determinado por la importancia del lenguaje no verbal del personaje. Esta importancia confiere al gesto la categoría de recurso narrativo con una doble función: por un lado, proporciona al perfil psicológico del personaje una dimensión más emotiva y veraz; y, por otro lado, procura a dicho perfil un fundamento más coherente desvelando lo que las palabras, por economía, no dicen. Esta doble función se materializa en el refuerzo de la palabra, en las ocasiones en las que la expresión no verbal acompaña el discurso del personaje para apoyarlo o despejar una ambigüedad; y en la sustitución de la expresión verbal, en las ocasiones en las que el único lenguaje del personaje que aparece es el gestual.

Pero, esta doble función sobre la que se fundamenta la importancia del gesto como recurso narrativo tiene que someterse, de la misma manera que el discurso directo, al requisito de economía puesto que, no debemos olvidarlo, una excesiva gestualidad por parte del personaje podría marcar la diferencia entre un texto de contenido dramático y uno de contenido cómico. Por tanto, la presencia del lenguaje no verbal no puede ser indiscriminada sino que debe estar regulada por la norma de la pertinencia que impone el criterio de economía. Este inconveniente ha sido resuelto por nuestra autora utilizando la simple mención de la emoción sin especificar el gesto que la expresa. Así, simplemente se dice que el personaje está contento, pensativo o triste sin describir el lenguaje no verbal que traduce este estado de ánimo, tal como hemos visto en los ejemplos citados anteriormente. Por tanto, al afirmar que el gesto apoya la palabra, la aclara o la sustituye cuando los imperativos de la acción imponen un ritmo vivo que margina el discurso del personaje demasiado exhaustivo, nos referimos a una presencia moderada del lenguaje no verbal. De esta manera, la combinación calculada del lenguaje verbal y del no verbal permite a Marie de France completar el cuadro dramático y psicológico, sugerir o revelar las emociones, las ideas o las posiciones de los personajes ante la realidad.

Podemos afirmar, pues, que Marie de France ha encontrado la fórmula para paliar los efectos negativos que la primacía de la acción y la precariedad del discurso directo provocan en el contenido dramático del relato corto. En sus *Lais*, la hábil combinación del discurso directo y del lenguaje gestual permite a esta autora no sólo respetar el criterio fundamental de economía que define este tipo de relato; sino, además, acrecentar su interés humano y, por tanto, estimular su atractivo para el receptor. Este último, por su parte, pasará a tener una función activa en el proceso de actualización del texto porque tendrá que participar en él interpretando lo que se le sugiere, deduciendo lo que no se explicita y, finalmente, concluyendo aquello a lo que todos los recursos narrativos lo conducen. En definitiva, en sus *Lais*, Marie de France concede al lenguaje no verbal la misma importancia que tiene en la realidad, donde constituye la columna fundamental

sobre la que se erige la comunicación. Con ello, esta autora confiere mayor verosimilitud al conjunto humano que protagoniza sus textos porque no debemos olvidar que quizá sea posible imaginar una comunidad sin palabras, pero resulta muy difícil concebirla sin gestos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYLON, C, y MIGNOT, X. (1994): *La communication*. París: Nathan.
- DAVIS, F. (1998): *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial (1971, 1ª ed. en inglés).
- DUBUIS, R. (1988): “Les formes narratives brèves”. En *Gundriss du Romanischen Literaturen des Mittelalters. La Littérature Française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, vol.VIII/1, 178-196.
- GANSHOF, F. L. (1982): *Qu'est-ce que la féodalité*. París: Tallandier.
- MÉNARD, Ph. (1979) *Les lais de Marie de France*. París: PUF.
- FEY, S. y Ali. (1984): “Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication”. En *La communication non verbale*, Cosnier y Brossard. Neuchâtel-París: Delachaux-Niestle, 145-227.
- MORRIS, D. (1978), *La clé des gestes*. París: Bernard Grasset.
- SCHMITT, J.-C. (1990): *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. París: Gallimard.
- ZUMTHOR, P. (1983): *Introducción à la poésie orale*. París: Seuil.