

INTRODUCCION A "L'IMAGINAIRE" DE CHRÉTIEN DE TROYES: LA FEMINIDAD CAUSA DE "CONFLICTO HEROICO EN EREC, CLIGES, PERCEVAL

M^a Jesús Salinero*

Colegio Universitario de La Rioja

RESUMEN

En tres novelas de Chrétien de Troyes (Erec et Enide, Cligès, Le Conte du Graal) la "feminidad", que se manifiesta bajo una multiplicidad de formas, acecha la ascensión heroica del caballero. En efecto, el protagonista (Erec, Cligès) sucumbe ante el encanto de la feminidad o bien está a punto de ser atrapado en sus redes para siempre (Perceval) lo que supone un grave peligro para el inicio o la continuidad de la senda heroica, simbolizada en la caballería.

El análisis del presente artículo revela además, una evolución en la mente del autor ante el "tratamiento" de este conflicto "heroico". La gradación pasa por una etapa inicial de aceptación de la feminidad, por una intermedia que concilia los dos universos (femenino-místico / masculino-heroico), para culminar con lo que parece ser un rechazo de la feminidad como causa principal de la negación heroica.

RESUME

Dans trois des romans de Chrétien de Troyes (Erec et Enide, Cligès, Le Conte du Graal), la "féminité" qui se manifeste sous de multiples formes, guette l'ascension héroïque du chevalier. En effet, le protagoniste (Erec, Cligès) est séduit par le charme de la féminité ou bien il est sur le point d'être attrapé pour toujours dans ses liens. Tout cela suppose que le début ou la continuité de la voie héroïque, symbolisée par la chevalerie, sont en grave danger.

L'analyse de l'article ci-présent révèle, en plus, une évolution de l'auteur envers le "traitement" du conflit "héroïque". La gradation passe par une étape initiale où il y a une acceptation de la féminité, une étape intermédiaire où les deux univers (le féminin-mystique / le masculin-heroïque) sont conciliés, pour conclure, semble-t-il, vers le rejet de la féminité comme cause principale du refus héroïque.

* Licenciada en Filología Francesa. Dpto. de Filología Francesa; Colegio Universitario de La Rioja; Caballero de la Rosa, 38; 26004 Logroño (La Rioja). Recibido el 15-9-1986.

A pesar de la dificultad que entraña “explorar” nuevas vías de interpretación en un autor como Chrétien de Troyes, trataremos, no obstante, de aproximarnos a su psicología creadora.

En efecto, la primera dificultad estriba en los numerosos artículos, trabajos, tesis, etc., que se vienen publicando regularmente desde finales del siglo XIX, momento en que surgen los nacionalismos, se pone de moda la Edad Media y con ella el heroísmo épico (Canción de Gesta) y el Mundo Artúrico (leyendas, cuentos, novelas...). Este último atrae especialmente a los críticos no sólo por la belleza seductora de la materia salpicada de hadas, objetos mágicos y demás seres extraordinarios¹ sino porque a todo ello subyace un mundo de ricas conexiones simbólicas, míticas y culturales que han sido causa de importantes estudios²; sin embargo, muy pocos son los que se han interesado por “L’imaginaire”³ que, con sus imágenes sobre todo las obsesivas, remite a la zona más profunda de la psicología creadora, al inconsciente del autor. Nosotros seguiremos, por consiguiente en el presente artículo el llamado método mitocrítico⁴ o de “Convergence Symbolique”⁵.

La segunda dificultad atañe al autor. Chrétien une en su obra elementos muy dispares: La Materia de Bretaña, la tradición Judeo-Cristiana, la cultura clásica, la concepción amorosa de los trovadores, de modo que “son oeuvre est un confluent où s’unissent les principaux courants de son époque”⁶. Todo ello ligado a la maestría en el manejo de las “artes poeticae” a las dotes de psicólogo da como resultado un universo imaginario más complejo y rico en matices que el de otros autores medievales que también han utilizado la Materia de Bretaña.

Chrétien presenta en su obra el Mundo Artúrico. Sus protagonistas se debaten entre las hazañas caballerescas y el goce amoroso. Esta ambivalencia se manifiesta en el decorado mítico⁷ y converge en los símbolos heroicos

1. Para una aproximación al universo fantástico del autor remitimos al excelente estudio de L. Carasso: *The Merveilleux in Chrétien de Troyes’ Romances*. Gèneve, Droz. 1976.
2. Ante la imposibilidad de una cita “in extenso” sirvan de ejemplo autores como R.S. Loomis, F. Lot, J. Frappier, G. Paris, R. Bezzola, J. Marx, G. Cohen, etc.
3. Este es el caso de los trabajos de J. Györy, G. Chandès, A.M. Cadot, D. Poiron, B. Sargent, H. Rey-Fland, etc.
4. Elaborado por G. Durand en *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*. Paris. Bordas, 1969 (Hay trad. en castellano en la ed. Taurus. 1981. Siempre que citemos lo haremos por esta edición). Vid. asimismo *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme*, les structures figuratives du roman stendhalien. Paris, José Corti, 1971 y *l’Imagination Symbolique*. Paris, P.U.F., 1976.
5. Vid. y Durand “La formulation expérimentale de l’imaginaire et ses modèles”, *Circé*, 1969, nº 1, “méthodologie de l’Imaginaire”.
6. J. Frappier: *Amour Courtois et Table Ronde*. Gèneve, Droz. 1973, pág. 131.
7. “Le décor mythique (c’est) le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel” G. Durand: *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme*. pág. 14.

y místicos⁸. Nuestro objetivo pretenderá demostrar como los protagonistas de tres de sus novelas (Cligès, Erec y Perceval) tienen que afrontar un *conflicto*, que denominaremos *heroico* ya que pone en peligro el inicio o la continuidad de su carrera caballeresca y como éste se liga estrechamente a la mujer. Hay por consiguiente una convergencia (o vinculación) de la problemática heroica y de la feminidad. Entre los peligros que acechan al héroe: la seducción de las riquezas-poder, el adversario teriomorfo, o la seducción sexual encarnada por la mujer “fatal”⁹, Chrétien ha elegido esta última. La redundante presencia femenina (a través de una pluralidad de formas) en el seno del conflicto nos desvelará algunas de las grandes obsesiones del autor, pues para que una imagen nos obsesione “Il faut qu’elle représente” une autre chose”, une réalité intérieure inconnue mais fascinante, et sans doute redoutable”¹⁰.

Antes de comenzar el análisis de las imágenes femeninas queremos justificar la ausencia del presente estudio de las otras dos novelas: *Le Chevalier de la Charrette* y de *Le Chevalier au Lion*. En el primer caso, la influencia de la mujer (Guenièvre) es beneficiosa para Lancelot; la búsqueda de la reina le sirve de acicate heroico al tener que superar todo tipo de pruebas, lo que no impide que Guenièvre revista los atributos de la “madre terrible”, pero ésta es una cuestión que se sale del ámbito del actual planteamiento. En el caso de Yvain el conflicto es de tipo místico, por lo tanto es antitético al de las otras novelas, principalmente al de Erec. Una vez conquistada la mujer (Laudine), el héroe la abandona para practicar la aventura caballeresca. Este alejamiento de la mujer y de su mundo adquiere el carácter de “huida”, de ruptura y en este sentido es, como señala Györy¹¹, antitética de *La Charrette*.

A) EREC

Después de unos brillantes esponsales celebrados en la corte del rey Arturo, Erec regresa con Enide, su esposa, a su país natal. Si consideramos a la tierra, en tanto que continente universal, la Gran Madre Primordial, el regreso de Erec a su país tiene el valor de “*un regreso a la madre*”. En este regazo maternal se hace posible el desarrollo de la otra feminidad, la de la amante. La primera ejerce su influencia a través de un decorado intimista y protector; la segunda ejercitando las armas de la mujer “fatal”: la belleza y el goce amoroso (en este sentido Enide es isomorfa de la Hidra y de la Ara-

8. Los dos adjetivos deben entenderse siempre en su sentido antropológico.

9. Vid. G. Durand: *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme*.

10. Ch. Mauron: *Des Métaphores obsédantes au Mythe Personnel* Paris. José Corti, 1980, pág. 44.

11. J. Györy: “Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes” en *Cahiers de Civilisation Médiévale* 11, 1960, pág. 37.

ña). Ambas, pues, atrapan al héroe en sus *lazos* seductores, así lo confirma la propia Enide en el v. 2.559: “Que si vos ai *lacié et pris*”¹².

En efecto, Erec al entregarse al amor abandona la caballería y *cae* en una etapa de “ocultación solar”¹³ que pone de manifiesto la difícil armonización de la estructura mítica y heroica; si bien, de ella saldrá con ayuda de la propia Enide, eufemizada posteriormente gracias al proceso antifrásico de la aventura.

Existe, por consiguiente, una estrecha relación entre el regreso de Erec a su tierra y el despliegue de la feminidad que arrastra al caballero a una caída heroica, indisociable en la Edad Media de la caída social:

“Par ceste terre *dient tuit*,
(...)
que *graz damages* est de vos
que *vos armes antrelessiez*.
Vostre pris est molt abessiez
(...)
recreant vos apelent tuit.” (vv. 2.540-51).

Hasta el momento hemos señalado la Feminidad como la principal causa del conflicto heroico, sin embargo sería injusto por nuestra parte no señalar una cierta complicidad de Erec en ese deleitoso abandono¹⁴.

Veamos a continuación en el texto como Chrétien sugiere el ambiente cálido y sensual que envuelve al héroe mediante las imágenes femeninas. Para ello, lo primero que hace es presentar *el decorado*:

“a *Carnant* vindrent a un jor,
ou li rois Lac est a sejour
en un *chastel de grant delit*;
onques nus mialz *seant* ne vit.
de *forez* et de *praeries*,
de *vignes*, de *gaaigneris*,
(...)
de *rivieres* et de *vergiers*
(...)
estoit li *chastiex bien asis*”. (vv. 2.259-72)

12. Las citas de los textos de Chrétien remitirán todas a la colección “Classiques Français du Moyen Age” en la ed. Honoré Champion. Así mismo el subrayado, salvo mención expresa, debe entenderse como nuestro.

13. Entiendase “heroica”. Vid. G. Durand: *Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*. “Regimen Diuno de la Imagen”.

14. Para R. Bezzola (*Le Sens de l'aventure et de l'amour*. Chrétien de Troyes. Paris, Honoré Champion, 1968, págs. 150 y ss.) Erec es el único culpable: “tout le tort est de son côté, tout le droit du côté de sa “dame” et de ses compagnons”.

En estos versos hace su aparición *el arquetipo de la Madre* que se multiplica a través de:

- 1.- Las imágenes vegetales
- 2.- Las imágenes acuáticas
- 3.- La Morada

El arquetipo oscila pues, entre los símbolos telúricos, acuáticos y de reposo, todos ellos pertenecientes a las estructuras místicas de lo Imaginario.

1. *Imágenes Vegetales*

Las Imágenes vegetales (o telúricas) se estructuran en el texto de dos en dos ya que cumplen la misma función: remiten a las funciones o/y caracteres de la Gran Madre.

El Bosque: evoca a la madre a través de la constelación: madera –materia– madre¹⁵. Pero, el bosque es además un espacio intimista y *protector*. Es decir, *un símbolo de intimidad feminoide* como puede serlo la casa o la gruta.

Los Prados: evocan el *reposo* por medio del color. El verde colorea la constelación maternal tanto en sus formas vegetales como hídricas.

Las Viñas y los Cultivos: son símbolos de *fecundidad y riqueza*: representan la Madre nutricia y reproductora. Por otra parte el vino, símbolo alimentario de la vid, incorpora en cuanto “bebida de vida” las valoraciones sexuales y maternas de *la leche*, arquetipo del alimento primordial. Pero a su vez el vino es símbolo de *vida oculta* y ocultos para la sociedad viven los amantes su “juventud triunfante”: Erec y Enide son dos jóvenes que se embriagan de amor, logrando triunfar sobre el tiempo. Sus amores en el reino de Lac parecen desarrollarse en “otra dimensión” en la que el tiempo físico se diluye, dando paso a un tiempo subjetivo¹⁶.

El Vergel: Chrétien empareja el vergel con el río y es que uno y otro están muy unidos. El vergel es un elemento imprescindible en la decoración del “locus amoenus” medieval. En él, la vegetación y el agua resultan indisolubles y ambos son símbolo de *felicidad e intimidad amorosa*.

Resumiendo, el decorado vegetal transmite a través de los símbolos de intimidad (bosque, prados, vergel) y de inversión (viñas, cultivos) la calma y la fecundidad del “vientre materno”.

15. Vid. C. Jung: *Símbolos de Transformación*. Barcelona, Paidós 1982.

16. Se restablece la calma prenatal.

2. *Imagen Acuática*

Siguiendo la clasificación de las aguas establecida por G. Bachelard¹⁷, el agua del río que recorre las tierras de Carnant, es un agua *clara y corriente*; un agua “mística” que no representa el devenir temporal, en el sentido heraclíteo, sino la *fluidéz del deseo libidinoso*. Además es un agua “nutricia” (todo agua es por principio un líquido lechoso) que fertiliza los campos. Una vez más el *arquetipo de la Madre* emerge tras la función.

Sin embargo, esta riqueza nutricia y fecundante (sobredeterminada por los símbolos alimentarios y acuático), por la que se valoriza positivamente a la Mujer, puede dar paso, siguiendo la dialéctica compensatoria de Régimenes, al simbolismo diurno y el “vientre materno” ser remplazado por el “vientre digestivo” que por medio del “*arquetipo de la Carne*”, en su valoración sexual, conduce al *esquema de la Caída* “moral”¹⁸.

3. *La Morada*

El castillo del rey Lac es isomorfo de la casa natal¹⁹. No obstante su recinto amurallado incorpora los valores del “universo contra” a los del “universo cerrado”. Por los primeros el castillo es un *refugio* contra el mundo exterior (heroico) y sobre todo contra el paso del tiempo que, como ya hemos indicado, se ralentiza²⁰ para los amantes. Este es el sentido del retraso horario (Erec y Enide se levantan de la cama avanzando el mediodía, mientras que para los caballeros el día se inicia a la hora “prima”, es decir, a las seis de la mañana). Por los segundos, el castillo da paso al “arquetipo de la morada” que sobredetermina el de la “Madre” a través de los símbolos de intimidad. El universo es entonces, cálido, cerrado, envolvente como el vientre materno. Esto demuestra de nuevo la conexión de las imágenes obstetricias y de los símbolos de intimidad.

En resumen, la reduplicación del espacio cerrado y protector (naturaleza-castillo) atrae a las intimidades más gozosas que hacen de Carnant (“chastel de grant delit”) un *paraíso*, un espacio sagrado cuyo centro es la estancia de los amantes y cuya impenetrabilidad parece asegurada. Pero, a pesar de los esfuerzos de la feminidad reduplicada (Madre / Mujer), lo que era un *descenso a la feminidad* o, dicho de otro modo, una “caída feliz” se transforma, por “el arquetipo de la carne sexual” en una fulgurante *caída*,

17. G. Bachelard: *El agua y los sueños*. Mexico. Fondo de Cultura Económica. 1978.

18. Para una visión de conjunto de la “imaginera Hídrica” en Chrétien remitimos al artículo de G. Chandès: “Recherches sur l’imaginaire des eaux dans l’oeuvre de Chrétien de Troyes” en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX, 1976, págs. 151-164.

19. Vid. G. Bachelard: *La Terre et les Réveries du Repos*. Paris, José Corti. 1982.

20. La lentitud, en este caso temporal, es una de las cualidades que acompaña el *esquema de descenso*.

que acarrea por inversión de los atributos solares del régimen diurno de la imagen, una “gulliverización” heroica de Erec, simbolizada en la caballería²¹:

*“Que vos armes antrelessiez.
Vostre pris est molt abessiez:
tuit soloient dire l’autre an
qu’an tot le mont ne savoit l’an
meillor chevalier ne plus preu;
vostres parauz n’estoit nul leu;”* (vv. 2.543-8)

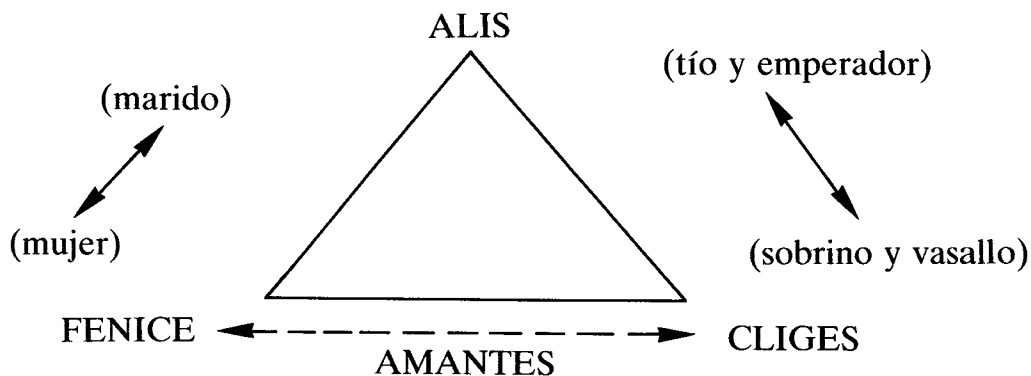
Todo paraíso tiene, pues, su serpiente y con ella su finitud. En este caso, al igual que en el de Adán y Eva, es el “conocimiento” de la “falta”, el que los aleja del “paraíso” y los obliga a errar sin una meta²²:

*“Erec s’an va, sa fame an moinne,
ne set ou, mes en aventure.”* (vv. 2.762-3)

B) CLIGES

En *Cligès* el conflicto “heroico” que acecha al protagonista, pero que como veremos no llega a desencadenarse, está ligado a otro tipo de conflictividad. En efecto, al enamorarse Cligès de la mujer de su tío, el emperador, la sombra de la traición y el incesto se ciernen sobre él.

El triángulo afectivo-social es similar al de la leyenda de *Tristan et Iseut*:



21. El tema de la “caída” preocupa a Chrétien lo insuficiente como para que, a pesar del ambiente intimista que se esfuerza en crear, no aparezcan verdaderas imágenes de intimidad gratificante. Como acertadamente señala Györy (*C.C.M.* 1978, pág. 375) el verdadero “vécu interieur, pour le romancier, c’est le foyer d’Enide”.
22. La “caída” adquiere pleno sentido bíblico: les obliga a a.*abandonar* el paraíso, a *errar* sin otro equipaje que sus monturas y lo puesto, hecho que sorprende al padre de Erec (vv. 2.690-2.711) y que nos revela su *desnudez*, teniendo en cuenta el “Complejo vestimentario” que acosa a Chrétien en esta obra (Vid. Györy. 1978).

Todos los elementos han sido cuidadosamente retomados por Chrétien, que siempre se ha sentido atraído y obsesionado por el incesto y el triángulo amoroso. Precisamente por ello, se esfuerza en “exorcizar” sus terrores intentando una solución conciliadora que lo aleje del *Tristan*. Así pues, Cligès abandona la corte de su tío y se dirige a la corte del rey Arturo donde alcanzará fama como caballero (etapa heroica); pero su partida es en realidad una *huída* del “yo” instintivo y natural, es decir de las pulsiones más primitivas (o/y primarias). Sin embargo, nadie puede huir por mucho tiempo de sí mismo. Cligès acaba por aceptar su “otro yo” y regresa a su país y a Fénice. Por consiguiente, se opera de nuevo un “*regreso a la madre*” y un *reencuentro con la feminidad* tan temida y deseada.

“Mes l’amor don il esto plaiez
Ne li aliege n’asoage;
la volanté de son corage
Toz jorz en un panser le tient:
De Fenice li resovient
Qui loing de lui se retravaille.
Talanz li prant que il s’an aille,
Car trop a fet grant consirree
De veoir la plus desirree
C’onques nus puisse desirrer,
Ne s’an voldra plsu consirrer.
De raler an Grece s’atorne,” (vv. 5.014-5.025)

No obstante, la situación no parece haber cambiado: Fénice sigue siendo la mujer del emperador, con todos los riesgos que ello conlleva. Es, por tanto, en el protagonista donde ha tenido lugar un cambio profundo: Cligès ha logrado vencer su miedo a la mujer. Por eso, su penetración en el universo femenino no adquiere la forma de una *caída traumática*²³ con graves repercusiones sociales y morales (en su aspecto “carnal”), sino la de un *suave descenso*. Este proceso eufemizante debe su éxito al poder alquímico del *fil-tro* utilizado por Thessala.

Gracias a él:

a) se domina y se vence a la muerte, eufemizada en *sueño* (la “falsa muerte”)²⁴

23. Como es el caso de Erec. Para la mayor parte de los críticos la tesis defendida por Chrétien propone una alternativa a los amores adúlteros pregonados por los trovadores y representados en *Tristan et Iseut*. W. Foerster llamó por ello a Cligès un “anti-Tristan”. Otros lo han apodado de “Neo-Tristan” y “Super-Tristan”. Cfr. AG van Hamel: “Cligès et Tristan” en *Romania*, 1904, t. XXXIII, págs. 465-89; J.C. Kooijman: “Cligès, héros ou anti-héros?” en *Romania*, 1979, t. 100, págs. 505-519.

24. Vid. vv. 5.249 y ss.

- b) se domina el tiempo
- c) Fénice se transforma en “amie”

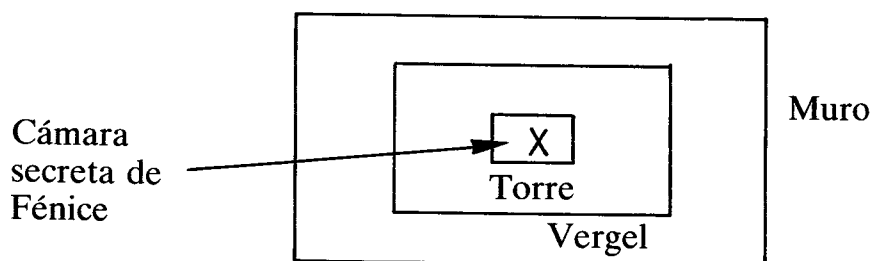
El filtro transforma, pues, los valores diurnos en nocturnos, rompe las barreras sociales y aleja el fantasma del triángulo. Gracias a él comienza una etapa de plenitud amorosa, que no difiere grosso modo de la vivida por Erec y Enide. Las dos parejas disfrutaban su amor sin participar de la vida social²⁵. A la similitud de conducta se añade además la similitud del decorado²⁶.

En Cligès la reversión a lo novelesco se opera a través de los símbolos de inversión y de intimidad. Unos y otros se ponen al servicio del *secreto amoroso* y del *misterio* o goce *místico*, respectivamente.

El Secreto Amoroso se protege con la reduplicación del espacio. El lugar que acoge y esconde a Fénice después de la “Falsa Muerte” se multiplica y se refuerza por tres veces: la *torre*, que sirve de morada, está rodeada por un *vergel* y éste a su vez por un *alto muro*.

“Et li vergiers ert clos antor
De haut mur qui tien a la tor,
Si que riens nule n’i montats,
Se par la tor sus n’i entrast”. (vv. 6.333-36)

La imagen de protección se refuerza también con los adjetivos “clos antor” y “haut”. La reduplicación de continente proyecta la imagen de un “Jonás al cubo”²⁷.



- 25. Varias son las semejanzas entre las novelas de *Erec* y *Cligès*: idéntica descripción de la belleza de Enide y Fénice; comportamientos caballerescos similares en los dos héroes; idéntica devoción amorosa que pone en peligro la convivencia social y el camino ascético de la caballería.
- 26. El recinto y el Vergel en el que viven ocultando sus amores durante quince meses recuerda el cerco vegetal y el castillo de Lac. También, no podemos por menos de pensar en el vergel de la “Joie de la Cour” con Mabonagrain y su doncella, viviendo su amor al margen de la sociedad.
- 27. Vid. G. Bachelard: *La Terre et les rêveries du Repos*. “le complexe de Jonas”.

Por otra parte, también contribuye al secreto, *el laberinto* de estancias, corredores y cámaras secretas que se interponen en el camino a Fénice. En efecto, la imagen laberíntica ha perdido, por antífrasis, la valoración negativa del Régimen Diurno. Su función sigue siendo la del extravío, pero su finalidad es otra: proteger ese “sancta sanctorum” que es la habitación de los amantes.

“Encor i a de tex reduiz
Que nus hom ne porroit trover;
(...) “(vv. 5.508-5.515)

El Misterio Místico o goce amoroso tiene como decorado la intimidad del espacio cerrado. En este sentido, el ideal de felicidad es claustrofílico: la torre, que es isomorfa de *la tumba* (Enide es enterrada viva), se eufemiza en “habitáculo amoroso”, en *prisión feliz*.

Resumiendo, el descenso de Cligès al mundo de la mujer y del amor es un paso del *vientre digestivo*, con su recorrido laberíntico-intestinal, *al vientre sexuado*, cavidad uterina sobredeterminada por los símbolos de reduplicación e intimidad. La solución del conflicto es diferente a la de Erec. En este caso Cligès maneja hábilmente y a la par las armas heroicas y las ataduras nocturnas. Sin dejar de ser un caballero de la corte del rey Alis, participante, suponemos activo, de la actividad caballeresca, es al mismo tiempo amante devoto. La FARSA o el engaño, propia de las divinidades chtónicas como Varuna²⁸, ha hecho posible una solución conciliadora que le permite participar de las dos universos: el heroico-masculino y el místico-femenino. La “Falsa Muerte” de Fénice es, por tanto, el crisol donde se funden los miedos y/o riesgos sociales y morales²⁹.

C) PERCEVAL

En *Perceval*, la madre es la pieza clave de la obra; por ella se justifican los pobres resultados alcanzados por Perceval en el campo espiritual. En efecto, su gran pecado es no haber socorrido a su madre cuando ésta cayó desvanecida al comienzo del puente:

“*Por le pechié, ce saches tu,
de ta mère t’est avenue,
qu’ele est morte de duel de toi*” (vv. 3.579-3.581)

28. El héroe ha entrado en una fase claramente lunar.

29. La solución que un principio propone Cligès, a saber, huir a Bretaña habría desencadenado con toda probabilidad el mismo conflicto que tuvieron Tristan et Iseut, si la propia Fénice no hubiere ideado la estratagema de la “Falsa Muerte”. Las razones ella misma las explica. “¡Quien tenga el corazón, tenga también el cuerpo!”.

Un comportamiento tan poco caritativo es la causa de su silencio ante el cortejo del Graal³⁰. Sin embargo el silencio no es la única consecuencia. Perceval se olvida de Dios durante cinco años (no frecuenta las iglesias, lleva armas en Viernes Santo etc.). En opinión de Ch. Payen al alejarse de Dios, también Dios se aleja de él, aunque sigue estando protegido por la gracia³¹.

Por consiguiente, *el conflicto* surge en la *relación madre-hijo* afectando directamente a Perceval, en el plano espiritual e indirectamente a otros personajes, en el plano material: *el Rey Pescador* habría recobrado la salud y su tierra baldía la fertilidad.

Dada la magnitud del desastre, nos parece necesario analizar con más detenimiento la generación del conflicto.

Chrétien, como buen conocedor de su oficio, abre el relato con una panorámica general del marco en el que discurrirán los hechos. La descripción se centra primero en el espacio exterior que circunda el “manoir de la veve dame”. En la paleta de colores, *el verde* sobresale: “era el tiempo en que los árboles florecen, la hierba, el bosque y los prados verdean, los pájaros cantan dulcemente...”³². Es decir, es *Primavera*. Como demostraremos más adelante la conexión tiempo-espacio-Perceval no es de ningún modo fortuita. Atendiendo a la descripción, el universo en el que Perceval vive es:

Armónico: Por la propia armonía que desprende la naturaleza: flores, pájaros, bosques, etc.

“Ce fu au tans qu’arbre florissent,
fueillent boschaige, pré verdissent,
et cil oisel an lor latin
dorcemant chantent au matin
et tote riens de joie anflame...” (vv. 69-73).

Cerrado: De nuevo nos encontramos con un decorado similar al de *Erec*: las imágenes vegetales se unen a la morada para reforzar los símbolos de reduplicación en su doble función de *protección* y *aislamiento*. En Perceval, el bosque es más una muralla natural, un universo “contra” que un espacio íntimo.

30. Antes y durante el cortejo del Graal, Chrétien ofrece explicaciones diferentes. Por tres veces se insiste que el silencio es debido a una aplicación literal de los consejos de Gornemant. Para muchos, las dos explicaciones son una contradicción desafortunada del autor. Sin embargo, como señala J. Frappier (*Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal*. Paris, Sedes, 1979) las dos explicaciones no se contradicen, se superponen al pertenecer a planos distintos. En el Primer plano, el natural, es la falta de discernimiento la que impide las preguntas. En el segundo plano, el religioso, es la ausencia de gracia la causante del silencio.

31. Ch. Payen: *Le Motif du Repentir dans la Littérature française médiévale*. Genève. Droz, 1968. pág. 399.

32. Traducción de Martin de Riquer. (*Perceval o El Cuento del Grial*, edic. de Martin de Riquer, Madrid, Austral, 1961, pág. 25.

bosque + casa =====> aislamiento del mundo exterior³³.

“Que li filz a la veve dame
de la Gaste Forest soutainne
se leva, et ne li fu painne
(...)
fors del manoir sa mere issi
(...)
Ensi an la forest s’an antre” (vv. 74-85)

Cálido: Chrétien insiste por dos veces en la dulzura del tiempo.

“Por le dolz tanz li resjoï (v. 87)
“Por la dolçor del tans serain” (v. 92)

Maternal: Perceval recibe de su madre los cuidados y atenciones que suelen prodigarse a un niño pequeño.

“La mere antre sas braz le prant” (v. 393)
“Biax filz, biax filz” plus de C. foiz” (v. 371)

Como consecuencia del aislamiento con el mundo exterior, Perceval se halla en un estado de ignorancia y/o ingenuidad, como se pone de manifiesto durante la conversación que mantiene con el grupo de caballeros en el bosque y posteriormente, durante su etapa de iniciación caballeresca. Todas estas características concurren en la imagen del *héroe no nato*, del héroe en *estado intra-uterino*, protegido en el vientre materno del exterior (el más allá del bosque). De nuevo, el decorado sirve al autor para determinar la imagen, y al igual que en *Erec*, el *arquetipo de la Madre* se proyecta a través de la Naturaleza bienhechora y protectora.

Sin embargo, la paz claustral se rompe con la ingerencia desde el exterior de un grupo de caballeros armados. Ellos traen consigo la presencia de un mundo diferente que despierta al muchacho de su estado de inconsciencia³⁴. A partir de ese momento, Perceval sólo tiene un deseo: *partir* para ser como ellos. Ahora bien, para acudir a la llamada de la aventura debe salir

33. La función del bosque como refugio se ve confirmada cuando la madre de Perceval cuenta (v. 436-452) a éste como su padre debió huir y refugiarse en el bosque tras el caos que se produjo a la muerte de Utherpandragon, padre de Arturo.

34. Es el despertar de la libido. “La llamada de la aventura”, aunque dormida durante un largo periodo de tiempo, es una fuerza innata e imposible de eludir. No en vano Perceval desciende de un linaje de caballeros de élite. El origen aristocrático del muchacho se manifiesta en el placer que siente al escuchar el canto de los pájaros. Este encanto al decir de los tratados de la época pasaba desapercibido a los villanos. Por otra parte no resulta extraño que el despertar a la aventura coincida con la irrupción de los caballeros en el bosque: el “destello” que emiten sus armaduras y sus armas es un potente reclamo a la vida heroica. Vid. en G. Durand (*Estructuras Antropológicas*) la constelación: luz-ala-angel determinante de la ascensión heroica.

o “nacer” al mundo, es decir debe separarse de la madre, que representa lo inconsciente³⁵. Sin embargo, la madre, a la que el miedo a la vida (materializada en el mundo exterior) y el miedo al sufrimiento (la muerte) paraliza su función bienhechora, se opone a la independencia del hijo.

“Et quant ele fu redreciee;
si dist com *fame correciee*:
“Ha! lasse, com sui mal baillie!
Biax dolz filz, *de chevalerie*
vos cuidoié si bien garder
que ja n’an oïssiez parler
ne que ja nul n’an veïssiez!
(...)
Del duel des filz morut li pere,
et je ai vie mout amere
sofferte puis que il fu morz.
Vos esteiez toz li conforz
que je avoie, et toz li biens,
que il n’i avoit plus des miens.
Rien plus ne m’avoit Dex lessiee
dont je fusse joianz et liee”. (Vv. 403-486)

La “imago materna” adquiere, entonces todo el horror de la madre terrible. Hay, por consiguiente, un desdoblamiento del rostro materno:

Bienhechor
↓
Posesivo y terrible

El segundo rostro desorbita, sobre todo, la función nutricia y protectora.

Biax filz, *mout a esté destroiz*
mes cuers por vostre demoree” (vv. 372-3)
“Biax dolz filz, *de chevalerie*
vos cuidoié si bien garder” (vv. 406-7)

y hacer emerger una vez más *el fantasma del incesto*, al prohibir al hijo todo contacto íntimo con mujeres:

“s’ele le beisier vos consant,
le soreplus vos an desfant,
se lessier le volez por moi” (vv. 545-7)

35. Vid. C.J. Jung: *Símbolos de Transformación*.

En esta ocasión, Chrétien va más lejos que en las novelas anteriores, desvelando definitivamente lo que parece ser su gran obsesión: *la madre y el incesto*. Esta es también la opinión de J. Györy en su excelente trabajo “prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes”³⁶.

Por consiguiente, la “dame veuve” sintetiza y representa los dos aspectos positivo / negativo del *arquetipo Materno*. Pero es el segundo el que está a punto de desencadenar el conflicto “heroico” utilizando todo tipo de recursos (ruegos, lágrimas, argumentos, etc.).

Frente al acoso de la “imago materna” Perceval reacciona. Su instinto le dice que su madre es el obstáculo que interfiere sus deseos, debe alejarse de ella. Esta partida adquiere el valor de una *huida*, confirmada por el apresuramiento y la falta de auxilio cuando la madre cae desvanecida a la entrada del puente; de haberlo hecho, quizás se habría negado a sí mismo y a la aventura.

“Quant li vaslez fue esloigniez
 le giet d’une pierre menue,
 si *regarda et vit cheüe*
 sa mere au chief del pont arriere,
 et jut pasmee an tel meniere
 com s’ele fust *cheüe morte*;
 et *cil ceingle* de la reorte
 son *chaceor par mi la croke*,
 et *cil s’an va qui pas ne cope*,
 einz l’an *porte grant aleüre*
 par mi la grant forest obscure;” (vv. 619-28)

Por consiguiente, la “huida” conlleva dos procesos simultáneos y paralelos:

- | | |
|--------------------------|---|
| a) la muerte de la madre | (o la desvinculación con lo inconsciente) |
| ↓ | |
| la liberación del hijo | o la superación del peligro de incesto) ³⁷ |
|
 | |
| b) la muerte del hijo | (muerte simbólica, para poder renacer) ³⁸ |
| ↓ | |
| el nacimiento del héroe | (o la vinculación con lo consciente) |

36. 1968, págs. 36-9.

37. Para Jung, éste miedo proveniente de la madre sería en realidad el miedo a la muerte característico del hombre instintivo. Vid. Jung: “La lucha por emanciparse de la Madre” *Simbolos de Transformación*.

38. Vid. los “mitos de Renacimiento” en Durand, *Estructuras Antropológicas Mierce Eliade: Mythes, rêves et Mystères*. Paris, Gallimard “idées”, 1957; en J. Campbell: *Psicoanálisis del Mito* (El Héroe de las Mil caras). México. Fondo de Cultura Económica, 1959.

La Emancipación de la madre ocasiona una serie de consecuencias, quizás la más importante sea *la muerte de la madre*; al significar la madre lo inconsciente, su muerte produce una ruptura total entre inconsciente y consciente originando un desequilibrio vital con graves resultados³⁹, de todos ellos, el más relevante es el estrepitoso fracaso ante el Misterio del Graal, porque Perceval ha rechazado de sí mismo su propia madre, es decir, su Mater Natura⁴⁰.

Conviene destacar también la importancia del Puente como unificador de imágenes. En efecto, en él se representan los procesos antes mencionados.

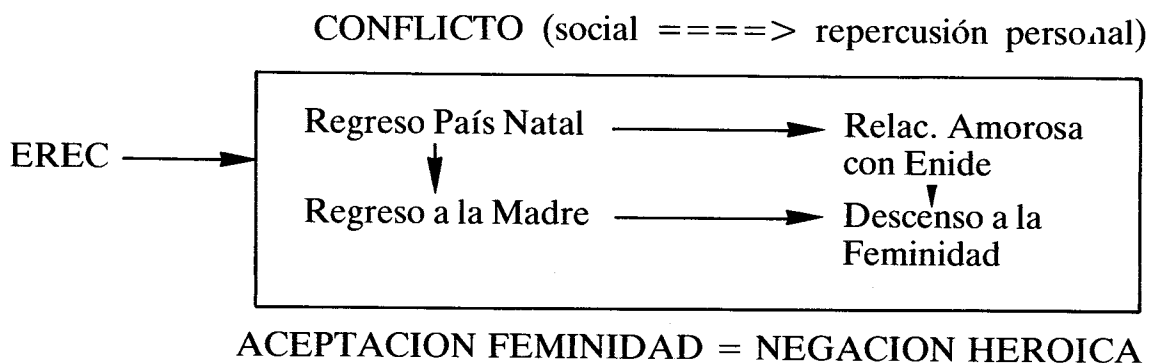
a) *El puente* es el cordón umbilical que une madre e hijo; al atravesarlo, el hijo corta, o más bien desgarrá brutalmente (muerte), el vínculo que le ligaba a la madre. Podríamos afirmar que la madre muere para que el hijo viva o que muere para que éste nazca. De todos modos, la emancipación libera un posible complejo de castración del hijo y disipa el incesto.

b) Pero el *puente* es, también, *el Umbral*⁴¹ que une dos mundos. Al cruzarlo, Perceval abandona el mundo familiar (intra-uterino), las oscuras regiones de lo inconsciente y sale al mundo exterior, consciente, donde le espera la aventura. Perceval muere a la vida familiar, etc. y *renace* a la vida social y heroica.

Sin embargo este *pasaje* no puede llevarse a término sin antes “vencer” al guardián que custodia dicho umbral, rol que es asumido también por la madre.

Con el “paso del umbral” da comienzo una serie de iniciaciones: caballerescas ==> amorosa ==> espiritual, que tienden a modelar y perfeccionar la personalidad de Perceval.

Sinteticemos a continuación los resultados obtenidos en cada uno de los análisis, con el fin de establecer las conclusiones pertinentes.

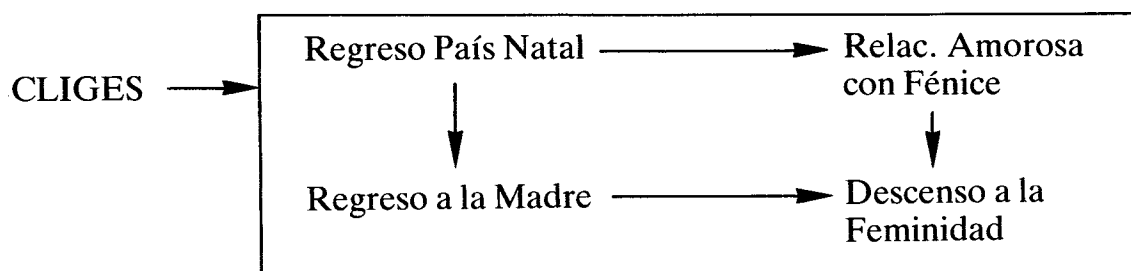


39. Las fuerzas instintivas al ser rechazadas le abandonan y le hacen frente, como se reflejará en su comportamiento posterior.

40. D. Viseux: *L'initiation chevaleresque dans la légende arthurienne*. Paris, Dervy-Livres, 1980, pág. 54.

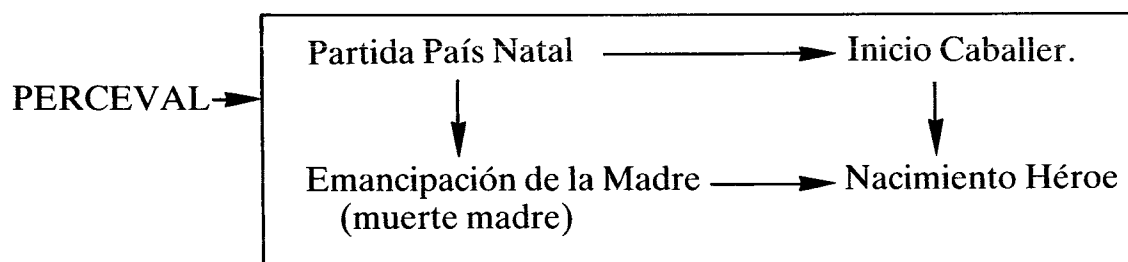
41. Utilizo la terminología y los conceptos elaborados por J. Campbell.

CONFLICTO (social <====> repercusión personal)



ACEPTACION FEMINIDAD=CONCILIACION HEROICA

CONFLICTO (espiritual =====> repercusión personal social)



NEGACION FEMINIDAD = AFIRMACION HEROICA

Al comparar los tres esquemas, lo primero que destaca es la estructura isomorfa de Erec y Cligès, frente a la estructura antitética de Perceval. Por otra parte, se aprecia una evolución en la mente del autor respecto a la actitud del protagonista ante lo "heroico".

En una primera etapa, la de *Erec et Enide*, se abraza la feminidad y se abandona la senda heroica. En *Cligès*, la etapa intermedia se propone una solución conciliadora, mientras que en *Le Conte du Graal*, el último eslabón de su carrera novelística, se opera una ruptura definitiva con la feminidad como premisa, parece ser imprescindible, para alcanzar la gloria del heroísmo. Sin embargo, a pesar de las diferencias sustanciales con esta última obra, varios e importantes son los puntos que unen a los héroes:

1º) En un momento determinado de la historia, el protagonista sufre una crisis o conflicto que lo aparta (o lo intenta) de la aventura caballeresca. Se trata, por consiguiente, de un conflicto de tipo "heroico" que obstaculiza temporalmente el ascenso a la gloria.

2º) El generador del conflicto es, en todos los casos, *la feminidad*: madre, mujer, o ambas a un tiempo. La feminidad atrapa al héroe en las cál-

das y reconfortantes redes de la intimidad amorosa y maternal y lo aísla del mundo exterior⁴². De hecho, el conflicto arrastra graves repercusiones sociales.

3º) El conflicto se produce siempre dentro del ámbito familiar (Patria, castillo, morada) y con la intervención directa o indirecta de un familiar próximo (mujer, tío, madre).

Si importantes son la semejanzas de las tres novelas, no menos interesantes son las diferencias que se aprecian en relación con la última novela, *Le conte du Graal*.

1º) En Erec y Cligès, el conflicto surge coincidiendo con una fase de apogeo heroico, o dicho de otro modo, cuando se ha alcanzado una merecida reputación (Erec ha vengado la afrenta inferida a la reina y a su doncella; ha salido triunfante de la prueba de "L'épervier" y conseguido, además, la mano de Enide. Cligès, por su parte, ha luchado valientemente defendiendo la causa del Emperador y durante su estancia en la corte del rey Arthur ha logrado fama y renombre como guerrero). Perceval, en cambio, no es nadie dentro de la caballería, sólo es un muchacho salvaje que disfruta de una existencia apacible bajo la tutela de su madre. Esta carencia de fama se subraya significativamente con la ausencia de nombre. El nombre se posee cuando se participa de la vida social. Su importancia es tal, que identifica al individuo y le obliga frente a los demás. Este es el sentido de las palabras pronunciadas por la madre de Perceval, ante la inminente partida del hijo:

“...
n'aiez longuement compaignon
que vos ne demandiez son non;
le non sachiez a la parsome,
car par le non conquist an l'ome.” (vv. 555-560)

Por todo ello, Perceval carece de un nombre que marque las relaciones extra-familiares. En su defecto, disfruta de los apelativos propios del entorno familiar en el que se mueve: “*beau-fils*” (relación madre-hijo), “*beau-frère*” (relac. hermano-hermano) y “*beau sire*” (relac. amo - sirviente)⁴³.

2º) El conflicto aparece ante la voluntad de iniciarse en la caballería. Para ello debe abandonar el universo personal y alcanzar el social, lo que genera una inversión de los esquemas anteriores, a la par que confirma definitivamente la incidencia negativa, que para Chrétien tiene, la tierra (país) natal y las relaciones familiares dentro del desarrollo heroico del personaje.

42. Vid. la concepción del espacio medieval en: J. Le Goff. *La Civilisation de l'Occident médiévale* Paris, Arthaud, 1965 y A.J. Gourevitch: *Les Catégories de la culture médiévale* Paris, Gallimard, 1983.

43. Vv. 344-352. Vid. R. Bezzola, págs. 51 y ss.

3º) Otra diferencia sustancial es la permutación de la esposa o de la amiga por *la madre*. *El arquetipo de la Madre* que cristalizaba en Erec y Cligès a través de la Naturaleza y de la Morada, símbolos de calor y refugio; cristaliza en Perceval en el personaje de la “dame veuve”. Ella sintetiza las dos caras de la naturaleza materna. Lo que en Erec y Cligès se sugería tímidamente, se revela ahora con fuerza: *La madre* (ya sea a través de la naturaleza, de la morada o personificada) parece ser la gran obsesión de Chrétien. *El complejo materno* del autor, hablando en términos sicoanalíticos, se manifiesta en un nivel superficial por *la misoginia*⁴⁴: lo femenino en general, y la madre en particular son la causa de la caída del hombre (héroe) en el abismo de la nada “ontológica” (la imagen de Perceval no nato en el vientre materno es suficientemente reveladora) y de la nada “social”; al olvidar los deberes que el individuo tiene para con la sociedad, éste se aparta de la vida de comunidad (recuérdese la ausencia de nombre en Perceval o los procesos de “gulliverización social” de los protagonistas de las novelas comentadas).

No obstante, la misoginia no le impide al autor rehabilitar, en el decurso de los acontecimientos la maltrecha imagen de la mujer. Un ejemplo claro lo ofrece *Enide*: la larga cabalgada que realiza junto a Erec será “el viaje hacia la redención”. Por eso, sus funciones no se limitan a las de la dama que acompaña al caballero en la aventura. Enide que da muestras “de courage personnel et de dévouement conjugal”⁴⁵ será el auxiliar precioso que vela y protege, incluso en contra de la voluntad del propio Erec⁴⁶, confiado en exceso en su valor e imbuido en tristes pensamientos. Chrétien opera, pues, mediante la *antífrasis* una eufemización de Enide, que será de nuevo para Erec “ma douce amie”, “ma douce dame” y “ma soeur”⁴⁷.

A un nivel más profundo, el complejo materno del autor se asienta, en nuestra opinión, en un *complejo de castración*: la madre es ante todo la “castradora” de los deseos, la que obstaculiza la realización del hijo, la que le aparta, en definitiva, de su destino. En este sentido la mente de Chrétien se manifiesta claramente *diarética*. Esta hipótesis no puede ser verificada debido a la escasa documentación sobre el autor, sin embargo insistimos en el hecho importante y manifiesto de que una imagen obsesiva (la madre) se repite dentro de contextos similares y de textos (novelas) diferentes. Debe-

44. Por lo general la mujer es considerada “nefasta” en su relación con el héroe. Sin embargo, Chrétien distingue escrupulosamente entre la mujer que forma parte del círculo íntimo y la mujer cuya relación con el héroe es superficial. La primera será uno de los grandes peligros que acechan la ascensión heroica (Mujer Terrible), mientras que la segunda asume un rol benéfico. A esta categoría pertenecen la serie de doncellas que informan, protegen o restauran las fuerzas del héroe. Vid. mi Memoria de Licenciatura: *Elementos para una lectura Semiótica de “Le Chevalier de la Charrette”*. Universidad de Zaragoza, 1981.

45. E. Philipot: “Un épisode d’Erec et Enide: La Joie de la Cour et Mabon L’enchanteur” en *Romania*, t. XXV, 1896, pág. 266.

46. Cf. el episodio del “conde vanidoso”. Vv. 3.175- y ss.

47. Cf. R. Bezzola, op cit., págs. 186 y ss.

mos pensar, por consiguiente que una realidad psíquica se esconde bajo la apariencia sensible de la imagen⁴⁸. Parece cómo si en la última etapa de su vida (precisamente en la que escribe *Le Conte du Graal*) Chrétien cansado de luchar o haciendo acopio de fuerzas optara por exteriorizar el fantasma que le obsesiona, primer paso para dominarlo o liberarse de él, lo que tiene lugar de manera simbólica a través de la muerte de la madre de Perceval.

Otra interpretación es la formulada por J. Györy. Para él, la obsesión de la madre reside en la *pulsión incestuosa del autor*, explícita en la prohibición que la madre de Perceval hace a su hijo⁵⁰ de tener relaciones con otras mujeres. Las dos explicaciones son válidas. Tanto el complejo de castración como el de incesto pueden formar parte de la obsesión por la madre y por consiguiente del complejo universo psíquico de Chrétien.

48. Vid. Ch. Mauron. Op. cit., págs. 42 y ss.

49. Art. cit. 1968.

