

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

**El discurso directo en las novelas
artúricas de Chrétien de Troyes**

Autor: Mendoza Ramos, María del Pilar

Director: Dulce María González Doreste

Departamento de Filología Francesa y Románica

ÍNDICE

1. Presentación	1
1.1. Justificación del corpus elegido	4
1.2. El autor y su obra	5
1.3. La opción metodológica	13
2. Introducción metodológica	17
2.1. Pragmática	20
2.2. Pragmática y literatura	31
2.3. El discurso	34
2.3.1. El discurso citado integrado en la enunciación del discurso que cita	35
2.3.2. El discurso directo	42
2.3.2.1. Discurso directo y literalidad	45
2.3.2.2. El diálogo narrativo	49
2.3.2.3. El monólogo narrativo	51
2.4. Argumentación	53
2.5. Elementos paraverbales y no verbales	56
2.6. Reglas de comportamiento en la interacción verbal	66
2.7. Negociación, violencia y manipulación	69
3. El marco literario en la Edad Media	83
3.1. Oralidad	86
3.2. El discurso directo	97
3.2.1. El diálogo	103
3.2.2. El monólogo	114
3.2.3. Marcas formales del discurso directo	120
3.2.3.1. La ruptura del pareado	121
3.2.3.2. El discurso atributivo	133
3.3. El <i>roman</i>	139
4. La articulación narrativa del discurso directo en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes	155
4.1. Los episodios de caballería	160
4.1.1. Antecedentes	160
4.1.2. Los episodios de caballería en las novelas de Chrétien	170
4.1.2.1. <i>Erec et Enide</i>	178
4.1.2.2. <i>Cligés</i>	180
4.1.2.3. <i>Yvain</i>	181
4.1.2.4. <i>Lancelot</i>	183
4.1.2.5. <i>Perceval</i>	186
4.2. Los episodios de carácter cortés	188
4.2.1. Antecedentes	190
4.2.2. Los episodios de protocolo	192
4.2.2.1. <i>Erec et Enide</i>	195
4.2.2.2. <i>Cligés</i>	197
4.2.2.3. <i>Yvain</i>	198
4.2.2.4. <i>Lancelot</i>	200
4.2.2.5. <i>Perceval</i>	201
4.2.3. Los episodios de amor	204

4.2.3.1. <i>Erec et Enide</i>	208
4.2.3.2. <i>Cligés</i>	208
4.2.3.3. <i>Yvain</i>	210
4.2.3.4. <i>Lancelot</i>	211
4.2.3.5. <i>Perceval</i>	212
4.3. Tablas de los episodios y de las escenas dramáticas	213
4.3.1. Los episodios de caballería	214
4.3.2. Los episodios de protocolo	215
4.3.3. Los episodios de amor	217
4.4. Cuadros de porcentajes del discurso directo	218
4.4.1. <i>Erec et Enide</i>	218
4.4.2. <i>Cligés</i>	218
4.4.3. <i>Yvain</i>	219
4.4.4. <i>Lancelot</i>	219
4.4.5. <i>Perceval</i>	219
5. Funcionamiento de las modalidades del discurso directo en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes	221
5.1. <i>Erec et Enide</i>	223
5.1.1. Argumento	226
5.1.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería ...	228
5.1.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo ...	247
5.1.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor	282
5.1.5. Conclusión	303
5.2. <i>Cligés</i>	307
5.2.1. Argumento	308
5.2.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería ...	311
5.2.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo ...	325
5.2.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor	336
5.2.5. Conclusión	359
5.3. <i>Yvain</i>	363
5.3.1. Argumento	364
5.3.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería ...	366
5.3.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo ...	385
5.3.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor	422
5.3.5. Conclusión	450
5.4. <i>Lancelot</i>	455
5.4.1. Argumento	457
5.4.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería ...	461
5.4.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo ...	503
5.4.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor	538
5.4.5. Conclusión	557
5.5. <i>Perceval</i>	561
5.5.1. Argumento	562
5.5.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería ...	564
5.5.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo ...	595
5.5.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor	652
5.5.5. Conclusión	658
6. Conclusión general	663
7. Bibliografía	693

Presentación

El título que hemos puesto a nuestro trabajo de investigación, *El discurso directo en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes*, responde al deseo de establecer el rastro que el componente dramático, presente en la ejecución oral de los textos medievales, puede haber dejado en los textos narrativos, especialmente concebidos para ser leídos en el seno de los castillos y no recitados en las plazas públicas. Evidentemente, la publicación oral, llevada a cabo por un juglar, comporta, además del propio texto memorizado, toda una serie de recursos expresivos paraverbales (entonación, ritmo, pausas...) y gestuales-miméticos por parte del ejecutante que influirán en su recepción. Esta realidad forma parte de la propia concepción del texto y de sus posteriores modificaciones, de manera que el autor potencia precisamente el protagonismo del ejecutante cuyo saber hacer, en definitiva, tendrá mucho que ver con el éxito de la obra.

Frente a este hecho, una difusión basada en la escritura carece, en principio, de estos componentes que acompañan a la palabra. Sin embargo, no hay que olvidar que el número de lectores activos entre los nobles en este período era muy bajo y que, por tanto, el medio más efectivo para la publicación de los textos escritos era la lectura colectiva. Esta circunstancia estará muy presente en los autores y posteriores recreadores de los textos a la hora de su elaboración porque el éxito de las obras dependerá del partido que sepan sacar

a la necesidad de la voz como mediadora entre la obra y el receptor. Por ello, no es extraño encontrar rastros de oralidad en los textos escritos (el uso del presente, llamadas al receptor-oyente, la importancia temática ligada a la palabra y a la voz en algunas novelas). De entre esos rastros de la oralidad, hemos querido distinguir y analizar particularmente el discurso directo (bajo cualquiera de sus modalidades) porque consideramos que el recurso a la expresión verbal del personaje puede proporcionar, en el propio texto, intensidad dramática a éste y favorecer, en el momento de la lectura, su recepción.

1.1. Justificación del corpus elegido

Para llevar a cabo satisfactoriamente un análisis del discurso directo en los textos narrativos medievales, es necesario elegir un conjunto coherente de novelas. Esta es fundamentalmente la razón por la que hemos elegido las novelas artúricas de Chrétien de Troyes: la homogeneidad del macrocontexto artúrico y del ideal de civilización cortés proporcionará a las conclusiones extraídas del estudio del discurso directo en esos textos su propio interés como modelo narrativo medieval de expresión directa del personaje. Por otro lado, es evidente que, además de la coherencia interna de los textos elegidos, estas novelas de Chrétien presentan otras características que les confieren una clara pertinencia. Por un lado, se encuentra el hecho de que forman parte de las primeras producciones narrativas medievales que manifiestan un cambio en el gusto del público materializado en el siglo XII. En segundo lugar, está el hecho de poseer una importancia intrínseca, dado que se trata de las novelas donde son construidos el conjunto de personajes, de aventuras y de historias artúricas cuyo rastro es fácilmente identificable en nuestros días en novelas, películas, dibujos animados, tebeos, etc. que siguen actualizando ese mundo medieval. Por último, por la propia calidad de los textos donde queda reflejada la creatividad

de Chrétien, quien demuestra saber construir historias y dar vida a personajes que despiertan el interés del receptor.

1.2. El autor y su obra

Lo poco que se conoce sobre la biografía de Chrétien de Troyes es el resultado de deducciones a partir de datos dispersos en los diferentes textos. De esta forma se ha establecido como nombre de este escritor la denominación con la que él mismo se alude en la novela *Erec et Enide: Chrétien*. Por otro lado, a partir del rastro del dialecto *champenois* encontrado en sus obras y del sobrenombre, *de Troyes*, por medio del cual el propio autor parece hacer alusión a su lugar de nacimiento, se ha convenido en considerarlo originario de la Champaña. Las fechas entre las que estaría comprendida su vida no pueden ser más que deducidas aproximadamente de la cronología de los textos que han llegado hasta nosotros. Según P. Zumthor, Chrétien debió comenzar su carrera antes de 1165 lo que permite suponer que nació hacia 1135-1140. Se sabe que murió cuando trabajaba en su *Perceval* y que aquel a quien estaba dedicado, el conde de Flandes Philippe d'Alsace, dejó Francia definitivamente en 1190¹, con lo que se puede establecer dicha fecha como límite máximo de su vida.

Su actividad literaria se sitúa entre los años 1164 y 1190 y fue ejercida bajo el mecenazgo de Marie de Champagne y de Philippe d'Alsace, conde de Flandes. Su cultura pone de relieve una notable formación clerical, aunque no se sabe cuál era su grado religioso ni la función cortesana que pudo desarrollar en Troyes. El establecimiento del conjunto de sus obras también es el resultado de deducciones a partir de informaciones contenidas en los propios textos. De esta forma en el prólogo de *Cligés*, Chrétien enumera las obras que ha compuesto

¹ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp.475-476.

anteriormente. Estaría, por un lado, *Erec et Enide* y, por otro, cinco títulos de textos no conservados: *Art d'amor*, *Commandements d'Ovide*, *Mors de l'épaulé*, *Muance de la hupe, de l'aronde et du rossignol* y *Roi Marc et Iseut la Blonde*. Las cuatro primeras obras de este grupo no conservado, pertenecen a la moda clasicista de la época. Posteriores a *Cligés* son tres novelas que el prólogo no cita: *Le Chevalier de la Charrette* (o *Lancelot*), *Le Chevalier au Lion* (o *Yvain*) y *Le Conte du Graal* (o *Perceval*), esta última inacabada. Queda un caso dudoso: se trata de *Guillaume d'Angleterre*, firmado por «Chrétien». La disposición y el estilo de este texto no concuerda, según ciertos autores, con el resto de la obra, si bien tampoco se ha podido establecer rotundamente que no fuera escrita por Chrétien². Finalmente, en diversos cancioneros aparecen atribuidas a este autor una serie de canciones corteses de las que únicamente dos pueden ser consideradas como auténticas.

En cuanto a la cronología de los textos, de nuevo se pone de relieve la dificultad para establecer fechas fijas. En las novelas, las alusiones a posibles acontecimientos contemporáneos y las dedicatorias, entre otros indicios, han permitido establecer las probabilidades siguientes según diferentes autores: para *Erec et Enide* los márgenes estarían comprendidos entre 1164 y 1170. En el caso de *Cligés* entre 1170-76. Para *Yvain* y *Lancelot* (compuestas al mismo tiempo) entre 1177-1181. Y, finalmente, en lo que respecta a *Perceval* entre 1181-1190³. En cuanto a las otras obras, parece claro que el grupo de las *Ovidiana* (los cuatro títulos de tema clásico) debe situarse antes de *Erec et*

² A este respecto, el estudio estadístico y semántico del léxico de esta obra ha puesto de manifiesto analogías entre éste y otros textos de este autor que apoyan la hipótesis de que se trata de una obra de Chrétien de Troyes (vid. B. Pico, *Estudio lexicológico de Guillaume d'Angleterre obra atribuida a Chrétien de Troyes*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1985)

³ E. Faral, J. Frappier, R. Lejeune, M. Micha, M. Roques, P. Zumthor, etc.

Enide. El *Roi Marc et Iseut la Blonde*, en cualquier caso, precede a *Cligés*. Las canciones, por su parte, suponiendo que hayan marcado en la evolución de este autor un período de interés por el tema del *fin'amor*, podrían haber precedido en poco o estar compuestas al mismo tiempo que *Lancelot*, del que la inspiración es similar. Finalmente, si *Guillaume d'Angleterre* es de Chrétien, su imperfección conduce a considerarla como una obra de juventud⁴.

Las novelas artúricas de Chrétien de Troyes objeto de nuestro análisis (*Erec et Enide*, *Cligés*, *Yvain*, *Lancelot* y *Perceval*) se inscriben en el marco del *roman* cortés cuyas características esenciales son el fruto de la transformación de la sociedad medieval que se produce en el norte de Francia hacia la mitad del siglo XII. En este momento, se introducen una serie de cambios económicos (impuestos esencialmente por la mejora de los rendimientos agrícolas, por el desarrollo de los intercambios comerciales y por el protagonismo del dinero) que cimentan la mutación del panorama social medieval: considerable aumento demográfico, implantación del burgo como espacio paralelo al castillo. En definitiva, tiene lugar un cambio en la misma estructura de la sociedad al diluirse el sentimiento de formar parte de un todo homogéneo y al nacer un sectarismo caracterizado por el voluntario aislamiento de los señores, quienes no aceptan el papel creciente del dinero como índice de poder frente a la secular importancia de la posesión de la tierra. Por esta razón, se encierran en las cortes constituidas en los castillos como seno de la belleza, del refinamiento y de la *courtoisie*.

Estos cambios sociales implican, en el plano de la producción literaria, un cambio de los gustos del público, de modo que las simples aventuras épicas de los cantares de gesta no resultan suficientes para colmar las expectativas. En este contexto, aparecerá un nuevo tipo de héroe que, a las más altas cualidades

⁴ P. Zumthor, *op. cit.*, pp.478-479.

épicas, añade los rasgos refinados de la *courtoisie*, basados en la distinción del lenguaje, de las maneras, del vestir, en la lealtad, la generosidad y el respeto a los demás. Esta transformación del héroe, que deja de ser una simple máquina de guerra, permite, en primer lugar, el desarrollo de la importancia del personaje femenino, quien, hasta el momento, presentaba una anecdótica aparición en los cantares de gesta, ya que los temas tratados en ellos no posibilitaban el desarrollo de los papeles atribuidos por la sociedad contemporánea a la mujer. Y, en segundo lugar, permite la aparición y el florecimiento del rasgo esencial del caballero cortés: el servir y honrar a la mujer. De esta forma, el amor se convierte en uno de los temas fundamentales de la estructura de estas obras. Sin embargo, no se tratará de una expresión simple del amor dado que integrará la transposición de los valores del código feudal y, por tanto, la transformación del hombre en *vasallo* de la mujer, quien se convierte en señor y dueño del caballero. Sin embargo, esta imagen del amor impuesta por el gusto cortés está bastante idealizada y en modo alguno refleja la realidad contemporánea. En el plano literario, incluso, encontrará una cierta reserva y suscitará o exacerbará reacciones hostiles, cuya expresión literaria ha revestido formas diversas.

Además de las señaladas, este tipo de novela presenta otras características esenciales que la definen: elementos de la civilización celta esencialmente concentrados en el reino de lo mágico y que son utilizados, en general, desprovistos de todo su trasfondo significativo, como mecanismos estructurales que pueden lanzar una intriga o proporcionar una conclusión. Por otro lado, también resulta característica la presencia de un grupo de personajes claves que contribuyen a crear un contexto que se enriquece con las historias desarrolladas en cada novela: se trata de la corte del rey Arthur. Chrétien de Troyes será el iniciador del género (novela artúrica) y el verdadero responsable de la fortuna literaria del rey y de sus compañeros. Arthur, poco a poco, a través

de estas novelas, se presentará como un personaje esencial, independientemente de su papel en la aventura narrada. Ese carácter *esencial* viene determinado por la noción implícita en la narración de que nada puede suceder sin él y por su imagen de eje central de una sociedad «où évoluent des personnages dont la seule raison d'être est de l'entourer, de le seconder dans sa mission civilisatrice»⁵. La corte del rey Arthur, por lo tanto, constituye un lugar privilegiado, un punto de referencia que legitima las hazañas de los caballeros en busca de aventuras. A ella deberá dirigirse el caballero cuando ha logrado sus objetivos puesto que es allí donde las acciones adquieren realmente un sentido y un valor:

Comme forme de contenu, le personnage arthurien n'existe que pour autant qu'on parle de lui et qu'on célèbre ses hauts faits -la cour arthurienne elle-même étant par excellence le lieu de toutes les énonciations⁶.

En lo que se refiere, en concreto, a las novelas de Chrétien de Troyes existen dos fuerzas que ponen en marcha el universo cortés: el amor y el honor. Cada una de ellas está regida por una serie de reglas que las determinan y, en cierta medida, las limitan. Las dos pueden constituir un binomio desequilibrado (a causa del peso de una de ellas) que tiende hacia una estabilidad (*Yvain*, *Erec et Enide* y *Cligés*) o un binomio donde el equilibrio no es posible (*Lancelot y Perceval*).

Al hablar de amor, debemos inscribirlo en el marco del amor cortés basado en la sumisión del caballero a la dama, tal como hemos señalado anteriormente. El amor en la novela cortés aparece como un elemento innovador (con respecto al cantar de gesta), rasgo esencial del nuevo tipo de civilización fundamentada

⁵ J. Markale, *Le roi Arthur et la société celtique*, París, Payot, 1985, p.38.

⁶ M.-L. Ollier, «Le discours en *abyme* ou la narration équivoque», in *Medioevo Romanzo*, I, 1974, p.351.

en el refinamiento de las costumbres. El caballero está abocado a él de la misma manera que no puede eludir ser juzgado y considerado por la naturaleza de su honor. El amor constituye para el caballero el requisito imprescindible que le permite acceder al reducido círculo cortés donde las empresas más arriesgadas y peligrosas deben estar inspiradas por el amor, pues «chevalerie sans amour n'est pas chevalerie»⁷. Este modelo de amor no constituye un reflejo de la realidad contemporánea donde la mujer noble, concebida como un feudo, no tenía derecho a elegir libremente a su marido⁸ y donde la única oportunidad de tener una vida sentimental satisfactoria era a través del adulterio, el amor fuera del matrimonio, es decir, fuera de las obligaciones familiares y sociales⁹.

Por otro lado, volviendo al marco literario, el sentimiento del amor se caracteriza por la necesidad de ser declarado y compartido. Por ello, lleva implícito el discurso como medio de poder llegar a realizarse, pero también como medio de frustrarse. El ser enamorado suele mantener largos discursos consigo mismo en los que analiza sus sentimientos y las expectativas de realización, suele buscar un confidente, en ocasiones un intermediario y, finalmente, se produce la aproximación al ser amado de forma voluntaria o accidental, todo ello materializado a través de la palabra. Los episodios que desarrollan este motivo narrativo son muy intensos, desde el punto de vista psicológico de los personajes y del contenido emocional, lo que, evidentemente, acentúa el lado estático del relato en detrimento de la acción.

⁷ R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, París, Librairie Honoré Champion, 1968, p.109.

⁸ M. Lot-Borodine, *De l'amour profane à l'amour sacré*, París, Nizet, 1979.

⁹ Tal como el autor medieval André le Chapelain establece en su tratado sobre el amor: *De amore* (Barcelona, El Festín de Esopo, 1985).

Por último, destacaremos como un rasgo particular de Chrétien de Troyes la tendencia que presenta en la mayor parte de sus novelas a encontrar un equilibrio entre el amor y el honor dentro del marco del matrimonio de los protagonistas. Es el caso de las parejas formadas por Erec y Enide, por Alexandre y Soredamor o por Yvain y Laudine. En ellas, la relación evoluciona desde un punto de desequilibrio que favorece a uno de los componentes esenciales de la vida de los protagonistas (el amor y el honor) hacia la consecución de la fórmula apropiada y particular de la coexistencia de esos componentes en cada pareja. Se trata, pues, de un rasgo particular de Chrétien que contradice la idea de la imposibilidad de la combinación afortunada entre el amor y el matrimonio defendida por algunos de sus contemporáneos: André le Chapelain, por ejemplo, presenta el matrimonio entre los amantes como una de las razones que causan la muerte del amor¹⁰.

En lo concerniente al honor, debemos decir que el honor individual se concibe como la imagen social construida a partir del respeto de las reglas de comportamiento individual y en la comunidad, y de la prueba de la calidad del coraje y valor que se posee. Por lo tanto el honor constituye un estado de identidad del caballero que es perpetuamente puesto en cuestión. La integridad de este estado de honor se pone a prueba en los episodios de caballería y en aquellos donde se llevan a cabo acciones corteses de protocolo, en los que, en principio, no está implicado el enfrentamiento armado: recibimiento, despedida, consejos... En definitiva, a través del honor el caballero aparece unido a la comunidad y su pérdida o lesión conlleva, por tanto, el destierro del seno de aquella.

¹⁰ André le Chapelain, *op. cit.*, p.300.

El honor implica generalmente movimiento ya que surge, se acrecienta o se degrada en episodios de caballería o en episodios cortesés de protocolo. En ellos, la palabra tiene un lugar destacado junto a la acción en un determinado número de situaciones de interacción verbal tales como, por ejemplo, la acogida, el recibimiento (sumisión del caballero, honores de los que es objeto, etc.) o la petición de la venia para partir, el adiós, el acceso a información, los consejos, planes de acción, los acuerdos y contratos por los que generalmente se obtiene algo a cambio de algo (contratos de vasallaje, *don-guerredon*, desafíos), los combates, las recompensas, las peticiones, las órdenes, la concesión del perdón o la expresión del estado emocional. En todas las situaciones existe un código normalizado que establece el comportamiento que debe ser seguido para garantizar la integridad del honor. La transgresión de este código implica un atentado contra este valor. Por otro lado, el honor no puede ser conservado aislado del mundo exterior. El caballero no sólo debe hacer frente a las contingencias que se le presentan allí donde se encuentre, sino que debe salir a su encuentro: debe ir en busca de las *aventuras* para ponerse a prueba y revalorizar constantemente su honor, su *valía* como miembro de la comunidad. De esta forma, el caballero se ve constantemente impelido fuera de la corte en busca de pruebas, de retos, emprendiendo una *quête* definida como «une épreuve, située dans une série d'épreuves (il n'y a pas d'*aventure* isolée) permettant à un *héros* de progresser vers un état de perfection exemplaire tel que, par là même, sera rétabli l'ordre commun»¹¹.

¹¹ P. Zumthor, *op. cit.*, p.361.

Estos son, pues, los elementos esenciales con los que Chrétien de Troyes conforma sus novelas: por un lado, dos fuerzas motoras (el amor y el honor) cuyas distintas combinaciones, en el marco de los episodios habituales en la vida cotidiana de los personajes de la corte (episodios de caballería, de protocolo o de amor) dan lugar a las distintas historias que desarrollan sus novelas; y, por otro lado, la constante presencia del discurso directo del personaje que pone de manifiesto el deseo de implicar directamente la voz del personaje en la estructura narrativa del texto y de potenciar su valor dramático. Como veremos más adelante, esta presencia manifiesta del discurso directo en las novelas de Chrétien ha despertado el interés de diferentes autores, quienes se han ocupado principalmente de estudiar su aspecto técnico¹². Por nuestra parte, con este trabajo de investigación, queremos completar las características y la conformación del discurso directo en las novelas artúricas de este autor a través de su análisis y sistematización, de acuerdo con su temática, en una tipología concreta de situaciones de interacción verbal.

1.3. La opción metodológica

Así pues, con el fin de abordar satisfactoriamente las manifestaciones del discurso directo en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes, partiremos de las nociones fundamentales de la Pragmática, disciplina que se ocupa del estudio del empleo del lenguaje en la comunicación y que, por lo tanto, tiene en cuenta los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje. Por ello, no sólo se observa el enunciado como el producto de un proceso de codificación-descodificación, sino que se tiene en cuenta el contexto que rodea el enunciado con el fin de inferir las informaciones implícitas que forman parte del contenido

¹² M^a A. Aragón, G. Biller, A. Micha, A. Petit...

que se ha querido transmitir. De esta manera, al contextualizar la expresión verbal, se accede a los indicios que el hablante proporciona de sus intenciones y, como consecuencia, se accede, a través de lo que se ha dicho, a lo que se ha querido decir. Por otro lado, la aplicación de la teoría de la relevancia, en el marco de la Pragmática, permite destacar lo que se dice como el resultado del deseo de ser pertinente en el momento de la interacción verbal. A esto debe añadirse la visión que de la comunicación nos procura la teoría sobre el aspecto social de la comunicación. Esta teoría establece la existencia de un conjunto de estrategias conversacionales que tienen como finalidad conseguir la colaboración del otro en la interacción y evitar cualquier conflicto que pueda perjudicarla. Partiendo, pues, de la visión que de la comunicación tiene la Pragmática, en general, y la teoría de la relevancia más la teoría sobre el aspecto social de la interacción verbal, en particular, analizaremos y organizaremos las manifestaciones del discurso directo en el marco de la civilización cortés presentada en los textos de los que nos ocuparemos. Como resultado de la aplicación en las novelas de estas teorías sobre la comunicación obtendremos una visión global del abanico de las situaciones de interacción y de los contenidos que en ellas se desarrollan en la sociedad artúrica donde se enmarcan las novelas de Chrétien de Troyes. En este sentido, el estudio del aspecto paraverbal y no verbal nos ayudará a comprender mejor las reglas de la comunicación en esta sociedad literaria medieval. En efecto, la comunicación paraverbal y no verbal forma parte de la interacción social y, aunque esté también regida por convenciones, puede traicionar al inconsciente en situaciones particularmente delicadas, lo que permite, entonces, acceder al verdadero pensamiento o sentimiento del locutor. Su estudio aislado y su puesta en relación con el contexto de comunicación en el que son producidos los enunciados verbales facilitará la interpretación del conjunto de la interacción social.

PRESENTACIÓN

Para completar el análisis de la comunicación en el marco artúrico, nos ocuparemos de las situaciones donde la comunicación no está basada en la buena fe de los interlocutores, sino que los interlocutores están guiados por otras razones que difieren de la simple comunicación. En estos casos, la codificación-descodificación, la ostensión-inferencia, las presunciones de relevancia, las manifestaciones paraverbales y no verbales que acompañan los enunciados forman parte de un proyecto de manipulación. Este proyecto pasa por la simulación de una interacción basada en la buena fe, cuando, en realidad, el manipulador modifica la percepción que el manipulado tiene de la realidad o cuando, manejando en su provecho las imposiciones de las reglas de comportamiento social, lo obliga a actuar en un sentido predeterminado. Este tipo de comunicación encuentra un terreno fértil en la corte artúrica donde la manipulación constituye para muchos personajes el método más efectivo para conseguir lo que desean sin que su imagen se vea dañada: el recurso a la manipulación permite al personaje mostrar un aparente respeto de las reglas establecidas y, por otro lado, dentro del marco de un programa de actuación predeterminado, facilita el forzar al manipulado a actuar en un sentido que beneficia al manipulador.

En definitiva, apoyándonos en las nociones pragmáticas sobre el contexto, la relevancia y sobre la existencia de códigos de comportamiento social hemos establecido una tipología de las situaciones de interacción verbal que nos ha permitido agrupar las escenas dramáticas en función de su contenido. De esta forma, hemos verificado, como estableceremos en el capítulo cuarto de este trabajo, que en las novelas de Chrétien de Troyes analizadas existen unos contextos en los que, con especial preferencia, el narrador cede la palabra a los personajes. Al mismo tiempo, este estudio nos ha permitido determinar la

PRESENTACIÓN

importancia cuantitativa y cualitativa que nuestro autor concede al discurso directo en la estructura narrativa de sus novelas.

Así pues, esta visión del discurso directo como expresión de un contenido concreto enmarcado en el macrocontexto cortés y en los episodios de caballería, de protocolo o de amor, su clasificación en situaciones de interacción verbal y las conclusiones que de ello se derivan, constituyen la principal contribución que nuestro trabajo aporta a los estudios sobre las novelas de Chrétien de Troyes y, más concretamente, al análisis de sus estructuras narrativas y de la presencia de la oralidad, en el sentido que ya hemos explicado, en estas obras narrativas.

Introducción metodológica

Uno de los rasgos fundamentales que definen al ser humano es el lenguaje verbal. Se trata de un mecanismo de carácter social que, como tal, tiene la función de facilitar la vida en sociedad. Esta habilidad social permite descubrir las motivaciones de los otros, convencerlos, seducirlos..., ya que el individuo social no busca conscientemente enemigos, sino que los encuentra cuando no puede establecer un acuerdo con el otro. El lenguaje verbal, por tanto, constituye un eficaz refinamiento social que allana nuestras relaciones con los demás, fuente inagotable de conflictos, y permite conciliar los intereses de cada uno o, cuando menos, acercarlos. En definitiva, dado que lo que vuelve la vida difícil no es el mundo en sí mismo sino nuestras relaciones con los otros, el lenguaje posibilita el esquivar los escollos que nos separan y que vuelven complicada la vida en sociedad.

En consecuencia, el lenguaje constituye un instrumento social que, desde el momento en el que la sociedad ha alcanzado un cierto grado de evolución, se convierte en un objeto que despierta un interés particular. De esta manera, casi desde el primer instante, se desarrollará el deseo de estudiarlo y de establecer las reglas, las normas y las restricciones que lo caracterizan, lo rigen y lo limitan. Diferentes teorías aparecerán e intentarán imponer su concepción del lenguaje, en general, y de las lenguas nacionales, en particular, sin que ninguna consiga imponerse definitivamente, aunque, poco a poco, los autores, a lo largo de la

historia, se hayan ido poniendo de acuerdo sobre una serie de *verdades* sobre el lenguaje cuya validez parece incontestable.

2.1. La Pragmática

En este marco, la Pragmática es la teoría del lenguaje *más reciente* que intenta ver bajo un nuevo ángulo la lengua, interesándose, especialmente, en el sentido. Su principal característica, con relación a otras teorías lingüísticas contemporáneas, es la de constituir un estudio del lenguaje en contexto. Se trata, pues, del estudio del empleo del lenguaje en la comunicación, de las condiciones que determinan el uso de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos, en situaciones de comunicación concretas, y sus interpretaciones por parte de los destinatarios. De esta manera, queda establecido el hecho de que el lenguaje no es concebido ya únicamente como un código ni, en consecuencia, la comunicación es considerada únicamente un proceso de codificación y de descodificación. Este proceso se acompaña de mecanismos de inferencia, de estrategias que nos permiten contextualizar los enunciados para poder establecer, a partir de lo que han dicho, lo que nuestros interlocutores han querido decir.

Sin embargo, la Pragmática, como toda disciplina lingüística, no se presenta de una manera homogénea. De esta forma, se puede distinguir, primero, lo que se denomina la Pragmática Lingüística basada en la idea de que el lenguaje, lejos de describir simplemente la realidad, tal como afirmaba la filosofía analítica anglosajona de los años 50, modifica esa realidad. En esta línea de investigación, debemos distinguir los estudios de J. L. Austin¹³ quien, a partir de los años 40, comienza a ocuparse del lenguaje corriente. Este autor

¹³ J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.

concede la teoría de los actos de habla que tiene como tesis principal la idea de que la función del lenguaje, incluso la de las frases declarativas, no es tanto la de describir el mundo como la de realizar acciones, tales como la orden, la promesa, el bautismo, etc. En este marco de trabajo, distingue tres tipos de actos de habla: el *acto locutivo*, realizado por el mero hecho de decir algo; el *acto ilocutivo*, es el que se realiza al decir algo; y el *acto perlocutivo*, que se realiza por haber dicho algo. En la realidad del lenguaje emitido, estos tipos de actos se combinan ya que cuando se dice algo, se hace en un determinado sentido y se producen unos efectos determinados. J. Searle, continuará, por su parte, trabajando en un sentido complementario al de las tesis de Austin. De esta forma, añade a la teoría de aquel el principio de expresividad según el que todo lo que se quiera decir puede ser dicho, da su versión de las reglas que se aplican a los diferentes actos de habla y presenta su propia taxonomía de los diferentes tipos de actos de habla¹⁴.

Dentro de la Pragmática, H. P. Grice¹⁵ desarrolla su propia teoría pragmática definida por tres principios: el *principio de la significación no-natural*, que estipula que para comprender un enunciado el destinatario debe identificar la intención del locutor; el *principio de cooperación* que permite establecer que las inferencias que el destinatario saca son el resultado de la hipótesis de que el locutor coopera; y, finalmente, un *principio de carácter metodológico*, que recomienda no multiplicar más allá de lo necesario las significaciones de las expresiones de la lengua. De entre estos tres principios destaca especialmente, por la repercusión posterior que tendrá, el segundo de ellos. H. P. Grice supone que los interlocutores que participan en una conversación común respetan el

¹⁴ J. Searle, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.

¹⁵ H. P. Grice, «Logique et conversation», in *Communication*, 30, 1979, pp.57-72.

principio de cooperación, es decir, esperan que cada uno de los que participa en la conversación lo haga de manera racional y cooperativa para facilitar la interpretación de los enunciados. El principio quedaría formulado en los siguientes términos:

[...] que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé¹⁶.

Cualquier participación en un intercambio verbal presupone, por parte del locutor, el respeto tácito de este principio que está integrado por una serie de máximas que, asimismo, se suponen aceptadas tácitamente por cuantos participan voluntariamente en la conversación: la *máxima de la cantidad*, por la que cada contribución del locutor debe contener tanta información como sea necesaria y no más; la *máxima de la calidad*, que presupone la sinceridad del locutor; la *máxima de relación o pertinencia* que presupone la existencia de relación entre lo que dice el interlocutor y lo que se ha dicho anteriormente por los otros; y la *máxima de la manera* que establece que cada uno de los locutores debe expresarse lo más claramente posible, evitando la ambigüedad.

Por su parte, encabezando la tradición francesa en el marco de la Pragmática Lingüística, encontramos los trabajos de E. Benveniste¹⁷ y, posteriormente, los de J. C. Anscombe y O. Ducrot¹⁸. En primer lugar, E. Benveniste, al estudiar las características del lenguaje humano, distinguirá dos

¹⁶ *Ibid.*, p.61.

¹⁷ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, París, Gallimard, 1966.

¹⁸ J.-C. Anscombe y O. Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, Bruselas, Mardaga, 1983.

planos de enunciación: *l'histoire* y *le discours*. El primer tipo presenta los hechos sobrevenidos en un cierto momento del tiempo, sin ninguna intervención del locutor. Frente a este tipo, el discurso está definido por ser «toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière»¹⁹. La visión que Benveniste tiene del discurso participa de la concepción del lenguaje como un medio de acción y, en este sentido, este autor está de acuerdo con las primeras conclusiones de la teoría de los actos de habla de J. L. Austin²⁰.

En segundo lugar, la teoría propuesta por J. C. Anscombe y O. Ducrot se ocupa de los principios que determinan la adecuación de los enunciados a los contextos lingüísticos donde aparecen. Efectivamente, en el discurso existen sistemas de organización de las frases con el fin de seguir una dirección ilocutiva precisa. Se trata de lo que ellos denominan *argumentación* que está presente inherentemente, bajo forma de orientación argumentativa, al menos en la mayoría de las frases y cuya función es la de encaminar al interlocutor hacia unas conclusiones concretas²¹. La argumentación, así pues, constituye un tipo de sistema de organización cuyos principios determinantes, según estos autores, dependen fundamentalmente de la propia estructura lingüística de los enunciados y no únicamente del contenido. De esta forma, la finalidad central de la teoría será la de mostrar cuáles son los elementos, las reglas y los principios que determinan la organización externa y la interpretación de las argumentaciones.

¹⁹ E. Benveniste, *op. cit.*, p.242.

²⁰ E. Benveniste, «La philosophie analytique et le langage», in *op. cit.*, pp.267-276.

²¹ O. Ducrot, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, p.107.

Por otro lado, también se encuentra asociada a los nombres de O. Ducrot²² y de M. Bakhtine²³ la noción de polifonía que designa, de manera muy general, la presencia en un enunciado o en un discurso de «voces» distintas a la del autor del enunciado. Esta teoría tiene como objetivo fundamental el poner en duda el postulado de la unicidad del sujeto que habla, según el cual para cada enunciado hay únicamente un sujeto que habla. Este último sería el responsable de las actividades psico-fisiológicas de las que depende la producción del enunciado y el responsable de las «posiciones» expresadas en él. Para estos autores, la lengua corriente ofrece numerosos ejemplos en los que las palabras pronunciadas por un locutor son las de otro transmitidas en todos los grados posibles de exactitud y de parcialidad²⁴. En esta línea hay que señalar que O. Ducrot ha centrado sus investigaciones en la vertiente lingüística y Bakhtine, por su parte, se ha centrado especialmente la vertiente literaria, considerada por este autor como el lugar privilegiado del dialogismo.

Frente a los trabajos que pueden ser encuadrados en el marco de la Pragmática Lingüística, es posible distinguir una rama más reciente de la Pragmática caracterizada por su naturaleza cognitiva a través de la que se intenta esclarecer el funcionamiento del pensamiento humano. De esta manera, la Pragmática Cognitiva, siguiendo a la escuela generativista, ve en el lenguaje, primero, un medio de descripción de la realidad y, únicamente de manera accesoria, un medio de acción. Por lo tanto, se insiste particularmente en la importancia del proceso de inferencia en la interpretación de los enunciados. Esta nueva aproximación de las cuestiones de pragmática tiene actualmente

²² O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, París, Minuit, 1984.

²³ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.

²⁴ *Ibid.*, p.158.

bastante importancia y sus autores, D. Sperber y D. Wilson²⁵, han puesto en duda un cierto número de los principios subyacentes en la teoría de los actos de habla. La primera aportación de estos autores es su hipótesis según la cual existen, al menos, dos modalidades diferentes de comunicación: la de codificación-descodificación y la ostensivo-inferencial, donde la comunicación se consigue cuando el emisor proporciona indicios de sus intenciones y el oyente infiere esas intenciones a partir de dichos indicios²⁶. Por tanto, sostiene que no existe una correspondencia biunívoca y constante entre las representaciones concretas de los enunciados, entre lo que se dice y lo que se quiere decir. En consecuencia una teoría de la interpretación de los enunciados debe ser mixta para llegar a casar los procesos de codificación lingüísticos y los procesos de inferencia pragmáticos. En definitiva, este modelo pretende ofrecer un mecanismo deductivo explícito para establecer los procesos y estrategias que conducen desde el significado literal a la interpretación pragmática.

Aunque, más concretamente, estos autores van a destacar por la repercusión de su teoría de la relevancia que constituye una interpretación de los enunciados en contexto y una teoría de la cognición. Esta teoría se basa en el principio de la relevancia y, frente a la idea de H. P. Grice de que los locutores cooperan en la conversación, sostiene que los seres humanos buscan ser pertinentes en lo que dicen. La idea básica de su libro es que existe una propiedad única, la relevancia, que hace que para los seres humanos merezca la pena el procesar la información. Efectivamente, todos los seres humanos,

²⁵ D. Sperber y D. Wilson, «Remarques sur l'interaction des énoncés selon Paul Grice», in *Communications*, 30, 1979, pp.80-94.

- *Relevance*, Harvard University Press, 1986 [trad. esp.: *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994].

²⁶ D. Sperber y D. Wilson, *La relevancia*, Madrid, Visor, 1994, p.107.

sean o no conscientes de ello, tienden automáticamente hacia el procesamiento de información más eficiente que sea posible. Estos autores dedican también gran parte de su estudio a la ostensión que, dentro del marco de la comunicación intencional humana, constituye, por parte del locutor, la conducta que hace manifiesta al destinatario la intención de hacer evidente algo y que, en sí, llega con una garantía tácita de relevancia. Este hecho es denominado por estos autores *principio de relevancia* y se fundamenta en la idea de que «todo acto de comunicación ostensiva comunica la presunción de su propia relevancia óptima»²⁷.

En definitiva, la relevancia de un supuesto (representación de algún hecho del mundo *real*) está determinado por la amplitud de sus efectos contextuales y por la cantidad de esfuerzo requerido para su procesamiento. De esta manera, en igualdad de condiciones, un supuesto con mayores efectos contextuales es más relevante y, en igualdad de condiciones, un supuesto que requiera un esfuerzo de procesamiento menor es más relevante. Normalmente se presume que el destinatario se compromete en un proceso de interpretación costoso, desde el punto de vista cognitivo, porque espera que los esfuerzos que implica la interpretación del enunciado sean compensados por los efectos que resultarán de ella. Al mismo tiempo se supone que el locutor ha producido el enunciado más pertinente en las circunstancias donde se emite, y que procura automáticamente maximizar la eficacia de su tratamiento de la información. En consecuencia, el destinatario parte de esta presunción para llevar a cabo un esfuerzo de tratamiento del acto de la comunicación. De esta manera, la relevancia de un enunciado es efectiva en un contexto dado si el enunciado tiene, al menos, un efecto en ese contexto.

²⁷ *Ibíd.*, p.198.

Una de las consecuencias fundamentales de la teoría de la relevancia, junto a la de la propia relevancia, es la de poner de manifiesto que la comunicación humana implica, a la vez, dos tipos de procesos comunicativos: el de codificación/descodificación y el de ostensión/inferencia. Esto provoca que el destinatario, en el momento de interpretar un enunciado, deba comenzar por la descodificación de la representación semántica abstracta. Después, basándose en el resultado de este primer proceso de descodificación, llevará a cabo todo el proceso inferencial para conferir al enunciado todo el valor con el que fue concebido por el emisor. Las representaciones semánticas recuperadas mediante la descodificación son sólo útiles como fuente de hipótesis y de evidencias para el segundo proceso de comunicación, el inferencial. Frente al proceso de comunicación codificado, la comunicación inferencial no implica la aplicación de reglas de descodificación de carácter específico, sino de reglas de inferencia de carácter general, aplicables a cualquier información representada conceptualmente. En definitiva, para estos autores «el lenguaje natural humano sólo pudo aparecer en un sistema preexistente de comunicación inferencial, y sólo tiene sentido como parte de ese sistema. La comunicación verbal es una intensificación de la comunicación ostensivo-inferencial»²⁸.

Finalmente destacaremos otras investigaciones que se han desarrollado últimamente en el marco de la Pragmática y que tienen como objetivo el estudio de la relación interpersonal, ocupándose, más específicamente, del aspecto social de la comunicación. Efectivamente, llegar a obtener la colaboración del destinatario es una de las tareas fundamentales de la comunicación y constituye el objetivo intermedio que es necesario lograr para alcanzar el resultado final. Dado que la comunicación verbal representa una actitud intencionada dirigida

²⁸ *Ibid.*, p.220.

hacia la obtención de un objetivo en relación con otras personas, el empleo adecuado del lenguaje puede constituir un elemento determinante para el éxito del objetivo perseguido. Este empleo adecuado implica el uso de códigos de cortesía para lograr nuestros objetivos y eliminar los conflictos que pueden perjudicar o anular la comunicación. La *cortesía* puede ser vista, pues, como un conjunto de estrategias conversacionales destinadas a evitar o mitigar los conflictos entre los interlocutores. En esta línea de trabajo, G. N. Leech²⁹ y P. Brown y S. Levinson³⁰ desarrollan sus teorías teniendo como punto de referencia los principios conversacionales desarrollados por H. P. Grice. De esta manera, Leech establece un principio de cortesía, desarrollado en una serie de máximas al estilo de las de H. P. Grice y como complemento de sus principios conversacionales.

Por su parte, el modelo de Brown y Levinson constituye un intento para explicar el funcionamiento de la cortesía en las lenguas, definida como el conjunto de estrategias cuya misión es la de salvaguardar la imagen pública. Estos autores van a completar el modelo de H. P. Grice añadiéndole la faceta interpersonal de la que carecía. De esta forma, la cortesía es concebida como un mecanismo social que permite controlar la agresividad propia de toda comunidad. Y, en el marco de la comunicación verbal donde funciona el principio de cooperación de H. P. Grice, la cortesía se manifestará como un medio para garantizar la imagen pública de los individuos implicados. Este concepto de imagen pública se basa en la noción de *face* de E. Goffman, quien la define como:

²⁹ G.N. Leech, *Principles of Pragmatics*, Londres, Longman, 1983.

³⁰ P. Brown y S. Levinson, *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

[...] la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement a travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adopté au cours d'un contact particulier³¹.

Los individuos son, pues, conscientes de poseer una imagen pública y tratan de conservarla intacta. Para ello y para el correcto funcionamiento de las relaciones sociales se hace preciso proteger también la imagen de los otros miembros de la comunidad, porque, en general, una amenaza contra el *territorio* del otro o contra la imagen que éste proyecta se vuelve contra el agresor. Para Brown y Levinson el nivel de cortesía que debe emplearse en cada ocasión depende de tres factores: el poder relativo del destinatario con respecto al emisor; la distancia social o grado de familiaridad y de contacto entre los interlocutores; y, el grado de imposición de un determinado acto con respecto a la imagen pública. La conjunción de todos estos factores permite calcular la repercusión derivada de una determinada acción que amenaza la imagen pública y elegir las estrategias de cortesía encargadas de mitigar el peligro.

En definitiva, hemos visto cómo la Pragmática, cuyo objetivo es el estudio de los factores contextuales en la comunicación verbal, permite, por medio de sus diferentes corrientes o enfoques, una aproximación más amplia y completa al lenguaje verbal. La principal contribución, en cualquier caso, es la de restablecer la producción verbal en su contexto para poder conferir al enunciado su pleno significado. Asimismo, resultan muy importantes los enfoques que se han ocupado de la parte no codificada del significado, de la comunicación inferencial, dado que es ese rasgo el que distingue el lenguaje humano y que, hasta el presente, ha impedido que los ordenadores sean capaces de reproducirlo en toda su amplitud. No resulta anecdótico, tampoco, el estudio de

³¹ E. Goffman, *Les rites d'interaction*, París, Minuit, 1974, p.9.

las normas ajenas al propio lenguaje que pueden ejercer sobre él su imperio, como es el caso del código de cortesía vigente en cada sociedad. Este código está presente en las interacciones verbales y son presupuestas por los locutores de manera que su aceptación o transgresión tienen sus propias connotaciones. Finalmente, resulta evidente que para que exista interacción verbal se debe contar con el deseo de llevarla a cabo por las partes implicadas: se debe contar con un compromiso tácito de participación en el intercambio ajustándose a unas reglas básicas, que se presuponen incluso en las situaciones más adversas. Por otro lado, en general, el deseo de la interacción verbal surge del interés que despierta el beneficio esperado por ese contacto. Por tanto, es normal que el enunciado esté encaminado a mitigar las posibles prevenciones del interlocutor y, en este sentido, el recurso a marcadores argumentativos explícitos permite al locutor guiar la interpretación que el destinatario construirá de su enunciado.

La Pragmática ofrece, pues, el marco adecuado para el análisis de las escenas dramáticas en las que aparecen reproducidas interacciones verbales con todas sus implicaciones. En este sentido, por lo tanto, las principales aportaciones de esta corriente de investigación lingüística nos resultarán extremadamente útiles para perfilar las características de las escenas dramáticas que se encuentran contenidas en las novelas que constituyen nuestro corpus.

2.2. Pragmática y literatura

La Pragmática, de la misma manera que otras teorías que estudian la lengua, se ha ocupado del estudio de la literatura y, en particular, de establecer si existe o no un lenguaje propio de la ficción. La conclusión parece incontestable: no existe un lenguaje de la ficción diferente del lenguaje ordinario. Al mismo tiempo la hipótesis según la cual existiría un acto ilocutorio específico de la ficción se manifiesta errónea. De esta manera, la definición de la literatura como un acto de enunciación particular no se corresponde con la realidad. Sin embargo, es evidente que la literatura constituye una realidad de comunicación que está particularizada por las características de su funcionamiento. Se trata de un acto de enunciación en el que los elementos que lo integran presentan propiedades especiales:

- el *locutor* constituye una instancia en la que hay que distinguir, siguiendo a Drucot, el sujeto que habla (el autor, el que efectúa la actividad psicofisiológica), por un lado, y el locutor (el narrador, el que se responsabiliza del acto de habla). En cualquier caso se instaura un estado de polifonía que lo particulariza con respecto a un locutor cotidiano.

- El *destinatario* de la comunicación es, al contrario de lo que pasa habitualmente, el que tiene la iniciativa del contacto y quien, a través de la lectura del texto, le confiere a éste validez como acto de comunicación.

- La *situación* de la enunciación no es compartida por el locutor y el destinatario que pueden estar en lugares distantes en tiempos distintos. En realidad, la obra literaria crea su propio contexto.

- El *mensaje* no es el resultado de una urgencia comunicativa por parte del locutor ni posee, en principio, una utilidad práctica evidente. Se presenta como una realidad cerrada donde forma y contenido están indisolublemente unidos.

Así pues, el texto de ficción constituye una enunciación *latente* que es

actualizada cada vez que es leído (o, en el caso del teatro, que es representado). Esta enunciación está construida a partir del lenguaje ordinario y el hecho de que el contenido de esta enunciación no tenga un carácter real no tiene ninguna importancia a partir del momento en que el receptor, como tal, no sólo acepta previamente esto, sino que lo busca voluntariamente.

Los textos de ficción responden a un deseo de conocer otras historias humanas, posibles o no, determinadas por el marco formal de una corriente literaria, una época o una civilización concretas. El respeto o la transgresión de este marco formal por parte del texto de ficción no tiene otra finalidad que la de ser mejor aceptado por aquellos a los que va dirigido. Estos últimos no tienen más características previas que la de ser un lector puesto que, aunque el autor pueda haber tomado precauciones para ser leído por un receptor preestablecido, ninguna barrera, en principio, impide materialmente a cualquier lector acercarse al texto.

En sí el texto literario construye un mundo particular que puede o no ser reflejo de la realidad externa, transformarla o no tener nada que ver con ella desde el punto de vista temporal, de los valores sociales, de los conocimientos científicos, etc. Sea cual sea el grado de separación entre la realidad externa y la presentada por el texto, esta última se define por su carácter de coherencia interna que constituye el punto de referencia al que puede asirse el lector. Este último, a falta de un contexto compartido con el *locutor*, y dado que el contexto es necesario para que la comunicación se produzca, deberá llevar a cabo una inversión del sentido habitual del proceso de inferencia para establecer la naturaleza del contexto a partir del texto, ya que la obra literaria comporta su

propio contexto³².

La literatura constituye, pues, una institución social que se nos presenta como tal y provoca en nosotros un cierto número de ajustes cognoscitivos pertinentes a los que tácitamente hemos accedido al decidir sumergirnos en el universo de una obra literaria. En este sentido, no debemos olvidar que las obras, en sí mismas, representan un acto de enunciación que se somete a ciertas exigencias del discurso al tiempo que, como producto literario, también deben someterse a las reglas propias de la institución literaria.

Por nuestra parte, lo que nos interesará de las obras literarias objeto de análisis será la manifestación del discurso directo (diálogo y monólogo). Será, pues, la enunciación del personaje en el seno de la enunciación literaria aquello de lo que nos ocuparemos. Ese tipo de enunciación responde, generalmente, a los mismos principios (particularmente al de la relevancia), al mismo carácter intencional, a los mismos mecanismos de ostensión y de inferencia, etc., de los intercambios reales. Aunque, no hay que olvidarlo, a diferencia de las reales, las enunciaciones de los personajes de los textos literarios resultan ser la elección del narrador quien presenta las escenas dramáticas más efectivas en el marco de su proyecto enunciativo global. De esta forma, las escenas responden en sí a las condicionantes de la arquitectura del texto literario del que forman parte y se ajustan a las condicionantes propias de toda enunciación que debe justificar su interés en el marco de las interacciones verbales. Desde este punto de vista, vamos a ocuparnos en este trabajo de establecer las circunstancias en las que se presenta el discurso directo en los textos del corpus y de determinar el número y el contenido de estas escenas dramáticas con la finalidad de construir,

³² F. Lázaro Carreter, «La literatura como fenómeno comunicativo» in J. A. Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, p.160.

lo más fielmente posible, el retrato de la enunciación del personaje y su función en el seno de estas novelas.

2.3. El discurso

Cuando se analiza el discurso, se puede constatar que, generalmente, presenta una enunciación original con todos sus componentes (locutor, enunciado, destinatario, contexto, mensaje); pero, dado que toda lengua natural dispone de reglas que le permiten citar, el discurso puede contener otros enunciados que implican otras enunciaciones. En este caso, hay una integración de una enunciación, el discurso citado, que dispone de sus propias marcas de subjetividad, de su propio sistema referencial, en una segunda enunciación, el discurso que cita, ligado a otra instancia narrativa.

Los diferentes autores que se han ocupado de esta cuestión proponen clasificaciones de acuerdo a la perspectiva que hayan adoptado e, incluso, suelen presentar una nomenclatura propia³³. Sin embargo, llevando a cabo un ejercicio de simplificación, se puede intentar conciliar las diferentes propuestas y utilizar una terminología tradicional con el fin de dar una imagen panorámica de los distintos procedimientos de los que dispone la lengua para citar. De esta forma, podemos establecer tres procedimientos de discurso restituido que se caracterizan por las respuestas divergentes que dan a la integración del discurso citado en el discurso que cita.

³³ E. Benveniste, G. Genette, J. Rychner, D. Cohn, etc.

2.3.1. El discurso citado integrado en la enunciación del discurso que cita

En esta ocasión, el discurso citado no está restituido más que por el sentido, ya que no existe ninguna disociación sintáctica para distinguirlo del discurso que cita. En este punto podemos diferenciar, por un lado, el denominado **discurso indirecto** caracterizado por constituir un tipo de presentación del discurso citado donde se anula la autonomía del discurso citado y las personas y el sistema referencial pasan a depender del discurso que cita (Juan dijo que *no quería comer*). Como vemos, el discurso indirecto no implica la coexistencia de dos sistemas enunciativos, ya que reproduce las palabras de otro discurso de forma que las traduce y las integra en la enunciación que cita. Formalmente se caracteriza por precisar un verbo de locución (cuya misión es la de indicar una enunciación y la de especificarla), seguido de una proposición completiva que presenta el contenido preciso del mensaje citado. Sin embargo, la presencia evidente de la voz del locutor primero impide que este tipo de discurso se imponga, en palabras de G. Genette, con «l'autonomie documentaire d'une citation»³⁴.

En el segundo grupo de procedimientos de cita, destacaremos, por otro lado, **el discurso denotativo**³⁵. Este tipo de discurso se caracteriza por el hecho de que el sujeto que habla asume la tarea de sintetizar el proceso de enunciación, las palabras o los pensamientos del locutor citado sin que haya fisura en el continuo de la enunciación primera. En palabras de J. Rychner, este tipo de discurso se limita a mencionar narrativamente el acontecimiento

³⁴ G. Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p.192.

³⁵ Aunque recibe otras denominaciones según los autores que se han encargado de analizarlo. Así, por ejemplo, G. Genette lo denomina también *discurso narrativizado* (*Figures III*, Seuil, 1972.) o J. Rychner (*La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Ginebra, Librairie Droz, 1990) lo denomina, por su parte, *discours performatif*.

discursivo que constituye un discurso, es decir, el acto realizado por un personaje al hablar³⁶. Este carácter reductor y el hecho de que la entidad de la enunciación citada quede anulada en su mayor parte parece justificar el hecho de que muy pocos autores se hayan ocupado de este tipo de procedimiento de cita al realizar sus clasificaciones de los tipos de discurso.

Por otro lado, tenemos, en último lugar, un tipo particular de discurso de cita que se denomina **discurso indirecto libre** y que se caracteriza por el hecho de presentar propiedades en común con los otros tipos de procedimientos de cita: por un lado, existe disociación de los dos actos de enunciación, característico del discurso directo; y, por otro lado, hay una pérdida de autonomía del sistema referencial del discurso citado, característico del discurso indirecto. Se trata, pues, de un modelo de enunciación original que se apoya en la polifonía, en la existencia de dos voces en simbiosis que pueden ser detectadas a través de la presencia de una *discordancia* entre ellas, lo que impide adjudicar el conjunto del enunciado a una única instancia enunciativa. Frente a los demás tipos de procedimientos de cita, el discurso indirecto libre, recurso de bastante incidencia en el lenguaje cotidiano, se caracteriza por el hecho de haber sido objeto de bastantes estudios en su vertiente literaria. A través de estos análisis se ha pretendido definir este tipo de recurso de cita y establecer en qué momento y en qué marco se desarrolla, lo que ha suscitado posturas encontradas. En este sentido, muchos autores, partiendo de distintas escuelas, han llegado a conclusiones similares en lo relativo a la extremada modernidad del discurso indirecto libre. De esta forma, se señala la presencia limitada y, en lo relativo a algunos ejemplos, equívoca de esta estrategia del discurso en la literatura medieval, el silencio de los siglos XVI y XVII (salvado por la existencia de las

³⁶ J. Rychner, *op. cit.*, pp.138-142.

Fables de La Fontaine), hasta llegar a fines del siglo XVIII cuando es posible observar en los escritores pertenecientes a la corriente romántica los primeros rastros de un modo de reproducir la palabra que se desarrollará, posteriormente, con autores como Flaubert o en las obras de la escuela naturalista. Esta es la tónica seguida por autores como M. Lips, quien ya en la década de los años veinte, en el marco de la escuela de Ch. Bally, afirma que el discurso indirecto libre constituye un procedimiento literario de origen europeo «issu des tendances profondes qui rapprochent les langues et les sociétés modernes»³⁷.

En lo relativo a la presencia de este procedimiento en la Edad Media, M. Lips concluye que los casos en los que se podría hablar de discurso indirecto libre en este período son bastante reducidos y, algunos de ellos, ambiguos por no poder establecerse con certeza quien habla, si el narrador o los personajes³⁸. Estas conclusiones, junto con las de otros autores que han llegado a las mismas constataciones, parecen haber sentado cátedra de forma que investigadores posteriores las asumen sin ponerlas en duda. En esta línea se encuentran los trabajos más recientes de A. Banfield, quien al tratar de llevar a cabo un panorama histórico del discurso indirecto libre, retoma y asume las conclusiones de los autores que la han precedido (especialmente las de M. Lips y de M. Cohen) afirmando que el discurso indirecto libre se encuentra en número limitado en los textos en francés antiguo, siendo algunos de los casos de naturaleza discutible³⁹.

Sin embargo, frente a esta corriente en la que participan autores de líneas

³⁷ M. Lips, *Le style indirect libre*, París, Payot, 1926, p.219.

³⁸ *Ibid.*, pp.125-126.

³⁹ A. Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, París, Seuil, 1995, pp.335-340.

de investigación dispares, se encuentran otros que discuten la rapidez y, en ocasiones, la parcialidad que han caracterizado el análisis de las ocurrencias del discurso indirecto libre en la literatura medieval. Ya en 1926 M. Roques, en la reseña que realizó sobre la obra de M. Lips, indica que la encuesta de esta autora, en lo relativo al francés antiguo, no tuvo en cuenta más que textos de crestomatía, por lo que señala la necesidad de retomar el estudio sobre una base más extensa⁴⁰.

A. Meiller, por otro lado, también sostiene que, si bien en lo relativo al estudio de los diferentes modos de reproducción de la palabra en el francés moderno es posible encontrar muy buenos análisis, en lo que respecta a este estudio en el francés antiguo ha dado como resultado obras (generalmente de carácter histórico como la de M. Lips, anteriormente mencionada, o la de J. A. Verschoor⁴¹) decepcionantes, entre otras razones, por basarse en un corpus extremadamente pequeño y por aplicar una anacrónica (subyugada a los empleos modernos) interpretación de la escasa puntuación de los manuscritos para identificar los modos de reproducción. Para este autor, en cualquier caso, queda aún por llevar a cabo un estudio sobre las formas del discurso medieval basado en un exhaustivo análisis del mayor número posible de material, de modo que sea posible establecer su sintaxis propia, al margen de las formas que presentan las categorías modernas⁴².

En esta misma línea se enclava el artículo que B. Cerquiglini dedica al discurso indirecto libre, donde, tras una revisión de los diferentes trabajos

⁴⁰ M. Roques, «Marguerite Lips, *Le style indirect libre*», in *Romania*, LII, 1926, p.558.

⁴¹ J.A. Verschoor, *Etude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groningen, V.R.B. Kleine der A4, 1959.

⁴² A. Meiller, «Le problème du “style direct introduit par *que*” en ancien français», in *Revue de linguistique romane*, XXX, 1966, pp.353-354.

consagrados hasta el momento a este procedimiento, afirma que las conclusiones de estos investigadores son el resultado de estudiar los textos bajo el prisma de un prejuicio: la idea de la modernidad de este modo de representación del discurso. Para Cerquiglini los diferentes tipos medievales de representación de la palabra (y, por lo tanto, el discurso indirecto libre) deben ser examinados de acuerdo a tres especificidades: las sintácticas, ya que la ausencia de un subordinante no constituye ausencia de sintaxis dado que un verbo declarativo puede controlar sin problema una larga lista de enunciados atribuidos a un personaje.

En segundo lugar, las paleográficas dado que los manuscritos carecen de puntuación por lo que hay que buscar en el seno de la propia lengua los medios que señalan el discurso, por ejemplo a través del orden de las palabras, que no tiene en francés antiguo tanta libertad como se le ha querido atribuir, o de morfemas de enunciación como el asertivo *ja* o el adverbio de detrimento *mar*. En especial, con respecto a esta abreviación *mar*, que significa 'en mala hora' (*mala hora*) y que fue bastante usada entre los siglos XII al XV, Cerquiglini afirma que ha desarrollado un papel muy importante en la representación medieval de la palabra. Este autor considera concretamente que se trata de un signo de carácter esencialmente dramático: «*Mar*, qui désigne une tension, accompagne les moments nodaux du récit; il est la parole de haine ou d'angoisse qu'on y prononce, quasi rituellement»⁴³. Y, dentro de las posibilidades de señalar que desarrolla este elemento enunciativo, afirma este autor que también permite la indicación del discurso indirecto libre. Y, por último, a la hora de abordar los diferentes tipos medievales de representación de la palabra se debe tener en cuenta, según Cerquiglini, la especificidad de tipo funcional que presentan,

⁴³ B. Cerquiglini, *La parole médiévale*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, pp.128-129.

porque la lectura medieval no es una lectura solitaria, sino pública donde un lector profesional descifra el manuscrito y lo interpreta.

En definitiva, para este autor resulta evidente que cualquier análisis del discurso indirecto libre debe desembarazarse del anacronismo de la reducción de una lectura moderna y analizar las diferentes formas de representación y de evocación de la palabra de acuerdo a sus particulares especificidades⁴⁴. Esta perspectiva de análisis es la que domina en trabajos como los de M. Bruña Cuevas⁴⁵ o los de R. Rychner⁴⁶, quienes prescinden de los anacronismos aplicados hasta el momento a los estudios de los textos medievales para ocuparse del análisis pormenorizado y riguroso de la expresión del discurso indirecto libre en los *Lais* de Marie de France.

En cuanto a la especificidad de este modo de representación de la palabra en la Edad Media, J. Rychner insiste en el hecho de que se trata de un tipo de discurso en sí, independiente del discurso indirecto, después del cual es corriente encontrarlo o detrás de un discurso denotativo. Pero, el poder formar pareja con estos dos tipos de representación no implica la dependencia entre ellos. El discurso indirecto libre (o discurso subjetivo, según la terminología de este autor) constituye, dentro del marco del conjunto de modos de representación de la palabra, un tipo que tiene bastantes rasgos en común con el discurso directo⁴⁷ y que, en cualquier caso, responde a la voluntad de fidelidad del

⁴⁴ B. Cerquiglini, «Le style indirect libre et la modernité», in *Langages*, 73, 1984, pp.15-16.

⁴⁵ M. Bruña Cuevas, «Le style indirect libre chez Marie de France», in *Revue de linguistique Romane*, LII, 1988, pp.421-446.

⁴⁶ J. Rychner, «Le discours subjectif dans les *Lais* de Marie de France», in *Revue de linguistique romane*, LIII, 1989, pp.57-83.

⁴⁷ Rasgos comunes como el poder representar un discurso que ha tenido lugar o el ser susceptible de manifestar expresividad y afectividad.

discurso que se supone pronunciado por los personajes. Por otro lado, según Rychner, el discurso indirecto libre medieval, concretamente el del siglo XII, presenta ciertas ambigüedades en la lectura que se hace de él actualmente. Estas ambigüedades dificultan el trabajo de los editores de estos textos, provocando confusiones con el discurso indirecto (a raíz de su semejanza con el discurso indirecto sin *que* después de un verbo o de una expresión verbal que pueden representar un discurso por sí mismo o regir una proposición completiva), con el discurso directo (puesto que en este momento el discurso indirecto libre podía permanecer en el tiempo del sujeto, es decir, en el mismo tiempo que el discurso directo) o, finalmente, podía confundirse con el discurso del narrador (lo que pondría en causa su relación con el sujeto)⁴⁸. Todas estas dificultades añadidas, por lo tanto, deben agudizar la rigurosidad del investigador para identificar lo más precisamente que sea posible los límites y las funciones del discurso indirecto libre que, ya indudablemente, se muestra en la Edad Media como un recurso alternativo dentro del marco de los medios de representación de la palabra en el seno de la literatura.

⁴⁸ J. Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Ginebra, Librairie Droz, 1990, pp.198-203.

2.3.2. El discurso directo

Finalmente, distinguiremos el tipo de procedimiento donde un mismo sujeto hablante se presenta como locutor de la enunciación que cita, pero delega la responsabilidad de las palabras reproducidas a un segundo locutor. Se trata de lo tradicionalmente se ha denominado **discurso directo** (Juan dijo: «*no quiero comer*»). Este procedimiento implica una enunciación citada autónoma de la enunciación que cita. De esta manera, impondrá como enunciación el acaparamiento de la lengua hecha por parte de un locutor, el cual, según E. Benveniste, «s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre»⁴⁹.

El enfoque tradicional del estudio de la relación entre el locutor y el oyente ha conducido a la distinción entre el diálogo y el monólogo de acuerdo con los criterios esencialmente numéricos. De esta manera, el diálogo se define por la implicación de dos o más locutores y el monólogo por ser un tipo de discurso cuyo productor es una única persona. Sin embargo, este enfoque tradicional se manifiesta deficiente ya que no tiene en cuenta la naturaleza amplia que pueden presentar el diálogo y el monólogo, puesto que, por ejemplo, no queda reflejado el monólogo pluripersonal en el que varias personas con una experiencia común se alternan en el relato de la misma ante el oyente, que no intervendría en la comunicación. En esta línea de crítica del enfoque tradicional, debe enclavarse la opinión de R. Harweg, quien definirá la oposición entre el monólogo y el diálogo a partir de un criterio puramente direccional. De esta forma, el monólogo queda definido como «une tranche de texte constituée par un ou plusieurs

⁴⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, París, Gallimard, 1974, p.82.

locuteurs et dans laquelle aucun des locuteurs ne devient destinataire»⁵⁰. Y el diálogo, por otro lado, queda definido como «une tranche de texte constituée par au moins deux locuteurs et dans laquelle au moins l'un des locuteurs devient, une fois ou l'autre, destinataire»⁵¹. Estas redefiniciones del diálogo y del monólogo basadas en un criterio direccional recurren, para establecer su naturaleza, a la instancia del destinatario sea de manera negativa, en el caso de la primera, o de manera positiva, en el caso de la segunda. Por lo tanto, a partir de las informaciones proporcionadas por el enfoque direccional, se puede recuperar las definiciones de carácter numérico, ya que este autor considera que no deben ser olvidadas completamente, de modo que el monólogo estaría caracterizado por ser unipersonal o pluripersonal; mientras que el diálogo estaría caracterizado, por su parte, por ser, al menos, bipersonal⁵².

Por otro lado, Francis Jacques también se ha ocupado de analizar la definición tradicional del monólogo y del diálogo basada en criterios numéricos. Para este investigador este tipo de criterio es erróneo ya que ignora las circunstancias en las que se produce la comunicación y obvia, asimismo, el hecho de que todo discurso se dirige siempre a alguien, incluso en el caso del monólogo. De esta forma, a partir esencialmente de estas consideraciones, F. Jacques define el monólogo de forma negativa con respecto a la instancia del destinatario: «[...] c'est une tranche de discours produite par un ou plusieurs locuteurs, dans laquelle aucun des locuteurs ne devient à proprement parler le

⁵⁰ Roland Harweg, «Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique des textes», *Semiotica*, IV, 2, 1971, pp.130-131.

⁵¹ *Ibid.*, p.131.

⁵² *Ibid.*, p.132.

destinataire»⁵³. Los destinatarios del monólogo pueden ser uno o varios, aunque, en cualquier caso, ninguno tomará la palabra a su vez. Esta imposibilidad de acceder a la palabra por parte del destinatario del monólogo está establecida por F. Jacques en los siguientes términos:

Soit que le locuteur accapare la parole ou qu'elle lui soit réservée, ou que le locuteur constitue lui-même le destinataire, soit que le destinataire, absent de la situation communicative, ne puisse être évoqué qu'en imagination. Dans tous les cas, l'auditeur-patient ne devient jamais le locuteur-agent⁵⁴.

Frente a la definición negativa del monólogo con respecto a la figura del destinatario, este autor nos propone una definición positiva del diálogo concebido como «[...] une tranche de discours produite par au moins deux locuteurs, dans laquelle au moins l'un des destinataires devient au moins une fois le locuteur»⁵⁵.

Como vemos, tanto R. Harweg como F. Jacques desdeñan la definición tradicional que pretendía delimitar el campo del diálogo y del monólogo atendiendo a criterios numéricos, que únicamente concernía al número de locutores que tomaban parte en la comunicación. Estos autores convendrán, pues, con la corriente pragmática, en destacar la importancia del receptor, del destinatario del enunciado como parte componente del conjunto comunicativo (del mismo modo que el locutor, el mensaje o el código). Y, atendiendo a la posibilidad que presenta este destinatario de convertirse a su vez en un locutor-agente, estos autores han redefinido el campo del monólogo de forma negativa y el campo del diálogo de forma positiva, como hemos visto anteriormente.

⁵³ Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, París, PUF, 1979, p.152.

⁵⁴ *Ibid.*, p.152.

⁵⁵ *Ibid.*, p.152.

Por último, diremos que esta concepción del monólogo y del diálogo que engloba en su definición el papel del locutor y del destinatario, será la que adoptemos a partir de este momento por considerar que es aquella que mejor refleja la realidad de estos aspectos del discurso directo. De este modo, al tener en cuenta la relación del locutor y del destinatario nos será posible percibir que, en muchos casos, la frontera entre diálogo y monólogo no está claramente delimitada en un mismo proceso comunicativo; y, así, podremos ver que, por ejemplo, un diálogo puede transformarse en un monólogo cuando los personajes, sumidos en su propio discurso, no escuchan lo que los demás dicen: aunque haya alternancia en las intervenciones de los locutores no se puede hablar de un verdadero diálogo dado que no existe el acuerdo tácito del intercambio del diálogo, por lo que estaríamos frente a una derivación del diálogo primigenio hacia un monólogo pluripersonal. Y, por otro lado, también el denominado tradicionalmente soliloquio puede convertirse en *diálogo*, al producirse un desdoblamiento del locutor, provocado por el estado emotivo en el que las circunstancias lo han sumido.

2.3.2.1. Discurso directo y literalidad

Como hemos visto, entre los tipos de procedimientos de cita, el que, en principio, conserva las marcas de la enunciación citada es el discurso directo. Dado que no sufre ninguna transformación para adaptarse a la enunciación que cita, el discurso directo es exhaustivo y literal, por lo que se acentúa su expresividad. Frente a éste, el discurso indirecto representa la voz del personaje a través de la palabra del narrador, restándole, de esta forma, cualquier tipo de independencia. Desaparece, por lo tanto, el carácter literal de la cita directa y el discurso del personaje asumido de esta forma por la voz del narrador queda equiparada al relato de acontecimientos. Tal es la opinión de E. Benveniste,

quien define el discurso indirecto como un tercer tipo de enunciación surgido de la unión de la enunciación histórica (relato de acontecimientos pasados realizado en tercera persona) y el discurso (enunciación en la que está implicado un locutor y un oyente y que supone la intención de influenciar al otro de alguna manera). Este tercer tipo de enunciación se caracteriza por el hecho de que «le discours est rapporté en termes d'événements et transposé sur le plan historique»⁵⁶. De esta forma, el discurso indirecto es considerado como integrado en la enunciación histórica dado que los rasgos característicos del discurso⁵⁷ han sido erradicados de manera que pasa a ser restituido como un relato de acontecimientos, perdiendo, con ello, la inmediatez y literalidad del discurso directo en boca de sus primigenios enunciadorees.

Esta visión del discurso indirecto como parte integrante del relato de acontecimientos, es compartida por otros autores como es el caso de A. Micha, quien considera que esta forma de transposición del discurso del personaje no introduce la modulación especial en el relato conllevada por el discurso directo dado que no constituye más que «un rapport-constat pris dans la trame de la narration»⁵⁸. Asimismo, G. Genette diferencia el discurso narrativizado (que resulta del resumen de un discurso previo) y el discurso transpuesto (discurso indirecto) del discurso restituido (discurso directo) por carecer los dos primeros del carácter mimético del discurso directo⁵⁹. Es decir, la diferencia esencial entre las formas indirectas del discurso y el discurso directo reside esencialmente en

⁵⁶ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, París, Gallimard, 1966, p.242.

⁵⁷ Entiéndase: el empleo libre de todas las formas personales del verbo, tanto *yo/tú* como *él*, en todos los tiempos, salvo el aoristo, tiempo histórico por excelencia.

⁵⁸ A. Micha, «Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman» in *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Librairie Droz, 1976, p.811.

⁵⁹ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, pp.34-35.

el grado de literalidad que pasa de ser relativo en el caso del discurso indirecto a ser absoluto en el caso del discurso directo.

Por lo tanto, la distinción fundamental entre el discurso directo y las formas de discurso indirecto (donde el discurso es representado en términos de acontecimientos y transpuesto sobre el plano histórico) representa el punto de partida de toda clasificación de los tipos de representación de la expresión del personaje. De esta manera, J. Rychner distingue claramente en el seno del discurso el discurso directo (que representa el discurso reproducido) del discurso narrativo que pertenece a la narración en tercera persona y que está dividido en indirecto y denotativo⁶⁰. Asimismo, pero esta vez desde el punto de vista de la integración sintáctica en el texto, L. Rosier permite fundamentar aún más la diferencia esencial entre el discurso directo y el indirecto al poner de relieve la importancia de la conjunción *que*, gracias a la cual el discurso indirecto presenta un grado completo de integración en la linealidad del texto. El discurso directo, por su parte, se señala como tal por medio de marcas tipográficas, por la presencia de un *verbum dicendi* o un inciso, todo lo cual, al mismo tiempo, permite su integración en la sintaxis del texto, si bien de forma más imperfecta que el discurso indirecto⁶¹. Finalmente, desde el punto de vista enunciativo, la diferencia fundamental entre estos dos tipos de discurso reside en la situación de enunciación. Así, en el discurso directo coexisten dos sistemas enunciativos autónomos: el que cita y el citado. El discurso indirecto, por su parte, traduce una enunciación previa al conjunto enunciativo en el que se integra, implicando con ello un único locutor quien toma a su cargo el conjunto de la enunciación.

⁶⁰ J. Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XII^e et XIII^e s.*, Ginebra, Doz, 1990, pp.137-138.

⁶¹ L. Rosier, «Le discours direct libre: Béquille théorique ou objet d'étude grammaticale?» in *Revue de Linguistique Romane*, 57, 1993, pp.367-371.

Así pues, vemos que la diferencia sustancial entre el discurso directo y el discurso indirecto surge entre estas dos manifestaciones del relato de palabras para marcar un grado intencional distinto por parte del narrador. Ciertamente, la adopción del discurso directo, frente al indirecto, manifiesta por parte de aquel un deseo de aproximación a la existencia de una polifonía en el texto. El deseo de simultanear varios procesos enunciativos, dando con ello la sensación, ya que no la certeza, puesto que siempre mantiene el control y decide qué parte del discurso será literal y cuál no, de la existencia en el seno del texto de una equiparación de la enunciación del personaje a la suya propia. Esta característica lo convierte en un recurso narrativo de especial interés en la literatura, donde permite al narrador introducir, a su lado, otra instancia narrativa de un gran grado de independencia. Por otro lado, la expresión directa del personaje permite al receptor acceder directamente a la subjetividad de aquel sin la presencia en el texto, al menos de forma manifiesta, de la voz intermediaria del narrador. De esta manera, este tipo de discurso confiere a las palabras del personaje una autonomía que reduce automáticamente la del narrador, que pasa a un segundo plano. Una forma especial de relación es creada, entonces, entre las dos instancias lo que da lugar a la existencia de un discurso dentro del discurso: el del personaje dentro del discurso del narrador⁶².

Las posibilidades de este procedimiento de cita son, pues, bastante interesantes dado que el discurso directo, bajo forma de diálogo o de monólogo (donde queda incluido el soliloquio), se presenta, en la novela, como un elemento fundamental que, al lado de elementos como la descripción y del resumen,

⁶² P. van Den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, París, Librairie José Corti, 1985, p.127.

puede implantar en el texto su propia perspectiva temporal⁶³. De esta forma, el presente del discurso surge en el relato y acapara toda la atención del receptor, convertido en testigo directo de la interacción de los personajes. Asimismo, el discurso directo introduce un cambio de ritmo marcado por la exhaustividad de este tipo de discurso que insta un paralelismo entre el tiempo en la *historia* y el tiempo en el *relato*, de acuerdo con la terminología de G. Genette⁶⁴

2.3.2.2. El diálogo narrativo

En el marco del discurso directo, el diálogo literario, específicamente al narrativo, se caracteriza, según M. Blanchot, por presentarse como una posibilidad de economía y de descanso, especialmente para el autor y en menor medida para el lector⁶⁵. En cualquier caso, dentro del marco del discurso directo, el diálogo se presenta como un intercambio progresivo de enunciados entre diferentes interlocutores, quienes de forma tácita o explícita han convenido en esta relación. El diálogo constituye, en la narración, una secuencia diferenciada, además de por el estilo, por la particular organización tipográfica que presenta. Otra de las características del diálogo narrativo, señalada así mismo por S. Durrer, consiste en el carácter de intercambio que presenta este tipo de diálogo. Para esta autora estos intercambios pueden ser clasificados en cuatro grupos: los intercambios fálicos, los didácticos, los dialécticos y los polémicos. Los intercambios fálicos se limitan a la interacción e incluyen los saludos, las fórmulas de agradecimiento, todos ellos actos del lenguaje ritual. Con respecto a su rentabilidad, S. Durrer señala que este tipo de intercambios se presenta en

⁶³ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981, p.198.

⁶⁴ G. Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

⁶⁵ M. Blanchot, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959, p.186.

número escaso en el diálogo narrativo ya sea porque es obviado o porque aparece en discurso indirecto, confundido en la narración⁶⁶.

Los otros tres tipos de intercambios (polémicos, didácticos y dialécticos) están englobados en los intercambios transaccionales y, salvando las características distintivas entre ellos, se identifican porque parten de la posición que mantienen los interlocutores entre ellos, del valor que adjudican a la información que poseen y de la relación que se establece entre ellos con respecto a la influencia de la información. De esta forma, los intercambios polémicos se definen, en esencia, por la posición de igualdad que presentan los interlocutores, quienes pretenden estar en posesión de argumentos decisivos que contrarrestan sin duda el posible valor del de sus adversarios. Este último hecho impide que el intercambio pueda acabar en un acuerdo entre los participantes.

Los intercambios didácticos, por otro lado, se definen en esencia por el hecho de que los interlocutores no están en una posición discursiva igual, ya que uno de ellos posee informaciones que el otro desea conocer. En este tipo de intercambios el encadenamiento de los actos de lenguaje sigue el esquema de pregunta-respuesta que permite el equilibrio final entre las informaciones de los interlocutores.

Por último, los intercambios dialécticos, de presencia escasa en las novelas, se caracterizan por la relación de igualdad de los interlocutores, quienes comparten valores comunes. Los dos interlocutores se encuentran en una posición de ignorancia, de perplejidad o de carencia con respecto a un objeto o a un saber al que pretenden acceder. Al término de su intercambio, los interlocutores llegan a una posición común, produciéndose incluso una

⁶⁶ S. Durrer, *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Ginebra, Droz, 1994, pp. 115, 183.

progresión de ambos hacia un saber compartido⁶⁷.

Como vemos el diálogo narrativo, lo mismo que el diálogo dramático, se caracteriza por constituir un acto de lengua serio, tal como sostiene G. Genette:

À la fictionalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques, entièrement, pourvus de leurs caractères locutoires, de leur «point» et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non⁶⁸.

Así pues, en el marco del universo ficcional donde se inscriben, estos discursos tienen el mismo valor de compromiso que los actos de lenguaje pertenecientes a la realidad que tiene por locutores a personas reales.

2.3.2.3. El monólogo narrativo

Por su parte, el monólogo ha sido definido desde diferentes puntos de vista en los que se engloba principalmente el considerarlo, entre otras concepciones, una variante del diálogo⁶⁹, el poner el acento sobre la importancia del locutor⁷⁰ o, frente a estas posiciones más tradicionales, el poner el acento en el destinatario⁷¹. En cualquier caso, las diferentes posiciones se pueden conciliar

⁶⁷ *Ibid.*, p.115, p.138 y pp.158-159.

⁶⁸ G. Genette, *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991, pp.43-44.

⁶⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, París, Gallimard, 1974, p.85.

⁷⁰ T. Todorov et O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1978, p.387.

⁷¹ F. Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, París, PUF, 1979, p.152.

de forma ecléctica en una serie de características. De este modo, el monólogo se puede definir como un tipo de discurso de dirección unívoca, donde siempre hay un locutor que se dirige a un alocutario. Este destinatario se identifica por medio de dos tipos de parámetros: por el hecho de constituir en todo momento un locutor virtual; y, por el hecho de que este destinatario puede revestir diversas identidades puesto que puede ser la misma persona que el locutor actual (de manera que alguien se dirige un discurso a sí mismo, se trata del denominado soliloquio) o puede ser una o varias personas diferentes que constituyen siempre un alocutario pasivo, ya sea porque el monopolio que ejerce el locutor actual les impide interrumpir su discurso, ya sea porque se hallan ausentes de la situación donde se desarrolla el monólogo. En cualquier caso, el monólogo se distingue del diálogo por la falta de alternancia en la reversibilidad de las personas del locutor y del alocutario de forma que la relación biunívoca del diálogo queda reducida a una relación enunciativa unívoca en el monólogo.

Por otro lado, es de destacar la posibilidad que tiene el soliloquio, caracterizado por la identidad del locutor y del alocutario, de convertirse en un diálogo en el que se produce una verdadera escisión del yo en dos interlocutores actuales, embarcados en un verdadero discurso dialógico. De esta forma, el virtual *tú* implícito en el yo locutor pasa a ser un *tú* actual, consiguiendo con ello un desboblamiento de la conciencia y la posibilidad de un mayor grado de sinceridad introspectiva del personaje al enfrentarse dialógicamente consigo mismo.

Finalmente, destacaremos el progresivo y definitivo proceso de interiorización que ha seguido una variedad del *monólogo* caracterizado por la identidad entre el locutor y el receptor. Este proceso ha acabado con las tomas de palabra puntuales y en voz alta y ha evolucionado a formas progresivamente más interiorizadas (con lo que se produce una gradual valorización de la vida

interior del personaje) hasta llegar, más recientemente en la historia literaria, a dar como fruto una variedad de discurso considerado como un género narrativo: se trata del denominado, por autores como G. Genette⁷² o D. Cohn⁷³, *monólogo inmediato o autónomo*, donde la voz interior del personaje está liberada de la dependencia de cualquier instancia narrativa.

2.4. La argumentación

Cuando nos centramos en el análisis de los discursos (reales o ficticios) comprobamos que, en general, responden a las leyes del discurso respetándolas en diferentes grados. Pero, en cualquier caso, respetando el contrato tácito que implica cualquier intercambio verbal como actividad social. De esta manera, se puede distinguir, particularmente, el principio de cooperación propuesto por H. P. Grice y el principio de relevancia, propuesto por D. Sperber y D. Wilson. Estos dos principios actúan sobre el discurso real y, con aplicaciones particulares, en el de los textos literarios de manera que modulan sus estructuras. Además, otras leyes más específicas, que conciernen al contenido de los enunciados, pueden determinar la forma de los intercambios verbales: la ley del carácter informativo, que excluye la posibilidad de hablar para no decir nada y el hecho de que lo que se diga no está en relación con la línea discursiva que se mantiene; la ley de la exhaustividad por la que se esté obligado a proporcionar la *máxima* información pertinente; y, finalmente, la ley de la modalidad que penaliza la falta de claridad y de economía del enunciado.

⁷² G. Genette, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.

⁷³ D. Cohn, *La transparence intérieure*, París, Seuil, 1981.

De esta forma, vemos que diferentes principios y leyes rigen los intercambios verbales con el fin de hacerlos más efectivos, interesantes y productivos. Todo enunciado, como iniciativa de contacto, debe obedecer estas leyes si es el resultado de una voluntad sincera de comunicación. Además, el lenguaje no tiene únicamente una vocación informativa ni representa únicamente un medio de expresar los pensamientos de los locutores puesto que, en el marco de la interacción discursiva, el lenguaje constituye también un instrumento que permite modificar una situación, la concepción de la realidad que tiene el individuo. Para ello se debe utilizar la argumentación, concebida como una forma particular de discurso, cuyo objetivo es el de obtener de una o varias personas su adhesión mental consciente acompañada, siempre que sea posible, de un comportamiento explícito⁷⁴. La argumentación, de esta forma, constituye una estrategia que, al tiempo que acepta la individualidad y la libertad de decisión del *otro*, intenta modificar las actitudes del receptor con respecto a la realidad con el fin de obtener una posición más acorde con las concepciones y valores del locutor. Para ello, el locutor debe demostrar verbalmente las cualidades ventajosas de una posición intelectual o de una actuación física en detrimento de las mantenidas hasta entonces por el destinatario. En este punto, varios factores tienen un influencia fundamental para el éxito de la argumentación: por un lado, estaría la credibilidad del locutor, su autoridad basada en su estatus, en su experiencia o en sus conocimientos teóricos que confieren a sus palabras un valor intrínseco reconocido por el destinatario. Por otro lado, la presentación de las ideas en el marco del discurso argumentativo también tiene una importancia fundamental para la aceptación o no del razonamiento que se despliega. En este sentido, la coherencia del discurso del locutor y su capacidad para refutar la

⁷⁴ R. y J. Simonet, *Savoir argumenter. Du dialogue au débat*, Paris, Éditions d'Organisation, 1998, p.45.

eventual contra-argumentación del destinatario se revelan esenciales para el éxito de la argumentación. Además de éstas, otras características deben ser tenidas en cuenta en todo proceso argumentativo como, por ejemplo, el uso de tácticas de organización de los argumentos articulados sobre los recursos lingüísticos (esencialmente morfemas gramaticales) que aseguran el encadenamiento entre las frases y la cimentación de las inferencias argumentativas; como los recursos de gradación de la efectividad de los argumentos; o como saber escoger el momento cuando el proyecto de argumentación presenta mayores posibilidades de triunfo o el número de sesiones que serán necesarias para desplegar totalmente y de manera positiva la estrategia argumentativa.

Por lo tanto, la argumentación representa un medio de actuación, de interacción, basado en la comunicación verbal que tiene como misión primera el estimular en el destinatario la receptividad de la información que se le proporciona. La incorporación de esta nueva información por parte del destinatario supone implícitamente una modificación de su contexto individual, definido como una construcción psicológica, como un subconjunto de los supuestos que el individuo tiene sobre el mundo⁷⁵. Así pues, una argumentación efectiva logra ganarse al destinatario que abandona voluntariamente anteriores supuestos en favor de otros nuevos considerados más ventajosos.

2.5. Elementos paraverbales y no verbales

Sin embargo, en la interacción social habitual el lenguaje no se presenta solo, sino que suele estar acompañado por otros elementos significativos: por

⁷⁵ D. Sperber y D. Wilson, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994, p.28.

una parte, el componente paraverbal materializado por medio de la entonación, las pausas, el ritmo, las particularidades de pronunciación, las diferentes características de la voz; por otra parte, el material no verbal manifestado a través de los signos corporo-visuales que pueden ser clasificados en estáticos (los que constituyen la apariencia física), los cinéticos lentos (las actitudes o posturas) y los cinéticos rápidos (juego de miradas, mimícas y gestos)⁷⁶.

Estos dos tipos de materiales tienen una gran importancia en lo que concierne al impacto de la comunicación puesto que el receptor concede un destacable grado de credibilidad a las conclusiones sacadas del análisis de lo paraverbal y de lo no verbal. En efecto, las constataciones de los diversos investigadores con respecto al procesamiento de la información proporcionada por los sentidos muestran que el individuo retiene más de tres cuartos de la información obtenida por vía visual, después, bastante lejos, vendría la información obtenida por vía auditiva (las palabras, por ejemplo) y, finalmente, los datos proporcionados por los otros sentidos. En cualquier caso el peso de lo no verbal es tal que en caso de contradicción entre los elementos verbales y los no verbales, «[...] l'observateur va probablement se fier à l'information non verbale plutôt qu'à l'information verbale [...]»⁷⁷. En esta misma dirección van las conclusiones de otros investigadores que sostienen la superioridad, en ciertos casos, de la información no verbal sobre la información verbal a causa de la inmediatez de su impacto: «[...] qu'elle soit consciente ou inconsciente,

⁷⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, París, Armand Colin, tomo I, 1990, pp.137-138.

⁷⁷ S. Fey y Al., «Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication» in Cosnier y Brossard, *La communication non verbale*, Neuchâtel-París, Delachaux-Niestle, 1984, p.189.

intentionnelle ou non, elle ne peut que difficilement être annulée par les mots»⁷⁸. Este carácter creíble del gesto y de la mímica sirve, pues, para apoyar la palabra y conferirle peso específico al tiempo que difumina cualquier rastro de ligereza que pudiera afectar directamente a su valor de verdad⁷⁹.

Por otro lado, es evidente que el gesto es un movimiento, resultado de una intención, que forma parte de una práctica social, de un código social que se aprende y que se caracteriza, en el marco del producto social, por el grado más o menos grande de libertad del que dispone el individuo para producirlo⁸⁰. Pero, también es cierto que el cuerpo expresa nuestras emociones, en muchas ocasiones de manera involuntaria. De esta forma, su equilibrio, la rigidez de nuestra columna vertebral, la posición de los hombros, el aspecto en general traicionan nuestro estado afectivo, nuestro estado de tensión o de relajación⁸¹. Por lo tanto, el lenguaje del cuerpo permite al otro acceder a través de la vista, el sentido del que la información retenida es la más productiva, a la constatación de nuestro estado emocional. Evidentemente, dentro del conjunto, hay ciertos signos que permiten establecer de manera más inequívoca este estado, como es el caso de las lágrimas o de la risa que, al ser emociones socializadas, constituyen un modo de comunicación codificado⁸².

⁷⁸ C. Baylon y X. Mignot, *La communication*, París, Nathan, 1994, p.143.

⁷⁹ D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, París, Honoré Champion, 1997, p.76.

⁸⁰ G. Calbris y L. Porcher, *Geste et communication*, París, Hatier-Credif, 1989, p.14 y 41.

⁸¹ C. Baylon y X. Mignot, *op. cit.*, p.144.

⁸² M.-A. Descamps, *Le langage du corps et la communication corporelle*, París, PUF, 1989, cap.17 y 18.

Es indudable, pues, que el producto paraverbal y no verbal representa un papel esencial como medio de comunicación y, de este modo, es percibido por el que nos mira tal como demuestran los análisis de A. Mehrabian quien, después del estudio de numerosas situaciones de comunicación, concluye que 55% de la comprensión viene de la expresión de los elementos no verbales (gestos, postura, actitudes), 38% de lo paraverbal (la voz: entonación, ritmo...) y únicamente 7% del sentido de las palabras⁸³. Aunque sea posible negar un cierto grado de valor general a estas constataciones por el hecho de que estas estadísticas resultan de situaciones experimentales particulares, es evidente que el elemento paraverbal y no verbal constituye una fuente importante de información que es descodificada por el receptor para perfilar mejor, aclarar o para evitar la trampa que el elemento verbal puede representar para él.

En definitiva, 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 y subrayan el contenido verbal. Esta función del elemento no verbal se acentúa en el seno de sociedades en las que el grado de ritualización es más intenso como es el caso, por ejemplo, de la sociedad medieval de Occidente con respecto a la sociedad actual. En este sentido, J.-C. Schmitt en su libro titulado *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* subraya la importancia del cuerpo y del gesto ritualizado en la sociedad medieval⁸⁴.

⁸³ A. Mehrabian, «Communication without words», in *Psychology today*, September, 1969, citado por R. Y J. Simonet, *op. cit.*, p.77.

⁸⁴ J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, Gallimard, 1990.

En primer lugar, para comprender de forma adecuada el valor del gesto en aquel período es conveniente establecer cuál es la situación actual, ya que desde nuestra perspectiva nos parece que la sociedad medieval era mucho más gestual que la nuestra. A este respecto, J.-C. Schmitt señala que solemos creer que hacemos pocos gestos, porque nuestra cultura, desde hace tiempo, sanciona negativamente la gesticulación. Sin embargo, a menudo sin darnos cuenta, utilizamos gestos continuamente que pertenecen a sistemas simbólicos rigurosos. Y muchos de estos gestos utilizados de forma habitual por nosotros, si bien no siempre tienen exactamente el mismo valor que en aquel momento, tuvieron su origen en la Edad Media.

El hombre en la Edad Media, según J.-C. Schmitt, se define como «[...] l'association d'un corps et d'une âme, et cette association est le principe anthropomorphe d'une conception générale de l'ordre social et du monde, tout entière fondée sur la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur»⁸⁵. Los gestos, así pues, van a encarnar esta dialéctica y, por un lado, libres de cualquier constreñimiento desvelan al exterior los secretos del alma; o, por otro lado, sometidos a una disciplina, contribuyen a dominar y domar el alma para elevarla hacia Dios.

El cuerpo, como vemos, presenta en este período dos valores diferentes desde la perspectiva cristiana que prima en ese momento. Esta ambivalencia del cuerpo se manifiesta por medio de la certeza de que a su través se llega al pecado y se muestra el arrepentimiento. Y el cuerpo, además de su entidad individual, se convierte en parte de un todo mayor: del cuerpo social. Este cuerpo social se caracteriza por tener, a su vez, todo un sistema de gestos ritualizados que garantizan su identidad y la unidad del conjunto que lo constituye. El

⁸⁵ *Ibid.*, p.18.

individuo afirma su pertenencia a un grupo por medio de los gestos y, de esta manera, nunca aparece como ente aislado, sino como parte de un todo. El sistema gestual une, por tanto, el vasallo al señor (por medio del ritual del contrato de vasallaje), el creyente a Dios (por medio del ritual de la oración), el caballero a la dama (donde se reproduce el contrato de vasallaje en el plano amoroso), el acusado a sus jueces (a través de las ordalías) y rige las relaciones cotidianas (por ejemplo, en la mesa) y las extraordinarias (como es el caso de las cruzadas), de modo que todo se mide o valora por estar en el lugar que se le ha adjudicado socialmente o por estar fuera de él. Toda la sociedad medieval, en definitiva, se define y se expresa a través del cuerpo, lo que lleva a afirmar a J. Le Goff que «la civilisation médiévale est une civilisation du geste. Tous les contrats et les serments essentiels dans la société du Moyen Âge s'accompagnent de gestes, se manifestent par eux. [...]. Le geste signifie et engage»⁸⁶.

Cada uno de los órdenes (*oratores*, *bellatores* y *laboratores*) que componen la sociedad medieval se caracteriza por poseer su propio sistema de gestos, con sus propios valores y finalidades. Aunque, según constata J.-C. Schmitt, no se puede obviar que cualquier estudio de estos órdenes y de su sistema ritual de gestos debe servirse de los documentos textuales e iconográficos o de los ensayos medievales que interpretan estos gestos, y todo ello es obra de los letrados, de los clérigos, aquellos que componen el primero de los órdenes. Por lo tanto, no se debe despreciar la deformación que el enfoque parcial de la realidad, en lo concerniente al sistema gestual de cada grupo de la sociedad, pueda introducir en los documentos que sirven como

⁸⁶ J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, París, Arthaud, 1984, p.399.

fuentes de cualquier tipo de investigación actual⁸⁷. En cualquier caso, la aparición del ideal cortés en el seno de la aristocracia comporta su propio arquetipo de comportamiento social que se opone a todo aquello que conlleve villanía, vulgaridad, rusticidad. En definitiva, de todo aquello que haga peligrar el código de relaciones sociales de la aristocracia. En este marco, serán los gestos, las palabras y la propia vestimenta los que permitan establecer la frontera entre la villanía y la cortesía⁸⁸. Concretamente, en lo concerniente a la vestimenta, J. Le Goff sostiene que su significado social es muy grande ya que designa a cada categoría social como si se tratara de un uniforme⁸⁹. De esta manera, cada grupo social tiene su propia marca externa que lo identifica y lo distingue de los demás.

Por otro lado, dentro del conjunto de gestos, debemos destacar especialmente aquellos que proceden de la mano por su especial importancia en la Edad Media como herencia de las civilizaciones antiguas⁹⁰. A través de la mano se transmite, se somete, se ora, se acepta... Se efectúan una serie de acciones voluntarias mediante las que se determina cuáles son las relaciones que entablamos con el grupo y, también, se traslucen una serie de informaciones que, involuntariamente, dejan entrever el estado de nuestra alma en cada momento. Esta importancia de la mano dentro del conjunto del cuerpo, por la mayor posibilidad de gestualizar y, por lo tanto, de producir figurativamente los mensajes del cuerpo, es destacada por M. Jousse quien afirma:

⁸⁷ J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p.209.

⁸⁸ *Ibid.*, pp.225-226.

⁸⁹ J. Le Goff, *op. cit.*, p.400.

⁹⁰ J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p.100.

Non seulement la main, [par ses gestes], est aussi facile à reconnaître que le visage, mais encore elle révèle ses secrets plus ouvertement et plus inconsciemment; chacun est maître de sa propre attitude; la main seule échappe à cette autorité; [...] instinctivement, chez l'homme, les mouvements de ses mains et sa pensée sont inséparables [...]⁹¹.

Pero, como hemos señalado, la gestualidad de la mano no sólo trasluce involuntariamente lo que se produce en nuestro interior; sino que también es la mediadora consciente de nuestra voluntad. En cualquier caso, aunque sea de manera más destacada, la mano se integra en el conjunto del cuerpo, que a través de los gestos produce, como sostiene P. Zumthor, figurativamente sus mensajes⁹². Además, no debemos olvidar que un lazo de carácter funcional liga la voz y el gesto. Este carácter funcional viene determinado, según este medievalista, por el hecho siguiente:

Le mot prononcé n'existe pas (comme le fait le mot écrit) dans un contexte purement verbal: il participe nécessairement d'un procès général, opérant sur une situation existentielle qu'il altère en quelque façon et dont la totalité engage les corps des participants⁹³.

Esta relación estrecha entre el gesto y la voz estará además potenciada, en la Edad Media, por la importancia de la oralidad como medio donde se gesta, transmite y conserva la cultura. La hegemonía de la oralidad, favorecida por el difícil acceso a la palabra escrita, es tal que la escritura, concebida como la única fuente de cultura y poder de una sociedad y definida como un contexto

⁹¹ M. Jousse, *Le style oral. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, París, Fondation Marcel Jousse, 1981, p.71.

⁹² P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil, 1983, p.196.

⁹³ P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, Seuil, 1987, p.273.

neutro donde la cabida del cuerpo es mínima, si no inexistente, se caracteriza en este período por estar marcada por el rastro de la voz y, por tanto, del gesto. En este sentido, J.-C. Schmitt señala que en el caso de los cantares de gesta los textos han conservado dos rastros característicos de su publicación original: por un lado, se encuentran las fórmulas recurrentes que marcan la articulación del relato como jalones reconocibles por todos; y, por otro lado, el mismo texto indica los gestos, miméticos o deícticos, que el juglar lleva a cabo al mismo tiempo que describe la acción de los personajes o reproduce sus palabras. Además estos gestos con respecto a las fórmulas se repiten en circunstancias análogas, no sólo en un mismo cantar, sino de un cantar a otro⁹⁴. Por su parte, P. Zumthor sostiene que no sólo el cantar de gesta presenta este tipo de rastros, ya que los *romans* medievales también los muestran. De entre estos rastros de la publicación oral del texto y de la participación en ella de todo un aparato gestual por parte del intérprete, este autor destaca el caso de los diálogos desprovistos de mención textual explícita del cambio de interlocutor, la existencia de series enumerativas dependientes de un verbo de percepción como *voir* y la presentación del sustantivo precedido del artículo definido caracterizado por su marcado carácter mostrador en el francés antiguo⁹⁵.

Sin embargo, la importancia del gesto en este período no se refleja en el texto únicamente a través de indicaciones acerca de cómo debía realizarse su publicación, sino que también en la articulación interna del relato, donde los gestos y los ritos llevados a cabo por los personajes participan de la cultura gestual de la Edad Media. En esta línea, A. Bartosz, basándose en el estudio de la función del gesto en *Erec et Enide*, establece que el análisis del gesto debe

⁹⁴ J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p.261.

⁹⁵ P. Zumthor, *op. cit.*, pp.274-275.

hacerse a partir de tres componentes: en primer lugar, desde el punto de vista de la acción, ya que los gestos pueden provocar una reactivación de aquella o constituir un elemento de la intriga. En segundo lugar, desde el punto de vista de la existencia textual de los personajes, puesto que éstos son presentados en el texto, primeramente, a través de la descripción de su cuerpo y a través de los gestos por medio de los que, además de por las palabras, el personaje deja entrever, voluntaria o involuntariamente, los entresijos de su alma y la relación que lo une a los demás. En tercer, A. Bartosz destaca la abundante presencia de los gestos en los textos como una búsqueda de verosimilitud, por medio de la descripción pormenorizada de ciertos gestos cotidianos (como los que muestran la piedad de los personajes, la manera de acomodar las cabalgaduras, etc.), que no traducen el estado psíquico del personaje, ni influyen en las motivaciones o en los acontecimientos del relato, pero que el narrador incluye en el universo ficticio en un afán de realzar la apariencia de realidad; y, por otro lado, la descripción pormenorizada de los gestos establece la progresión de los acontecimientos de modo que se produce una adecuación del tiempo de la historia con el tiempo del relato. Aunque el tiempo de los gestos puede contradecir el tiempo de los acontecimientos o, incluso, suspenderlo cuando los gestos pasan a ser actitudes (como es el caso de las miradas)⁹⁶.

Para A. Bartosz, por lo tanto, es innegable la importancia del gesto en la estructura de la novela medieval y su estudio podría proporcionar una información de gran valor con respecto a la economía del *roman* medieval que, desde Chrétien de Troyes, «prétend tirer son sens de l'organisation du récit»⁹⁷.

⁹⁶ A. Bartosz, «Fonction du geste dans un texte romanescque médiéval: remarques sur la gestualité dans la première partie d'*Erec*», in *Romania*, III, 1990, pp.353-360.

⁹⁷ *Ibid.*, p.360.

En el marco del relato, y además de su posible valor funcional dentro de la estructura de aquel, como ya hemos visto, el aparato gestual, de acuerdo a su relación con el lenguaje, se define por ser redundante (el gesto complementa a la palabra), por precisarlo (disipa una ambigüedad) o por sustituirlo (proporciona al espectador una información que denota lo no-dicho)⁹⁸.

En este último sentido, D. James-Raoul subraya la importancia del lenguaje corporal sobre la palabra en el momento de establecer la verdad de un sentimiento en la literatura artúrica⁹⁹. De esta forma, el silencio y el gesto componen un binomio del que el grado de credibilidad como prueba sincera de los sentimientos y de las emociones de un personaje es muy grande. Esta credibilidad es el resultado de la valoración positiva de la inmediatez, de la espontaneidad, en definitiva, del orden del reflejo inconsciente y, por tanto, no falseado, al que pertenece el gesto frente a la palabra. Por consiguiente, la combinación del gesto y de la palabra no puede más que favorecer a esta última confiriéndole un peso específico, al anclarla en el campo de lo real¹⁰⁰.

2.6. Reglas de comportamiento en la interacción verbal

Pero, si se quiere realizar un retrato general de los elementos que forman parte de los intercambios comunicativos, no se debe descuidar la importancia de las reglas que conciernen al conjunto de los comportamientos sociales. Estos comportamientos suponen la existencia de una imagen social que se exterioriza por medio de una línea de conducta particular, tal como afirma el sociólogo

⁹⁸ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil, 1983, p.195.

⁹⁹ D. James-Raoul, *op. cit.*, 1997.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp.76 y 78.

estadounidense E. Goffman. Este celo con respecto a la imagen social puede manifestarse en diferentes niveles: *orgullo*, cuando se muestra el deseo de garantizar la *face* por deber consigo mismo; *honor*, cuando nos empuja el deber frente a las instancias sociales más amplias de las que se recibe el apoyo; y *dignidad* si tal escrúpulo se aplica a las cuestiones del porte, de las expresiones producidas por la manera como una persona domina su cuerpo, sus emociones y los objetos con los que está físicamente en contacto¹⁰¹.

La existencia de ese tipo de *reglas*, que gestionan los comportamientos sociales de los individuos, está en relación con la existencia de fuerzas contradictorias que responden a intereses diferentes y que buscan la salvaguarda de la imagen social. De esta forma, para impedir, en la medida de lo posible, los conflictos, un trabajo incesante de negociación entre las fuerzas contradictorias debe ser llevado a cabo. Esta negociación se basa en el contrato tácito que garantiza nuestra imagen social en contrapartida del respeto de la imagen de los otros. Existe, entonces, un ritual que garantiza la homogeneidad y estabilidad de la comunidad. Se trata de comportamientos elementales que están encaminados a favorecer la constitución de un tipo particular de identidad del grupo garantizada por la integridad de la imagen de todos sus componentes. En este marco, la infracción supone una ruptura de la homogeneidad y provoca una ocasión para la reacción de los demás miembros del grupo. De esta forma, el ofensor será tratado de manera más o menos tolerante de acuerdo con la magnitud de la ofensa infligida, siendo la ruptura total de la comunicación entre el ofensor y la comunidad el grado más taxativo de castigo porque, tal como señala E. Goffman, el principio fundamental del orden ritual suele ser la imagen

¹⁰¹ E. Goffman, *Les rites d'interaction*, París, Minuit, 1974, pp.9-13.

social (la *face*) y no la justicia¹⁰².

Estos tipos de comportamientos, de rituales y de valores afectan a los intercambios comunicativos y se materializan por medio de ciertos principios de cortesía que ejercen fuertes presiones -de la misma manera que las reglas más específicamente lingüísticas- sobre las operaciones de producción e interpretación de los enunciados intercambiados. De la toma de conciencia de la cortesía como un fenómeno lingüísticamente pertinente, nace, a mediados de los años 70, un nuevo dominio de reflexión donde los investigadores como R. Lakoff, G. N. Leech o, más particularmente, P. Brown y S. Levinson han desarrollado sus teorías. Concretamente estos dos últimos autores son los que actualmente han presentado el marco teórico más coherente¹⁰³. La concepción de la cortesía que estos autores desarrollan se fundamenta en la noción de *face* de E. Goffman. Para ellos, efectivamente, todo ser social posee dos *faces* que constituyen dos componentes fundamentales y complementarios: la *face* negativa (en la terminología de E. Goffman: «les territoires du moi») que corresponde al territorio corporal, espacial o temporal y a los bienes o reservas, materiales o cognitivos; y la *face* positiva que corresponde al conjunto de imágenes que valorizan y que los interlocutores construyen sobre ellos mismos e intentan imponerlas en la interacción. De esta manera, desde que se está implicado en una interacción dual nos encontramos con que cuatro *faces* están presentes. Por otro lado, a lo largo del desarrollo de la interacción los participantes son conducidos a llevar a cabo un cierto número de actos, verbales o no verbales. Ahora bien, la mayor parte, incluso la totalidad de los actos

¹⁰² *Ibid.*, p.41.

¹⁰³ P. Brown y S. Levinson, *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge, CUP, 1987.

constituyen amenazas potenciales para alguna de las cuatro *faces*. A este respecto, la existencia de reglas de cortesía que se aplican a los comportamientos no verbales como a los verbales y su respeto de acuerdo con un contrato tácito contraído al formar parte de la comunidad, permite salvaguardar la integridad de las diferentes *faces* de los interlocutores implicados en la interacción¹⁰⁴.

En lo que se refiere, en particular, a la aplicación de la cortesía en las interacciones verbales, C. Kerbrat-Orecchioni, quien ha analizado la validez de las propuestas de los diferentes modelos de cortesía, afirma que es en los actos rituales o formularios (como saludos, excusas, agradecimientos...) donde los principios de cortesía actúan de forma más espectacular. Sin embargo, en otras interacciones verbales de carácter menos ritual también es posible encontrar habitualmente el empleo de estrategias de cortesía encaminadas a evitar las lesiones propias o ajenas de la imagen pública. Estas estrategias se fundamentan, en lo que concierne a la mejor manera de ser *negativamente* educado, en *evitar* decir realmente lo que se piensa, nuestra verdadera opinión. Y en *suavizar* lo que se dice por medio de elementos paraverbales (intensidad vocal, esquemas melódicos...); por medio de elementos mimo-gestuales (inclinación de la cabeza, sonrisa...); por medio de la sustitución de un elemento de la fórmula normal por otro de tipo indirecto que le conferirá un carácter más educado (hablar sirviéndose de parábolas, reemplazar la forma imperativa por la interrogativa, la distanciaci3n a trav3s de la negaci3n, del condicional, los tropos); y, finalmente, por la adici3n de mecanismos que amortigüen la formulaci3n de un acto potencialmente agresivo para la imagen del destinatario

¹⁰⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, «La politesse dans les interactions verbales», in *Les interactions verbales*, París, Armand Colin, 1990, tomo II.

(a través del anuncio del acto en sí, de fórmulas de excusas, por la expresión anticipada en el propio acto de lengua de la reacción del destinatario como un mecanismo de desactivación, por la minimización de la amenaza...). Por otro lado, en lo que se refiere a los actos que tienen intrínsecamente un carácter menos amenazador, hay que decir que éstos pertenecen a la cortesía *positiva* representada por medio de las manifestaciones de acuerdo entre las partes, de alabanzas, de invitaciones, de agradecimientos, etc.¹⁰⁵

En definitiva, existen estrategias de cortesía lingüísticas y los hablantes se sirven de ellas para asegurar o modificar el estado de sus relaciones sociales, para mejorar el tratamiento amistoso, para establecer un clima de respeto mutuo o, incluso, para distanciarse de su destinatario. No es difícil comprender, por lo tanto, que el empleo del lenguaje en las interacciones verbales puede acarrear diferentes consecuencias de acuerdo con el hecho de que se respeten o no las normas, ritos y fórmulas socialmente establecidas para garantizar la imagen social de los individuos.

2.7. Negociación, violencia y manipulación

Hasta aquí hemos establecido los principios y reglas conversacionales, las normas gestuales y de conducta de los principios de cortesía que permiten y facilitan un intercambio comunicativo directo y sincero. Sin embargo, no hay que olvidar que, en el seno de la comunidad, existen fuerzas que no van siempre en el mismo sentido. Se trata de fuerzas opuestas que responden a intereses opuestos y que intentan triunfar sobre los demás. En este contexto, en un mundo basado en la posición de los unos en relación con los otros, el control de la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.827 y stes.

información derivada de la comunicación se convierte en un instrumento eficaz para mantener, modificar o destruir la posición de los otros. Frente al conflicto que se deriva de este tipo de acciones, se puede recurrir a la negociación concebida como una técnica para arreglar los conflictos en los que los protagonistas son adversarios atrapados en un campo de fuerzas e intereses diferentes. Aunque a menudo, según F. Jacques, una muestra previa de fuerza logra reforzar las posiciones en el momento de la negociación¹⁰⁶.

El recurso a la violencia, por otro lado, representa una posibilidad de resolución de conflictos donde las partes implicadas renuncian a otros métodos posibles de mantener relaciones. Por medio de la violencia se intenta forzar, directa o indirectamente, a los individuos o a los grupos a actuar contra su voluntad y a ejecutar las aspiraciones de una voluntad que les es ajena. Se recurre, para ello, a la intimidación o a otros medios más agresivos o represivos capaces de atentar contra la integridad física o psíquica de los seres, contra sus bienes, contra sus ideas o valores, prestos a aniquilarlos completamente en caso de una resistencia que se supone deliberada o persistente¹⁰⁷. Así pues, la violencia pone fin a cualquier sistema de interacción donde los derechos, la integridad, los valores de los otros sean respetados en favor de la imposición de los intereses de un sujeto sobre cualquier otra individualidad.

Sin embargo, entre estos dos métodos de interacción social a través de los que se pueden resolver los conflictos, por un lado, la negociación en la que se respeta al otro y, por otro lado, la violencia donde se violan los derechos del otro, existe un tercer método que se caracteriza por fingir el respeto de los derechos

¹⁰⁶ F. Jacques, «Argumentation et strategies discursives», in *L'Argumentation*, Colloque de Cerisy, A. Lempereur éditeur, Liège, Mardaga, 1991, p.164.

¹⁰⁷ J. Freund, «La violence dans les rapports avec la ville et les communautés», in *Violence et transgression*, M. Maffesori y A. Bruston (bajo la dirección de-), París, Anthropos, 1979, p.35.

del otro al tiempo que se consigue imponerle unos intereses ajenos: hablamos de la manipulación. Se trata de una estrategia de conducta que saca un gran provecho de la existencia de la imagen social de los individuos y de la necesidad de mantenerla intachable. La importancia de esta última para la existencia social de los individuos favorece que se acepten proyectos de manipulación con el fin de evitar incurrir, en caso de rechazo, en un proceso de degradación de nuestra imagen social.

La manipulación verbal, que implica generalmente un aspecto no verbal para conferirle mayor efectividad, representa la ejecución de una voluntad contraria a la voluntad desinteresada (de buena fe) que debe regir el diálogo, por lo que éste ya no constituye un fin en sí mismo, sino un medio. De esta manera la manipulación se define como:

[...] la acción del hombre sobre los otros hombres, o, en términos modales, como el *hacer-hacer*, e incluso, extendiendo el concepto al plano general de la comunicación, como una vasta estructura de intercambio entre dos actantes considerados en una situación eventualmente conflictiva¹⁰⁸.

Desde un punto de vista puramente esquemático, podríamos añadir a esta definición que los actores de un proceso de manipulación son, por un lado, el manipulador, quien toma la decisión de la manipulación y la ejecuta. Y, por otro lado, el manipulado, quien es el objeto de esa manipulación de modo que se ve empujado, voluntaria o involuntariamente, a llevar a cabo el proyecto de acción concebido por el manipulador. El manipulado, dentro del esquema de la manipulación, *acepta* un contrato que lo liga al manipulador y que lo priva de libertad, bajo forma de una provocación, intimidación o de una seducción, que

¹⁰⁸ A. J. Greimas, J. Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, tomo II, 1991, artículo *manipulación*, p.158.

son las figuras simples de la manipulación¹⁰⁹.

Al determinar el valor de la manipulación del hombre a través del lenguaje, A. López Quintás establece como una de las consecuencias de la manipulación la alteración y falsificación por parte del hombre de la verdadera condición de las cosas y acontecimientos. Además, añade que «a través de esta torsión, ejerce una forma de violencia sobre los demás hombres y amengua su libertad de pensamiento y de decisión. Bajo pretexto de servicio, establece fraudulentamente una relación de dominio sobre sus semejantes»¹¹⁰. Por tanto, la primera consecuencia de la manipulación es la ausencia de libertad por parte del sujeto manipulado, ya que se ve comprometido por medio de una relación contractual con el manipulador.

La manipulación representa un tema que actualmente está siendo objeto de atención por constituir una de las manifestaciones más determinantes de las relaciones entre los hombres. En su estudio se ha prestado sobre todo atención a la vertiente comercial y publicitaria, aunque las principales conclusiones, creemos, pueden ser aplicadas a cualquier terreno y época, puesto que, en esencia, se trata de los métodos que nos permiten obtener algo de alguien que no tendría por qué proporcionárnoslo. En otros términos, la manipulación se puede definir, de acuerdo con los autores R. V. Joule y J. L. Beauvois, por medio de la naturaleza de quien la utiliza y por las consecuencias que acarrea para el manipulado:

La manipulation reste, en effet, l'ultime recours dont disposent ceux qui sont dépourvus de pouvoir ou de moyens de pression. Elle présente en outre

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.152.

¹¹⁰ A. López Quintás, *Estrategia del lenguaje y manipulación del hombre*, Madrid, Narcea, 1984, p.159.

l'avantage de ne pas apparaître comme telle et de maintenir autrui dans le sentiment de sa liberté ce qui est moins négligeable qu'il ne paraît de prime abord¹¹¹.

El hecho de que el sujeto manipulado no sea consciente de la situación de la que es víctima y de que, por tanto, acceda, sin saberlo, a los deseos del manipulador hace que la manipulación pueda ser considerada como una relación que satisface a todos los que se encuentran vinculados por ella. El rasgo esencial de la ausencia de libertad en el proceso de la manipulación, puesto que el manipulado ignora que lo es o no puede dejar de serlo, hace que se pueda diferenciar aquella de la persuasión. En este sentido, la persuasión se caracteriza por el deseo por parte del manipulado de realizar la misión que se le ha encomendado y que le ha sido presentada como ventajosa para sus propios intereses, aunque en el fondo sean los intereses del manipulador aquellos que el manipulado satisfará en primer lugar sin que sea consciente de ello. Por tanto, en el universo de la manipulación, la falta de libertad del manipulado aparece en la persuasión disfrazada de libre elección por parte de aquel, quien previamente habrá sido sometido a esta manipulación para que la elección, fruto de *su voluntad*, sea en realidad aquella que conviene al manipulador. Y es ésta la definición que se puede encontrar habitualmente en las obras actuales consagradas al estudio de esta técnica de la manipulación, como es el caso de G. R. Funkhouser quien la presenta como la influencia que se ejerce sobre las decisiones de alguien a fin de que actúe en el sentido que nos interesa¹¹².

¹¹¹ R. V. Joule et J. L. Beauvois, *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p.12.

¹¹² G. R. Funkhouser, *Le pouvoir de persuasion*, Paris, Seuil, 1989, p.58.

Pero, la persuasión no se presenta como un proceso simple ya que para obtener los resultados deseados se debe actuar hábilmente y siguiendo una serie de normas. En este sentido, G. R. Funkhouser señala que existen dos opciones para intentar persuadir a alguien: por un lado, modificar el atractivo que presenta una decisión para el sujeto manipulado, con el fin de que la abandone en favor de la que interesa al manipulador; y, por otro lado, cuando el método anterior no proporciona los resultados deseados porque el manipulado no varía su decisión, se debe pasar a trabajar en el proceso mismo de decisión y no en la elección. De esta forma, con las tácticas de esta segunda opción se perseguirá suscitar ideas en el manipulado para que su personalidad y sus propias inclinaciones lo conduzcan hacia una decisión en concreto, se acelerará el proceso de decisión insistiendo sobre los perjuicios derivados de la pérdida de tiempo, se modificará la naturaleza de la decisión eliminando toda dificultad de modo que sea más fácil de tomar o, entre otras tácticas, se potenciará la incertidumbre para cambiar el curso de los acontecimientos¹¹³. Todo ello, evidentemente, con la idea de influir en el otro a través de la palabra hábilmente manejada para que el sujeto manipulado no sea nunca consciente de que es víctima de este tipo de manipulación.

Por último, dentro del marco de la persuasión señalaremos un tipo particular cuyo fin es el propio individuo. Se trata de la autopersuasión que, según este autor, se pone en marcha cuando se desea intensamente (o no) llevar a cabo una empresa y el individuo se autopersuade de la necesidad o no de realizarla por medio de las mismas tácticas de persuasión¹¹⁴.

¹¹³ *Ibíd*, pp.67-85.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p.94.

Volviendo de nuevo a la estrategia general de la manipulación, debemos señalar que los estudios actuales sobre la manipulación en el mundo de la publicidad y de las ventas han establecido la existencia de un comportamiento habitual en los sujetos que consiste en la perseverancia en la primera decisión, de modo que, después de haber tomado nuestra decisión con respecto a algo, seguimos manteniéndola aunque se nos desvelen poco a poco los inconvenientes que acarrea. Este comportamiento, evidentemente, es ampliamente explotado por los vendedores de todo género, ya que a través de una hábil manipulación podrán conseguir su objetivo. De este modo, la técnica del *law-ball* o del *amorçage* se sirve de este comportamiento para envolver al sujeto objeto de la manipulación, a través de un cebo, en una doble *trampa* que implica, una primera decisión del sujeto (quien ignora en ese momento todo el alcance del acto en el que se compromete) y una segunda decisión cuando conoce el verdadero alcance de su compromiso. La perseverancia desempeña en esta técnica de venta, y, en definitiva, de manipulación, un papel importante ya que, de acuerdo con R. V. Joule y J. L. Beauvois, «la notion d'amorçage traduit la persévération de la première décision lorsque la personne amorçée prend la seconde, cette fois en toute connaissance de cause»¹¹⁵. Se puede hablar de manipulación puesto que en cualquier caso la decisión final del manipulado hubiese sido otra de haber estado en posesión, desde el primer momento, de la información completa.

El control de la información, la desinformación, representa también un instrumento peculiar de la manipulación y consiste, según J. M^a Vázquez, en «la acción del emisor que genera la mezcla de los signos de los mensajes con la intención de atenuar, suprimir o alterar la correlación entre la representación que

¹¹⁵ R. V. Joule y J. L. Beauvois, *op. cit.*, p.62.

se ofrece al receptor y la realidad de los hechos»¹¹⁶. Se trata de un instrumento que puede ser utilizado de manera aislada o en combinación con otras figuras de manipulación. Evidentemente, el punto fuerte de este recurso está basado en la certeza de que el manipulado tendrá una actitud más receptiva hacia los intereses (desvelados u ocultos) del manipulador no estando en posesión más que de una parte de la información que le concierne o puede concernirle. Su recorrido de acción responde, entonces, a una realidad manipulada con ese fin, evitando, de esa manera, otra reacción como consecuencia de la posesión de toda la información, lo que sería contrario a los intereses del manipulador.

La manipulación es, pues, una estrategia de comportamiento que se basa en un cierto número de actitudes bien establecidas como la perseverancia de los sujetos en su primera decisión tomada con respecto a una cuestión. Al mismo tiempo, en el marco de esta estrategia, el individuo utiliza un cierto número de herramientas de interacción con las cuales se ejerce un cierto grado de influencia sobre los demás. Se trata de los consejos, con los que se crea un cierto grado de indefensión en la persona aconsejada, en detrimento de su libertad, provocado por el prestigio, el poder, la sabiduría o experiencia del que aconseja; de las amenazas, que se basan en una situación de poder del manipulador reconocida por el manipulado; de las promesas o de los juramentos, que implican un beneficio futuro de gran atractivo para el manipulado; o de la desinformación que, tal como hemos señalado, procura al manipulador una ventaja sobre las eventuales acciones del manipulado.

Por otro lado, la manipulación se materializa por medio de figuras o programas coercitivos que limitan o anulan la libertad de decisión del manipulado. La fuente de poder de carácter coercitivo se encuentra en el deseo

¹¹⁶ J.M^a Vázquez, *Manipulación. Información*, Madrid, Instituto de Sociología Aplicada, 1990, p.28.

de salvaguardar la imagen social que se tiene, que se quiere conservar o que se quiere cimentar. Entre las figuras más productivas encontramos el desafío como aquella más empleada. Sin embargo, en la Edad Media y, en particular, en el *roman courtois*, debemos señalar la existencia de tres figuras de manipulación fundamentales: el *don contraignant* (el don apremiante), el desafío y las *coutumes*. Todas estas figuras se basan en la existencia de un sistema de valores común regido por un conjunto de reglas cuyo respeto o transgresión (por acción u omisión) determinan la aceptación del individuo en el seno de la comunidad. Este sistema de valores se define con respecto a un cierto número de imágenes positivas del sujeto frente del comportamiento social (la *courtoisie* en el lenguaje, en los gestos y en las actitudes), al respeto de las instituciones (leyes, principios, creencias) convencionalmente admitidas y al respeto del territorio individual de cada cual (privilegios resultantes del rango social, de la edad, del estatus intelectual, etc., o, en un sentido más material, posesiones como tierras, castillos, etc.). Un recorrido social de respeto del código social provoca una potenciación de la imagen social del individuo, de su crédito, que corresponde a lo que se denomina *honor*, es decir, «cette *image* de soi que l'homme s'est construite en fonction de sa participation dans la vie sociale [...]»¹¹⁷.

En lo que respecta a las características de las figuras de manipulación que se encuentran en las novelas corteses, debemos señalar que, en primer lugar, el *don contraignant* constituye un programa de manipulación donde la perseverancia representa un papel bastante importante. El *don contraignant* se articula en un mecanismo narrativo que pone en marcha un plan de manipulación donde el manipulador solicita, utilizando como medio de presión el honor, un

¹¹⁷ A. J. Greimas, *Du sens II*, París, Ed. du Seuil, 1983, p.239.

compromiso que se presenta como libremente consentido, aunque no llegue a conocerse su verdadera naturaleza hasta que se concede, por lo que se convierte en un acuerdo de carácter fiduciario. De esta forma, en muchas ocasiones el caballero que concede el don ignora totalmente en qué consiste y accede a ello empujado por el imperativo del honor, dentro del código cortés. Sin embargo, es posible encontrar algún caso en el que el sujeto de esta figura de manipulación someta su aceptación a alguna condición restrictiva: Gauvain, en *Le Conte du Graal*, por ejemplo, limita la aceptación del *don contraignant* solicitado por el barquero por medio de la condición de que no se derive de ello deshonor para su persona. En otras ocasiones, la concesión de un don, del que se ignora la naturaleza o no, está contrarrestado por el ofrecimiento por parte del manipulador de un *guerredon* (que puede estar especificado o no), lo que, en ningún caso, disminuye el carácter coercitivo de la demanda del don. El ofrecimiento del *guerredon*, respondería al principio bastante conocido del comportamiento humano que consiste en proporcionar una razón previa cuando se quiere obtener algo¹¹⁸. Además, este uso cortés puede ser objeto de un lectura inversa de la ley de la reciprocidad que establece que se debe pagar el favor recibido (haya sido solicitado o no, lo que la enclava en el universo de la manipulación)¹¹⁹, de manera que, al haber sido prometido un *guerredon* a cambio del don, el caballero está doblemente comprometido a la aceptación no sólo por los imperativos del código cortés del honor, sino, también, por la existencia de esta regla, cuya contravención conllevaría la lesión de nuestros sentimientos de equidad y de obligación. Finalmente, el *don contraignant* se beneficia de la existencia de otro principio que rige el comportamiento humano denominado por

¹¹⁸ R. B. Cialdini, *Influence et manipulation*, Paris, F1RST, 1990, p.14.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp.25-54.

R. B. Cialdini, principio de coherencia. En este sentido, según este autor, «chaque fois qu'un individu prend une position au vu de tous, il ressent par la suite le besoin de conserver cette position de façon à paraître un individu cohérent»¹²⁰. El caballero cortés ha tomado una posición dentro del universo cortés al que pertenece y debe mantenerla, por ello la solicitud del don, apelando a los valores caballerescos y al honor, resulta aún más imperativa.

La manipulación del caballero cortés por medio de la petición de un don resulta ser, pues, de gran efectividad narrativa por llevar implícitos, en su mecánica, principios de comportamiento social de gran raigambre, como el principio de la perseverancia ante una decisión, una interpretación inversa del principio de la reciprocidad y, en este caso el más determinante de todos, el principio de la coherencia de un tipo de comportamiento, basado en el honor, que garantiza una posición social precisa. La combinación de estos principios y reglas de comportamiento humano confiere a la figura de manipulación, representada por el *don contraignant* toda su efectividad. Se trata, pues, en palabras de J.-J. Vincensini, de una práctica o adquisición de valores (sea cual sea su naturaleza) que puede realizarse al margen o a la inversa de las obligaciones de la reciprocidad: «tout se donne et celui qui dépense gagne; tout peut se demander sans que rien ne se rende dans cette acquisition sans échange ni limites»¹²¹. En definitiva, constituida por estas características, esta figura de la manipulación representa un mecanismo narrativo de gran utilidad en las novelas artúricas, donde representa razones que empujan a los personajes a actuar y a suplir un estado de carencia que ha descubierto una falla en el

¹²⁰ *Ibid.*, p.81.

¹²¹ J.-J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, París, Honoré Champion, 1996, p.378.

equilibrio narrativo existente hasta el momento, salvando, así, algunas restricciones del comportamiento normativo impuesto por la comunidad.

Siguiendo con el análisis de las manifestaciones de la manipulación, presentaremos a continuación el desafío que, de acuerdo con la opinión de A. J. Greimas, debe definirse como una de las figuras características de la manipulación, resultado de una coerción moral. El programa de provocación del desafío, llevado a cabo por el manipulador y aceptado por el manipulado, presenta como punto inicial el mensaje persuasivo del sujeto manipulador que acompaña la proposición de contrato y que consiste en notificar al sujeto que será manipulado su falta de competencia. El desafío, según este autor, debe ser considerado como un caso particular de persuasión antifrásica donde «[...] l'énoncé persuasif est affiché comme une *persuasion de refuser* avec l'intention cachée de le voir lu, à la suite du faire interprétatif du sujet manipulé, comme une *dissuasion de refuser*»¹²². Se trata, según considera A. J. Greimas, de la negación de la competencia del sujeto para obtener de él lo que denomina un *sobresalto saludable* que desencadena la mecánica de la manipulación. Por otro lado, el desafío, y en general cualquier tipo de provocación, se caracteriza por entablar entre el manipulador y el manipulado un tipo de comunicación especial que este autor define como coercitiva, ya que ante la afirmación de su incompetencia, el sujeto desafiado «ne peut éluder la réponse, car son silence serait immanquablement interprété comme un aveu»¹²³. De modo que, en cualquier caso, el sujeto desafiado está supeditado a la aceptación impuesta de una proposición de contrato de la que es objeto, dado que la no aceptación lesionaría gravemente su honor y, por tanto, su posición en el grupo: su honor,

¹²² A. J. Greimas, *op. cit.*, p.215.

¹²³ *Ibid.*, p.217.

como concepto individual, pero, también la imagen que el grupo tiene del honor del individuo, sobre todo en sociedades como la medieval tan atenta a la lesión del honor por considerar que la integridad del individuo garantiza la del grupo.

Una última característica fundamental para el buen funcionamiento del desafío, y, por tanto, de la manipulación, es la necesidad, como ya señalamos, de la existencia entre el manipulador y el manipulado de un código o sistema de valores común, lo que impide, por consiguiente, la posibilidad de un desafío entre un caballero y un villano o viceversa. Este código de valores común o complicidad objetiva entre el manipulador y el manipulado se manifiesta, en el marco de la problemática del poder, a través del código del honor. Dentro de este código, el desafío es sentido como una afrenta que requiere una inmediata respuesta, por lo que obliga al sujeto manipulado a un inevitable compromiso en un programa de acción del que realmente no ha leído más que la parte que al manipulador le ha interesado mostrar para alcanzar sus objetivos.

Finalmente, la *coutume* representa una figura de manipulación que se basa en la existencia de un prototipo de conducta que debe ser respetado a todo precio bajo pena de transgresión y, en consecuencia, de lesión del honor del individuo. Normalmente, se trata de viejas costumbres (*la Cacería del Ciervo Blanco* en *Erec et Enide*) o de costumbres más recientes (*la Joie de la Cour* - la Alegria de la Corte- en *Erec et Enide*) que se imponen sin que el sujeto manipulado tenga más posibilidad que la aceptación o el rechazo del programa, con lo que cada una de estas opciones pueda acarrear.

Como vemos, la concepción de la persona como una imagen de repercusión social explica la efectividad de ciertos tipos de figuras de la manipulación, como es el caso del desafío, por ejemplo, ya que el manipulado siempre estará sujeto al código común de valores que el manipulador maneja en su propio provecho. Además, el carácter particular de la sociedad aristócrata

medieval, caracterizada por considerar el honor del grupo como la suma del honor intachable de sus miembros, exige a los sujetos que hagan frente a todos los retos que se les presenten y, por ello, no se reconoce el esquivar la situación adversa como el principal medio de prevenir un peligro, de manera que se pueda ahuyentar la amenaza que se cierne sobre la imagen social. Al contrario, cualquier intento manifiesto por evitar el enfrentamiento es duramente censurado siempre que tenga como protagonista a caballeros, porque la máxima del código común entre los individuos concierne, en una sociedad tan fuertemente jerarquizada como la medieval, únicamente a los caballeros y a los nobles. Un enfrentamiento entre un villano y un caballero implica otra estrategia de acción, en lo relativo a los requisitos del tratamiento, que no tiene nada que ver con el código cortés y presenta soluciones de otro orden. En ese caso, la superioridad del caballero con respecto al villano constituye un *status quo* admitido por todos que nunca es cuestionado.

El marco literario en la Edad Media

Ya que nuestro campo de investigación será el discurso directo en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes, debemos precisar aún más las características particulares de este tipo de discurso en la literatura de este período. Para ello nos ocuparemos concretamente de establecer un perfil de la oralidad en este momento puesto que, partiendo de su importancia como medio habitual de publicación de las obras, debemos esperar que su rastro sea evidente en las novelas, creaciones que ya no estaban destinadas al canto o a la recitación pública en la plaza (como es el caso de los cantares de gesta), sino a la lectura, generalmente colectiva, llevada a cabo de forma recogida en las salas de los castillos. Pese a su vocación más intimista y selectiva, el rastro de la oralidad dejará su marca en estas obras a través de frecuentes intervenciones del autor en su texto con llamadas al receptor (en ocasiones a los oyentes: por medio de verbos de percepción como *oïez*), el empleo del presente del indicativo (rasgo de la presencia vocal), la abundancia del discurso directo, monólogos y diálogos que favorecen en el momento de la lectura los efectos de voz y de mímica¹²⁴.

¹²⁴ Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, Seuil, 1987, p.306.

3.1. La oralidad

En general, para ciertos pueblos, en diferentes momentos de la historia, la oralidad representa la única vía de transmisión del saber, del poder y del arte. Desde el punto de vista antropológico, la oralidad constituye un rasgo fundamental de cualquier tipo de organización del hombre. Sobre esta evidencia se erige la investigación de W. J. Ong, quien, considerando la existencia actual de centenares de lenguas sin escritura, concluye el carácter permanente de la oralidad del lenguaje humano¹²⁵.

En particular, en lo que concierne a la Edad Media occidental, especialmente la francesa, la oralidad representa el medio más efectivo de llegar al público más amplio evitando los mayores inconvenientes contemporáneos tales como la transición de una lengua escrita de prestigio (el latín) hacia una nueva lengua de comunicación cotidiana (la lengua romance), el hermetismo social, la ausencia de comunicaciones, el analfabetismo y la carestía de la transmisión escrita de los textos. La oralidad se presenta, pues, como un medio de supervivencia y de transmisión de todo lo que implica la vida cotidiana de una comunidad. La palabra tiene como punto de referencia de su legitimidad el *Verbo* fundador del Mundo, extraído de la institución religiosa. Pero, al mismo tiempo, hasta más allá del siglo XV, ve su legitimidad constantemente ratificada por la existencia de un derecho consuetudinario, el cual implicaba una ley transmitida oralmente. La pervivencia del derecho en el seno de la palabra deberá hacer frente, hacia la segunda mitad del período, al deseo de los miembros de las monarquías autoritarias de ver instaurado un modelo de justicia codificado y por escrito, exento de las variantes y movilidad que presentaba, de unos lugares a

¹²⁵ W. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres-Nueva York, Methuen, New Accents, 1982.

otros, el derecho basado en las costumbres. Aunque, como afirma P. Zumthor, hasta el triunfo de las primeras monarquías coexistieron dos tipos de derecho: uno oral, basado en las costumbres, y otro escrito, de tradición romana¹²⁶.

Al intentar describir las características de la voz en este momento, no debemos obviar los rasgos que aquella tiene condicionada por las formas de expresión y por los procesos del pensamiento. En este sentido, W. Ong estima que en las culturas orales el pensamiento debe ser articulado en modelos mnemotécnicos, basados esencialmente en el ritmo, en fórmulas de expresión y en episodios temáticos estándar. La oralidad, según esto, está determinada por los modos de expresión y, también, por las exigencias de la mnemotécnica que, a su vez, determinará la sintaxis de la voz¹²⁷. Por lo tanto, el ritmo y las fórmulas constituyen los elementos fundamentales del discurso oral de cierta longitud. En especial el ritmo, según M. Jousse, constituye «l'adjuvant de la mémoire»¹²⁸, por lo que siempre está presente en el enunciado oral dado que, en ese contexto, el esquema rítmico constituye una expresión mnemotécnica del pensamiento. Este autor añade a esta idea una explicación fundamentada en la visión del esquema rítmico, presente en todos los espacios étnicos del estilo oral, como el elemento que hace palpable e inmediatamente asimilable a la memoria todo lo que los sentidos perciben y, también, todos los conocimientos humanos, incluso los científicos y las ideas más abstractas¹²⁹. En este contexto, la transcripción del discurso no tenía más finalidad que la de ser un *aide-mémoire*, un relevo

¹²⁶ P. Zumthor, *op. cit.*, pp.99-100.

¹²⁷ W. Ong, *op.cit.*, pp.33-34.

¹²⁸ M. Jousse, *Le style oral. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, París, Fondation Marcel Jousse, 1981, p.52.

¹²⁹ *Ibid.*, p.200.

momentáneo de la voz. Finalmente, Jousse señala una evolución en la función del ritmo que, incontestablemente, tuvo un sentido mnemotécnico en las culturas orales hasta el momento en el que los medios gráficos fueron encontrados y vulgarizados. Cuando se llegó a esta etapa, en las culturas en las que apareció la escritura, el esquema rítmico dejó de tener una utilidad mnemotécnica e, insensiblemente, pasó a emplearse como un medio de expresión del sentimiento. Según este autor, la sensación de placer causada por el ritmo en el organismo sustituyó e incluso hizo olvidar «dans notre poésie écrite, l'utilisation primitivement mnémotechnique des schèmes rythmiques du style oral [...]»¹³⁰.

En definitiva, se puede establecer el período posterior a la invención de la imprenta como el momento en el cual el ritmo, elemento básico de la creación poética de difusión oral, pierde su carácter de vulgarización y de conservación también dentro del pensamiento histórico, científico y moral¹³¹.

Por otro lado, la vulgarización de la escritura puso fin al *formulismo* característico de las creaciones orales e instauró un proceso de *desformulación*, dado que habían perdido su funcionalidad marcada por las exigencias de la difusión oral¹³². La iteratividad propia del discurso oral deja de ser pertinente, con la misma función, en el texto escrito, por ello el paso de la oralidad a la escritura implica un cambio en la naturaleza y en los elementos constitutivos del texto en cuestión.

¹³⁰ *Ibid.*, pp.199-200.

¹³¹ *Ibid.*, p.206.

¹³² P. Zumthor, *op. cit.*, pp.216-217.

Aplicados estos conceptos a la realidad de la Edad Media, dentro del marco de la oralidad reinante, encontramos en el cantar de gesta el ejemplo efectivo de la influencia de las condiciones de la difusión en la composición de la creación, ya que, según M. Pidal, el cantar de gesta era concebido como un espectáculo público que «mira hacia sus oyentes no sólo en el momento de la recitación, sino ya desde la poetización misma»¹³³. Este condicionamiento presente en el cantar de gesta favorece el empleo de elementos que pueden facilitar su *publicación* oral, a través de, entre otros, los medios de expresión estereotipados tales como las fórmulas, los temas o episodios. Estas mismas características fundamentales definen los cantares épicos contemporáneos ejecutados por los cantores de gesta yugoslavos, quienes graban en su memoria los cantares, no palabra por palabra, sino en términos temáticos, caracterizados por su variedad circunscrita a un número limitado de temas épicos (reunión de la corte, el héroe toma las armas, descripción de las monturas, el torneo, el combate singular, las fiestas, etc.). Se unen a este número determinado de temas, las fórmulas estereotipadas y todos en conjunto constituyen un acervo propio del cantor caracterizado por poder ser utilizado en cualquier momento dentro de una estructura versificada. Estos intérpretes, cuya actividad se desarrolla en un cultura oralmente auditiva, poseen un vocabulario constituido por expresiones métricas y, cuando oye una historia nueva, el cantor no intenta retenerla repitiéndola, sino que la memoriza por términos temáticos, comunes a todos los poetas de la tradición. Posteriormente, el conjunto memorizado es trasladado verbalmente por medio de fórmulas y elementos sacados de la reserva. El estilo de cada cantor queda reflejado por medio un conjunto de

¹³³ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, (1ª ed. 1942), p.468.

marcas personales a través de las cuales se distingue su interpretación¹³⁴.

Estas características propias de los cantares de gesta contemporáneos son básicamente las mismas que las que se daban en la Edad Media, puesto que ambas se desarrollan en un marco de oralidad ajeno al texto. Como vemos, estos elementos permiten una más fácil memorización de la obra y su transmisión posterior en cualquier momento, determinada por las condiciones precisas de la difusión oral. A este respecto, y siempre teniendo como marco de referencia a los cantores de gesta yugoslavos contemporáneos, J. Rychner destaca que ni la asonancia, ni la necesidad de un metro preciso, ni, en definitiva, la organización de los versos coartan en absoluto la existencia de la improvisación oral en el arte del cantor de gesta medieval. La técnica propia de estos intérpretes está directamente condicionada por la difusión oral de los textos; sin embargo, al mismo tiempo, esta técnica condiciona el estilo épico de las composiciones¹³⁵.

Por otro lado, esta variedad de creación en el momento de la ejecución da lugar al fenómeno conocido convencionalmente, a partir de la denominación propuesta por P. Zumthor desde 1972, como *mouvance*. Este carácter fluctuante del texto se hará patente en el momento de su transcripción escrita, aunque no debemos olvidar que los escritos conservados son poco numerosos o demasiado ambiguos y, por lo tanto, no pueden proporcionar una imagen global de la flexibilidad y libertad de la transmisión vocal que existía en ese momento

¹³⁴ W. Ong, *Retrouver la parole. Introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, [s.l.], Maison Mame, 1971, pp.28-30.

¹³⁵ J. Rychner, «La technique littéraire des chansons de geste», *Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1959, pp.161-178.

histórico¹³⁶. En el marco de la escritura también se hacen patentes estas variantes, junto con otras engendradas en el propio proceso de escritura, que no resulta ser la obra exclusiva de los copistas, quienes movidos por un deseo de rectificar o de amoldar los textos al marco escrito introducen variaciones en aquel; sino, también, de los *remanieurs*, quienes desean actualizar y modernizar el lenguaje de los textos para adaptarlos al gusto del momento¹³⁷. Con estas condiciones, resulta descabellado hablar de plagio, dado que no existía el concepto de derechos de autor tal y como se concibe en la actualidad.

La implantación de la escritura tendrá en el plano poético otra consecuencia de gran importancia como es el paso del verso a la prosa, que, por otro lado, no se produjo de manera súbita, sino que, desde el siglo XIII, empleó varios siglos para realizarse. El verso, por su compromiso dentro de la oralidad, había adquirido matices muy marcados de irrealidad; mientras que, la prosa, como resultado de un prejuicio derivado de su empleo administrativo y científico, parece revestir un carácter verídico. No obstante, las posibilidades del verso, entre otros rasgos, por su sonoridad, ritmo y esencia formularia, presentarán mucha resistencia a la implantación de una prosa poética carente de hitos que destaquen ante los ojos o el oído y desprovista de los efectivos mecanismos de mnemotecnia¹³⁸.

¹³⁶ P. Zumthor, *op. cit.*, pp.160-161.

¹³⁷ M. de Riquer, «Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire», *La technique littéraire des chansons de geste, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, París, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1959, pp.80-81.

¹³⁸ P. Gallais, «Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge. Les formules et le vocabulaires. I», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VII, 1964, p.487.

Al hablar de oralidad, hay que reservar un lugar especial a la lectura como medio de difusión colectiva que implica características particulares. Según las conclusiones de P. Gallais a este respecto, hasta la mitad del siglo XIII no se encuentra ninguna obra que no haya estado destinada a la lectura pública. Para este autor la lectura individual, reflexiva y en silencio, sin ningún movimiento de los labios, tal y como la realizamos hoy, constituyó durante mucho tiempo una práctica reservada exclusivamente a los clérigos cultos y especialmente entrenados. La verdadera palabra que designó la lectura con los ojos apareció, de acuerdo con sus investigaciones, a partir de la segunda mitad del siglo XIII y no será el verbo *lire* sino el verbo *veoir*:

[...] il correspondra d'ailleurs, [...], à la prolifération des manuscrits, et des manuscrits enluminés, où l'image va parfois devenir indispensable à la compréhension du texte. Au XIII^e siècle, encore, le récitant pouvait désigner de la main telle peinture murale, ou vitrail, ou tapisserie qui illustre ses dires: au XIV^e, les bibles historiées vont se multiplier, où le texte sera réduit à de simples légendes pour les miniatures¹³⁹.

Cuando se habla del proceso de lectura de los textos medievales, no debemos olvidar que los textos en lengua vulgar carecían de una puntuación sistemática, lo que dificultaba su ejecución. A este respecto debemos señalar el interés del copista Guiot, quien establece, en las obras de Chrétien que copia, unas convenciones concretas en cuanto al sistema de puntuación. Este sistema convencional tenía como misión facilitar la lectura del texto y, más concretamente, la lectura en voz alta, convirtiéndose sus copias, de esta forma,

¹³⁹ *Ibid.*, p.486.

en ediciones para ejecutantes¹⁴⁰. Aunque en lo concerniente a las características propias de la puntuación medieval de los textos, Marchello-Nizia destaca especialmente que la puntuación en los textos en verso presenta características particulares y una significación diferenciada de la que presentan en los textos en prosa. Asimismo, pone de relieve el escaso interés que ha despertado este tema en las investigaciones de los diferentes medievalistas, entre otras razones por la marcada preferencia que éstos muestran por los estudios y ediciones de las obras de los siglos XII y XIII, esencialmente escritas en verso (las obras en prosa aparecerán a comienzos del siglo XIII), donde la puntuación es escasa:

[...] quant les copistes introduisent un point ou une virgule dans un vers, c'est pour séparer des membres de phrase juxtaposés de même nature et de même fonction, dans les énumérations par exemple; les points que beaucoup de copistes placent systématiquement à la fin de chaque vers n'ont aucunement valeur syntaxique: ils soulignent simplement la frontière sonore que forment la pause terminale et la rime, et servent en quelque sorte de «justification» de droite, sans plus. [...] ¹⁴¹.

La implícita dificultad del descifre del código de signos escritos, los problemas de puntuación y, entre otros, la escasez de copias, propiciaron la lectura en voz alta a cargo de lectores especializados. Sin embargo, la lectura individual en voz alta constituyó en este momento el rasgo distintivo de la lectura en general, cuyo rastro se deja sentir hasta nuestros días. Efectivamente, actualmente no resulta infrecuente encontrar casos de lectura con los ojos acompañada de articulación en voz baja, circunstancia que, según los

¹⁴⁰ M. Roques, «Le manuscrit fr. 794 de la Bibliothèque Nationale et le scribe Guiot», in *Romania*, LXXIII, 1952, pp.193-199.

¹⁴¹ C. Marchello-Nizia, «Ponctuation et *unités de lecture* dans les manuscrits médiévaux ou: je ponctue, tu lis, il théorise», in *Langue Française*, 40, 1978, pp.33-34.

especialistas, tiene como consecuencia la lentitud de la lectura. A este respecto, M. McLuhan destaca el paralelismo que puede hacerse entre la situación del lector medieval que se enfrenta a un texto con la de los lectores contemporáneos, quienes deben enfrentarse en ocasiones con textos que carecen de las marcas visuales convencionales que les ayuden a leerlos. Y, en este contexto, las escasas marcas de puntuación que presentan los textos medievales, e incluso textos posteriores, tiene como misión dirigirse y ayudar directamente al oído y no, como podría pensarse, al ojo.¹⁴² Esta ausencia sistemática de puntuación en la práctica generalidad de los textos medievales, es justificada por P. Zumthor como la huella indeleble de la oralidad en la escritura. De la misma forma que los textos medievales, sostiene este autor, muchos textos actuales pretenden recuperar por medio de estas estrategias la fuerza de la voz, de la oralidad, rompiendo con los convencionalismos de la escritura¹⁴³.

Por lo tanto, la ausencia de marcas en el texto medieval, la necesidad de descifrar la grafía, la tendencia a ver en cada vocablo una entidad separada del resto y la ausencia de la puntuación que permita una rápida interpretación, abocan a la materialización del lenguaje escrito a través de la voz como único medio de comprenderlo por medio de lo que podríamos denominar una *visualización auditiva*.

La necesidad del tránsito por la lectura pública o la recitación como medio efectivo de transmisión, constituye aún una señal del predominio, en franco retroceso, de la oralidad, de la voz y gestualidad de un intérprete sobre la

¹⁴² M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Montreal-Paris, H.M.H: Letée-éds. Mame, 1972, pp.103-105.

¹⁴³ P. Zumthor, *op. cit.*, p.118.

presencia codificada de la escritura. La presencia del texto escrito en el marco de la lectura pública, sea cual sea la actividad interpretativa del lector, frena el movimiento dramático, aunque, tal como señala P. Zumthor a este respecto, «[...] ne peut néanmoins éliminer la prédominance de l'effet vocal»¹⁴⁴. Y, en este sentido, parece probado que aquellos intérpretes, cuya actividad fundamental estaba regida por la lectura para un público cortesano de textos escritos, convirtieron pronto estas sesiones en espectáculos:

[...] beaucoup de représentations figuratives que nous avons de «lecteurs» suggèrent que le livre, devant eux sur son lutrin, peut n'être qu'une sorte d'accessoire servant à dramatiser le discours [...]¹⁴⁵.

De esta manera, aunque la interpretación está constreñida por la *dictadura* del texto escrito que el intérprete tiene bajo sus ojos, la realidad de su cuerpo como presencia autorizada y autor empírico se hace patente a través de su valor significativo, que la materialidad del soporte escrito no puede borrar del todo.

En cuanto a los intérpretes encargados de transmitir las creaciones medievales debemos señalar que, al menos en un cierto momento, no se podía distinguir entre trovador y autor, por un lado, y juglares-ejecutantes, por otro lado. Más aún cuando el anonimato era la realidad de muchas obras sin que se pueda establecer su autoría, demostrándose con ello que en este período el concepto de autor y de propiedad intelectual difiere mucho del nuestro. En este contexto, los juglares constituyen un bastión fundamental de la cultura medieval, caracterizado, de acuerdo con la opinión de E. Faral, de la manera siguiente:

¹⁴⁴ P. Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París, PUF, 1984, pp.35-36.

¹⁴⁵ P. Zumthor, *La lettre et la voix*, París, Seuil, 1987, p.68.

A une époque où personne guère ne lisait, sinon les clercs, où la tradition orale, même pour les professionnels, était aussi importante que la tradition écrite, c'est par eux qu'ont été voiturées en tous sens les idées et les inventions nouvelles¹⁴⁶.

Los juglares dedicados a la transmisión de los cantares de gesta, *fabliaux* u otras creaciones en la plaza pública, sufrieron el acoso de los miembros de la Iglesia, quienes veían en aquellos los secuaces del mal. Frente a esta persecución constante por parte de los representantes de la religión oficial, los juglares gozaron en todo momento del apoyo del público laico, que le brindaba su favor a través de su presencia en los lugares en los que aquellos trabajaban. Asimismo, los juglares desarrollaban su arte en las cortes señoriales, donde encontraban una acogida calurosa que se traducía, en general, en valiosos presentes. Poco a poco, se instauró la costumbre de incorporar el juglar al conjunto del personal fijo del castillo, convirtiéndose en clérigos a sueldo (*menestrels*). Esta nueva situación del intérprete de la literatura medieval produjo una serie de consecuencias como la desaparición y la transformación de algunos géneros o la aparición de otros. Aunque la consecuencia más importante, en la que tuvo, por otro lado, una influencia decisiva el triunfo de la escritura y la difusión de la imprenta, fue la paulatina desaparición del arte juglaresco (materialmente perceptible hacia el siglo XIV). De esta forma la actividad de cantores, recitadores o contadores profesionales independientes, basada en la fuerza de la memoria como elemento de cohesión del material literario que se recupera de la tradición y se actualiza en cada nueva interpretación, poco a poco desaparece, después de haber reinado en un amplio período comprendido entre

¹⁴⁶ E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París, Librairie H. Champion, 1987, (1ª ed. 1964), p.256.

el siglo X y el XII, vencida por la difusión y prestigio de la escritura. Se pone fin, de esta forma, a la actividad productora de los juglares que, hasta el momento, había sido muy amplia ya que, según las estimaciones de E. Faral, una gran parte de la literatura del momento era el resultado de su talento creador o estaba destinada a engrosar su repertorio¹⁴⁷. El clérigo a sueldo (*menestrel*) asentado en la corte, por su parte, se transforma en escritor que une a la misión de leer o de recitar, la de componer obras, convirtiéndose en verdaderos hombres de letras.

En definitiva, con el triunfo definitivo de la escritura en la Edad Media, después de superado el período de hegemonía total de la oralidad y, posteriormente, de convivencia y sumisión de la escritura a la voz (como consecuencia de la dificultad de su iniciación sólo accesible a unos cuantos), desaparece, parece que ya definitivamente, de la cultura occidental la posible existencia de una cultura oral de prestigio reconocido, con entidad suficiente para ser el soporte de todos los conocimientos del hombre. De esta forma, los únicos reductos naturales de la oralidad parecen ser el mundo de la infancia, del analfabetismo y el reino del sueño, donde el lenguaje será siempre oral, en un mundo donde la escritura se ha erigido en la memoria de la humanidad.

3.2. El discurso directo

Como ya hemos señalado, la presencia del discurso directo en el texto implica la pluralidad de voces, favorece el carácter dramático del mismo y, en el caso particular del texto medieval, este hecho pretende sacar el máximo partido posible de la forma oral en que habitualmente eran publicadas las obras medievales. De esta manera, los mismos autores o los agentes que intervenían

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.254.

en su publicación (juglar, recitador, lector colectivo) potencian la presencia del discurso directo del personaje a fin de acrecentar el interés del receptor, generalmente del oyente.

Por otro lado, la gestualidad que acompaña a la palabra se verá también potenciada para cumplir la misma misión que desarrolla en el proceso enunciativo, es decir, constituir un elemento redundante por medio del que se intenta atenuar los inconvenientes de una comunicación en directo. De esta forma, tal como señala H. Meschonnic, destaca el valor enfático que adquieren el empleo de la voz y gestos en su conjunto en el marco del discurso directo¹⁴⁸. Aunque, de entre las partes del cuerpo que pueden intervenir gestualmente en la enunciación debe destacarse la importancia de la mano como espejo del alma, en más alto grado que la cara, porque la mano escapa a la autoridad de nuestra voluntad, dejando traslucir involuntariamente nuestros verdaderos sentimientos¹⁴⁹. La trascendencia de la información aportada por la mano es clave ya que a través de ella se puede hacer cualquier cosa y, por lo tanto, es posible representar cualquier cosa. Por ello, la mano constituye la parte del cuerpo que, en primera instancia, acompaña el relato de forma significativa y constante, llegando, en ocasiones, más allá de la palabra.

Esta relación estrecha entre la palabra y el gesto constituía un signo identificativo de la publicación oral de los textos en el período medieval dado que el juglar, el recitador o, posteriormente, el lector colectivo debían imprimir a los discursos de los personajes, con los medios a su alcance (la voz y el cuerpo), la inmediatez necesaria para infundirles o, mejor, restituirles, su valor intrínseco.

¹⁴⁸ H. Meschonnic, «Qu'entendez-vous par oralité», in *Langue Française*, 56, 1982, p.21.

¹⁴⁹ M. Jousse, *Le style oral. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, París, Fondation Marcel Jousse, 1981, pp.71-72.

Sin embargo, el triunfo de la escritura y el silencio progresivo de la palabra provocarán una difuminación gradual del cuerpo y del gesto, fracturándose, así, el *continuum* antropológico compuesto por el lenguaje expresado a través de la voz, el cuerpo y el gesto¹⁵⁰. De esta forma, y en palabras de P. Zumthor, la diferencia sustancial que existe entre el *consumo* de un texto escrito y de uno transmitido de forma oral reside únicamente en «l'intensité de la présence»¹⁵¹, por un lado, del intérprete y del oyente en el caso de transmisión oral de gran poder; y, por otro lado, en el caso de un texto escrito, de la presencia invisible de un *otro* que se dirige a nosotros desde lejos captando nuestra atención.

Por lo tanto, al acentuar la presencia y la importancia del discurso directo del personaje en el texto, al darle mayor protagonismo a la expresión directa del personaje, los narradores medievales, y especialmente Chrétien de Troyes, atenúan la incidencia negativa que el tránsito por la escritura podía producir en la naturaleza del texto, conservando, de esta forma, una de las características esenciales de la oralidad: la complicidad del receptor a través de la difuminación del espacio entre él y el texto por medio de la modulación, el ritmo de la voz y el aparato gestual del intermediario implicado en la publicación de la obra.

En este proceso, tiene una particular importancia la edición de los textos medievales, determinada especialmente por la escasa puntuación de los manuscritos, obviada no por negligencia de los autores medievales, sino porque éstos eran conscientes del tipo de publicación de su obra y contaban con el saber hacer de recitador. La escritura manifiesta, en un primer momento, su naturaleza de receptáculo de la oralidad a través de rasgos tales como la

¹⁵⁰ G. R. Cardona, *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp.129-130.

¹⁵¹ P. Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Quebec, éds. du Préambule, 1990, p.75.

irregularidad en la demarcación de los elementos del texto. De esta forma, según señala al respecto P. Zumthor, la página se presenta de forma masiva, sin, en ocasiones, separar sistemáticamente las palabras. La escritura medieval no presenta de forma evidente las articulaciones propias del discurso: hasta el siglo XIV era corriente el copiar los versos sin separarlos, como si se tratase de prosa. Los diferentes títulos (que delimitan capítulos o partes de la narración) presentes en algunos manuscritos han sido interpretados como indicaciones dirigidas exclusivamente al recitador profesional. Finalmente, la puntuación del texto nunca fue sistemática:

Les manuscrits les plus attentifs à cet égard, comme la copie Guiot des romans de Chrétien de Troyes, marquent le texte d'un point aux lieux où apparemment est souhaitée une suspension du débit; d'une virgule après une exclamation, donc une montée de la voix. [...]. Ni guillemets ni autre indicateur n'annoncent les citations: seul, s'il y avait lieu, le ton du lecteur pouvait les détacher¹⁵².

Concretamente, la escrupulosidad de Guiot es señalada por M. Roques, quien, en su artículo consagrado al manuscrito FR 794 y a este escriba, enumera las diferentes convenciones gráficas (concernientes a la pronunciación y a la puntuación) empleadas por este copista para facilitar la legibilidad de sus copias por parte, principalmente, de los ejecutantes encargados de la publicación oral del texto¹⁵³.

¹⁵² P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, Seuil, 1987, pp.118-119.

¹⁵³ M. Roques, «Le Manuscrit FR 794 de la Bibliothèque Nationale et le scribe Guiot», in *Romania*, LXXIII, 1952, pp.177-199.

Por otro lado, estas carencias de los manuscritos fueron posteriormente suplidas, de acuerdo con B. Cerquiglini, por los diferentes editores de los textos quienes se adueñaron de las posibilidades de elección y de privilegios interpretativos. El deseo de transferir al alfabeto romano propio de la imprenta el texto de los manuscritos los obliga, por simple necesidad de legibilidad, a establecer la representación gráfica del enunciado, su división en palabras, y la puntuación:

Une découpe en mots est apparue dans les manuscrits latins dès le VIII^e siècle (la *scriptio continua* était difficile à déchiffrer), et cela traduit sans doute un progrès de la lecture silencieuse et personnelle [...] ¹⁵⁴.

El proceso de la lectura está íntimamente ligado, como vemos, al proceso de la escritura. La carencia de puntuación sistemática en los manuscritos estaba ligada, entre otras razones, a la conciencia de la glosa mímico-tonal por parte del lector o recitador del texto. Una vez que se impuso una norma de puntuación y se desvanecieron otros inconvenientes que imposibilitaban la fácil lectura de los manuscritos, se permitió, al tiempo que la alfabetización ganaba terreno, la práctica de la lectura intelectual y silenciosa.

Para establecer el retrato de la práctica del discurso directo en los textos medievales y, en particular, en la literatura artúrica, según D. James-Raoul, es necesario tener en cuenta la dualidad antonímica de la palabra en este período ¹⁵⁵. De esta forma, vemos que la palabra presenta un doble valor en este momento: es la vía de la verdad, por un lado; y, la vía de la mentira, por el otro

¹⁵⁴ B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, París, Seuil, 1989, p.44.

¹⁵⁵ D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, París, Honoré Champion, 1997.

lado. Como vía de verdad, la palabra constituye un medio de salvación puesto que es un don de Dios. A través de ella se accede a la racionalidad y a la religión y, en definitiva, a la trascendencia metafísica. Pero, la palabra constituye, también, el origen del poder del jefe y de la política, de la vida cotidiana de la sociedad. Por ello, se puede establecer el poder de la palabra, tal como lo afirma P. Zumthor, quien sostiene que particularmente en este período «tout discours est action, physiquement y psychiquement effective»¹⁵⁶.

Como vía posible de la mentira, la palabra debe ser justificada, debe ser atestiguada por medio de la convocatoria de instancias divinas y santas dentro del marco ritual del juramento; por medio de la materialización de lo que se dice a través de la presentación de objetos (sellos, anillos, etc) que atestiguan la validez del discurso, a través de la constatación por medio de los sentidos de la verdad encerrada en el discurso; o, a través del sistema mímico o gestual que acompañan y acentúan la palabra para anclarla en el campo de la verdad.

Por otro lado, cuando se habla del discurso directo también debe mencionarse, por su importancia, la otra vertiente de la comunicación: el silencio. En la Edad Media la percepción del silencio tiene valores particulares, algunos de los cuales han permanecido en el tiempo y llegado hasta nuestros días. Concretamente, en la Edad Media el silencio ocupa un lugar importante puesto que constituye un medio para soslayar la mentira y el pecado engendrado por la palabra. Representa un medio evidente de prudencia que permite evitar los peligros de la palabra. Pero, el silencio tiene también otros valores: por un lado, valores positivos como un medio de retener información que pudiera ser perjudicial, como medio de preservar el ser a través del disimulo, para ocultar la identidad del héroe, como signo de la existencia de vida interior, de pensamiento

¹⁵⁶ P. Zumthor, *op. cit.*, p.83.

y como signo externo de timidez o de temor ante los extraños o ante el ser amado. Por otro lado, el silencio presenta valores negativos, puesto que, como rechazo a comunicarse, puede ser percibido en ciertos contextos, especialmente entre caballeros, como marca de agresión.

En cualquier caso, a pesar del lado negativo de la palabra y el aspecto positivo del silencio, no se debe olvidar que la comunicación constituye una de las columnas fundamentales de la sociedad cortés y, de esta manera, está ligada a los grandes acontecimientos sociales (embajadas, negociaciones, acuerdos, etc.) como a acontecimientos más cotidianos tales como, por ejemplo, la relación que existe entre los placeres de la mesa y la palabra. Se trata de una relación de orden cronológico que se organiza, primero, a través del hecho de comer (mientras se come no se habla) y, después, viene el momento del placer de la palabra, cuando se manifiesta el interés, por ejemplo, por las aventuras del caballero y de la doncella que puede acompañarlo, donde se sacia, en definitiva, la curiosidad del anfitrión y de los demás miembros del castillo o de la morada que acoge a los invitados.

3.2.1. El diálogo

En lo que se refiere a las manifestaciones del discurso directo, diremos, en primer lugar, que los antecedentes del diálogo en la novela artúrica en verso tienen como punto de partida la expresión directa en los cantares de gesta. Los contextos en los que generalmente se desarrolla el discurso directo en los cantares serán, en principio, los mismos que los que encontramos en las primeras novelas, los *romans antiques*. Esencialmente, estos contextos se caracterizan por ser épicos, aunque ya se deja sentir una clara evolución que permite hablar de rasgos propios del diálogo novelesco.

En lo que respecta a la semejanza entre los contextos donde se desarrolla el discurso directo en los cantares de gesta y en las primeras novelas, caracterizadas por presentar temas antiguos, diremos que, según A. Petit destaca en su obra *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*¹⁵⁷, la importancia y la extensión de las batallas en las primeras novelas justifica la presencia del discurso directo en situaciones donde priman los rasgos guerreros. Este tipo de diálogo que se entabla entre compañeros de armas o entre adversarios presenta características determinadas y motivos recurrentes entre los que A. Petit subraya las palabras de desafío, amenazas e insultos, sarcasmo épico, elogio de los combatientes, exhortación al combate o discusión entre compañeros de armas. Todos estos motivos presentes en los cantares de gesta se encuentran en los *romans antiques*, pero con una frecuencia que varía de una novela a la otra. Concretamente, el *Roman d'Alexandre* constituye la novela de tema antiguo más cercana a los tipos de diálogo desarrollados en los cantares. Presenta, pues, un discurso directo que, además de desarrollar motivos guerreros, se caracteriza, en general, por su brevedad. Frente a esta novela, los demás *romans antiques* (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Enéas*, *Roman de Troie*) se significan por una presencia menos profusa de los motivos épicos, especialmente el elogio de los combates y de los golpes asestados con pericia. Esta disminución del discurso directo ligado a circunstancias guerreras tiene como efecto acelerar el relato. Además de la menor profusión de diálogos épicos, éstos, cuando aparecen, son objeto de un tratamiento especial que refleja un cambio en las costumbres contemporáneas. Encontramos, de esta forma, por un lado, una evolución en el contenido

¹⁵⁷ A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1985, volume I, chap.IX.

esencialmente agresivo del motivo épico del cantar de gesta presentando elementos corteses; y, por otro lado, se introduce un tipo de diálogo generoso, casi amistoso, entre los adversarios en pleno combate que contribuye también a modificar el valor de los temas guerreros.

Aparte de los contextos anteriormente señalados, los cantares de gesta presentan otras ocasiones donde se desarrolla el diálogo como son las escenas de consejo, las embajadas y los mensajes, que también aparecen reflejadas en los primeros *romans*, donde, concretamente, los novelistas presentan una escena de consejo para justificar una decisión especialmente importante tomada por el héroe.

Fuera del contexto de guerra similar al de los cantares de gesta, el diálogo en las novelas de tema antiguo presenta una perceptible evolución en lo concerniente a su forma y a su objeto: *Le roman d'Alexandre*, presenta, cuando menos, una evolución formal que rompe con el estilo fuertemente formalizado de los cantares. Así, la *laisse* (tirada) en esta novela presenta una sucesión de intervenciones diferentes y breves, haciendo alternar, en ocasiones, el estilo directo con el indirecto. Esta alternancia contrasta con la presencia casi exclusiva de una o dos réplicas en los cantares, aunque la conservación de las fórmulas de presentación resta gran parte del ritmo y la vivacidad que esta innovación podía introducir potencialmente.

Por su parte, el *Roman de Thèbes* presenta la convivencia de antiguas formas heredadas del cantar (como son las fórmulas de presentación) y la introducción de otras nuevas, tales como la ruptura del pareado octosílabo para significar el paso del relato al discurso directo o el recurso sistemático al inciso, confiriendo con ello un carácter más dinámico a la sucesión de réplicas. Este dinamismo destaca particularmente en aquellas ocasiones donde desaparece

toda marca de la enunciación, donde bajo un estilo teatral, sin la presencia de verbos declarativos o de incisos, se suceden las réplicas de los interlocutores.

Finalmente, A. Petit destaca la importancia de las innovaciones introducidas por los autores del *Roman d'Enéas* y del *Roman de Troie*, quienes determinan con ello varias características fundamentales del diálogo novelesco, esencialmente en lo que se refiere al diálogo de tipo amoroso. En el *Roman de Troie* el diálogo ilustra y explicita las diferentes etapas de la historia amorosa que ha sido, previamente, anunciada por el narrador. En el *Roman d'Enéas*, aunque el diálogo puede igualmente estar precedido o seguido de una larga intervención explicativa del narrador, el diálogo proporciona por sí mismo la información esencial y el narrador se difumina detrás de lo que dicen sus personajes. En esta novela el diálogo adquiere una vivacidad real de manera que se convierte, de forma autónoma, en un elemento de la progresión de aquel.

Como vemos, los *romans antiques* se singularizan por presentar características dialógicas heredadas de los cantares de gesta que han seguido un proceso evolutivo (más o menos acusado) y características innovadoras que, posteriormente, se revelarán como esenciales del género novelesco que acababa de nacer. Todo ello lleva a A. Petit a concluir que:

Dans l'emploi du dialogue, le *Roman d'Alexandre*, très marqué par les thèmes guerriers et sa structure strophique, représente un cas particulier parmi les romans antiques du XII^e siècle. L'empreinte de la chanson de geste s'y manifeste avec netteté, et on la retrouve encore dans *Thèbes* pour certaines scènes de conseil, un peu moins dans *Troie* et assez peu dans *Enéas*. Mais souvent, à partir de contextes présents dans l'épopée, le dialogue est l'objet d'un traitement romanesque¹⁵⁸.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp.672-73.

Este tratamiento novelesco particular pasa por la alteración de los motivos épicos y de su contenido, ya que se evoluciona de un registro de órdenes y mandatos impuestos por jerarquía a un registro marcado por la persuasión. Aunque, en mayor o en menor medida, siempre está presente la intervención del narrador, quien va a aclarar el sentido del diálogo y descubrir, de esta forma, la diferencia que existe entre lo que parece ser, información transmitida por medio del discurso directo del personaje, y lo que en realidad es, información que el narrador toma bajo su tutela.

Otro autor que ya se había ocupado anteriormente y de forma más sucinta del estudio de las primeras novelas en verso francesas ha sido G. Biller, quien, en su obra publicada en 1974, *Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175)*, presenta el diálogo como la figura dramática más eficaz de las novelas, superando, por consiguiente, el valor del *apostrophe*, de la *exclamation* y de la *interrogation oratoire*. La intención de este autor era establecer la evolución de la figura del discurso directo desde los cantares de gesta hasta las novelas anteriores a las de Chrétien de Troyes, ocupándose, por tanto, del análisis del diálogo, del discurso del coro y del monólogo. De esta forma, en el apartado consagrado al diálogo en los primeros *romans*, G. Biller señala especialmente su escasa presencia en las primeras novelas francesas con respecto a los cantares de gesta. Sin embargo, mientras que el número de diálogos es inferior en los *romans*, su extensión es mayor, característica ésta que se manifiesta desde las primeras creaciones narrativas francesas. Además de la diferencia numérica relativa a la cantidad de diálogos presentes en las primeras novelas con respecto a los cantares, el diálogo novelesco presenta, desde sus primeras manifestaciones, dos tendencias opuestas: por un lado, destaca el uso de un recurso fundado en el alargamiento de las réplicas derivado

directamente del gusto contemporáneo por las amplificaciones y las reflexiones. Por otro lado, se puede observar precisamente la tendencia contraria, basada en la alternancia rápida de las réplicas con el fin de proporcionar al diálogo un ritmo vivo, contrastando, así, con el carácter patético y pesado del discurso en la epopeyas. Este procedimiento, destaca G. Biller, puede encontrarse desde los primeros *romans*, aunque sólo Chrétien de Troyes será capaz de sacar, con su talento, el máximo partido de él. Sin embargo, esta tendencia a dar a los diálogos un carácter vivo no constituye un rasgo exclusivo de estas creaciones puesto que también está presente en los cantares de gesta, si bien en ellos suele encontrarse más rara vez y, desde luego, no de forma tan desarrollada como en el *Roman d'Enéas*. Será, pues, en los *romans* donde alcance unos límites tales que, en ocasiones, al abreviarse tanto las réplicas, un verso puede albergar varias de ellas¹⁵⁹.

Finalmente, este autor destaca una tendencia presente especialmente en Chrétien de Troyes que consiste en intentar introducir un índice de variante en el diálogo a través del empleo alternativo del discurso directo y del indirecto. Al establecer una comparación con los cantares de gesta, Biller constata que el único tipo de este procedimiento que puede encontrarse en los cantares de gesta, salvo en los más antiguos, se caracteriza por la transición de la forma indirecta a la directa en el discurso de un mismo personaje. Este procedimiento puede encontrarse también en los *romans*, presentando como diferencia fundamental el no extenderse en los cantares de gesta la parte indirecta más allá de uno o dos versos; mientras que, en los *romans* pueden presentar un cuerpo más extenso. G. Biller señala también el procedimiento del que hace especial

¹⁵⁹ G. Biller, *Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175)*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974, pp.165-167.

uso Chrétien, si bien su presencia se puede observar ya en *romans* anteriores, que consiste en construir en discurso indirecto una o varias réplicas de un diálogo que en general se asienta en el discurso directo¹⁶⁰. Más concretamente, en el estudio al que hemos aludido anteriormente, A. Petit, quien también toma, al igual que G. Biller, como punto de referencia el trabajo de A. Hilka sobre la obra de Chrétien y sus innovaciones con respecto al cantar de gesta¹⁶¹, señala que la presencia escasa del recurso al estilo indirecto en los cantares de gesta lo convierte, dado su uso numérico superior, en un rasgo específico del estilo novelesco que, antes que en las obras de Chrétien, fue bastante utilizado por los autores de los *romans antiques*¹⁶². Posteriormente, abundando más en las características y función de este recurso, A. Petit indica que el empleo del estilo indirecto permite, en algunas ocasiones, acelerar, si no el diálogo en sí, al menos el relato de una escena al resumir ciertas intervenciones, mejor integradas, de esta forma, en la narración general. En otras ocasiones, cuando es parcial, el recurrir al estilo indirecto permite, por medio del contraste, poner de relieve la intervención de un personaje en estilo directo, realizándose, al mismo tiempo, la individualidad del personaje en cuestión. En tercer lugar, A. Petit considera que, de forma general, antes que con Chrétien de Troyes, los autores de las novelas de tema antiguo hacen alternar el estilo indirecto y el directo para variar la expresión y para subrayar una réplica de las demás. En cuarto lugar, piensa que, cuando el paso del discurso indirecto al discurso directo se efectúa en la misma

¹⁶⁰ *Ibid*, pp.167-168.

¹⁶¹ A. Hilka, *Die direkte Rede als Stilistisches Kunstmittel in den Romanem des Kristian von Troyes*, Halle, 1903.

¹⁶² Especialmente en lo que concierne a los episodios donde se desarrolla el tratamiento novelesco de las escenas de los consejos y de las embajadas.

tirada sin que se produzca un cambio de locutor, se persigue insistir con ello en ciertas palabras pronunciadas por el personaje. Finalmente, el recurso al estilo indirecto se manifiesta también por la aparición, cada vez más frecuente, del estilo indirecto libre a partir del *Roman de Thèbes*. Este último empleo, constituye para A. Petit otro de los medios de los que dispone el autor para distanciarse de sus personajes y de lo que ellos dicen. Este distanciamiento tiene como razón el deseo de introducir un elemento de análisis más sutil que las formas explícitas, habitualmente utilizadas por estos autores, por lo que constituyen otro tipo de manifestación de su espíritu de análisis. Y, en especial, esta forma más sutil de la presencia del narrador en su diálogo es particularmente acusada en el *Roman de Troie*, más allá de las escenas de consejo¹⁶³.

En lo concerniente no ya a la forma, sino al contenido del diálogo, debemos destacar la aparición y posterior desarrollo de un tipo particular de discurso: el denominado diálogo amoroso. A este respecto, A. Petit señala que, fuera del contexto guerrero que estaba presente ya en los cantares de gesta, el diálogo manifiesta una evolución real en las novelas de tema antiguo en cuanto a su forma y a su objeto. Posteriormente, incidiendo en la evolución del objeto del diálogo, este autor señala el desarrollo del diálogo de carácter amoroso y de la técnica de la introspección como dos de los elementos esencialmente destacables en los *romans antiques*, en especial en el *Roman d'Eneas*, en el *Roman de Troie* y, en menor medida, en el *Roman de Thèbes*, novela donde aparece por primera vez este tipo de discurso. Además, la naturaleza de este diálogo presenta características propias en cada novela, ya que, por ejemplo, en

¹⁶³ A. Petit, *op. cit.*, pp.640-643.

el *Roman de Troie*, el diálogo ilustra y explicita, según A. Petit, las etapas de una aventura amorosa previamente anunciada por el narrador. Por su parte, el *Roman d'Enéas* conjuga los diálogos precedidos o seguidos de una intervención aclaratoria del narrador, con diálogos (no exclusivamente de tema amoroso) que proporcionan lo esencial de la información y el narrador, en estos casos, se difumina ante la voz de sus personajes¹⁶⁴.

Sin embargo, frente a lo que sostiene A. Petit, encontramos la opinión de Marchello-Nizia quien afirma que en los primeros *romans* franceses, y especialmente en las primeras novelas corteses, «[...] il n'y a pas de dialogue-aveu-amoureux»¹⁶⁵. Para este autor puede demostrarse que, en los primeras novelas francesas, no se encuentra ningún diálogo amoroso definido como una confesión dialogada de un amor recíproco. Esta ausencia aparece suplida por otros medios de confesar el amor que se siente, como, por ejemplo, por medio del relato del narrador, de la confesión amorosa que se hace a un tercero o de la confesión que se hace uno a sí mismo (el soliloquio amoroso, del que hablaremos más adelante). De esta forma, Marchello-Nizia después de analizar los diferentes diálogos de carácter amoroso que aparecen en las novelas, señala que en el caso de *Enéas* no aparece ningún diálogo amoroso basado en la confesión *recíproca*. Tampoco se encuentra este tipo marcado de diálogo de reconocimiento recíproco del amor sentido en el *Roman de Thèbes*, ni en el *Roman de Troie*, ni, finalmente, en el *Roman de Tristan* de Bérroul¹⁶⁶. Para este

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp.656-673.

¹⁶⁵ C. Marchello-Nizia, «L'invention du dialogue amoureux: le masque d'une différence», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et éditées par Marie-Louise Ollier, Montreal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal- Librairie Philosophique J. Vrin, 1988, p.226.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.224-226.

autor, el primer diálogo amoroso en francés se encuentra en la novela de Chrétien de Troyes titulada *Cligés*, donde se pone en escena un largo diálogo de confesión amorosa entre Fenice et Cligés y que tiene, quizá, como modelo un episodio perdido del *Tristan* de Thomas conservado en el *Tristan* de Gottfried.

A partir de estas constataciones, Marchello-Nizia concluye que los primeros *romans* presentan monólogos amorosos y no una transitividad real en la que haya una confesión recíproca. Y cuando esto ocurre, el discurso trata del acuerdo entre los interlocutores del código lingüístico (como ocurre en el caso de *Cligés*), esencialmente instigado por la dama. Después de este punto, es decir, desde que se ha instaurado un acuerdo en lo concerniente a la palabras, «[...] une nouvelle différence surgit, sur, [...], la syntaxe narrative: quelle histoire vivre? sur quel modèle articuler l'amour? [...]»¹⁶⁷.

En cualquier caso, con o sin diálogos entre los amantes donde éstos se expresen recíprocamente el amor que ambos sienten, la sola presencia de discursos cuyo objeto no sea el contexto guerrero o contextos derivados de éste, constituye en sí una gran evolución en la posibilidad de temas del *roman* frente a la homogeneidad temática característica de los cantares de gesta, de los que, en un primer momento, el recién nacido género novelesco toma parte de su inspiración.

En lo que concierne al *diálogo de coro* o, como lo denomina A. Micha, el discurso *colectivo*¹⁶⁸, G. Biller lo define como la expresión de un grupo de personas que se dirige verbalmente a una única persona o a un grupo de ellas. La definición del diálogo colectivo propuesta por A. Micha no difiere demasiado

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.231.

¹⁶⁸ A. Micha, «Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman», in *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Librairie Droz, 1976, pp.812-819.

de la anterior y queda enmarcada dentro del *discours collectif*, concebido como la expresión, en circunstancias diversas, de un coro, más o menos numeroso, de personajes no individualizados que toma la palabra para hacer oír la *vox populi*. Esta definición excluye las palabras que no corresponden exactamente a la expresión de un grupo verdaderamente anónimo: «[...] quand deux, trois ou quatre personnages, qui jouent un certain rôle dans l'action, sont censés parler simultanément, mais ne représentent pas un ensemble indistinct d'individus»¹⁶⁹. El discurso colectivo se clasifica, según A. Micha, de acuerdo con su función, en dos tipos: unos, más o menos integrados a la acción, constituyen los denominados diálogos; otros discursos, más o menos independientes con respecto a la acción (e, incluso, en ocasiones al margen de ella dado que se puede prescindir de ellos dentro de la cadena del relato), constituyen los monólogos colectivos¹⁷⁰.

En lo concerniente a la presencia del diálogo de coro en el *roman*, G. Biller descata su reducida frecuencia en los primeros *romans* frente a su numerosa presencia en las epopeyas, constatación ratificada por A. Micha quien añade que el diálogo colectivo se caracterizaba en las epopeyas por su brevedad (normalmente de uno a seis versos, ocho como máximo). De esta forma, este rasgo constituye la principal diferencia entre aquel y el diálogo colectivo en el *roman*, donde, en conjunto, se presenta en menor número pero con una mayor extensión¹⁷¹. Por otro lado, los diálogos de coro en el *roman* aparecerán adaptados, como es el caso de Gautier o Chrétien, quien les dará una gran

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.11.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.12.

¹⁷¹ A. Micha, *op. cit.*, p.15.

variedad: «Il laisse très souvent un membre de choeur prendre la parole au nom de tous ou bien plusieurs membres parler à tour de rôle»¹⁷², mecanismo que permite que la escena tenga más vida.

En definitiva, el diálogo en los primeros *romans*, frente a los de las epopeyas, presenta la particular característica de un aumento de su longitud, de la voluntad de hacerlos más variados y de darles una forma natural y viva. En esta misma línea se desarrollará el diálogo colectivo.

3.2.2. El monólogo

Con respecto a la manifestación del monólogo en la Edad Media debemos señalar que, refiriéndose especialmente al marco narrativo, R. Dubuis establece la frontera entre el diálogo y el monólogo, entre los que no existe más que un paso fácilmente salvado por los narradores medievales, dentro de la búsqueda de la teatralización del relato emprendida en sus obras con el fin de captar la atención de los receptores (identificados como los oyentes-espectadores). Por otro lado, deja clara la identidad del monólogo al ser no sólo un medio efectivo de dramatización del relato; sino también el elemento de la obra dramática más cercano a la narración ratificado por el teatro clásico¹⁷³.

El valor propio del monólogo medieval ha sido establecido por autores como G. Biller quien, en primer lugar, define el monólogo en los cantares de gesta por su frecuencia y por su brevedad: de no más de doce o quince versos. Estos monólogos contienen efusiones de un personaje (especialmente en condiciones de desgracia), plantos (especialmente los fúnebres), ruegos o puras

¹⁷² G. Biller, *op. cit.*, p.169.

¹⁷³ R. Dubuis, «La partie du récit dans le théâtre français du Moyen Âge», in *Cahiers de Varsovie*, 19, 1992, p.78-82.

reflexiones, siendo estos últimos monólogos relativamente raros. Por otro lado, la presencia del monólogo en los primeros *romans* bajo forma de planto es bastante numerosa, especialmente el fúnebre, presentando una extensión variable en cada una de las obras. También aparecen presentes, concretamente en el *Roman d'Enéas*, los monólogos donde uno se consulta antes de tomar una decisión o monólogos de puras reflexiones.

El valor dramático del monólogo fue reconocido y explotado desde los cantares de gesta, en los cuales abundan los apóstrofes, las exclamaciones y las preguntas retóricas. La línea de trabajo de los narradores tenderá a acentuar estas figuras, de modo que, junto a las preguntas retóricas y los apóstrofes estereotipados (del tipo «las!», «dolant!», etc.), los narradores dejan en ocasiones al personaje, que desarrolla un monólogo, apostrofarse en segunda persona. O, más sofisticado aún, es posible encontrar monólogos en los que el personaje plantea una pregunta en primera persona a la que él mismo contesta. Este procedimiento combinado con el apóstrofe a sí mismo en segunda persona, da lugar al *soliloquio dialogado*, donde el personaje que habla se escinde en dos personajes distintos que discuten entre ellos, convirtiendo el discurso en un verdadero diálogo con dos locutores activos alternativamente. G. Biller considera que el origen de este procedimiento de estilo se remonta a Ovidio, siendo concretamente *Piramus* la obra que parece haberlo introducido en la poesía en lengua vulgar¹⁷⁴.

Hasta este punto se ha incidido especialmente en el monólogo individual, es decir, el que expresa la voz de un único locutor. Sin embargo, también es posible identificar un *monólogo de coro* o *colectivo* a través del cual se expresa

¹⁷⁴ G. Biller, *op. cit.*, pp.160-165.

un conjunto anónimo al unísono. Según G. Biller, este procedimiento de estilo es bastante común en los cantares de gesta, donde, encorsetados en los monólogos (en general discursos de escasa extensión), la masa se pronuncia sobre los diferentes acontecimientos, expresa sus sentimientos, su dolor, su alegría, su aprobación, su asombro, etc., sobre todo aquello que se desarrolla ante sus ojos. No obstante, pese al carácter esencialmente dramático, este procedimiento adquiere pronto una forma estereotipada. En lo relativo a la presencia de estos monólogos en los primeros *romans*, Biller señala su frecuencia y extensión irregulares dentro de la tendencia marco general de reducción del número de estos monólogos conjugado con un desarrollo mayor de los mismos¹⁷⁵.

Por su parte, A. Micha considera el monólogo colectivo, dentro del discurso colectivo, como una reflexión o conjunto de reflexiones que aparecen en pleno relato, desgajadas de cualquier tipo de intercambio de réplicas. El discurso colectivo como procedimiento aparece ya en las epopeyas, donde se caracteriza por su brevedad lo que, por otro lado, constituye un rasgo identificable frente a la naturaleza de este procedimiento en los *romans*, caracterizados por presentar discursos colectivos menos numerosos, pero más largos. Dentro del conjunto de las novelas de tema antiguo, el *Roman de Thèbes* es la que posee el mayor número de discursos colectivos¹⁷⁶.

Inciendo aún más en este punto, A. Petit señala que las novelas de tema antiguo presentan formas variadas de monólogo novelesco, aunque la mayor parte de los manuscritos del *Roman de Thèbes* contienen esencialmente discursos individuales cercanos al planto (que pueden ser asimilados al lamento

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.168-169.

¹⁷⁶ A. Micha, *op. cit.*, pp.812-819.

fúnebre por la muerte de un ser querido) y también es fácilmente observable esta característica en el *Roman d'Alexandre* bajo una forma más cercana al cantar de gesta. Este tipo de discurso individual, no obstante, se encuentra sólo parcialmente en el *Roman de Troie* y, en menor grado, en el *Roman d'Enéas*. Estas dos últimas novelas, junto con *Thèbes*, se caracterizan por presentar una evolución sensible en lo relativo a este tipo de discurso puesto que el planto puede ser pronunciado por una mujer e, incluso, para una mujer¹⁷⁷.

Posteriormente, A. Micha señala que, en las obras de Chrétien de Troyes, los discursos colectivos más numerosos son monólogos, a través de los que se expresan tres tipos de sentimientos: el asombro, el temor y la angustia, y la aflicción y el duelo. Además, Chrétien destaca por el uso particular que hace del procedimiento al hacer oír varios discursos simultáneos provenientes de diferentes lados. El diálogo en este caso, señala A. Micha, es ficticio porque el intercambio de pensamientos opuestos no existe; sino, más bien, un valor armónico entre las diferentes intervenciones¹⁷⁸.

Por otro lado, algunos de los primeros *romans* se caracterizan especialmente, según de G. Biller, por la innovación, presente ya en el *Roman d'Enéas*, del *soliloquio amoroso*. Este tipo de discurso, cuyo origen se remonta, señala aquel autor, a Ovidio, se presenta de forma irregular en los diferentes *romans*, en algunos de los cuales se caracteriza por una gran extensión¹⁷⁹. A. Petit destaca también la presencia de este tipo de discurso en el manuscrito P del *Roman de Thèbes* y en el *Roman de Troie*, por influencia del *Roman*

¹⁷⁷ A. Petit, *op. cit.*, pp.563-565.

¹⁷⁸ A. Micha, *op. cit.*, pp.816-819.

¹⁷⁹ G. Biller, *op. cit.*, pp.161-162.

d'Enéas. Las características generales de los soliloquios amorosos presentes en este último *roman*, han sido destacadas por este autor, quien señala especialmente su carácter lírico, la animación del soliloquio a través de la interpelación a un interlocutor imaginario, el carácter dialógico de este tipo de discurso directo (convertido en un diálogo consigo mismo) y, finalmente, sus dos funciones específicas y diferentes: por un lado, desarrolla un análisis del narrador omnisciente (lo que ocurre mayoritariamente en los monólogos del *Roman de Troie*) o, por otro lado, presenta una función dramática dado que los monólogos no representan la simple ilustración de un análisis previo del narrador sino que «ils sont l'occasion privilégiée de décisions qui font progresser l'action»¹⁸⁰.

En definitiva, el monólogo (donde queda incluida la modalidad discursiva del soliloquio) aparece definido como uno de los medios de investigación psicológica más característicos de la novela. Concretamente, A. Petit, considera que esta técnica de introspección se opone radicalmente al discurso colectivo que, presente como rasgo distintivo en los cantares de gesta, aparece aún en las primeras novelas francesas. Sin embargo, al liberarse de las formas de expresión épica, el *roman* de tema antiguo del siglo XII evoluciona hacia el análisis novelesco por medio del uso del monólogo interior y deliberativo¹⁸¹.

Por último, señalaremos un rasgo formal que caracteriza al soliloquio narrativo medieval: es el hecho de presentarse como realizado en voz alta. Normalmente se trata de un debate que el personaje mantiene consigo mismo como un medio de liberar, a través de la articulación verbal, el dolor, los embates del arrepentimiento, etc., o como un medio de tomar una decisión con respecto

¹⁸⁰ A. Petit, *op. cit.*, pp.586-601, pp.606-607.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.553.

a un problema concreto. La naturaleza de esta enunciación en voz alta está, en general, señalada por el narrador, aunque sea posible, en ocasiones, encontrar una variante cuando en el texto se precisa la forma casi silenciosa en la que se pronuncia el discurso. En cualquier caso, esta manera de presentar en voz alta el discurso interior del personaje continuará siendo efectiva hasta el siglo XIX, momento en el que el monólogo que el personaje mantiene consigo mismo pasará a ser interior¹⁸².

Finalmente, el valor de la combinación del discurso directo y del indirecto en el seno de un monólogo es el mismo que el que anteriormente hemos señalado para el diálogo. En definitiva, se trata de un recurso formal que permite fundamentalmente acelerar el discurso del personaje o establecer un contraste de contenido en sus palabras.

3.2.3. Marcas formales del discurso directo

Resulta interesante resaltar que la presencia del discurso directo en el texto medieval limita la hegemonía del relato, instaurando una nueva situación caracterizada por los rasgos siguientes:

La situation de communication liant le narrateur (quelle que soit sa participation à la diégèse) aux auditeurs est révoquée, au profit d'un nouveau contrat, dont les références (spatio-temporelles, présuppositives, etc.) sont à créer de toutes pièces. Opération instable, qui fixe une convention en en rompant une autre [...]¹⁸³.

¹⁸² G. Gougenheim, «Du discours solitaire au monologue intérieur», in *Le Français Moderne*, 15, 1947.

¹⁸³ B. Cerquiglini, «La parole étrange», in *Langue Française*, 40, 1978, p.89.

De esta forma, cuando dentro del relato surge el discurso, se produce un cambio de instancia enunciativa que debe quedar, en principio, reflejada en el texto. Por ello, el relato deberá dar una doble información: indicará la presencia del discurso y señalará las dos coordenadas esenciales de ese discurso, el locutor y el alocutario. Esta información puede ser introducida en el texto (en verso o en prosa) a través de distintos sistemas de marcas (lingüísticas, sintácticas, tipográficas, léxicas, retóricas, prosódicas...) que con su sola presencia han atestiguado en el tiempo la presencia del discurso.

En lo relativo a la Edad Media, nos ocuparemos en este punto de establecer la naturaleza de dos tipos de marcas, hasta cierto punto, habituales, que señalaban la presencia del discurso directo en las obras en verso: dentro de la prosodia, la ruptura del *couplet* (concretamente la especialización que de este recurso hará Chrétien de Troyes en sus obras); en el marco lingüístico, estableceremos la naturaleza de las frases introductorias, incisivas o retrospectivas que aluden al comienzo del discurso; y, finalmente, haremos una breve alusión a los deícticos y otros elementos que, a falta de otro tipo de marcas o de manera redundante, van a señalar la presencia del cambio de instancia enunciativa.

3.2.3.1. La ruptura del pareado

En lo que se refiere a la marca caracterizada por la ruptura del pareado, debemos decir, en primer lugar, que el francés antiguo, como toda lengua muerta, constituye un corpus delimitado que, como tal, está constituido por un conjunto finito que, de acuerdo con C. Marchello-Nizia, sólo la aparición de un nuevo manuscrito puede modificar. Si a esto se añade que el francés antiguo carece de gramáticas realizadas por sus usuarios, resulta que el lingüista se

encuentra sin límites y, al mismo tiempo, sin pistas a la hora de establecer el uso que de la lengua se llevaba a cabo en este período¹⁸⁴. Estas circunstancias favorecen que los editores de textos medievales no duden en sustituir la puntuación original del copista del texto medieval por la suya propia, lo que, en cualquier caso, provocará una irremediable modificación del texto primigenio. Por otro lado, esta práctica está favorecida, especialmente en el caso del verso, por la extrema rareza de la presencia de una puntuación del texto donde se constata que, de acuerdo con C. Marchello-Nizia:

[...] quand les copistes introduisent un point ou une virgule dans un vers, c'est pour séparer des membres de phrase juxtaposés de même nature et de même fonction, dans les énumérations par exemple; les points que beaucoup de copistes placent systématiquement à la fin de chaque vers n'ont aucunement valeur syntaxique: il soulignent simplement la frontière sonore que forment la pause terminale et la rime, et servent en quelque sorte de «justification» de droite, sans plus¹⁸⁵.

Por su parte, en lo relativo a la prosa, este autor considera que los filólogos han actuado como si la puntuación no tuviera más significado que el que presentaba en verso, y esto a pesar de que existían tratados sobre la puntuación desde la antigüedad hasta fines del siglo XVI¹⁸⁶. O, incluso, como es el caso del manuscrito FR 794, de la existencia por parte del copista de un deseo de facilitar la publicación del texto a través de un sistema de puntuación que proporcione

¹⁸⁴ C. Marchello-Nizia, «Ponctuation et *unités de lecture* dans les manuscrits médiévaux ou: je poctue, tu lis, il théorise», in *Langue Française*, 40, 1978, p.32.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp.33-34.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.34.

claridad en la presentación y en la lectura, sea en voz alta o visual¹⁸⁷.

En este contexto debemos señalar que el discurso directo en los textos medievales está especialmente caracterizado por la ausencia de una puntuación que permita asegurar la correcta atribución de las intervenciones de los interlocutores. Esta característica se justifica, según B. Cerquiglini, porque:

La ponctuation des manuscrits médiévaux, assez rare, est surtout rythmique: elle détache les termes d'une énumération, signale la fin d'un enjambement métrique, le début d'un rejet, etc.; tout au plus rencontre-t-on, ça et là, quelques «point de dialogue». C'est dans sa langue seule que le texte médiéval doit trouver les moyens de sa signalisation¹⁸⁸.

Según este autor, los medios de los que se servirá el francés antiguo para delimitar el terreno del discurso directo se organizarán en una sintaxis particular manifestada por medio de elementos lingüísticos (tales como adverbios de unión, verbos declarativos, etc.) y a través de la organización que estos elementos van a presentar en el texto¹⁸⁹. Por tanto, la delimitación de la presencia del discurso directo encontrará un medio de materialización en la existencia de una estructura y de reglas estilísticas impuestas a la obra por la necesidad de una técnica de señalización interna materializada, entre otros elementos, a través de vocativos, pronombres, tiempos verbales y diversos procedimientos, entre los que señalaremos, especialmente, la desmembración del pareado en las obras en verso, de forma que se destruye la antigua relación existente entre la medida

¹⁸⁷ M. Roques, «Le Manuscrit FR 794 de la Bibliothèque Nationale et le scribe Guiot», in *Romania*, LXXIII, 1952, p.193-196.

¹⁸⁸ B. Cerquiglini, *La parole médiévale*, París, éd. de Minuit, 1981, p.12.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.12.

prosódica y la construcción gramatical.

En este sentido, destacaremos la estrecha relación que P. Meyer descubre entre el *couplet* y la construcción de la frase en las obras en verso francesas. Después de llevar a cabo un análisis del significado en la Edad Media del *couplet*, concluye que los versos de más de ocho sílabas eran con escasa frecuencia reunidos en pareados y, en cualquier caso, nunca lo fueron desde fecha temprana. El uso del *couplet* comenzó, añade, con los versos de seis y de ocho sílabas (los versos de siete sílabas eran raros) y su empleo está directamente relacionado, de acuerdo con las constataciones de este autor, con la construcción de las frases:

Une phrase peut être complète en un couplet, comme elle peut s'étendre sur deux ou plus, mais toujours elle se termine avec le second vers du couplet, jamais avec le premier¹⁹⁰.

De esta forma, el pareado puede considerarse como un verso de doce o de dieciséis sílabas con rima en el hemistiquio. El segundo de estos dos versos coincide, en los más antiguos poemas, con el fin del sentido de la frase, que, salvo que complete uno solo, nunca empieza después del segundo verso. En resumen, concluye P. Meyer, no hay encabalgamiento de un verso al otro. El interés que este autor atribuye a sus constataciones lo lleva a afirmar que, siempre teniendo en cuenta la existencia de irregularidades, la cohesión de los dos versos acoplados constituye, en general, un índice de antigüedad, cuyo valor debe siempre permanecer en el marco de la simple presunción (susceptible siempre de ser confirmada a través de otras vías) y no ser considerada una

¹⁹⁰ P. Meyer, «Le couplet de deux vers», in *Romania*, XXIII, 1894, p.6.

certeza absoluta¹⁹¹.

Esta estrecha relación entre la medida prosódica y la construcción gramatical desaparece a causa de la acción de un innovador que aprovecha esta unión para sacar partido precisamente de la desunión: se trata de Chrétien de Troyes. A este respecto, J. Frappier en su artículo titulado «La brisure du couplet dans *Erec et Enide*», tras revisar las afirmaciones de P. Meyer, considera que no se puede presentar a Chrétien como el inventor de esta novedad, aunque, admite, fue el autor que con mayor frecuencia y destreza realizó la ruptura del pareado¹⁹². La importancia de la ruptura del *couplet* reside en el hecho de constituir, en palabras de J. Frappier, una última etapa en el abandono progresivo de la forma estrófica en la poesía narrativa de este período¹⁹³. Este proceso, sin embargo, no tuvo un efecto inmediato, sino que resultó ser la consecuencia última de un continuo evolutivo que en el siglo XIII acabó con la individualidad del pareado francés, dado que en este momento el respeto de la integridad del *couplet*, tal como se concebía anteriormente, era casi inexistente¹⁹⁴.

En lo concerniente a la función desempeñada por este quebrantamiento de la estructura tradicional que une la prosodia del verso a la estructura de la frase, hay que remitirse al artículo de J. Frappier quien sitúa la ruptura del pareado dentro del contexto de la oralidad y de la difusión oral de las obras literarias. Para ello no obvia la innegable importancia, destacada, por otra parte,

¹⁹¹ *Ibid.*, pp.7 y 16.

¹⁹² J. Frappier, «La brisure du couplet dans *Erec et Enide*», in *Romania*, LXXXVI, 1965, p.3.

¹⁹³ *Ibid.*, p.2.

¹⁹⁴ P. Meyer, *op. cit.*, p.20.

por los distintos autores que se han ocupado del fenómeno, de la ligereza, vivacidad y variedad en el relato implicados por la ruptura del pareado. No obstante, Frappier destaca de forma clara la importancia que reviste en la estructura de la obra su difusión futura: la lectura en voz alta o la recitación están marcadas por la entonación, representada por el aumento o disminución del tono de voz y por las pausas accesorias o breves al final de una frase. Estos elementos de la difusión tendrán gran importancia en el momento en que empieza a implantarse la ruptura del *couplet*, concretamente en la segunda mitad del siglo XII, ya que la sorpresa ante la novedad despierta la curiosidad y estimula la atención:

Imaginons un instant l'auditeur d'un roman courtois [...], dans la salle d'un château: il est accoutumé par la règle du couplet à une coïncidence entre la fin d'une phrase et la seconde rime; que soudain la voix du jongleur baisse et fasse un arrêt, non plus sur cette seconde rime, mais sur la première, voilà cet auditeur tiré du bercement plus ou moins euphorique où le maintenait la correspondance régulière entre le sens et le rythme pair¹⁹⁵.

En lo relativo a la ruptura del *couplet* y su importancia dentro del diálogo, Meyer presenta en su artículo las coordenadas del pareado repartido entre los interlocutores dentro el diálogo de las composiciones dramáticas. Concretamente este autor habla de tres casos en los que se puede resumir la distribución de los versos entre los interlocutores: «1) chaque interlocuteur prononce un ou plusieurs couplets; 2) chaque interlocuteur prononce un vers et les deux vers forment le couplet; 3) un des interlocuteurs arrête son discours au premier vers d'un couplet et l'autre répond par un vers qui complète le couplet». Tal es, según las constataciones de este autor, la regla más antigua en lo concerniente a los

¹⁹⁵ J. Frappier, *op. cit.*, pp.3-4.

dramas. Sin embargo, en el siglo XIII la regla más habitual en las composiciones dramáticas en octosílabos condiciona el fin de la intervención de un primer interlocutor con el fin del primero del par de versos, por lo que la intervención de un segundo interlocutor comienza con el segundo verso del pareado¹⁹⁶.

En lo que respecta a la estructura de los versos en los diálogos presentes en las obras narrativas, el medievalista J. Frappier señala la ausencia de una efectiva influencia entre este género y el dramático como una posible explicación del uso similar de la ruptura del pareado. Este autor centrará su estudio en la obra de Chrétien al que considera como el mejor representante del uso de esta técnica en la narrativa. Para Frappier, Chrétien es quien mejor se sirve de esta técnica en su obra, donde utiliza la práctica de la *brisure* del pareado en los diálogos con el fin de indicar el cambio de interlocutor. En este punto Frappier explica la coincidencia en lo relativo a la división del *couplet* entre dos interlocutores en el medio dramático y en el narrativo, como un rasgo que aparece de forma independiente en ambos medios:

Il serait tentant de supposer que Chrétien a emprunté à la poésie dramatique la répartition des rimes d'un couplet entre deux interlocuteurs, si *Erec* n'était antérieur aux plus anciennes pièces de théâtre que nous possédions en français et si l'enchaînement des répliques par la rime n'était devenue qu'au XIII^e siècle une règle à peu près constante dans les compositions dramatiques¹⁹⁷.

Sin embargo, no sólo reside en la diferente datación de la técnica en ambos géneros la principal diferencia entre el uso de la *brisure* del pareado en

¹⁹⁶ P. Meyer, *op. cit.*, p.26.

¹⁹⁷ J. Frappier, *op. cit.*, pp.5-6.

el diálogo. Debe destacarse especialmente, según Frappier, la diferente naturaleza de la función presentada por este empleo en la novela y en el teatro siempre considerados como pertenecientes al marco de expresión y de difusión oral: en la poesía dramática, la ruptura y repartición del pareado entre dos interlocutores no se dirige al espectador, quien, evidentemente, tiene ante sus ojos a los actores y puede constatar de forma directa el cambio de palabra entre los interlocutores. Su función tiene mucho más que ver con la necesidad de recursos mnemónicos que permitan al actor memorizar más fácilmente el diálogo. En el *roman* es el oyente quien corre el riesgo de perderse entre las réplicas y contrarréplicas de los interlocutores. La ruptura del pareado le servía como un hito que, en su camino de interpretación del diálogo, le permitía efectuar una correcta atribución de la palabra entre los interlocutores.

Dentro del contexto narrativo, deben consignarse otras características propias del diálogo además de la ruptura del pareado constitutivo del verso medieval. En primer lugar, debemos dejar claro que, de cualquier forma, la división de la unidad del pareado entre dos interlocutores no se presenta de forma totalmente regular, por lo que los casos irregulares son frecuentes, concretamente en Chrétien, y se caracterizan por no materializar el cambio de interlocutor a través de una *brisure* del pareado sino por medio de otros elementos. Este último hecho constituye una diferencia más que debe añadirse a la lista de desemejanzas entre la codificación del diálogo dramático y el narrativo: el poeta dramático no disponía más que de la ruptura del pareado como medio para hacer patente el cambio de voz en su texto¹⁹⁸. Tal posibilidad propia de la poesía narrativa encuentra en Chrétien de Troyes su máximo exponente, quien, en palabras de J. Frappier, guiado al tiempo por el deseo de

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp.7-9.

variedad y por un principio de economía, llegó a una especialización de los empleos. De esta forma se puede constatar que la ruptura del pareado es empleada cuando no existe otro elemento que denote el cambio de interlocutor. Por otro lado, junto a la presencia de la *brisure* del pareado aparece, en un cierto número de casos en *Erec et Enide*, la denotación del cambio de interlocutor a través de la ruptura del *couplet* y la presencia de incisos del tipo *fet il* que acompañan en ocasiones a la mención de aquel al que se dirige la respuesta, con lo que se confirma para el oyente el cambio de interlocutor. En otras ocasiones, Chrétien utiliza, en esta obra, desde el primer verso de la réplica, la expresión de un título, de un apelativo (*sire, dame...*) que designa a la persona a la que se dirige la intervención o el empleo de palabras que implican respuesta, para señalar -sin que aparezca ningún tipo de inciso como *fet il*- el cambio de interlocutor. Por último constata J. Frappier la presencia simultánea en una serie de casos de la ruptura del pareado junto a los incisos o frases de introducción que indican el cambio de interlocutor.

Todo este completo estudio de la presencia de la ruptura del pareado en *Erec et Enide* de Chrétien conduce a J. Frappier a concluir que aquel autor nunca quiso establecer un sistema estricto para regular la denotación del cambio de interlocutor en los diálogos. Pretendió, más bien, construir una tendencia razonada y no una regla absoluta. Buscaba, en último término, combinar la clara identificación del cambio de interlocutor por parte del oyente con un gusto por la variedad y la agilidad.

En cualquier caso, de entre todos los medios de los que dispone Chrétien para indicar el cambio de voz, la *brisure* representa el elemento más delicado, más ágil, de modo que contribuye enormemente a proporcionar a los diálogos la vivacidad propia del teatro.

En definitiva, la ruptura del *couplet* dentro de la concepción poética de Chrétien de Troyes se sitúa dentro del marco de la *conjointure*, de lo que él considera la ensambladura que cada artista debe hacer de los materiales con los que trabaja. La ruptura del pareado le permite, por consiguiente, indicar un cambio de interlocutor, producir un efecto de espera, poner de relieve un detalle, jalonar una serie de acontecimientos o subrayar una serie de reflexiones. De esta forma, la falla se convierte en elemento de integración y de engarce con el resto del texto: «une rime en suspens à la fin d'un épisode appelle une suite»¹⁹⁹.

Ahondando aún más en la cuestión de la ruptura del pareado, M^a Aurora Aragón Fernández realiza un estudio pormenorizado del uso de este recurso en las novelas de Chrétien de Troyes lo que la llevará a concluir que, tal como ya habían constatado los autores que con anterioridad se habían ocupado del tema, Chrétien no inventa en modo alguno el procedimiento, aunque sí es innovador en cuanto a su empleo constante y a la utilización que de él hace con fines estilísticos y narrativos²⁰⁰. Y, en cualquier caso, esta autora considera que la presencia de la ruptura del pareado en las novelas de Chrétien no puede considerarse en modo alguno como un procedimiento anómalo, teniendo en cuenta su extensión: un 42% de los pareados, casi la mitad, presentan este procedimiento de ruptura del *couplet*. En lo relativo a los efectos estilísticos de este procedimiento, esta autora señala que éstos son muy variados y que, según que la ruptura tenga lugar en una parte narrativa, en un diálogo o en el paso de uno a otro, son muy diversos y específicos de cada tipo. De esta forma, en la narración la ruptura se produce con intención, casi siempre, de destacar un

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.21.

²⁰⁰ M^a A. Aragón Fernández, «La ruptura del pareado en las novelas de Chrétien de Troyes», in *Verba*, 8, 1991, pp.289-305.

cambio de situación en el relato.

Por otro lado, en lo que se refiere a la transición del relato al diálogo o viceversa, la ruptura del pareado se presenta como una marca que, en el primero de los casos, suele acompañar (en pocas ocasiones aparece solo) a otros procedimientos técnicos encargados de subrayar la transición. En el caso de la transición del diálogo al relato, la ruptura del pareado aparece en la mitad de las ocurrencias como único procedimiento técnico para señalar el cambio.

Finalmente, otro empleo de la ruptura se produce en el interior del diálogo, que se realiza por medio de dos utilizaciones concretas: en los casos de cambio de interlocutor en un intercambio de réplicas y en el interior del parlamento de un personaje. En el primero de los usos, tal como ocurre en el paso del relato al diálogo o viceversa, no se produce la ruptura sino en parte de las ocurrencias. Del mismo modo, la ruptura puede ser la única marca, ser una más de las marcas presentes o, finalmente, ni siquiera manifestarse. En el primero de estos casos, la ruptura aparece como la única marca en 110 ocurrencias, presentando muchas de ellas una señal accesoria, la interrogación o la interjección. En segundo lugar, unida a otras marcas para subrayar el cambio de interlocutor, la ruptura suele aparecer junto a oraciones incisivas, frases de introducción, apóstrofe o fórmulas corteses y, por último, la acumulación de varias marcas. Los casos en los que no está presente la ruptura constituyen un número total de ocurrencias inferior a un tercio. En lo referente a la ausencia total de marca para indicar el cambio de interlocutor, esta autora señala que se presenta como anómala dado que no supone sino un 6% de los cambios de réplica. Destaca, especialmente, que en bastante de los casos la réplica no marcada pertenece a un diálogo rápido, con entrecruzamiento de réplicas constante, en el que «es

menos importante la marca que el ritmo»²⁰¹. Este entrecruzamiento típico del diálogo en Chrétien, no sólo rompe el pareado, sino que, además, las respuestas pueden ocupar un hemistiquio o algunas sílabas.

Dentro del apartado consagrado a la ruptura del pareado en el interior del diálogo, M^a A. Aragón destaca, en segundo lugar, que el mayor número de ocurrencias de la ruptura (2.785) presentes en las partes dialogadas, se encuentran en el interior del parlamento de un personaje. Sus valores están próximos de los indicados por medio de la ruptura en el relato (en aquellas partes del parlamento del personaje donde prima la narración de acontecimientos); otras rupturas presentan idéntica utilización en el relato y en el diálogo al destacar un comentario o un detalle característico. Otros usos, de escasa incidencia en el relato que gozan de gran vitalidad en el diálogo, son las rupturas que introducen los refranes o sentencias y frases de matiz sentencioso. Con un porcentaje bastante alto se presentan las rupturas que destacan una reflexión o las rupturas que realzan una revelación. Finalmente, ciertos valores expresados por medio de la ruptura son específicos del diálogo y en él presentan todas sus ocurrencias, tal es el caso de las interrogaciones retóricas, las interpelaciones, rupturas que realzan un consejo o una advertencia o la expresión de un deseo formulado por un personaje. Todos estos tipos de ruptura se caracterizan por estar dotados de un valor estilístico o por propiciar una intensificación del contenido.

En el momento de presentar sus conclusiones, M^a A. Aragón constata que, si bien se puede establecer ciertas tendencias y agrupar los valores conseguidos con la ruptura, también existen muchas excepciones, ya que aparecen rupturas que no justifican nada o no están presentes allí donde cabría esperarlas. Todo

²⁰¹ *Ibid.*, p.300.

ello se explica por el carácter poético del procedimiento, ya que, considera esta autora, la reiteración constante «[...] provocaría la pérdida del valor estilístico. El poeta usará la posibilidad de reforzar, de destacar un efecto, según su necesidad, pero también según su inspiración y sin que deba existir ninguna regla fija»²⁰².

Por otro lado, del estudio realizado de todas sus novelas se deduce que el procedimiento de la ruptura del pareado presenta porcentajes bastante similares en todas las obras sin que se pueda hablar de una clara progresión en su uso. Igualmente, esta autora determina que casi la mitad de los pareados presentan ruptura en Chrétien de modo que el porcentaje es, sin duda, superior al de Béroul, Thomas o Marie de France y mucho más en comparación con las novelas del ciclo clásico o de Wace. Por lo tanto, si bien no puede considerarse a Chrétien de Troyes como el inventor de tal procedimiento, sí puede ser considerado como innovador en lo relativo a su empleo constante y a la utilización original que de él hace. Por otro lado, la ruptura del pareado junto a otros procedimientos tales como frases que ocupan más de un verso, agrupaciones de varios versos en función de un nexo semántico y sintáctico o el encabalgamiento «contribuyen a evitar la monotonía de las series de dos versos: el estilo de las novelas de Chrétien gana así vivacidad y se enriquece»²⁰³.

3.2.3.2. El discurso atributivo

Existen otros elementos característicos de las escenas dramáticas como es el caso del discurso atributivo, que se define como las locuciones y las frases

²⁰² *Ibid.*, p.304.

²⁰³ M^a A. Aragón Fernández, «La versificación de Chrétien de Troyes: coincidencia verso/frase y grupos de versos», in *Verba*, 7, 1980, p.300.

que, en el relato escrito, acompañan al discurso directo y lo atribuyen a uno o a otro personaje²⁰⁴. Este tipo de discurso se caracteriza por ser prescindible dentro del relato, aunque, cuando está presente, como componente de un sistema significativo, el discurso atributivo significa. De esta manera, este conjunto de signos puede ayudar a caracterizar una período literario, un tipo específico de escritura, la creación de un escritor concreto o, incluso, un relato en concreto.

En lo concerniente a la forma característica del discurso atributivo, el grupo sujeto-verbo (o verbo-sujeto) indicando el locutor y su acto de habla constituye su forma corriente. Sin embargo, aparte de esta fórmula típica, en el texto pueden aparecer otros procedimientos más o menos instructivos relativos a la persona a quien se dirige el enunciado, el tono empleado, la mímica y los gestos de los interlocutores, el contexto donde se vierten las palabras, su significado profundo, etc. O se puede optar por fórmulas elípticas completas (del tipo: «Il hochà la tête: - Je ne sais pas») o reducidas al nombre, a un verbo, un adverbio u otro término que no identifica más que al locutor, su manera de hablar, el valor de la voz o simplemente el acto del habla.

Por lo tanto, se puede decir que el discurso atributivo se caracteriza por la gran diversidad formal que puede presentar y por las múltiples informaciones que puede proporcionar con respecto a todo lo concerniente al discurso directo. Y esto último convierte este elemento en un factor de caracterización dado que, al manifestarse de forma concomitante con el discurso directo, siempre aparece ligado a un personaje-locutor con lo que contribuye a su retrato en todos sus aspectos. Sin embargo, entre todas las participaciones en redes significativas (rítmicas, espaciales o hermenéuticas) en las que concurre, este tipo de discurso encuentra su razón de ser en el factor de legibilidad, especialmente en los

²⁰⁴ G. Prince, «Le discours attributif et le récit», in *Poétique*, 35, 1978, p.305.

diálogos compuestos por varias voces donde «le discours attributif harmonise les voix. Il désigne la source (et la destination) de la parole, il en garantit l'autonomie, il en confirme la différence»²⁰⁵. A veces, tal como G. Prince señala al respecto, este discurso indica el sentido mismo que debe dársele a un discurso directo. En ocasiones, de este modo, la fórmula de presentación adquiere un valor metanarrativo, llegando incluso a convertirse en glosa y, con ello, prestar ayuda al lector en su proceso de descifre del texto.

El discurso atributivo constituye un elemento extraño en el texto y, de acuerdo con las apreciaciones de G. Prince, su presencia en aquel hace surgir la condición paradójica de la escritura narrativa. Su empleo resulta ser la consecuencia del carácter insuficiente del discurso directo para indicar por sí mismo el emisor, el receptor, el tono, la cadencia, el sentido y la situación en la que se pronuncian las palabras. Por ello en la escritura, donde se procede a una coordinación y una jerarquización de las voces, estas fórmulas resultan necesarias o, en último caso, menos costosas que otros posibles procedimientos. Este discurso, en definitiva, constituye la muestra de una falla fundamental del relato: «quelle que soit la diversité des voix mises en oeuvre, c'est toujours, finalement (fatalement!) la même voix qui narre»²⁰⁶.

En esta misma línea debe enclavarse el artículo de M^a A. Aragón F. «El paso del relato al diálogo: connotadores y marcas en la épica francesa», donde se pretende establecer la tipología de los connotadores de transgresión y las marcas subsidiarias en la literatura épica medieval²⁰⁷. Por connotador de

²⁰⁵ *Ibid.*, p.312.

²⁰⁶ G. Prince, *op. cit.*, p.313.

²⁰⁷ M^a A. Aragón F., «El paso del relato al diálogo: connotadores y marcas en la épica francesa», in *Verba*, 14, 1987, pp.383-401.

transgresión deben entenderse los procedimientos y marcas lingüísticas, y a veces también métricas, que los narradores utilizan para marcar el cambio de nivel narrativo. Para esta autora también resulta importante distinguir dos grandes tipos de connotadores, según se trate de «[...] la verdadera transgresión del nivel narrativo, es decir, del paso de un relato de acontecimientos asumido por un narrador a un relato de palabras presuntamente asumido por un personaje [...]» o bien se trate de marcar, dentro del relato de palabras, «[...] el paso de una a otra réplica, de un interlocutor a otro»²⁰⁸. En ambos casos, los procedimientos esenciales son los mismos: frase/s introductoria/s que preceden al diálogo, lo siguen o se encuentran en posición incisa o ausencia de oración introductoria, cuyo empleo resulta relativamente restringido. Se trataría por lo tanto de los procedimientos de prolepsis o analepsis, que además pueden estar complementados por marcas secundarias que son esencialmente de tipo lingüístico, siendo las de carácter léxico las más abundantes: los nombres propios o los apelativos situados casi siempre en apertura de frase y referidos al interlocutor, los imperativos en general de verbos declarativos o de percepción que figuran en la réplica, los pronombres personales o los posesivos que proporcionan información sobre el cambio de nivel narrativo, la interrogación, etc.²⁰⁹.

Dentro de las marcas secundarias que testimonian, sea como elementos redundantes o de manera aislada, el cambio de nivel narrativo se encuentran también los deícticos (los pronombres personales y los tiempos verbales, así como los determinantes demostrativos, los presentativos, los adverbios

²⁰⁸ *Ibid.*, pp.384-385.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp.397-400.

especiales y temporales). A este respecto, Pierre van Den Heuvel, tras señalar que los elementos textuales fundamentales que componen el discurso atributivo están constituidos por transiciones gramaticales o por demarcaciones gráficas por medio de cuyo concurso se puede atribuir correctamente la función de cada participante en los actos enunciativos, sostiene que el estudio de los deícticos resulta de gran interés para «[...] la connaissance de chaque situation, pour la définition des modes de transposition (style direct, indirect et indirect libre), pour la constitution des niveaux narratifs et pour l'appréciation des interférences»²¹⁰. Los deícticos como marcas de la enunciación y, del mismo modo, el discurso atributivo se van a caracterizar por presentar un valor *metalingüístico* ya que «[...] renvoient ensemble à l'énonciation du sujet de narration dont elles [ces marques de l'énonciation] précisent la position»²¹¹. De manera que estos elementos, junto con todas aquellas marcas gráficas que se despliegan en el texto, constituyen un puente que permite anunciar el paso de la voz del narrador a la de los personajes. Y, en especial, los deícticos se caracterizan concretamente por marcar el discurso desde el interior del mismo, ya que están formando parte del discurso y, por lo tanto, contribuyen a actualizarlo como tal. El uso de estos elementos implica la existencia de todo un sistema referencial al que hacen alusión y con respecto al cual significan, por lo que se puede afirmar, tal como hace C. Kerbrat-Orecchioni, que «las unidades deícticas están, pues, destinadas, aún perteneciendo a la lengua, a convertir a ésta en habla»²¹².

²¹⁰ P. v. Den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, París, Librairie José Corti, 1985, p.107.

²¹¹ *Ibid.*, p.107.

²¹² C. Kerbrat-Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p.72.

En cualquier caso, el narrador será la instancia encargada de organizar los diferentes componentes de la narración y de instaurar un sistema referencial que permita la comprensión del texto en cuestión. Por consiguiente, deberá estar siempre presente en su texto de manera que sean aportadas las indicaciones necesarias para su comprensión. En este sentido, el discurso atributivo en el relato coincide con la función de las acotaciones dramáticas, consideradas estas últimas como un canal suplementario a través del que se proporcionan diferentes informaciones concernientes a indicaciones escénicas, títulos, el nombre de los personajes al comienzo de la obra como ante cada réplica, marcas de segmentación, indicaciones prosódicas, etc.²¹³.

Por otra parte, pese a pertenecer a géneros diferentes, las acotaciones dramáticas y el discurso atributivo se asemejan por el hecho de constituir intentos para orientar y programar en la medida de lo posible el uso e interpretación correctos del texto. En el primer caso, son el producto de la instancia, de la autoridad del autor. En el caso del discurso atributivo, éste resulta de la omnipresencia del narrador, quien en todo momento está presente en el texto: «Alors même que le narrateur s'efface pour céder la place à d'autres voix, alors même qu'il abandonne ses privilèges, il se sent forcé de manifester son autorité»²¹⁴. Esta falla del relato, el hecho de la presencia constante del narrador en el texto, ha sido asumida de forma diferente según los autores y según los períodos literarios de manera que el estudio del *discurso atributivo* permite medir «la bonne ou la mauvaise conscience du récit»²¹⁵.

²¹³ M. Issacharoff, «Voix, autorité, didascalies», in *Poétique*, 96, 1993, p.463.

²¹⁴ G. Prince, *op. cit.*, p.313.

²¹⁵ *Ibid.*, p.313.

También debemos destacar la presencia del discurso atributivo y de las demás marcas del cambio de nivel narrativo como uno de los elementos imprescindibles para asegurar la delimitación entre el relato de acontecimientos y el relato de palabras, de acuerdo con la terminología de G. Genette²¹⁶. Dado que las leyes generales que definen, en principio, los diferentes géneros no estaban fijadas en la Edad Media y que la difusa frontera entre los géneros era fácilmente franqueable sin ningún tipo de prejuicio, no es de extrañar que se pueda señalar la existencia de textos narrativos cuya conversión en textos dramáticos no presentaba gran dificultad o viceversa²¹⁷. En estos casos la particular disposición del discurso atributivo y el eventual despliegue de marcas secundarias, combinado con la existencia de un público compuesto de oyentes y de espectadores, no hará más que posibilitar la derivación hacia el teatro de ciertos textos narrativos y reducir la distancia existente entre el discurso atributivo de la narración y las didascalias dramáticas, ya que, tal como señala P. Zumthor:

[...] le langage narratif n'était alors moins «théâtral» qu'un autre ni ne requérait de techniques vocales et gestuelles différentes: la distinction sans doute était à peine sensible aux auteurs, aux acteurs et aux publics de ce temps²¹⁸.

En definitiva, después de este sucinto panorama de las marcas presentes en los textos en verso medieval para delimitar el discurso frente a la presencia del relato, señalaremos que estos procedimientos de carácter metadiscursivo

²¹⁶ G. Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

²¹⁷ R. Dubuis, *op. cit.*, pp.77-85.

²¹⁸ P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, Seuil, 1987, p.268.

pertenecen a la órbita de la palabra del narrador y que, por lo tanto en el futuro, sólo nos ocuparemos de ellos cuando ofrezcan un interés particular para la identidad del discurso directo.

3.3. El *roman*

Finalmente, como último punto de este capítulo sobre el marco literario en la Edad Media, retomaremos el estudio del *roman* (que ya comenzamos de manera puntual en la Presentación de este trabajo) con el fin de conferirle una dimensión más amplia y esclarecedora. Con esta intención, en primer lugar, queremos recordar que la palabra *roman* en la Edad Media presentaba varias acepciones: derivada del término del bajo latín *romanice*, adverbio que presentaba el significado 'a la manera de los romanos', esta palabra en su origen designaba la lengua vulgar, sistema lingüístico oral, frente al latín, lengua escrita. Este primer significado del término fue el resultado del contraste que se estableció entre el *roman* y el latín, por lo que la expresión *mettre en roman* significaba traducir a la lengua vernácula. Sin embargo, un deslizamiento semántico se produjo poco a poco cuando la lengua vulgar accedió a la escritura no ya como la traducción de textos latinos, sino como creaciones originales en dicho sistema lingüístico. El resultado de esta variación del referente fue la incorporación al término de la acepción 'género', con la que se designaba los relatos escritos en lengua vulgar, concretamente las «[...] histoires traitant des chevaliers bretons et de leurs quêtes individuelles (et à se distinguer de l'historiographie, des oeuvres lyriques, des épopées, et des genres courts comme le lai et le fabliau)»²¹⁹.

²¹⁹ D. F. Hult, «Vers la société de l'écriture. *Le roman de la Rose*», in *Poétique*, 50, 1982, p.162.

Esta nueva forma poética, que nace en el siglo XII, hacia 1150, se caracterizará por ser «une narration versifiée, mais nos chantée»²²⁰ y por dejar de oponerse al latín. En contrapartida, se opondrá a formas narrativas más simples como es el caso del *cuento de aventuras*, «comme le recueil des lais narratifs de Marie est autre chose que le «lai breton» qu'elle entendait chanter»²²¹.

Por lo tanto, el carácter particular del *roman* deriva de su primera vocación marcada por el deseo de ser una simple traducción de textos latinos y, además, por constituir la primera forma literaria destinada a la lectura y no al canto. La identidad particular de esta nueva forma literaria se define, por otro lado, por su posición frente al cantar de gesta, caracterizado por estar formalmente construido para la oralidad, reflejada en la melodía, el verso asonante y formulario, la división estrófica, las repeticiones y la técnica de las *laisses* paralelas. El *roman* se presenta en sus comienzos enmarcado dentro de una forma específica basada en pareados octosilábicos cuya sucesión indefinida renuncia a las principales características del cantar, especialmente a la reiteración. Además, normalmente estará encabezado por un prólogo donde la presencia de un autor se hace evidente, lo que tendrá claras implicaciones en la identidad de esta obra:

Une conséquence de l'intervention insistante du romancier en tant que tel dans le prologue est que par la suite toutes les manifestations de la subjectivité du narrateur, les jugements explicites ou implicites portés sur l'action ou sur les personnages, les artifices mêmes par lesquels le discours attire l'attention sur

²²⁰ Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris Seuil, 1972, p.339.

²²¹ D. Poirion, *Précis de littérature du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p.90.

sa propre élaboration, tout cela est naturellement rapporté par le lecteur à l'auteur²²².

En oposición al cantar de gesta, donde el *je* del discurso es adjudicado al intérprete, la lectura romanesca introducirá una relación nueva entre el lector y el autor, ya que se concibe como una recepción intelectual a través de una lectura individual. Por lo tanto, se puede decir, de acuerdo con la tesis de M. Zink, que al delimitar e identificar la personalidad y el trabajo del autor en el *roman*, aparecerá definida, como consecuencia, la identidad del lector²²³.

Esta nueva forma narrativa, pese a surgir de la escritura y presentar una marcada inclinación a la lectura individual e intelectual, tendrá que plegarse, en un primer momento, a la coyuntura cultural de forma que tendrá una difusión primera a través de la declamación o la lectura oral colectiva. En este tipo de transmisión (idéntica a la de los cantares de gesta) influye directamente, por lo tanto, el alto grado de analfabetismo del público. En este sentido, tampoco debemos olvidar que, hasta la aparición de la imprenta, el manuscrito constituía el único medio de transmisión de estos textos y, por ello, el alto precio del pergamino y el tratamiento del manuscrito como obra de arte (con iluminaciones hechas en oro, una caligrafía reverente y concienzuda, etc.) lastraban cualquier tipo de difusión que no fuese la lectura colectiva.

²²² M. Zink, «Une mutation de la conscience littéraire: Le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIV, 1981, p.8.

²²³ M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985, p.31.

Por otro lado, si bien las condiciones *escénicas* en las que se realizaba la lectura pública del *roman* eran muy distintas de las que singularizaban la difusión del cantar de gesta²²⁴, su predestinación primera a la recitación influirá de manera sensible en sus técnicas de escritura. Por consiguiente, la oralidad como marco donde se desarrollan los cantares de gesta franceses y gran parte de la literatura medieval, dejará su rastro en el *roman*: frecuentes intervenciones del autor en su texto con llamadas al receptor (en ocasiones a los oyentes), el empleo del presente del indicativo (rasgo de la presencia vocal) y la abundancia del discurso directo, monólogos y diálogos que favorecen (en el momento de la lectura) los efectos de voz y de mímica²²⁵.

No obstante, la naturaleza original del *roman* abocado a la lectura introduce un cambio esencial en la relación entre el autor y el receptor-lector, de modo que lo que era una función social (decir, entender, participar) parece a veces tomar la forma de una relación personal²²⁶. Como un factor que incide en este tipo de realidad comunicativa se presenta el destinatario concreto: «quelqu'un du milieu chevaleresque et noble»²²⁷. Para captar la atención de este receptor particular, el autor del *roman* fundamenta su relato, además de en las acciones heroicas y excelsas del caballero, en un elemento innovador con respecto al cantar de gesta en lo que se refiere a la literatura e indudablemente

²²⁴ Por un lado, el cantar de gesta era ejecutado ante la masa inquieta reunida en un espacio abierto, generalmente la plaza, lleno de interferencias. Frente a esto, en el caso de la novela tenemos a un auditorio reducido que, en el marco del castillo, escucha la lectura realizada por un lector a su servicio, con las consiguientes consecuencias de calidad de la percepción auditiva y de la comprensión del texto.

²²⁵ P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, Seuil, 1987, p.306.

²²⁶ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, p.343.

²²⁷ P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, Seuil, 1987, p.300.

en lo que se refiere a la realidad social del momento, puesto que la *courtoisie* no tenía más identidad que la conferida por la ficción. Se trata de la incorporación del tema del amor y del personaje femenino como elementos activos en el argumento. El *roman*, por consiguiente, en comparación con la epopeya del siglo XII, introduce al receptor en otro mundo, tal como nos refiere P. Ménard al afirmar:

Alors que les chansons de geste peignent des héros truculents, des païens horribles, des horions mirifiques, les romans ne s'intéressent plus aux grandes batailles collectives. Il préfèrent évoquer les aventures singulières des chevaliers errants, les jeux incertains de la galanterie et de l'amour²²⁸.

Esta innovación se verá patente, en primer lugar, en los denominados *romans antiques*, caracterizados, por lo tanto, por la importancia que tienen en ellos la mujer y el amor dentro del marco de su inspiración clásica, donde los héroes están animados por el espíritu épico y por la proeza. Sin embargo, la carrera de estas creaciones fue relativamente corta (1150-1160) ya que, bajo una fachada novedosa con personajes de nombres desconocidos y con temas que se alejaban del recorrido acostumbrado de la tradición oral, el receptor medieval se encontraba, como consecuencia de un anacronismo evidente, frente a griegos y romanos que se vestían, se desenvolvían, hablaban y amaban como sus coetáneos del siglo XII francés.

Hacia 1165-1170 aparecerá en el panorama medieval de Francia otro tipo de ficción: el relato artúrico, donde se explotará la *matière* de Bretaña. Este nuevo tipo de ficción obtuvo un gran éxito al colmar realmente el deseo de

²²⁸ P. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, ed. Droz, 1969, p.747.

novedad del público del momento hechizado por la particularidad de la cultura celta. A este respecto, debemos hacer constar que el interés por la civilización celta estuvo provocado por un hecho histórico: el matrimonio de Aliénor de Aquitania, repudiada en 1152 por el rey de Francia Louis VII, con Henri II Plantagenêt quien, en 1154, se convirtió en rey de Inglaterra. Aliénor se instalará, pues, en Inglaterra y entrará en contacto con la civilización y la literatura celtas. Su gusto por la poesía y la conexión que mantenía con su hija Marie de Champagne favorecieron, por lo tanto, la corriente de intercambios entre estos dos países de manera que los autores franceses quedaron seducidos por el mundo celta y sus posibilidades literarias.

La Razón, rectora de lo que hasta el momento se había creado, pierde en el relato su poder y, con ello, se facilita la incorporación del universo mágico y del Más Allá celta (*Autre Monde*), caracterizado por no estar localizado en ninguna parte en concreto, de modo que puede hacerse patente en cualquier lado. Este mundo del Más Allá está lleno de hadas o de animales mágicos que cruzan sin problemas la inefable frontera que los separa del mundo humano o, en ocasiones, son los personajes humanos los que, sin proponérselo, atraviesan estos límites. De esta forma, el elemento maravilloso (no totalmente desconocido en los cantares de gesta franceses) se libera de su carcasa lógica y se desarrolla sin trabas hasta convertirse en la sustancia del relato²²⁹. Aunque hay que decir que la explotación de algunos elementos temáticos celtas por parte de los autores de *romans* desvirtúa su significado original con el fin de posibilitar el planteamiento de una encrucijada o una solución desde el punto de vista estructural del relato. Es éste el caso del *geis* celta u obligación-prohibición

²²⁹ A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, París, Nizet, 1960, tomo I, p.112.

relativa a una persona, cosa o lugar que debe ser siempre respetada, o del *don contraignant* (con la contrapartida del *guerredon*), favor que debe acordarse sin ningún tipo de reserva al ser solicitado, etc. Estas *esencias culturales*, por tanto, pierden su identidad propia en favor de las exigencias argumentales.

En el *roman artúrico*, por consiguiente, se combina la proeza y arrojo del caballero (comprometido en empresas individuales), el mundo celta y la *courtoisie*, entendida como una forma de vida regida por el refinamiento de formas, higiene y habla, el rechazo de lo vulgar, y por servir y honrar a las mujeres, cultivando el arte de amar. Se produce, además, una transferencia del código feudal entre el señor y el vasallo al amor de manera que el caballero se convierte en el vasallo de la dama dado que «l'hommage amoureux imite les formules, les gestes, les rites de l'hommage féodal»²³⁰. En esta línea, el caballero cortés debe obedecer y respetar en todo momento el deseo de su señora, aunque en ocasiones éste contradiga los usos y costumbres de la caballería. Sin embargo, antes de seguir adelante, debemos dejar claro que esta situación de supremacía de la voluntad femenina sobre la vida social no correspondía a la realidad del siglo XII y, por lo tanto, carecía de cualquier tipo de voluntad testimonial. El *roman* construye, pues, una realidad paralela a la sociedad en la que se enclava y no mantiene más relación con ésta que por el hecho de ser el resultado de una expectativa del receptor cortés.

Todas las acciones presentadas en esta nueva forma narrativa están concebidas como pertenecientes al pasado y llevadas a cabo bajo el reino del rey de Bretaña: Arthur. El tipo-marco artúrico desarrolla, así, tres funciones, de acuerdo con P. Zumthor: funda la historia y fija el sentido propio de este pasado

²³⁰ J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Ginebra, P.R.F., Librairie Droz, 1973, p.10.

(haciendo posible una interpretación alegórica). En segundo lugar, crea una unidad narrativa, al designar exactamente el lugar del que se parte -la corte artúrica- y al que se deberá volver. Y, en tercer lugar, constituye el marco virtual de todos los relatos posibles²³¹. La corte artúrica, por tanto, representa el punto de partida y de llegada de todos los caballeros y de sus diferentes empresas, puesto que, aunque la *quête* en su origen responde a un impulso individual, sólo en el seno de la corte adquiere su verdadero sentido y dimensión²³².

Por otro lado, el amor junto a la proeza, como vemos, se motivan mutuamente de forma que constituyen los pilares básicos donde se cimenta la narración. La proeza, rasgo inequívocamente inherente al héroe, encuentra su campo de germinación, como hemos visto anteriormente, en la *quête*, empresa llevada a cabo por el caballero y caracterizada, según la opinión de P. Zumthor, de la siguiente manera:

Une situation initiale, généralement provoquée de façon imprévisible, crée ou révèle l'absence d'un objet ou d'une personne dont l'acquisition, au cours d'une errance qui suscitera les antagonistes, finit par être obtenue, pour le plus grand bien du héros et de la communauté à laquelle il appartient²³³.

Esta *quête* o búsqueda está sembrada de aventuras siempre de carácter individual constituyendo «la *queste* de l'inconnu, entreprise pour et malgré ses dangers», donde el héroe desplegará su proeza y de la que cosechará «la gloire,

²³¹ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, p.350.

²³² M.-L Ollier, «Utopie et roman arthurien», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVII, 1984, p.227.

²³³ P. Zumthor, *op. cit.*, p.356.

le *los et le pris*»²³⁴. De aventura en aventura, el caballero cortés tendrá ocasión de medir sus fuerzas con duros contrincantes y de poner a prueba su valor y proeza en el camino de búsqueda de la perfección espiritual que, en último término, representa la *quête*. Esta búsqueda responde, pues, a un deseo de acción por parte del caballero, quien realizará su iniciativa de forma oculta, sin solicitar el permiso o *congé* real, de buena mañana y sin desvelar su intención a nadie²³⁵.

Desde el punto de vista técnico, el *roman* sigue la tradición del cantar de gesta al presentarse en verso. De esta manera, el ritmo y la rima siguen facilitando la difusión del texto ya que, como vimos anteriormente, si bien el *roman* aspiraba a una lectura individual y reflexiva, su difusión, durante algún tiempo, se realizó a través de la lectura colectiva. El verso, en estas condiciones, favorecía la irradiación de la influencia vocal: presencia del *nous*, del *en este lugar*, del presente de la voz. Sin embargo, el verso por su ritmo, juego de sonidos y por una mímica más acusada (reclamada por la recitación) mantiene de manera tenaz y evidente todos los elementos de la presencia física y de su entorno sensible, lo que facilita, en el momento de la recepción, la aparición de un estigma de falsedad, de *mentira* en el relato²³⁶. Tal como hemos señalado anteriormente, este hecho facilitará, a comienzos del siglo XIII, la aparición de la prosa en el discurso narrativo, ya que, utilizada en documentos jurídicos y científicos, la prosa se presentó, gracias a este aval, como un instrumento de la realidad. Por lo tanto, su incorporación al *roman* conlleva un aire de realismo, de

²³⁴ A. Fourrier, *op. cit.*, p.112.

²³⁵ M.-L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e s.*, Ginebra, Librairie Droz, 1986, p.115.

²³⁶ P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, Seuil, 1987, p.304.

autenticidad del que carecía el texto en verso. La prosa, no obstante, no se impuso de forma radical ya que a fines del siglo XIV aún algunos autores rimaban sus obras al ser conscientes de que facilitaban con ello la recepción de sus textos por el auditorio. De cualquier forma, una vez puesto en marcha, el proceso siguió su curso comenzando por la *desversificación* y por la recomposición en prosa de los *romans* en verso. Además, con la prosa, aparte de acrecentarse la credibilidad del relato, se libera el texto de las condicionantes cuantitativas del verso, se permite la complicación del relato y, con posterioridad, la aparición de ciclos alrededor de agentes tradicionales y de temas (manifiestos o latentes) de los *romans* en verso, los cuales, de esta forma, pasaron a convertirse en fuente constante de inspiración.

La novela se integra, al nacer, dentro del sistema de formas literarias existentes y se caracteriza por escapar de la influencia del medio social, político y religioso en el que se incluye. De esta forma, de acuerdo con la opinión de P. Zumthor, la novela se distingue por su particularidad expresada en los siguientes términos:

Seul -parmi les genres poétiques dont la tradition est attestée avant le milieu du XIII^e siècle- le «roman» tend, en sa spécularité, à se donner pour activité ayant en soi sa propre fin. Explicite ou implicite, sa revendication d'un tel statut le distingue de tous les autres arts de ce temps, dont le projet demeure inséparable des tensions et mouvements religieux, politiques, familiaux, interpersonnels, bref, d'un projet global de société où ils s'intègrent fonctionnellement²³⁷.

²³⁷ *Ibid.*, p.311.

Sin embargo, pese a este carácter particular, el *roman* deberá integrarse en un contexto establecido donde la transmisión de los textos está regida por la hegemonía, durante un largo período, de la oralidad, y someterse a sus consecuencias. La ausencia de una conciencia de la individualidad del texto y de un deseo expreso de delimitar la aportación personal, favorecerá la integración de la obra en un acervo común, oral o escrito. Los usuarios del acervo en su vertiente oral se sirven de él con plena libertad, sin restricción impuesta con respecto a la integridad de la obra. Los textos que se introducen en el marco de la escritura padecerán estas libertades de la transmisión oral, definidas como una absoluta ausencia de la conciencia de propiedad intelectual. Los copistas, en este marco, se sentirán legítimos responsables del texto e introducirán en él las correcciones lingüísticas, semánticas o funcionales que consideren necesarias para su más efectiva transmisión.

El texto se concibe, de esta forma, caracterizado por su virtual *inconclusión*. Cada copista, en su afán de claridad, gramaticalidad o funcionalidad, introduce en los diferentes manuscritos variantes, contribuyendo con ello a engendrar una obra virtual y compleja materializada en cada uno de los manuscritos existentes. No se trata, por consiguiente, del concepto actual de obra, carente de esta movilidad y dinamismo textual de las creaciones medievales, porque los medios actuales de transmisión y la fuerte conciencia de autoría impiden que se pueda revivir algo similar. En la Edad Media, salvo casos concretos, el autor no tenía conciencia particular de la individualidad de su obra y la consideraba como una parte inscrita en la totalidad de una tradición:

Pour l'homme médiéval, le remaniement, quelles que soient sa forme et son ampleur, est plus que la rançon à payer au temps si l'on veut qu'une oeuvre

demeure capable d'enchanter l'imagination et de satisfaire le goût. C'est un processus positif qui enrichit l'oeuvre²³⁸.

Debido, pues, a esta concepción de la creación literaria con frecuencia se incorporan porciones u obras íntegras en otros textos, ya que no existía una conciencia de plagio ni de propiedad intelectual. Tras un período donde se observaba el mismo fenómeno incluso en las primeras ediciones impresas, el triunfo de la imprenta (introducida en Francia a partir de 1470) como medio hegemónico de transmisión textual acabará con esta movilidad propia de las creaciones literarias medievales.

Dentro de la jerarquía creativa medieval, el *roman*, cuya característica fundamental consiste en estar formalizado en lengua vulgar, se encuentra enfrentado, por un lado, a los escritos latinos cuyo prestigio secular envidia. Y, por otro lado, se opone con desprecio a los relatos de los cuentistas, quienes, según la opinión de Chrétien, expresada en el comienzo de *Erec et Enide*, suelen «depecier et corrompre»²³⁹, las historias que han caído en el radio de acción de la voz. La novela, en esencia, se deslinda de todo lo que se fundamenta exclusivamente en la tradición oral, la cual paradójicamente representa una de sus fuentes esenciales de inspiración, e insiste en reivindicar su parentesco con algún texto latino, es decir, con la tradición escrita marcada por un prestigio secular. La escritura, por lo tanto, proporciona al *roman* un campo espacial y temporal que desborda los límites del presente de la voz, del *nosotros* o del *en este lugar*. Hecho más claramente discernible en la prosa que en el verso, el

²³⁸ P.-Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, París, Bordas, 1984, p.101.

²³⁹ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Mario Roques (publicado por-), París, Librairie Honoré Champion, 1981, v.21.

cual, tal como constata Zumthor, «par son rythme, par le jeu des sons, par la mimique plus accusée qu'exige sa récitation, maintient avec plus de ténacité et d'évidence tous les éléments d'une présence physique et de son environnement sensible»²⁴⁰.

Sin embargo, pese a la tendencia a deslindar la oralidad de la escritura y al deseo de primar la prosa sobre el verso, no se consigue aniquilar la operación vocal en la difusión del *roman* ni a difuminar o borrar totalmente del texto sus rastros de oralidad²⁴¹ o el uso tardío del verso. El *roman* medieval, por consiguiente, estará situado desde su nacimiento en la encrucijada formada por dos realidades: por un lado, la práctica de la escritura del latín y una práctica limitada de escritura en lengua romance; y, por otro lado, la oralidad poética, determinada por una coyuntura histórica particular, como medio de publicación masiva del texto, sea a través del canto, de la recitación o de la lectura colectiva.

Por lo tanto, con su aparición, el *roman* incide en el conflicto de autoridad que se plantea entre estas dos realidades que, en distinta medida, gobernaban la palabra: frente a una clara vocación escrita, este tipo de creación debió plegarse al poder de unas condicionantes orales que implicaban unas marcas formales en el texto hasta el siglo XV o, según señala a este respecto P. Zumthor, incluso más tarde²⁴². Sin embargo, la presencia de la escritura y su radio de acción se hizo cada vez mayor en el transcurso de la Edad Media, donde se potenciará una serie de mutaciones dirigidas a delimitar un espacio

²⁴⁰ P. Zumthor, *op. cit.*, p.304.

²⁴¹ Tales como el uso del presente de indicativo, intervenciones del autor en su texto con llamadas al receptor o al oyente, abundancia del discurso directo, de los monólogos, de los diálogos o por la importancia temática ligada a la palabra y a la voz en algunas de estas creaciones narrativas.

²⁴² P. Zumthor, *op. cit.*, p.305.

cultural particular, independiente del contexto histórico-económico, fundamentado en la escritura y tendente a diferenciarse de todo aquello que no rinda pleitesía a la letra. Poco a poco, a partir de la segunda mitad del siglo XIII, se comienza a crear antologías «auxquelles la poésie du *grand chant courtois* européen doit d'avoir échappé à l'oubli»²⁴³. Se intenta, por consiguiente, fundamentar un canon en lengua vulgar, de establecer un criterio de autoridad basado en los *nuevos clásicos* coetáneos. Las lenguas romances en este proceso cierran sus fronteras y delimitan su identidad frente a sus vecinas lingüísticas de modo que hacia fines del período las obras debían ser ya *traducidas* a otra lengua y no adaptadas como hasta el momento. Debemos destacar en este proceso las transformaciones diacrónicas que tuvieron lugar incluso dentro del mismo sistema lingüístico como es el caso del francés antiguo frente al estado del francés en los siglos XIV o XV, cuando el sistema bicasual ya no tiene vigencia.

En definitiva, en este proceso, el *roman* supuso el primer puente sólido entre las dos realidades de la palabra y un claro intento por primar la realidad escrita de la palabra como elemento material controlable frente a la realidad oral de la palabra, concebida como irreductible en su libertad y, por lo tanto, considerada, por muchos, como peligrosa y nociva.

²⁴³ *Ibid.*, p.316.

La articulación narrativa
del discurso directo en
las novelas artúricas
de Chrétien de Troyes

El discurso directo en la novela se caracteriza, por lo tanto, por posibilitar la existencia en el seno de la narrativa de un rastro teatral basado en la expresión de voces diferentes a la del narrador: las de los personajes. Estas voces distintas de la del narrador deben ser diferenciadas en el momento de la publicación por el lector colectivo, de manera que sean claramente discernibles los límites entre cada una de ellas. Este papel primordial del lector está especialmente justificado en el caso de aquellos pasajes del discurso directo de los personajes donde escaseen o que carezcan de indicaciones narrativas del cambio de nivel narrativo. En estos casos, el saber hacer del recitador o del lector deberá suplir estas carencias premeditadas por parte del autor que, sin duda, pretende sacar el máximo provecho posible de la forma en que habitualmente era publicado este tipo de creaciones gestadas en la escritura y conservadas en ella, pero sometidas a la omnipotente presencia de la oralidad y a las condiciones culturales y materiales del momento (alto grado de analfabetismo, escasez y carestía de los manuscritos). Los autores de las novelas no eran, por lo tanto, ajenos a estas realidades y eran conscientes de la importancia que el tránsito por la oralidad tendría para sus obras. Por ello, autores como Chrétien de Troyes, a pesar de criticar la corrupción que se introduce en las historias

a causa de la repetición por parte de los contadores de cuentos¹, tratando sin duda de dar la máxima efectividad a su obra, utiliza alguna de las técnicas empleadas por estos contadores de historias en la publicación oral de las mismas. Entre los recursos de los que se sirve, destaca especialmente la particular presentación del discurso directo en sus novelas donde tiene lugar una progresiva disminución del discurso narrativo que enmarca la voz del personaje. De esta forma, desaparece en ocasiones el denominado discurso atributivo, por medio del que se identifica anticipadamente al locutor, de manera que sólo el inciso presente en la intervención del personaje permite su identificación. En otros casos, este inciso desaparece también para dejar en la presencia del vocativo la posibilidad de identificar los límites entre las intervenciones de los personajes. Finalmente, algunos diálogos se caracterizan por un grado sumo de despojamiento de cualquier tipo de marcador de la identidad del personaje de manera que únicamente la certeza de la alternancia de las intervenciones de los personajes y la seguridad de que únicamente actúan simultáneamente dos interlocutores potenciales, permite la correcta atribución de la palabra a aquel que la ha emitido.

En cualquier caso, la presencia del discurso directo en el seno de la novela demuestra la voluntad por parte del autor de un deseo de darle más entidad a los personajes. De esta forma, éstos reemplazan por algunos instantes al narrador como instancia narrativa. Sin embargo, el narrador permanece siempre como el director del conjunto, aquel que decidirá en cada instante la extensión y el contenido de la voz del personaje. Por ello, analizar los fragmentos del texto donde se presenta el discurso directo del personaje permitirá establecer, a través del estudio de su extensión y de su contenido, *cuándo, por qué y para decir qué* el narrador se

¹ Prólogo de *Erec et Enide*, París, Honoré Champion, 1981, vv.20-22.

calla y concede la palabra a sus personajes. De la misma forma, resulta interesante establecer qué segmentos del diálogo eventual entre los personajes se deja en silencio, es decir, qué fragmento nos ha llegado a través de la voz del narrador y no a través de la del personaje.

Concretamente en el contexto de las novelas de Chrétien de Troyes, el discurso directo constituye una parte del texto reservada a los personajes que cambia de un *roman* a otro y que introduce un índice de variación en la narración que presenta dos vertientes: por un lado, desde el punto de vista temporal, tiene lugar una modificación de la representación del tiempo implicada por la exhaustividad del discurso directo; por otro lado, desde el punto de vista del contenido, se abandona el movimiento implicado por la acción para implantar el estatismo derivado del diálogo y el despliegue de los sentimientos. Asimismo, desde el punto de vista del contenido, es posible clasificar los episodios en los que se desarrolla la expresión directa de los personajes ya que corresponden a momentos concretos en el seno de la historia cuando su grado de funcionalidad resulta destacado. De esta forma, los momentos privilegiados para presentar la expresión del personaje están monopolizados en los **episodios de caballería** o en aquellos en los que se desarrolla la cortesía, sea para cuestiones de **protocolo** o en el contexto del **amor**. En estos casos el contenido de la palabra del personaje marca la importancia de su intervención que puede venir impuesta por criterios meramente funcionales como mostrar directamente las palabras de los personajes con intención de desarrollar totalmente las estrategias de manipulación, de persuasión sobre el otro o para dejar al personaje expresar sus propios sentimientos. O, por otro lado, puede responder a un deseo general del narrador de proporcionar un grado más amplio de realismo al texto presentando episodios y escenas dramáticas de escaso interés para la economía del relato pero de gran

peso para el realismo del conjunto.

Será, pues, de acuerdo con estas constataciones previas, como vamos a organizar el análisis del discurso directo presente en las cinco novelas de Chrétien de Troyes, objeto de nuestro trabajo.

4.1. Los episodios de caballería

Nos ocuparemos, en primer lugar, de la presentación de los episodios de caballería de estas novelas donde se desarrolla el discurso directo del personaje. Para ello, partiremos de los antecedentes de estos episodios para establecer qué características son heredadas y cuáles resultan innovadoras; y, posteriormente, analizaremos en concreto los episodios en las novelas de Chrétien.

4.1.1. Antecedentes

Al ocuparnos de los antecedentes, debemos decir, en primer lugar, que la presencia de episodios de caballería liga estrechamente la novela al cantar de gesta, donde lo esencial de la historia corresponde al desarrollo de los enfrentamientos armados entre los caballeros. En efecto, los cantares de gesta son poemas compuestos entre fines del siglo XI y el comienzo del siglo XV, destinados a celebrar la gloria de los héroes de tiempos pasados, frecuentemente situados en la época carolingia. La esencia de la historia en este tipo de expresión literaria consiste en el relato de las acciones de los barones francos quienes intentan, por medio de las armas, resolver los conflictos de derecho, lealtad, de codicia, etc., que surgen en el seno de una sociedad esencialmente guerrera.

Por su parte, los episodios de caballería de las novelas se caracterizan, frente a los de los cantares de gesta, por el peso de la individualidad y por la atenuación de un ideal cristiano común, signo de identidad frente al paganismo. De esta forma,

aunque el caballero cortés sea un caballero cristiano, leal a su casta y a su señor, debe también estar inspirado por otra fuerza vital: el amor, porque «chevalerie sans amour n'est pas chevalerie»². Y esta nueva fuerza es la que empuja al caballero a comprometerse en empresas arriesgadas, peligrosas, inauditas o simplemente imposibles, para hacerse digno de la dama amada.

El peso del amor en las novelas cortesas, de la misma forma que la existencia propia del género, responde a un cambio de las expectativas de una parte de los receptores medievales a partir del siglo XII. De esta forma, la mejora de las condiciones generales de la vida (gracias a las innovaciones agrícolas, al aumento del rendimiento de la tierra, al desarrollo de las comunicaciones, etc.) se manifiesta también en los castillos, donde se muestra de forma evidente el gusto por el lujo y un nuevo ideal de vida: la *courtoisie*. De este modo, la mejora de las condiciones de vida se traduce por un refinamiento de las costumbres que tendrá un reflejo en el plano literario por medio del aumento de los contextos en los que la palabra es pronunciada y, en ese caso, donde la negociación puede reemplazar a otras opciones más violentas de resolver un conflicto o un desacuerdo. Efectivamente, y en concreto en lo que concierne a los episodios de caballería, dado que de los episodios de amor hablaremos más adelante, es posible establecer una progresión en el número de momentos donde está implicada la palabra de los personajes en cuestiones no exclusivamente de desafío, respuesta a un desafío, fanfarronada, etc. El punto de referencia de esta progresión está situado en los cantares de gesta donde los momentos en los que está implicada la palabra en los episodios de caballería constituyen un grupo reducido que ha sido repertoriado por J. Rychner. De esta forma, dentro del conjunto de los motivos, más o menos estereotipados, que

² R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, París, Librairie Honoré Champion, 1968, p.109.

este medievalista establece como los más habituales en los cantares de gesta, podemos entresacar los siguientes por ser aquellos de esencial carácter agresivo donde la palabra, de estar presente, aparecerá matizada por este rasgo:

[...]

- Armement [...].
- Chevaliers sous les armes [...].
- Histoire des armes et des chevaux [...].
- Mobilisation des troupes [...].
- Evocation de la bataille en termes généraux [...].
- Le ou les héros dans la mêlée [...].
- Combats singuliers décidant du sort de la guerre [...].
- Combats singuliers à la lance [...].
- Combats singuliers à l'épée [...].
- Attaque aux armes à jet [...].
- Combat aux poings [...].
- Insultes ou menaces avant, pendant ou après le combat, cris de victoire, vanteries, appréciation des coups, plaintes sur la chute d'un baron, cri de guerre ou *enseigne*, discours des chefs aux troupes, bref toutes les paroles qui se prononcent sur le champ de bataille [...].
- Prières [...].
- Regrets sur un héros mort ou considéré comme perdu [...].
- Poursuite d'un ennemi fuyant [...].
- Messages ou ambassades [...].
- Congé [...]³.

³ Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleur*, Ginebra-Lille, Droz-Giard, 1955, pp.128-130.

Como paso intermedio entre estos momentos en los que puede estar implicada la voz del personaje y aquellos que se encuentran en las novelas cortesas, debemos señalar aquellos presentes en las novelas de tema antiguo por su aportación a la progresión en el refinamiento de las costumbres discursivas de los barones. En este sentido A. Petit, de quien tomaremos los datos respecto a estas creaciones literarias, señala:

Il n'y a pas non plus dans ce domaine solution de continuité avec la technique littéraire des chansons de geste: le dialogue, dans les romans antiques, apparaît encore fréquemment au sein de situations que l'on peut qualifier d'épiques; par son objet et sa forme, il trahit l'influence des épopées du XII^{ème} siècle en langue vulgaire. Cependant, même dans ce type de contextes, il manifeste une certaine évolution vers le genre romanesque⁴.

De esta forma, es posible encontrar en las novelas de tema antiguo todos los motivos característicos del cantar de gesta, ya señalados por Rychner, aunque con una frecuencia y extensión que varían de un obra a la otra. En efecto, A. Petit destaca el caso del *Roman d'Alexandre* por ser la novela más rica en motivos de diálogo cercanos a los presentes en los cantares, aunque con ciertas características especiales como son, salvo ciertas excepciones, su brevedad y por el hecho de que en muchas ocasiones las *laisses* no contienen más que una sola intervención. Se trata en estos casos de órdenes, declaraciones de un jefe a sus tropas que no implican por parte del receptor más que un breve asentimiento, una aprobación tácita o no provocan más que un gesto de obediencia. Frente al caso del *Roman d'Alexandre*, el *Roman de Thèbes*, el de *Enéas* y el de *Troie* se caracterizan por presentar una manifiesta disminución de la presencia de los motivos de diálogo

⁴ A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1985, tomo I, p.609. En lo sucesivo, todas las referencias a esta obra harán alusión al capítulo 9 del primer tomo.

épico, lo que tiene como consecuencia inmediata acelerar el relato en los fragmentos consagrados a los acontecimientos guerreros. Además de este rasgo divergente, es posible identificar en estas novelas la presencia de lo que A. Petit denomina *contre-motifs*, es decir: la presencia de un tipo de diálogo generoso, incluso amistoso entre los adversarios, discurso que los primeros novelistas intentan oponer en sus obras a las amenazas y a los desafíos, a la agresividad sin reserva que enfrenta a los combatientes en los cantares de gesta. Este tipo de diálogo está más cercano a la evolución de las costumbres que ha tenido lugar en el siglo XII y responde en mayor grado al gusto y a las expectativas literarios de los receptores de estas obras. Del mismo modo debe ser interpretada la evolución que presenta a menudo el contenido de los motivos épicos: aunque sigan conservando de forma marcada su carácter agresivo, aparecen en él, en ocasiones, alusiones corteses a un personaje femenino que modifica la naturaleza del sarcasmo, de la amenaza o del desafío.

Frente a estos motivos donde se presenta un diálogo caracterizado por estar constituido mayoritariamente por intervenciones pertenecientes a un registro integrado por órdenes como corresponde a un modo de expresión de naturaleza bélica, es posible encontrar en estas novelas, de la misma forma que en los cantares, otras ocasiones en las que se desarrolla el diálogo: los consejos, las embajadas y los mensajes. Los consejos aparecen en los *romans* de tema antiguo en abundante número y esto parece debido al deseo de los novelistas de justificar por medio de una escena de consejo la toma de una decisión importante por parte del héroe. En cuanto al aspecto formal que presenta este motivo en las novelas de tema antiguo (concretamente en el *Roman de Thèbes*, de *Enéas* y de *Troie*) frente a sus características en los cantares, A. Petit destaca los siguientes rasgos distintivos: a) se tiende a singularizar las intervenciones de los personajes

sobrepasando la simple formalización épica para individualizarlo antes de que aparezca su discurso directo; b) el desarrollo de la presentación del locutor va acompañada en muchas ocasiones de un alargamiento de su discurso; c) las intervenciones del narrador ahondan también en los casos en los que aparecen como apoyo de la palabra del personaje, en este gusto por análisis de manera que se explicita, comenta o explica la actitud y las palabras pronunciadas por los personajes; d) el uso del discurso indirecto en el diálogo aparece como medio de:

- Acelerar en el seno del diálogo el relato de una escena, resumiendo ciertas intervenciones mejor integradas de esta forma en la narración general.

- Cuando es parcial, de destacar por medio del contraste las intervenciones presentadas en discurso directo.

- Simplemente como medio de variar la expresión o para destacar una réplica de entre otras.

- En el seno de un misma intervención sirve como medio para destacar ciertas palabras del locutor.

- Y, finalmente, el paso del discurso indirecto a discurso indirecto libre implica un mayor distanciamiento del novelista con respecto a sus personajes, una mayor perspectiva crítica, lo que, en último término, debe ser destacado como otra manifestación del espíritu de análisis que se desarrolla en estas novelas.

El conjunto de estos procedimientos supone una modificación sustancial de la perspectiva y del desarrollo de las escenas de consejo en las novelas con respecto a los cantares de gesta. Por otro lado, el tratamiento novelesco de este motivo aparece también desarrollado con ocasión de las embajadas y de los mensajes.

En particular, en lo concerniente a las embajadas, la cercanía con su expresión en los cantares de gesta está bastante marcada, si bien en la forma se advierte una sustancial variación. De esta manera, la costumbre épica por la que se representa, en un primer momento, la escena en la que el enunciador pronuncia el mensaje y, en un segundo momento, se presenta una escena en la que el mensajero repite de forma literal el mensaje ante el destinatario desaparece ya desde el *Roman d'Alexandre*, caracterizado especialmente por su mayor cercanía al modelo del cantar de gesta. Efectivamente, en esta novela la repetición del mensaje no es siempre textual, de manera que se puede recurrir al discurso indirecto para resumir el discurso. En los otros *romans* se va a acentuar este distanciamiento en la técnica de presentación de las escenas de embajada y se tiende hacia la aceleración del relato, liberándolo de esta costumbre reiterativa de carácter épico.

A. Petit destaca las características formales esenciales que comienzan a distanciar y diferenciar el diálogo novelesco de los *romans* de tema antiguo del diálogo épico. De esta forma, se constata en la mayoría de ellos una evolución hacia un aspecto menos formal, como en el caso del *Roman d'Alexandre* donde la *laisse* puede contener una sucesión de intervenciones diferentes y breves en las que pueden alternar el discurso directo y el indirecto, frente al cantar donde no es frecuente más de una o dos intervenciones. Aunque el intercambio sigue estando marcado por el mantenimiento de las fórmulas de presentación lo que impide, en cualquier caso, el aligeramiento del diálogo. Por su parte, el *Roman de Thèbes* se caracteriza por su carácter innovador en algunos aspectos y en algunos momentos del discurso de los personajes. De esta forma, frente a la existencia aún destacable de marcas de los usos épicos (es el caso de la presencia de fórmulas de presentación), se puede destacar por su novedad la ruptura del pareado de octosílabos para delimitar el paso del relato al discurso directo, el recurso

sistemático al inciso (lo que confiere a la escena un carácter más dinámico) y los diálogos o intercambios de más de dos intervenciones sucesivas en los que ha desaparecido cualquier marca de enunciación, todo lo cual confiere a las intervenciones un perceptible tono teatral. Los autores del *Roman d'Enéas* y el del *Roman de Troie* serán quienes darán una forma más acabada a estas innovaciones, confiriendo con ello un aspecto marcadamente novelesco al diálogo de los personajes de estas primeras novelas francesas.

Finalmente, A. Petit destaca en sus conclusiones la evolución que se opera en estas novelas desde unos usos bastante cercanos a los de los cantares de gesta, en cuanto al contenido y la forma del discurso del personaje (como en el caso del *Roman d'Alexandre*), a una alteración y modificación del contenido del diálogo. De esta forma, se pasa de un discurso marcadamente imperativo, presente en el cantar, a uno donde la persuasión aparece como un medio legítimo para influir sobre el otro. Deben añadirse a esto las intervenciones del narrador en el texto con la intención de aclarar el sentido del discurso, lo que manifiesta el desarrollo de un espíritu de análisis de carácter esencialmente novelesco⁵.

Como vemos, el aumento de la presencia de la voz del personaje por medio de diálogos implica un cambio en la concepción de las relaciones puesto que la explicación, la persuasión y el ruego encuentran un lugar en el seno de un discurso mayoritariamente imperativo. De esta forma, el paso del cantar de gesta a los primeros *romans* presenta esta diferencia en la naturaleza del discurso directo del personaje: por una parte, el aumento de la extensión; y, por otra parte, variación de su contenido. Se busca cada vez más la explicación directa, la expresión directa del

⁵ Todas las constataciones de A. Petit a las que hemos hecho referencia están contenidas en *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1985, pp.612-673.

personaje por causas diferentes que para dar órdenes.

En este contexto, la presencia del monólogo constituye en estas novelas otro medio de análisis del pensamiento de los personajes, de sus sentimientos y de sus expectativas. De esta manera, la progresión de la extensión y del número de monólogos implica un deseo por parte del autor de efectuar una profundización psicológica de los personajes, lo que, a su vez, provoca una individualización de éstos más grande desde el momento en que la voz personal establece límites en el seno de la colectividad anónima. El monólogo constituye, por lo tanto, como medio de análisis, uno de los procedimientos característicos de la novela. Este tipo de discurso introspectivo se opone, a todas luces, al discurso colectivo esencialmente característico del cantar de gesta. Como ya señalamos anteriormente, el discurso colectivo se caracteriza por constituir el medio de expresión conjunta de un grupo anónimo. Según A. Micha, en un primer momento, bajo su forma más simple, este discurso no es más que una exclamación o un grito de guerra lanzado por la masa de combatientes. Posteriormente, presentan un grado de desarrollo que permite clasificarlos en dos tipos según su función:

[...] les uns, plus ou moins intégrés à l'action, sont un avatar du dialogue; les autres, plus ou moins indépendants d'elle, et parfois en marge d'elle (en ce sens que l'enchaînement n'en serait pas rompu, si l'on faisait abstraction d'eux), font office de monologues, où se manifestent globalement les réactions d'une foule en présence d'un fait qui se déroule sous ses yeux⁶.

El primer tipo, está más estrechamente ligado al relato y puede revelar una voluntad, una decisión o constituir una respuesta a las palabras pronunciadas por un personaje. El segundo tipo, el monólogo, constituye una reflexión que surge en

⁶ A. Micha, «Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman», in *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Librairie Droz, 1976, p.812.

pleno relato, desgajado de cualquier intercambio de réplicas, convirtiéndose en el equivalente de un monólogo interior. En este tipo debe inscribirse el *planctus*, variedad en la que se expresa el lamento fúnebre pronunciado por los combatientes a causa de la pérdida reciente de un compañero de armas.

Finalmente, A. Micha establece la naturaleza formal del discurso colectivo en el cantar de gesta y señala, a este respecto, que cada autor trata de forma personal este recurso. Aunque, si bien la dosificación de las diferentes variedades difiere según las obras, el discurso se caracteriza en todas ellas por su brevedad (de uno a seis versos, ocho como máximo), lo que opone la naturaleza de este procedimientos en el cantar y en la novela, donde son menos numerosos pero más largos⁷.

A. Petit coincide con esta última constatación de A. Micha dado que comprueba cómo en los *romans* de tema antiguo, simplificando las diferencias específicas, es posible constatar una tendencia al alargamiento del discurso y una disminución de su número. En el caso del *Roman d'Alexandre*, el texto más cercano a la forma del cantar de gesta, se puede establecer el uso similar de este procedimiento esencialmente épico. Por su parte, en lo relativo a los otros tres *romans* de tema antiguo, este medievalista constata su presencia escasa en *Enéas* (donde se observa la tendencia al alargamiento del discurso) frente a su mayor frecuencia en *Thèbes* y en *Troie*. También destaca la desnaturalización que en ocasiones sufre este procedimiento en estas dos últimas novelas, donde el discurso colectivo aparece en ocasiones puntuales feminizado, dado que aparecen pronunciados por mujeres. En definitiva, para este autor la disminución del discurso colectivo en las primeras novelas como su evolución formal tendrá como

⁷ *Ibid.*, p.815.

contrapartida la aparición y desarrollo del monólogo individual, pronunciado por un solo personaje, aunque sin suponer, por ello, una independencia absoluta de la influencia del cantar de gesta⁸.

Por su parte, el monólogo individual de carácter bélico se manifiesta en la novela de tema antiguo esencialmente bajo forma de *planctus*, es decir, lamento fúnebre ligado a la muerte de un ser querido. Concretamente el *Roman d'Alexandre* presenta este tipo de procedimiento desarrollado por medio de una forma bastante similar a la del cantar de gesta. Frente a esta obra, el *Roman de Thèbes*, el *Roman d'Enéas* y el de *Troie*, aunque siguen presentando, si bien en diferente grado, discursos individuales cercanos al *planctus*, se caracterizan por manifestar ya una sensible evolución puesto que este lamento puede ser pronunciado por una mujer e, incluso, para una mujer. De esta forma, este *planctus* del que el locutor es una mujer o en el que ella constituye su objeto, introduce una variante en el seno del tipo de planto donde el personaje expresa su dolor por la muerte de un compañero de armas (tipo surgido y desarrollado en la epopeya)⁹.

4.1.2. Episodios de caballería en las novelas de Chrétien

La importancia de los episodios de caballería en las novelas de Chrétien de Troyes es fundamental dado que constituyen el marco esencial en el que se establece el honor y el deshonor del caballero. Pero, a diferencia de los cantares de gesta, en las novelas de Chrétien, salvo el caso particular de *Cligés*, los episodios de caballería no constituyen el medio donde presentar los enfrentamientos

⁸ A. Petit, *op. cit.*, pp.563-565.

⁹ *Ibid.*, pp.565-606.

colectivos. Se trata más bien de las acciones individuales que son juzgadas por el conjunto de caballeros integrantes del séquito del rey Arthur, modelo de cortesía. De esta manera, en los *romans* se efectúa la metamorfosis del caballero épico, quien da forma a su renombre en el seno del grupo con ocasión de las batallas colectivas, en un caballero cortés, quien generalmente ha nutrido o nutrirá su renombre en solitario, por medio de aventuras individuales. Estas aventuras singulares surgen en la búsqueda de lo desconocido emprendida por el caballero lejos del seno de la corte. Será un empresa llevada a cabo por y a pesar de sus peligros donde el héroe demostrará su valía. Sin embargo, este aumento de la autonomía del caballero no concurre en detrimento de la importancia de la comunidad. Al contrario, el caballero del que el grado de autonomía ha aumentado tan marcadamente se convierte, paradójicamente, en un miembro aún más dependiente de la corte. Efectivamente, será el juicio colectivo el que establecerá la calidad del honor conquistado por medio de las diferentes aventuras o la gravedad del deshonor contraído en una aventura desgraciada o a causa de la transgresión de las normas y de las leyes caballerescas y cortesas.

En cualquier caso, la autonomía del caballero se presenta en el *roman* como un rasgo característico que diferencia el caballero del cantar de gesta del de la novela, donde, en primer lugar, se ejecuta un destino individual que, posteriormente, será asumido por la colectividad. Habitualmente este destino singular se convierte en el eje de la narración y a partir del momento de su surgimiento, provocado por la constatación de la falta de un objeto o de una persona cuya adquisición se revela esencial, se materializará en el marco narrativo de la *quête*. Esta *búsqueda* comporta un cierto número de convenciones resumidas por P. Zumthor de la siguiente forma:

[...] le héros refuse de s'arrêter nulle part plus d'une nuit avant d'avoir atteint son but; il conserve l'incognito, mais répond à tout défi qu'on lui oppose; l'antagoniste vaincu a droit à la merci, mais ira rendre compte à la cour de sa défaite¹⁰.

Finalmente, el destino individual se integra en la colectividad, la corte del rey Arthur, quien va a sancionar el honor o el deshonor adquirido, legitimando el derecho del caballero a pertenecer al grupo de los elegidos o a repudiarlo como un miembro indeseable.

En el marco de los episodios de caballería presentes en las novelas de Chrétien, la palabra de los personajes se manifiesta a través de secuencias de diálogo o de monólogo. En cualquier caso, la voz del personaje, expresada en momentos concretos, materializa la voluntad de favorecer la polifonía en el texto. Así, el narrador, quien asume la misión de contar los acontecimientos de la historia y de transcribir de manera indirecta las palabras de los personajes, permite en ciertas ocasiones la expresión directa de éstos. En el conjunto del texto, las escenas dramáticas en los episodios de caballería responden a funciones específicas en el relato: a veces de carácter estructural y otras veces simplemente responden a un deseo de verosimilitud al presentar escenas dramáticas de la historia cuyo interés estructural es insignificante, pero que manifiestan una marcada voluntad de realismo o de aumentar el grado de credibilidad del relato.

De cualquier forma, el deseo de presentar directamente las palabras de los personajes se encuentra en ocasiones matizada por la introducción, en el seno del discurso literal de aquellos, de la transcripción indirecta (a veces, indirecta libre) de una parte o de toda la réplica de uno o de varios locutores. Esta posibilidad de combinación del discurso directo y del discurso indirecto al transcribir las palabras

¹⁰ P. Zumthor, *op. cit.*, pp.356-357.

de los personajes no constituye una innovación de la novela, puesto que, si bien de forma escasa, es posible encontrar la mezcla de estos dos tipos de discurso en el cantar de gesta francés. Sin embargo, será en los *romans* de tema antiguo y en los de Chrétien de Troyes donde se podrá constatar un empleo más numeroso y variado, convirtiéndose, de esta forma, en un rasgo estilístico específico del género novelesco¹¹. Por medio del recurso de la mezcla de los dos tipos de discurso, por lo tanto, es posible introducir en el seno del discurso directo una variante cuya finalidad puede ser de carácter formal (acelerar el diálogo, el relato de una escena o variar la expresión) o tener como objetivo el contenido (poner de relieve la intervención de un personaje o una parte de su intervención, poner de relieve una réplica entre otras).

En las novelas de Chrétien, se debe destacar también, tal como señala A. Micha, su gusto por la pintura de colectivos en proceso de reflexión, mostrando en vivo la expresión verbalizada de los curiosos que asisten a espectáculos inesperados o apasionantes. En estos casos, el discurso colectivo no suele presentarse bajo forma de diálogo, ni bajo forma de falso diálogo (donde no es necesaria una respuesta), sino que tiende a presentar una existencia independiente del relato. En realidad, la originalidad de Chrétien en lo que concierne a este tipo de discurso reside en haber retenido y aprovechado dos o tres grandes motivos presentes ya en las epopeyas. A. Micha señala, de esta forma, los clichés de asentimiento, los gritos de alarma o de pánico y las fórmulas de bienvenida como los momentos de expresión verbal colectiva más corrientes en las novelas de Chrétien de Troyes. Asimismo sostiene que los diálogos colectivos integrados al relato son más numerosos en el *Conte du Graal* que en las novelas precedentes.

¹¹ A. Petit, *op. cit.*, p.641.

Por otro lado, frente al diálogo, A. Micha indica que los monólogos son infinitamente más numerosos y que Chrétien se sirve de ellos para expresar tres tipos de sentimientos: el asombro mezclado con admiración o censura (ante una realidad que causa admiración o sorpresa), el miedo o la angustia (y el discurso señala entonces el patetismo de una situación difícil o peligrosa) o, finalmente, la aflicción y el duelo (por el revés de la fortuna de los personajes más destacados, admirados o queridos). Estos pasajes, de la misma manera que aquellos bajo forma de diálogo o de falso diálogo, se caracterizan por no formar parte orgánica del relato, de donde pueden ser extraídos sin que ello implique ningún perjuicio para aquel¹².

En definitiva, después de este repaso de las diferentes aportaciones de los medievalistas sobre algunas características de los intercambios verbales en los textos de Chrétien, pasaremos a establecer, por nuestra parte, las *situaciones* concretas de interacción verbal, dentro de los episodios de caballería de las novelas artúricas de Chrétien, donde aparece el discurso directo del personaje. En primer lugar, hemos entresacado las escenas dramáticas de su contexto narrativo para luego establecer en qué situaciones determinadas el narrador pasa a un segundo plano con el fin de poner de relieve el discurso directo del personaje, a través del que éste se explica, interactúa o define su línea de acción. Concretamente, se trata de las situaciones de interacción verbal que pueden enmarcarse en los siguientes epígrafes, de acuerdo con el contenido temático que cada escena dramática desarrolla:

- El acceso a la información: recabar información, dar noticias (por ejemplo,

¹² A. Micha, «Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman» in *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Librairie Droz, 1976, pp.816-818.

el caballero envía a un mensajero a fin de que sean referidas en la corte sus hazañas).

- Los acuerdos-contratos por los que generalmente se obtiene algo a cambio de algo: por un lado, tenemos el contrato *libremente* contraído (el caballero se pone al servicio del menesteroso y del desvalido, el código caballeresco); por otro lado, el contrato forzado (las *coutumes*, el *don-guerredon* y el desafío).

- La acusación.

- La advertencia.

- La amonestación.

- La autopersuasión.

- El consejo, planes de acción.

- El diálogo entre los adversarios que puede desarrollarse en tres momentos: primero, el discurso agresivo, exhortación a la batalla; en segundo lugar, en el desarrollo del combate, el diálogo entre los adversarios de carácter intimidatorio, manipulador o cortés; por último, la rendición y las condiciones de la rendición.

- Las decisiones.

- La descortesía.

- La expresión del estado emocional.

- Los ofrecimientos.

- Las opiniones.

- Las órdenes.

- La petición de auxilio (en las que está implícito el contrato de vasallaje y las obligaciones del vasallo hacia el señor) u otras, presentadas de forma persuasiva o conminatoria.

- La recompensa: verbales (bajo forma de alabanzas que redundan en el

renombre del caballero) o físicas (objetos preciosos, tierras, etc.). La recompensa puede ser presentada, a priori, como un acicate que acrecienta el atractivo de la empresa a ejecutar; o, a posteriori, como un premio.

- El rechazo.

- La reflexión analítica.

Debemos insistir en el hecho de que la voluntad de aumentar la presencia del discurso directo del personaje manifiesta, por parte del autor, un deseo de construir el texto sobre la polifonía, atribuyendo a la voz del personaje una importancia innovadora con respecto a su presencia en el cantar de gesta, donde la omnipresencia del narrador limitaba la expresión de aquel. Los primeros *romans* franceses muestran ya este cambio estructural puesto que, de manera variable de una novela a la otra, es posible constatar el aumento de la parte dedicada a la expresión del personaje en detrimento de la voz del narrador y de la posibilidad de transcribir de manera indirecta las palabras de aquel. Esta evolución continúa en las novelas de Chrétien donde aparece la posibilidad de matizarla a través del discurso literal manifestado bajo forma de diálogo (implicando, entonces, una interacción por parte de dos locutores activos) directo o híbrido, donde se efectúa una combinación de discurso directo e indirecto o denotativo. O bajo forma de monopolio de la palabra por parte de un único locutor dando lugar al monólogo, lo que permite al locutor pronunciar una orden, una sentencia u otro mensaje que no implica la necesidad de respuesta por parte del receptor pasivo (individual o colectivo); o, por último, dando lugar al soliloquio, donde el locutor constituye el receptor de su propio discurso por medio del que codifica en voz alta su estado emocional¹³ (el acceso al pensamiento no-pronunciado es bastante raro).

¹³ Recordemos que hasta el siglo XIX el discurso interior aparece convencionalmente articulado en voz alta (G. Gougenheim, «Du discours solitaire au monologue intérieur», in *Le Français Moderne*, 15, 1947, pp.242-248).

Antes de pasar a la enumeración de las escenas comprendidas en los episodios de caballería de cada novela, pondremos de relieve dos últimas constataciones: en primer lugar, no debemos olvidar que, como norma, el discurso y las acciones de los personajes que pertenecen a la corte están regidos por el código cortés. El respeto o la transgresión de este código tendrá su influencia sobre el honor y el deshonor del caballero. La palabra debe responder también a las convenciones y, de esta forma, puede convertirse en un instrumento para lesionar el honor del otro o en una fuente de deshonor para el propio locutor que transgrede la convención cortés que rige la comunicación oral.

En segundo lugar, ya hemos establecido una clasificación según su contenido de las diferentes ocasiones en las que en los episodios de caballería se recurre a la expresión directa del personaje. Sin embargo, a veces este contenido no está presentado de forma neutra puesto que el lenguaje está utilizado no con la intención de transmitir un mensaje transparente o de provocar una reacción explicitada, sino empleado por parte del locutor como un medio encubierto de obtener del receptor un beneficio no declarado previamente. Este silencio en torno a la verdadera intención se justifica ya sea porque la adquisición del beneficio lesiona los intereses del receptor y, en ese caso, éste, siendo consciente de ello, se opondría; ya sea porque, a pesar del hecho de obtener un provecho, se debe mantener al receptor en la ignorancia de las verdaderas intenciones o desvelárselas poco a poco y, en ocasiones, parcialmente, con el fin de evitar que se convierta en un obstáculo para sus propios intereses. De esta forma el lenguaje, además de su función primera de comunicación de mensajes, adquiere la función de instrumento de manipulación o de persuasión y, por lo tanto, se convierte en un recurso estructural para provocar el desarrollo de la acción en tanto en cuanto conduce a los personajes objetos de dicho proceso manipulador a actuar.

A continuación, pues, pasaremos a la enumeración de las situaciones de interacción donde están integradas las escenas dramáticas que forman parte de los episodios de caballería desarrollados en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes. En el próximo capítulo nos ocuparemos del análisis pormenorizado de estas escenas.

4.1.2.1. *Erec et Enide*

En primer lugar, *Erec et Enide* se caracteriza por tener una estructura claramente bipartita al presentar primero las aventuras de la pareja antes del matrimonio y, en una segunda parte, las aventuras que intentan resolver el desequilibrio entre amor y caballería derivado de la relación de la pareja en el marco de su matrimonio. En ella se relatan las aventuras de una pareja que hará frente a los problemas que plantea en el seno de la comunidad su particular y egoísta búsqueda de la felicidad que los aísla del resto de la sociedad.

El recurso a la expresión directa del personaje se afianza aquí como una estrategia narrativa a través de la que se acrecienta la sensación de que son los propios personajes quienes arbitran sus destinos, todo ello facilitado por la difuminación del narrador tras la voz directa de aquellos.

El diálogo directo e híbrido

A) Las escenas en las que se recurre al diálogo en discurso directo del personaje, dentro de los episodios de caballería de esta novela, están integradas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- Los acuerdos y contratos por los que generalmente se obtiene algo a cambio de algo: vv.840-861, vv.4378-4411, vv.5857-5887.

- El diálogo entre los adversarios: vv.895-905; vv.923-927; vv.989-1064; vv.3821-3899, vv.5960-6105.

- La petición: vv.4033-4050; vv.5551-5620.

B) Las escenas en las que se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la expresión del personaje dentro de los episodios de caballería de esta novela se organizan en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.753-772, vv.5739-5776.

- Los acuerdos y contratos por los que generalmente se obtiene algo a cambio de algo: vv.505-678; vv.2798-2819; vv.2941-2954; vv.4309-4348; vv.4454-4514.

- La decisión: vv.234-274.

- La orden: vv.3614-3646.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido y soliloquio

El discurso singular supone una situación enunciativa marcada esencialmente por la existencia de un locutor que monopoliza el discurso de manera que el receptor no puede dejar de ser más que un locutor virtual. Las escenas en las que, dentro de los episodios de caballería de esta novela, se recurre a este tipo de discurso directo están integradas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- La expresión del estado emocional: v.1249, vv.6323-6326.

- La orden: vv.2891-2894.

- La petición: vv.728-731.

B) Monólogo híbrido:

- La recompensa: vv.3523-3530.

C) Soliloquio:

- La amonestación: vv.917-920.

4.1.2.2. Cligés

De acuerdo con el contenido, esta novela puede ser dividida en dos partes: en la primera se narran las aventuras de los padres de Cligés; y, en la segunda parte, las de Cligés y de Fenice. Cada una de estas partes presenta una historia que dará lugar a sus propios contextos de interacción, aunque es posible establecer un patrón común entre ambas: el héroe (Alexandre o Cligés) lucha tenazmente para defender los intereses de su señor (Arthur o Alis) de la acción artera de un tercero (el conde Angrés o el duque de Sajonia). Paralelamente a esta actividad bélica, el héroe se enamorará de una joven (Soredamor o Fenice) y, víctima de la timidez (acentuada por un reparo moral en el caso de Cligés, ya que Fenice está casada con el tío del joven), el caballero sufrirá en silencio los embates del amor. Sólo el concurso de circunstancias propicias permitirá que la comunicación entre los miembros de las parejas se realice y que se materialice el sentimiento amoroso. En estas historias, el discurso directo permitirá en todo momento al receptor ser testigo directo de las posiciones, de las intenciones y de los sentimientos de los personajes. Concretamente, las escenas de discurso directo que encontramos en los episodios de caballería de esta novela son las siguientes:

El diálogo directo e híbrido

A) Las escenas en las que se recurre a la expresión directa del personaje, dentro de los episodios de caballería de esta novela, están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.4602-4612, vv.4622-4632.

- Los acuerdos-contrato: vv.1280-1300, vv.2444-2486, vv.3442-3454.
- El diálogo entre los adversario: vv.4086-4136.

B) Las escenas donde se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la expresión del personaje, dentro de los episodios de caballería de esta novela, se organizan en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.4689-4702; vv.4721-4736.
- Los acuerdo-Contrato: vv.1808-1828; vv.3926-3956.
- El consejo: vv.2489-2516.
- La recompensa: vv.1434-1451.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido.

Las escenas donde, dentro de los episodios de caballería de esta novela, se recurre a este tipo de discurso forman parte de las siguientes situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- El acceso a la información: vv.3650-3653, vv.4681-4683.
- Los acuerdos-contratos: vv.3523-3528.
- La advertencia: vv.1694-1696, vv.1867.
- La decisión: vv.3503-3507, vv.3630-3632.
- La expresión del estado emocional: vv.4869-4871.
- La petición: vv.3581-3596.
- La recompensa: vv.1518-1520

B) Monólogo híbrido:

- Las órdenes: vv.2132-2158; vv.6519-6531.

4.1.2.3. *Yvain*

Esta tercera novela de Chrétien de Troyes fue escrita al mismo tiempo que *Le Chevalier de la Charrette*. Sin embargo el tema es totalmente diferente porque en *Yvain* se presenta la historia de un caballero que, al intentar vengar el honor de su familia, encuentra el amor. Se trata de otro tipo de planteamiento del equilibrio que debe existir entre el ejercicio de la caballería y la relación amorosa. Esta búsqueda pasa por diferentes etapas hasta encontrar finalmente el punto intermedio que no merme la naturaleza propia de cada componente. En este recorrido el discurso directo tendrá una importancia capital ya que será por medio de él como los personajes lleguen a superar las dificultades y a encontrar la solución a la crisis.

El conjunto de situaciones de interacción verbal en las que se organizan las escenas de discurso directo que encontramos en los episodios de caballería de esta novela es el siguiente:

El diálogo directo e híbrido

A) Las situaciones de interacción donde se recurre al diálogo en discurso directo del personaje, dentro de los episodios de caballería de esta novela, son:

- El acceso a la información: vv.6313-6349.
- Los acuerdos-contratos: vv.5044-5098; vv.5454-5503.
- El diálogo entre los adversarios: vv.4176-4185; vv.5529-5560; vv.5668-5685; vv.6227-6300.
- El rechazo: vv.5691-5762.

B) Las escenas donde se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la expresión del personaje, dentro de los episodios de caballería de esta novela, están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.4257-4295.
- Los acuerdos-contratos: vv.2272-2279; vv.3561-3761; vv.3827-3946.
- El diálogo entre los adversarios: vv.4388-4463.
- La petición: vv.2234-2239; vv.5776-5787.
- El rechazo: vv.4046-4051; vv.4757-4763.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido

Las escenas donde, dentro de los episodios de caballería de esta novela, se recurre a este tipo de discurso, están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- La decisión: vv.4128-4149.
- La expresión del estado emocional: vv.1109-1129; vv.1198-1200; vv.6537-6543.
- La orden: vv.4330-4333.
- La reflexión analítica: vv.2263-2267.

B) Monólogo híbrido:

- La expresión del estado emocional: vv.3193-3248; vv.6150-6155.

4.1.2.4. *Lancelot*

Esta cuarta novela de Chrétien se caracteriza por desarrollar el tema que le fue impuesto por Marie de Champagne al autor y que no está en la línea de los desarrollados en anteriores novelas. *Le Chevalier de la Charrete* presenta la historia de la relación amorosa entre Guenièvre (esposa del rey Arthur) y del caballero de la Mesa Redonda, Lancelot. Dentro del conjunto de las cinco novelas de Chrétien de las que nos ocuparemos, ésta es la que mejor se ciñe al ideal del amor cortés.

El discurso directo en este texto se manifiesta como el medio más eficaz para doblegar la realidad a los deseos de algunos personajes. De esta forma, la expresión de éstos, además de facilitar al receptor el acceso directo a su pensamiento, a su sentimiento o a sus opiniones, permitirá ver que el hábil manejo de la palabra procurará a ciertos personajes, en determinados momentos de la historia, los medios para modificar la realidad en su propio beneficio. Será una ocasión, pues, para mostrar que la palabra puede ser vehículo de verdad, pero que, también, según quien la maneje, puede constituir un instrumento de distorsión y de manipulación de la realidad.

En lo que se refiere a las escenas dramáticas que encontramos en sus episodios de caballería, debemos decir que se organizan en las siguientes situaciones de interacción verbal:

El diálogo directo e híbrido

A) Las situaciones de interacción donde se integran las escenas de diálogo directo, dentro de los episodios de caballería de esta novela, son las siguientes:

- El acceso a la información: vv.1961-1980; vv.1513-1536; vv.1677-1698; vv.2579-2600; 6856-6891.

- Los acuerdos-contratos: vv.279-289; vv.351-359; vv.2370-2377; vv.2790-2829; vv.2866-2881; vv.4917-4938.

- La amonestación: vv.3822-3837.

- Los consejos: vv.226-244, vv.1982-1995.

- El diálogo entre los adversarios: vv.4940-4956.

- Las órdenes: vv.4134-4139.

- El rechazo: vv.3041-3090; vv.3187-3302, vv.3427-3474.

B) Las escenas en las que se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la

expresión del personaje, dentro de los episodios de caballería de esta novela, están integradas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.609-709; vv.2410-2421.
- Los acuerdos-contratos: vv.51-79; vv.164-195; vv.1569-1633; vv.1792-1814; vv.2626-2649.
- El consejo, planes de acción: vv.5027-5040.
- El diálogo entre los adversarios: vv.773-834; vv.2749-2778; vv.6734-6754.
- Las órdenes: vv.1772-1789; vv.5551-5560.
- La petición: vv.885-924, vv.2903-2921.
- El rechazo: vv.382-394; vv.1711-1771; vv.2239-2254; vv.3848-3874; vv.6893-6905.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido y soliloquio

Las escenas donde, dentro de los episodios de caballería de esta novela, se recurre a este tipo de discurso están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- El acceso a la información: vv.410-417, vv.439-440; vv.1666-1672, vv.2205, vv.2379-2381; vv.3666-3668; vv.5563-5564, vv.5617-5618; v.5619, v.5635; vv.5773-5822; vv.5963-5965.
- Los acuerdos-contratos: vv.1176-1180; vv.2888-2901; vv.7007-7009.
- La advertencia: vv.1706-1709.
- La decisión: vv.2324-2325; vv.4967-4970; vv.4971-4984.
- La expresión del estado emocional: vv.1817-1827; vv.2214-2219; vv.3692-3703; vv.3909-3912; vv.5681-5684, vv.5685-5699, vv.5736-5756, vv.5861-5867; vv.5985-5992; .

- La petición: vv.2289-2303, vv.2309-2311; vv.3555-3559; vv.6154-6173.
- La recompensa: vv.2928-2939.

B) Monólogo híbrido:

- La advertencia: vv.742-759.

C) Soliloquio:

- La autopersuasión: vv.1097-1125, vv.6920-6964.
- La expresión del estado emocional: vv.2606-2622; vv.6468-6529; vv.6551-6557.

4.1.2.5. *Perceval*

Le Conte du Graal es la última novela de Chrétien de Troyes y en ella se desarrollan las aventuras del joven Perceval y de Gauvain fuera de la corte artúrica para responder a los retos que sus trayectorias vitales les plantearán. De nuevo, en esta novela aparece privilegiado el discurso directo del personaje. A través de él, el receptor tiene la oportunidad de ser partícipe de las interacciones donde los personajes se explican, definen sus posiciones, se informan sobre la realidad o intentan modificarla. Todo ello hace que la voz del personaje tenga un peso fundamental en la construcción narrativa de esta novela inacabada.

Las situaciones de interacción verbal donde, según su contenido, están organizadas las escenas dramáticas de los episodios de caballería son las siguientes:

El diálogo directo e híbrido

A) Las escenas de diálogo directo, dentro de los episodios de caballería de esta novela, están integradas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.3762-3812; vv.4200-4207; vv.4795-4851; vv.6758-6765.

- Los acuerdos-contratos: vv.882-895; vv.5302-5327; vv.6444-6496; vv.6540-6575; vv.6675-6709.

- Los consejos: vv.2368-2390, vv.2399-2431.

- El diálogo entre los adversarios: vv.1081-1099; vv.2173-2193, vv.3817-3899; vv.7188-7194.

- La decisión: vv.4252-4264, vv.8120-8137.

- La descortesía: vv.6833-6894.

- El rechazo: vv.5110-5121.

B) Las escenas en las que se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la expresión del personaje dentro de los episodios de caballería de esta novela están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- Los acuerdos y contratos por los que generalmente se obtiene algo a cambio de algo: vv.4744-4768; vv.6349-6416; vv.7126-7181; vv.8284b-8645.

- El diálogo entre los adversarios: vv.2231-2323, vv.3914-3976.

- La descortesía: vv.6769-6794.

- Las opiniones: vv.5024-5058.

- El rechazo: vv.2608-2615.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido y soliloquio

Las situaciones de interacción verbal donde están integradas las escenas en las que, dentro de los episodios de caballería de esta novela, se recurre a este tipo de discurso son:

A) Monólogo directo:

- Los acuerdos-contratos: vv.4733-4739; vv.6720-6739, vv.6799-6814.
- La acusación: vv.1006-1030.
- El consejo: vv.2490-2509; vv.4902-4918.
- La decisión: vv.4700-4702.
- La descortesía: vv.1001-1005, vv.4271-4273.
- El ofrecimiento: vv.4661-4690.
- El rechazo: vv.2394-2398.

B) Monólogo híbrido:

- La petición: vv.4222-4235.

C) Soliloquio:

- La decisión: vv.113-124.
- La expresión del estado emocional: vv.7094-7096.

4.2. Los episodios de carácter cortés

Frente los episodios de caballería más próximos a los desarrollados en los cantares de gesta, la novela se caracteriza por presentar otros episodios de carácter cortés cuya naturaleza se fundamenta esencialmente en su mayor grado de civilización. Así pues, como hemos visto, los episodios de caballería son aquellos que representan las escenas típicas de enfrentamientos donde la palabra debe dejar paso a la violencia como medio expeditivo para solucionar los conflictos. A estas escenas deben añadirse, en el nuevo género, una serie de episodios caracterizados por estar determinados por la imposición de un código que concibe para los caballeros nuevas atribuciones que los conciernen a ellos como individuos y no como casta guerrera. Se trata de la defensa del menesteroso, de la búsqueda de la perfección individual a través de las aventuras y de la *quête*, fruto de una pulsión

personal¹⁴, y, en general, de la implantación de una conducta enmarcada dentro del respeto del contrincante, del uso de unos términos verbales moderados, del rechazo de la ofensa gratuita... Todos ellos componen el cuadro de escenas de carácter agresivo que se encuentra desarrollado en las novelas corteses. La gradación descendente de su presencia está caracterizada, por un lado, por la disminución del gusto por los episodios típicamente épicos que tienen como protagonistas exclusivos a rudos caballeros movidos únicamente por el honor, la lealtad y la justicia o precisamente por sentimientos contrarios. Y, por otro lado, por la proliferación de contextos de carácter cortés donde, junto a los sentimientos típicos del caballero épico, aparece nuevos valores y modos entre los que destacan claramente el servicio a la mujer y el sentimiento del amor. Estos nuevos valores, junto con la mayor movilidad que va a caracterizar al personaje femenino de las novelas corteses, permiten la aparición de doncellas o damas en medio de los enfrentamientos, sea para provocarlos, sea para dirimirlos. En muchas ocasiones estos episodios se desarrollan lejos del arbitrio de la corte y en ellos se comprueba la calidad del caballero al mantener en cualquier situación, lejos del centro rector del comportamiento social, los valores y el código cortés. Poco a poco, pues, y según se suceden las novelas, se comprueba cómo el elemento cortés se incrusta progresivamente en los episodios de caballería de manera que éstos se alejan cada vez más de su fisonomía en el cantar de gesta. Además, surgen interacciones totalmente novedosas, lejos de la violencia de las armas, donde los caballeros dirimen sus enfrentamientos por medio del arbitraje o de otros recursos, en principio, no agresivos. Se cultivan también las relaciones en la corte y, especialmente, las atenciones a las damas y doncellas, objetos de una especial veneración.

¹⁴ M.-L. Ollier, «Utopie et roman arthurien», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVII, 1984, p.227.

4.2.1. Antecedentes

Si intentamos establecer los antecedentes de los episodios corteses debemos recurrir, de nuevo, a la enumeración llevada a cabo por Rychner en su obra *La chanson de geste. Essai sur l'art épique du jongleur* donde establece cuáles son los motivos más habituales en los cantares de gesta franceses. Entresacaremos de la enumeración aquellos que no presentan un marcado carácter belicoso y que se caracterizan por implicar una posible expresión verbal más protocolaria o regida por los ritos sociales de los que la agresividad física está ausente:

- Adoubement d'un nouveau chevalier [...].
- Essai du cheval [...].
- Prières [...].
- Pleurs, tristesses, pâmoison [...].
- Songes [...].
- Repas [...].
- Salut [...].
- Congé [...].
- D'une fenêtre d'un château un personnage en voit s'approcher un autre [...]¹⁵.

Dentro del número limitado de los motivos más habituales del cantar de gesta señalados por Rychner, debemos destacar, a su vez, la escasa presencia de momentos en los que no está implicado el comportamiento belicoso frente a aquellos en los que sí lo está. En estos escasos momentos donde se manifiestan gestos sociales exentos de contenido agresivo, se aprecia la existencia de una vida pacífica llevada a cabo por los personajes de los cantares, si bien representan una parte mínima de sus actividades vitales. Por otro lado, a juzgar por la enumeración de este medievalista, las escenas amorosas entre los personajes están totalmente ausentes de estos textos.

¹⁵ J. Rychner, *op. cit.*, pp.128-130.

Frente a esta situación, y tal como indicamos oportunamente, las novelas de tema antiguo se caracterizan por la introducción de variantes en el tratamiento del diálogo y de su contenido en el contexto guerrero. Sin embargo, la principal innovación dentro de los tipos de diálogo de las novelas de tema antiguo reside esencialmente en la presencia y naturaleza de los diálogos de carácter amoroso. En este sentido, A. Petit señala que es concretamente en *Le Roman de Troie* y en el de *Enéas* donde el lugar reservado al diálogo amoroso resulta más extenso con respecto a *Le Roman de Thèbes* (que, por su parte, presenta el primer diálogo amoroso novelesco). Este tipo de diálogo se caracteriza, concretamente en el caso de *Le Roman de Troie*, por confirmar lo que previamente el narrador había anunciado. De esta forma, los intercambios verbales en esta novela no hacen más que ratificar lo que ya se sabe. Por su parte, en *Le Roman d'Enéas*, a pesar de que puede de igual manera estar precedido de una larga intervención explicativa del narrador o seguido de un comentario, el diálogo aporta por sí mismo lo esencial y el narrador se difumina totalmente detrás de lo que dicen sus personajes.

En este sentido, la presencia del monólogo contribuye a aumentar la parte consagrada por parte de la novela al análisis. De esta manera, este tipo de discurso, y más concretamente el monólogo amoroso presente en *Le Roman d'Enéas* y en *Le Roman de Troie*, se caracteriza por su carácter lírico, en ocasiones animado por estar dirigido a un interlocutor imaginario o por un carácter dialogístico (un diálogo entablado consigo mismo). Este tipo de monólogo específicamente amoroso puede asumir dos funciones diferentes: a) el desarrollo de un análisis del narrador omnisciente, como es el caso de la mayor parte de los monólogos de *Le Roman de Troie* o un cierto número de monólogos de *Le Roman d'Enéas*; b) o una función dramática y de este modo en *Le Roman d'Enéas* los monólogos constituyen a menudo ocasiones privilegiadas de decisiones que hacen progresar la acción.

Por otro lado, A. Petit considera que la función del monólogo se revela más importante y más original cuando éste, sin ser necesariamente de tipo amoroso, sobrepasa la naturaleza de un paréntesis lírico en discurso directo y aporta un elemento nuevo que va a influenciar los acontecimientos posteriores¹⁶.

En cualquier caso, el desarrollo de los nuevos temas en los intercambios verbales favorece las ocasiones de confrontación y de introspección de los personajes en los *romans*, lo que garantiza la progresión del contenido psicológico en el texto por medio del incremento de la parte dedicada a configurar la identidad y el peso de los personajes y de sus acciones.

4.2.2. Los episodios de protocolo

En lo que se refiere a las novelas de Chrétien, hay que señalar que las escenas de carácter esencialmente cortés, se caracterizan por estar constituidas, en primer lugar, por episodios de protocolo o de aquellos en los que se llevan a cabo estrategias de negocio. En todos ellos se recurre a un código preestablecido de gestos sociales para hacer frente y resolver a través de la habilidad social del lenguaje los conflictos que se plantean en la corte. Normalmente, esto se consigue por medio del arbitraje de un intermediario de valor reconocido (generalmente el rey Arthur) o de la intervención de cualquier otro personaje. Este arbitraje o intervención del tercer personaje consistirá en averiguar las motivaciones de las partes y en poner en práctica las estrategias necesarias para convencer, seducir o sellar alianzas, evitando, así, los enfrentamientos. Todo ello implica cerebro y lenguaje como manifestación de acicalamiento social que permite homogeneizar el grupo a través del ajuste de las motivaciones de cada uno de los individuos que componen

¹⁶ A. Petit, *op. cit.*, pp.586-668.

la comunidad. Evidentemente, en la vida en sociedad es importante la capacidad de sellar alianzas y el participar de los gestos sociales estipulados convencionalmente. De esta forma, se evita el empleo de las armas como único medio para zanjar los problemas planteados en la comunidad. Por consiguiente, en estos episodios la palabra se convierte en la herramienta que permite resolver los conflictos.

Destacaremos, por otro lado, el carácter particular del discurso colectivo en las obras de Chrétien de Troyes donde constituye el resultado, según A. Micha, del gusto de ese autor por la pintura de los movimientos del gentío, de su expresión verbal espontánea provocada por espectáculos inesperados o apasionantes. Este tipo de discurso, presente ya en la epopeya, y que normalmente no suele presentarse como diálogo ni como falso diálogo (donde no es necesaria una respuesta), sino mayoritariamente como monólogo, se caracteriza generalmente por su naturaleza independiente del relato, de donde puede ser extirpado sin perjuicio del mismo. Los diálogos integrados en el relato son, según A. Micha, más numerosos en el *Conte du Graal* que en las novelas precedentes¹⁷. En cualquier caso, los motivos de dichos discursos colectivos, que pueden enclavarse en los motivos de carácter protocolario, son el asentimiento, las fórmulas de bienvenida, simples conversaciones de carácter informativo, expresión del asombro, censura o de sorpresa, el miedo o angustia y la aflicción o duelo.

En definitiva, después de este repaso de las diferentes aportaciones de los medievalistas, pasaremos, por nuestra parte, a establecer las situaciones concretas de interacción verbal en los episodios de protocolo de las novelas artúricas de Chrétien de Troyes. En concreto, se trata de las situaciones de interacción verbal

¹⁷ A. Micha, «Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman» in *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Librairie Droz, 1976, pp.816-818.

enmarcadas en los siguientes epígrafes, de acuerdo con el contenido temático que cada escena dramática desarrolla:

- El acceso a la información: recabar información, se dan noticias.
- La acogida.
- Los acuerdos-contratos: por un lado, libremente contraídos (sumisión del caballero al señor); y, por otro lado, el contrato forzado (las *coutumes*, el *don-guerredon*).
- El agradecimiento.
- El arbitraje del rey (generalmente del rey Arthur) para poner fin a un conflicto armado, para evitarlo.
- El consejo.
- La cortesía.
- La decisión.
- La descortesía.
- La expresión del estado emocional.
- La lectura.
- El ofrecimiento.
- Las órdenes.
- La petición (unas de carácter ceremonioso como la de armar caballero, ser coronado o la petición de la venia para partir y despedida; otras se carácter aleatorio).
- La recompensa.
- El rechazo.
- La reflexión analítica.

Pasaremos, a continuación, a establecer las escenas dramáticas que, en las

diferentes novelas, integran estas situaciones de interacción verbal.

4.2.2.1. *Erec et Enide*

En lo que se refiere a la enumeración de las escenas de protocolo presentes en las novelas de Chrétien de Troyes objeto de nuestro trabajo, estableceremos, en primer lugar, las que se refieren a *Erec et Enide*:

El diálogo directo e híbrido

A) Las escenas de diálogo directo, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, están organizadas en las situaciones de interacción verbal siguientes:

- El acceso a la información: vv.1093-1107, vv.1110-1136, vv.1141-1166; vv.4172-4178; vv.6541-6567.

- La acogida: vv.387-392, vv.3136-3156.

- Los acuerdos-contratos: vv.1183-1207.

- Los consejos: vv.302-310; vv.1721-1735; vv.1736-1784.

- La cortesía: vv.107-114.

- La descortesía: vv.163-174; vv.210-216; vv.3968-4017; vv.4754-4785.

- La petición: vv.1211-1226; vv.1534-1566; vv.2693-2734; vv.3428-3429; vv.4991-5024; vv.6439-6446.

- El rechazo: vv.1344-1386; vv.4071-4087; vv.4522-4535; vv.4791-4801.

B) Las escenas en las que se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la expresión del personaje, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, se integran en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.3210-3251; vv.4112-4148; vv.5332-5444; vv.6190-6269; vv.6378-6385.

- La acogida: vv.3264-3301.

- Los acuerdos y contratos: vv.36-66; vv.5028-5079.
- La cortesía: vv.4150-4170.
- El ofrecimiento: vv.1615-1622.
- La petición: vv.323-341; vv.2750-2760; vv.3175-3184; vv.3491-3508; vv.5218-5242; vv.6488-6500.
- El rechazo: vv.1254-1286; vv.4209-4235; vv.4648-4676.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido

Las escenas donde, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, se recurre a este tipo de discurso se organizan en las situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- El acceso a la información: vv.2671-2675; vv.3191-3192; vv.4271-4273; vv.4714-4728.
- La acogida: vv.451-458, vv.470-472; vv.5106-5119; vv.5501-5503.
- Los acuerdos-contratos: vv.1306-1336.
- La cortesía: vv.807-813; vv.827-836; vv.1789-1792.
- La descortesía: vv.817-823.
- La expresión del estado emocional: v.4840; vv.5461-5468, vv.5470-5477; vv.5655-5671.
- Las órdenes: vv.155-158; vv.1389-1391; vv.2661-2667; vv.4678-4690.
- La petición: vv.195-204; vv.4055-4062.

B) Monólogo híbrido:

- El acceso a la información: vv.4089-4102.
- El rechazo: vv.1431-1434.

4.2.2.2. Cligés

En lo que se refiere a la segunda novela, *Cligés*, encontramos los siguientes discursos implicados en las situaciones de interacción en los episodios de protocolo:

El diálogo directo e híbrido

A) Las situaciones de interacción donde están integradas las escenas de diálogo en discurso directo, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, son:

- El contrato: vv.336-378.
- La petición: vv.1110-1120.

B) Las escenas donde se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la expresión del personaje, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, forman parte de las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.1403-1412; vv.4987-4997; vv.5749-5801; vv.6451-6510.
- Los acuerdos-contratos: vv.84-213, vv.4179-4235; vv.4940-4959; vv.5825-5851.
- El arbitraje de Arthur: vv.4909-4927.
- Las órdenes: vv.5999-6024.
- El rechazo: vv.6406-6414.

El discurso singular: el monólogo directo

Las escenas donde, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, se recurre a este tipo de discurso directo están integradas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- El acceso a la información: vv.2927-2932; vv.5586-5590, vv.6599-6613.
- La expresión del estado emocional: vv.5719-5737, vv.6052-6055.
- La petición: vv.2565-2580.

4.2.2.3. Yvain

Estas son las situaciones de interacción donde se integran las escenas dramáticas presentes en los episodios de protocolo de *Yvain*:

El diálogo directo e híbrido

A) Las escenas en las que se recurre al diálogo directo están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.5107-5169; vv.5239-5338; vv.5935-5982
- La acogida: vv.2379-2384, vv.4661-4666, 4879-4882.
- Los acuerdos-contratos: vv.3059-3079.
- El arbitraje de Arthur: vv.5881-5910.
- El consejo: vv.2113-2136; vv.2915-2949.
- La descortesía: vv.579-646; vv.2179-2217.
- Las órdenes: vv.728-744.
- La petición: vv.71-141; vv.1260-1272.
- El rechazo: vv.5208-5231.

B) Las situaciones de interacción donde se organizan las escenas que presentan diálogo híbrido, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, son:

- El acceso a la información: vv.3102-3124; vv.4888-4918, vv.4931-4957, vv.4960-4997, vv.5006-5021.
- Los acuerdos-contratos: vv. 2081-2106.
- El agradecimiento: vv.2418-2440.
- El arbitraje de Arthur: vv.4766-4805; vv.6364-6438.
- La petición: vv.5789-5799.
- La recompensa: vv.976-1035.
- El rechazo: vv.3783-3794.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido y soliloquio

Las escenas en las que, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, se recurre a este tipo de discurso están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- El acceso a la información: vv.142-578; vv.2040-2048; v.3051; vv.4028-4037; vv.6454-6460.

- La acogida: vv.2334-2337, vv.2369-2371, vv.3801-3804; vv.5173-5176; vv.5395-5398.

- El agradecimiento: vv.6468-6480.

- El consejo: vv.2484-2538.

- La cortesía: v.5925.

- La expresión del estado emocional: vv.1204-1240, vv.1286-1297; vv.2061-2068; vv.4353-4376.

- La recompensa: vv.1058-1083.

- El rechazo: vv.3970-3990.

B) Monólogo híbrido:

- La orden: vv.3960-3969.

C) Soliloquio:

- La expresión del estado emocional: vv.5032-5039.

4.2.2.4. *Lancelot*

Las escenas de discurso directo que encontramos en los episodios de protocolo en *Lancelot* están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

El diálogo directo e híbrido

A) Las situaciones de interacción donde se integran las escenas de diálogo directo son las siguientes:

- El acceso a la información: vv.2549-2551; vv.3651-3663; vv.3982-4002; vv.5316-5337; vv.6177-6184.
- La acogida: vv.1020-1045, vv.2025-2033, vv.2517-2522, vv.2955-2964, vv.2968-2980.
- Los acuerdos-contratos: vv.3765-3794; vv.6680-6699.
- El arbitraje del rey: vv.4798-4828; vv.6188-6200.
- La descortesía: vv.471-502; vv.3942-3964; vv.4756-4789.
- La expresión del estado emocional: vv.5908-5915.
- El ofrecimiento: vv.5065-5078.
- La petición: vv.87-113.
- La recompensa: vv.6568-6618.

B) Las escenas en las que se recurre al diálogo híbrido con el fin de transcribir la expresión del personaje, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, están integradas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.1370-1456; vv.1849-1855; vv.1874-1939; vv.2076-2174; vv.4007-4082; vv.5134-5178; vv.6059-6084; vv.6086-6105; vv.6256-6373.
- La acogida: vv.938-957; vv.2258-2279.
- Los acuerdos-contratos: vv.132-161; vv.1288-1325; vv.5439-5497.
- El arbitraje del rey: vv.4834-4911; vv.6204-6225.
- La expresión del estado emocional: vv.4414-4422; vv.4444-4454; vv.5400-5409.
- El ofrecimiento: vv.4089-4094.
- La petición: vv.3926-3931; vv.5014-5018; vv.5211-5222.

- El rechazo: vv.2001-2009; vv.2442-2488; vv.3327-3418.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido y soliloquio

Las situaciones de interacción donde, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, se inscriben las escenas en las que se recurre a este tipo de discurso son:

A) Monólogo directo:

- El acceso a la información: vv.1248-1261.
- La cortesía: vv.1551-1553.
- La descortesía: vv.575-582.
- La expresión del estado emocional: vv.4167-4170.
- La orden: vv.4790-4795.
- La petición: vv.116-127; vv.571-574; vv.1070-1079; vv.2178-2179, vv.2181; vv. 2342-2344; vv.6537-6539

B) Monólogo híbrido:

- La orden: vv.1182-1191.

C) Soliloquio en discurso directo:

- La decisión: vv.1054-1055; vv.2122-2123; vv.6384-6387.
- La expresión del estado emocional: vv.209-211; vv.1270-1278.

D) Soliloquio en discurso híbrido:

- La lectura: vv.1865-1868.

4.2.2.5. *Perceval*

Perceval, la última novela de Chrétien presenta, por su parte, las siguientes situaciones de interacción verbal dentro de los episodios de protocolo:

El diálogo directo e híbrido

A) Las escenas de diálogo directo están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

- El acceso a la información: vv.169-228, vv.233-250, vv.322-325, vv.328-358; vv.372-400; vv.508-596; vv.835-856; vv.1207-1234; vv.1491-1500; vv.1507-1544; vv.2338-2351; vv.3095-3117; vv.4070-4120; vv.4522-4554; vv.5380-5390; vv.7412-7423; vv.7813-7840; vv.7862-7977; vv.8021-8029; vv.8739-8770.

- La acogida: vv.1881-1917; vv.5726-5748, vv.7668-7683, vv.7699-7738.

- Los acuerdos-contratos: vv.1603-1617; vv.2829-2861, vv.3994-4018; vv.5545-5555; vv.5856-5879; vv.5936-5987; vv.7256-7385; vv.7756-7780; vv.8042-8106.

- La cortesía: vv.4411-4476; vv.4563-4571.

- La descortesía: vv.680-731; vv.785-830; vv.915-919; vv.6594-6657, vv.6932-6965, vv.7025-7080, vv.8163-8193, vv.8219-8239.

- La expresión del estado emocional: vv.5476-5501; vv.8775-8790.

- El ofrecimiento: vv.1130-1145; vv.4326-4393; vv.5434-5439.

- La petición: vv.939-998; vv.1723-1732, vv.3008-3028.

- El rechazo: vv.2818-2824; vv.2942-2965; vv.6324-6342; vv.7797-7808.

B) Las situaciones de interacción donde se integran las escenas de diálogo híbrido, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, son:

- El acceso a la información: vv.252-304; vv.1451-1468, vv.1632-1696; vv.3448-3673; vv.5332-5372; vv.6046-6119; vv.6138-6270; vv.7197-7218; vv.8811-8880.

- La acogida: vv.2533-2553; vv.5144-5171.

- Los acuerdos-contratos: vv.1359-1415; vv.4028-4040; vv.4575-4578; vv.5229-5257.

- La cortesía: vv.5585-5596; vv.8653-8703.
- La descortesía: vv.765-778.
- La expresión del estado emocional: vv.4970-4980; vv.5001-5121.
- El ofrecimiento: vv.3155-3159.
- Las órdenes: vv.5399-5408.
- La petición: vv.1189-1202; vv.4210-4214.
- El rechazo: vv.1568-1588; vv.5264-5296; vv.5558-5581; vv.7484-7562.

El discurso singular: el monólogo directo e híbrido y soliloquio

Las escenas en las que, dentro de los episodios de protocolo de esta novela, se recurre a este tipo de discurso están organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

A) Monólogo directo:

- El acceso a la información: vv.405-486; vv.1037-1042; vv.1057-1060; vv.1241-1247; vv.1252-1270; vv.1429-1432; vv.2765-2778; vv.3133-3145; vv.4043-4053; vv.4056-4058; vv.4486-4489; vv.4941-4947; vv.5181-5199; vv.5633-5636; vv.7622-7630.
- La acogida: v.1741; vv.1833-1843; vv.3322-3329; vv.5653-5661; vv.5662-5681; vv.7634-7639.
- Los acuerdos-contratos: vv.158-165.
- El consejo: vv.5890-5926.
- La descortesía: vv.749-753; vv.1159-1170; vv.4494-4507; vv.6901-6911.
- La expresión del estado emocional: vv.489-493; vv.615-617; vv.1236-1240; vv.1278-1296; vv.1860-1872; vv.2142-2145; vv.2150-2156; vv.2864-2869; vv.2876-2879; vv.4060-4063; vv.4622-4659; vv.5454-5456; vv.5774-5799; vv.5809-5819; vv.5936-5944; vv.6508-6522; vv.8199-8212, vv.8921-8937.

- Las órdenes: vv.371.
- La petición: vv.2982-2985; vv.3736-3761.

B) Monólogo híbrido:

- La orden: vv.3401-3407.
- La petición: vv.5086-5107.

C) Soliloquio:

- La decisión: vv.135-152; vv.653-664, vv.873-876.
- La expresión del estado emocional: vv.3034-3043; vv.3422-3438.
- La reflexión analítica: vv.925-928, vv.3414-3415.

4.2.3. Los episodios de amor

En segundo lugar, los nuevos episodios de carácter cortés propios de la novela se caracterizan por estar compuestos de episodios donde se desarrolla el sentimiento amoroso. En este sentido, hay que recordar que la cortesía constituye un código de comportamiento social, de forma de vestirse, de hablar, de dirigirse a los demás y, tal como señala J. Frappier, un *art d'aimer*¹⁸.

La concepción del amor presentada en la ficción cortés de Chrétien de Troyes se corresponde con gran parte de las convenciones establecidas en la sociedad contemporánea¹⁹. Entre estas reglas que regulan la conducta de los enamorados, destacaremos las dos que, en esencia, afectan a la declaración amorosa. Por un lado está la que impide que una mujer dé el primer paso en la declaración, tal como

¹⁸ J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Ginebra, Droz, 1973, p.2.

¹⁹ Recogidas en el *Tratado sobre el amor* de André le Chapelain (Barcelona, El Festín de Esopo, 1985), quien articula a través de su texto el código que debe ser seguido por el perfecto amante cortés.

encontramos expresado por Soredamor en la novela *Cligés*:

[...] Ce n'avint onques
 Que fame tel forfet feïst
 Que d'amors home requeïst,
 Se plus d'autre ne fu desvee. (vv.990-993).

Por otro lado, se encuentra la constatación de la necesidad de la existencia en el amante de una inquietud inherente al sentimiento del amor dado que, sometido a la discreción de la dama, y generalmente a una larga espera, el amante no sabe nunca si se ha hecho digno de la amada. La combinación de estos dos mecanismos de encauzamientos del comportamiento amoroso provoca el retraso de la declaración, sobre todo si se debe añadir a lo dicho un tercer rasgo característico de los enamorados: la timidez²⁰. De esta manera, los obstáculos se erigen, en principio, para *impedir* la declaración, el diálogo entre los enamorados que desvele los sentimientos mutuos y acabe con la incertidumbre. Esto hace aumentar la tensión psicológica que encontrará una vía de escape en el soliloquio por medio del cual el personaje codificará verbalmente los sentimientos que lo dominan. Finalmente, los obstáculos serán superados²¹, si la timidez persiste, por medio de la intervención de un tercera persona (en el caso de Alexandre y Soredamor, será Guenièvre); si hay un impedimento moral, por medio del recurso al lenguaje velado y metafórico (es el caso de Cligés y Fenice, al estar la joven casada); si existe un

²⁰ Ver a este respecto P. Ménard, quien, en *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge* (Ginebra, Droz, 1969), concretamente en el capítulo II titulado «Le monde de l'amour» y en «La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XII^e siècle» (in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I, 1970, pp.33-42), desarrolla más en detalle este punto.

²¹ Dado que se trata, en principio, de presentar historias de amor felices, aunque, en ocasiones, la parte que se le concede en el texto a estos episodios no sea idéntica porque se pasa rápido sobre la cuestión (en el caso de Erec y Enide) o porque se establece un retrato muy delicado de la historia de amor (caso de Perceval y Blanchefleur)

impedimento que concierne a las convenciones sociales, por medio de la declaración delicada y perifrástica (lo encontramos en la historia de Yvain y Laudine, donde el luto no será respetado); y, si la idea de no merecer el amor de la dama domina al caballero, a través de la coalición de las circunstancias que confrontan a los personajes a sus verdaderos sentimientos y deciden a la dama a conceder *une merci* a su amigo (es el caso de Guenièvre y Lancelot).

En este momento, la declaración encuentra su lugar en el relato y se manifestará de manera diferente según la naturaleza de las historias de amor presentadas, pero, en todo caso, contribuirá a confirmar la tendencia de la novela medieval a la dramatización²². Y, en este vía, Chrétien de Troyes ocupa un lugar destacado en el empleo del discurso amoroso en sus textos dado que percibirá y aprovechará sus posibilidades psicológicas, que permiten un retrato más preciso del mundo de los sentimientos; utilizará sus posibilidades humorísticas, de modo que vemos a aguerridos guerreros convertirse en tímidos enamorados dominados por el temor²³; y sacará provecho de sus posibilidades lingüísticas puesto que el amor constituye, ante todo, una cuestión de lenguaje, «un accord passé par deux locuteurs sur les signifiés»²⁴. Y, efectivamente, se trata de un acuerdo previo y tácito sobre el valor de las palabras lo que permitirá la confesión entre Cligés y Fenice de su amor recíproco o el de Yvain y de Laudine cuando inconvenientes mayores impiden la declaración abierta y directa.

²² M.-L. Chênerie, «Le dialogue de la dame et du chevalier dans les romans de Chrétien de Troyes» in D. Queruel (bajo la dirección de-), *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Actes, París, Les Belles Lettres, 1995, p.118.

²³ Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, Droz, 1969, capítulo II.

²⁴ C. Marchello-Nizia, «L'invention du dialogue amoureux: le masque d'une différence», in M.-L. Ollier (éditeur) *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montreal-París, Les Presses de l'Université de Montréal-Librairie Philosophique J. Vrin, 1988, p.230.

Por otro lado, junto a la expresión verbal, debemos señalar la importancia del silencio de los personajes en lo que se refiere a la confesión del sentimiento del amor. Este silencio, consecuencia directa de la timidez, determina que la importancia de los personajes cómplices sea de gran trascendencia porque gracias a ellos es posible la comunicación entre los enamorados y la confesión de sus sentimientos.

En definitiva, las escenas dramáticas presentes en los episodios amorosos pueden ser organizadas, de acuerdo con su contenido temático, en las situaciones de interacción verbal que pueden enmarcarse en los siguientes epígrafes:

- El silencio.
- La expresión-confesión personal de los sentimientos.
- La conquista de los aliados.
- La aparición de oponentes.
- La confesión-acuerdo-(matrimonio).
- El conflicto-crisis.
- El acuerdo final.

En ellos participarán los personajes enamorados, secundados, en muchas ocasiones, por los auxiliares y los antagonistas que favorecen o dificultan la realización de la historia de amor.

4.2.3.1. *Erec et Enide*

Esta primera novela de Chrétien se caracteriza por el hecho de centrarse en la historia de amor de Erec y Enide. Las escenas dramáticas de esta obra se organizan en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1. La confesión personal de los sentimientos, la conquista de aliados y la confesión-acuerdo-matrimonio por medio del diálogo híbrido: entre los versos 503-

678; por medio del diálogo directo: vv.728-731.

2. La situación donde se desarrolla el conflicto-crisis por medio de soliloquios: vv.2492-2503, vv.2585-2606, vv.2778-2790, vv.2829-2839, vv.2962-2978, 3725-3750, vv.4580-4631; por medio de un soliloquio híbrido: vv.3097-3112; por medio del diálogo en discurso directo: vv.2511-2579, vv.2764-2772, vv.2841-2852, vv.2979-3006, vv.3308-3406, vv.3543-3560, vv.3463-3486, vv.4290-4298; por medio del diálogo en discurso híbrido: vv.2912-2919; y por medio de una escena de monólogo híbrido: vv.4803-4814.

3. El acuerdo final: monólogos en discurso directo: vv.4882-4893, vv.4939-4959, vv.5784-5817.

4.2.3.2. Cligés

En la segunda novela de Chrétien se nos presentan dos parejas: los padres del protagonista que da título a la obra, Alexandre y Soredamor; y la que forman el propio Cligés y Fenice.

A) Alexandre y Soredamor.

La historia de la primera de estas parejas es bastante simple y la cantidad de discurso implicado está limitado a las escenas concretas organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1. La expresión-confesión personal de los sentimientos a través de soliloquios: vv.469-515, vv.618-864, vv.889-1038, vv.1371-1398.

2. La conquista de los aliados: diálogos en discurso híbrido, vv.1586-1596 y vv.2241-2309.

3. El matrimonio: en el que no tendrá espacio el discurso de los personajes.

B) Cligés y Fenice.

1. La expresión-confesión personal de los sentimientos por medio de soliloquios en discurso directo: v.4056 y vv.4366-4526.

2. La conquista de los aliados a través de diálogos en discurso híbrido: vv.2974-3194, vv.3237-3266, vv.5346-5410, vv. 5427-5486, vv.5501-5582, vv.6288-6296. Diálogo en discurso directo: vv.6222-6232. Monólogos en discurso directo: vv.5412-5422, vv.5671-5676.

3. Los oponentes: monólogo en discurso directo vv.5863-5872 y monólogo híbrido vv.5883-5898.

4. La confesión-acuerdo-matrimonio a través del diálogo en discurso directo: vv.4261-4283, vv.5234-5337 y vv.6184-6200. Por medio del diálogo híbrido: vv.5106-5223 y vv.5613-5620. Soliloquio en discurso directo: vv.6154-6377.

5. El conflicto-crisis por medio del diálogo en discurso híbrido: vv.6272-6284. Soliloquio en discurso directo: vv.6364-6377. Y monólogo en discurso directo: vv.6382-6385.

6. El acuerdo final: en esta parte el discurso del personaje desaparece.

4.2.3.3. Yvain

De la misma manera que en el caso de *Erec et Enide*, el amor que aparece en *Yvain* se caracteriza por surgir estrechamente ligado a condicionantes externos al propio sentimiento de los implicados. En esta novela, Chrétien presenta a una pareja que debe encontrar el justo equilibrio entre el amor y las obligaciones caballerescas: Laudine y Yvain.

Los episodios del amor pueden ser articulados siguiendo el esquema siguiente:

1. La expresión-confesión personal de los sentimientos de los dos personajes implicados en la relación amorosa a través de soliloquios en discurso directo:

vv.1430-1508 y vv. 1760-1772.

2. La conquista de los aliados a través de diálogos en discurso directo: vv.1550-1579, vv.1600-1654, vv.1668-1726, vv.1910-1935, vv.6544-6646 y vv.6665-6704. Los diálogos en discurso híbrido: vv.1786-1877, vv.1894-1903 y vv.4632-4643. Monólogos en discurso híbrido: vv.1307-1340. Monólogo en discurso directo: vv.1959-1971.

3. La confesión-acuerdo-matrimonio por medio de un diálogo en discurso directo: vv.1975-2036. Diálogo en discurso híbrido entre los versos 2549-2613.

4. El conflicto-crisis por medio de un diálogo en discurso híbrido: vv.4577-4622. Monólogo en discurso híbrido desarrollado entre los versos vv.2716-2773. Soliloquio en discurso híbrido: vv.3520-3554. Soliloquio en discurso directo: vv.4624-4626.

5. El acuerdo final por medio de diálogos discurso directo: los versos 6721-6764, vv.6768-6786.

4.2.3.4. *Lancelot*

Lancelot, la cuarta novela de Chrétien se caracteriza por presentar un tipo de amor distinto a los precedentes porque no desembocará en matrimonio o en compromiso formal y público: se trata del amor adúltero entre Guenièvre y Lancelot.

En lo relativo a los episodios en los que se desarrollan las escenas dramáticas de tema amoroso entre los protagonistas, debemos indicar que se organizan siguiendo el siguiente esquema de situaciones de interacción verbal:

1. La expresión-confesión personal de los sentimientos por medio de soliloquios en discurso directo: vv.4197-4244, vv.4263-4283 y vv.4318-4396.

2. La confesión-acuerdo a través de un diálogo en discurso directo: vv.4472-4530. Diálogo en discurso híbrido: vv.4596-4632.

3. El conflicto-crisis por medio de un diálogo en discurso directo: vv.4756-4789.

4. La expresión del oponente se produce en escenas integradas en los episodios protocolarios a través del monólogo en discurso directo: vv.4790-4795; del diálogo en discurso directo: vv. 4798-4828; del diálogo en discurso híbrido: vv.4834-4911. O en escenas integradas en los episodios de caballería por medio de diálogos en discurso directo: vv.4917-4938 y vv.4939-4956.

5. El acuerdo final a través de monólogos en discurso directo: vv.5638-5645 y vv.5836-5844. Diálogos en discurso híbrido: vv. 5652-5656 y vv.5852-5857. Diálogo en discurso directo entre los versos 5888-5893.

4.2.3.5. *Perceval*

Esta novela se caracteriza, frente a las demás de las que nos hemos ocupado anteriormente, por el hecho de no presentar una historia de amor ampliamente desarrollada. Encontramos, en cambio, una relación amorosa apenas esbozada que tiene como protagonistas a Perceval y Blanchefleur, quienes, después de confesarse su amor, deberán separarse para no volver a reunirse más. Por estar inacabada, ignoramos cuál era el esquema que Chrétien pensaba desarrollar en esta novela y que, finalmente, quedó reducido a las siguientes escenas:

1. La confesión-acuerdo por medio de diálogos en discurso directo: vv. 1978-2056 y vv.2081-2125.

4.3. Tablas de los episodios y de las escenas dramáticas

Después de haber enumerado y determinado las diferentes escenas dramáticas que integran cada novela, pasaremos a presentar las tablas donde quedan organizadas numéricamente las distintas escenas en discurso directo. Estas escenas, ya lo hemos señalado, aparecen desarrolladas en los tres tipos de episodios por medio de los que se clasifican los hechos narrados en las historias de cada novela. Estas tablas permitirán ver, de manera esquemática, en qué momentos y con qué contenidos se prima la voz directa del personaje frente a la voz del narrador.

Por otro lado, el significado de las letras y números con los que resumimos los datos presentados en las tablas es el siguiente:

- D: diálogo. El número indica, además de la cantidad en sí, el carácter del discurso: el número árabe indica que se trata de diálogos en discurso directo y el número romano que se trata de diálogos en discurso híbrido.

- M: monólogo. El número indica, además de la cantidad de discursos, su carácter: el número árabe indica que se trata de monólogos en discurso directo y el número romano que se trata de monólogos en discurso híbrido.

- S: soliloquio. El número indica, además de la cantidad de este tipo de discurso, su carácter: el número árabe indica que se trata de soliloquios en discurso directo y el número romano que se trata de soliloquios en discurso híbrido.

4.3.1. Los episodios de caballería

Episodios de caballería	<i>Erec</i>	<i>Cligés</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>
Acceso a la información	D:II	D:2 D:II M:2	D:1 D:I	D:5 D:II M:12	D:4
Acuerdos contratos	D:3 D:V	D:3 D:II M:1	D:2 D:III	D:6 D:V M:3	D:5 D:IV M:3
Acusación					M:1
Advertencia		M:2		M:1 M:I	
Amonestación	S:1			D:1	
Autopersuasión				S:2	
Consejo		D:I		D:2 D:I	D:2 M:2
Diálogo entre los adversarios	D:5	D:1	D:4 D:I	D:1 D:III	D:4 D:II
Decisión	D:I	M:2	M:1	M:3	D:2 M:1 S:1
Descortesía					D:1 D:I M:2
Expresión de estado emocional	M:2	M:1	M:3 M:II	M:9 S:3	S:1
Ofrecimiento					M:1
Opinión					D:I
Orden	D:I M:1	M:II	M:1	D:1 D:II	
Petición	D:2 M:1	M:1	D:II	D:II M:4	M:I
Rechazo			D:1 D:II	D:3 D:V	D:1 D:I M:1
Recompensa	M:I	D:I M:1		M:1	
Reflexión analítica			M:1		

4.3.2. Los episodios de protocolo

Episodios de protocolo	<i>Erec</i>	<i>Cligés</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>
Acceso a la información	D:5 D:V M:4 M:I	D:IV M:3	D:3 D:5 M:5	D:5 D:IX M:1	D:20 D:9 M:15
Acogida	D:2 D:I M:4		D:3 M:5	D:5 D:II	D:4 D:2 M:6
Acuerdos contratos	D:1 D:II M:1	D:1 D:4	D:1 D:I	D:2 D:III	D:9 D:4 M:1
Agradecimiento			D:I M:1		
Arbitraje del rey		D:I	D:1 D:II	D:2 D:II	
Consejo	D:3		D:2 M:1		M:1
Cortesía	D:1 D:I M:3		M:1	M:1	D:2 D:II
Decisión				S:3	S:3
Descortesía	D:4 M:1		D:2	D:3 M:1	D:8 D:I M:4
Expresión del estado emocional	M:4	M:2	M:4 S:1	D:1 D:III M:1 S:2	D:2 D:II M:18 S:2
Lectura				S:I	
Ofrecimiento	D:I			D:1 D:I	D:3 D:I
Orden	M:4	D:I	D:1 M:I	M:1 M:I	D:I M:1 M:I
Petición	D:6 D:VI M:2	D:1 M:1	D:2 D:I	D:1 D:III M:6	D:3 D:II M:2 M:I
Recompensa			D:I M:1	D:1	

LA ARTICULACIÓN NARRATIVA

Episodios de protocolo	<i>Erec</i>	<i>Cligés</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>
Rechazo	D:4 D:III M:I	D:I	D:1 D:I M:1	D:III	D:4 D:IV
Reflexión analítica					S:2

4.3.3. Los episodios de amor

En *Cligés* distinguiremos los resultados de acuerdo con las dos parejas: Alexandre-Soredamor y Cligés-Fenice.

En lo que respecta a *Lancelot*, recordemos que los discursos del oponente (Meleagant) están incluidos en los episodios de caballería y de protocolo por el carácter social de la pareja, tal y como ya explicamos.

Episodios de amor	<i>Erec</i>	<i>Cligés</i>		<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>
		A-S	C-F			
Confesión personal		S:4	S:2	S:2	S:3	
Confesión mutua			D:1 D:I		D:1 D:I	
Acuerdo Matrimonio			D:2 D:I S:1	D:1 D:I		Acuerdo D:2
Aliados		D:II	D:1 D:VI M:2	D:6 D:IV M:1		
Oponentes			M:1 M:I			
Conflicto Crisis	D:8 D:I M:I S:7 S:I		D:I M:1 S:1	D:I M:I S:1 S:I	D:1	
Acuerdo final	M:3			D:2	D:1 D:II M:2	

4.4. Cuadros de porcentajes del discurso directo

A continuación presentaremos los porcentajes de discurso directo de cada una de las novelas repartidos según los episodios y según los tipos de discurso. Estos cuadros, junto con los anteriores, permiten completar la imagen esquemática de la presentación y organización del discurso directo en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes, antes de pasar al estudio pormenorizado de cada una de ellas.

4.4.1. *Erec et Enide*

6878 versos	Diálogo	Monólogo	Soliloquio	TOTALES
E. caballería	11,9%	0,2%	0,1%	12,2%
E. protocolo	14,7%	2,8%	--	17,5%
E. amor	3,8%	1,1%	2,3%	7,2%
TOTALES	30,4%	4,1%	2,4%	36,9%

4.4.2. *Cligés*

6664 versos	Diálogo	Monólogo	Soliloquio	TOTALES
E. caballería	3,9%	1,2%	--	5,1%
E. protocolo	4,5%	1%	--	5,5%
E. amor	9,8%	0,6%	10,1%	20,5%
TOTALES	18,2%	2,8%	10,1%	31,1%

4.4.3. Yvain

6806 versos	Diálogo	Monólogo	Soliloquio	TOTALES
E. caballería	10,9%	1,6%	--	12,5%
E. protocolo	12%	10,1%	0,1%	22,2%
E. amor	8,9%	1,1%	1,9%	11,9%
TOTALES	31,8%	12,8%	2%	46,6%

4.4.4. Lancelot

7112 versos	Diálogo	Monólogo	Soliloquio	TOTALES
E. caballería	13,3%	3,8%	2,2%	19,3%
E. protocolo	15,9%	1%	0,3%	17,2%
E. amor	1,4%	0,2%	2,1%	3,7%
TOTALES	30,6%	5%	4,6%	40,2%

4.4.5. Perceval

8960 versos	Diálogo	Monólogo	Soliloquio	TOTALES
E. caballería	13,3%	1,7%	0,2%	15,2%
E. protocolo	27,1%	6,7%	0,8%	34,6%
E. amor	1,2%	--	--	1,2%
TOTALES	41,6%	8,4%	1%	51%

Funcionamiento de
las modalidades del
discurso directo en
las novelas artúricas
de Chrétien de Troyes

5.1. *Erec et Enide*

En el conjunto de novelas de Chrétien, *Erec et Enide* constituye el primer texto donde la intriga amorosa se desarrolla con la misma importancia que los episodios de caballería o de protocolo. De esta manera, la historia de amor se convierte en esta novela en una parte esencial del relato puesto que provoca y justifica la actividad caballeresca del personaje masculino y no constituye, como en el caso de *Cligés*, una actividad paralela. Erec representa el primer perfil de caballero cortés desarrollado por Chrétien. Pero se trata de un tipo de caballero cortés que no responde exactamente a la norma, de la misma manera que el amor presentado no corresponde exactamente a las características del amor cortés convencional.

Las novelas de este autor (salvo el caso de *Lancelot*) se caracterizan por introducir en el prototipo del amor cortés un rasgo intrínsecamente ajeno a él: el matrimonio como culminación de ese amor. Sin embargo, del ideal cortés del amor está excluido el contrato del matrimonio (en ocasiones aceptado y en otras impuesto por motivos extraños a un simple sentimiento romántico) dado que, precisamente por su carácter de compromiso, impone la *obligación* entre los miembros de la pareja. De esta forma, los deberes del matrimonio excluyen el esfuerzo por alcanzar y mantener el sentimiento romántico, destruyen la

concepción de la dama amada como algo inalcanzable porque, según R. R. Bezzola:

Le chevalier ne voyant plus aucune barrière entre la dame aimée et lui, ne fait plus aucun effort pour la conquérir. L'amour devient simple jouissance d'un bien qu'on a toujours à sa portée et perd par là son sens le plus profond¹.

El modelo amoroso presente en *Erec et Enide* se enmarca en el contexto del matrimonio y será dentro de él donde se desarrolle. Además de esta característica particular, el sentimiento amoroso en esta novela cortés responde aún bastante a la visión de la pareja propia del cantar de gesta. En este sentido, S. Gallien² indica que desde el primer momento Erec se comporta de manera diferente al amante cortés y, de esta forma, aunque ignora los sentimientos de Enide, pide su mano al padre y con él concierta el futuro matrimonio. Por otro lado, la manifestación del sentimiento amoroso no sigue la vía cortés habitual donde se produce un enfrentamiento entre los deseos sensuales y las negociaciones tácitas o explícitas de palabras, miradas y gestos por los que los amantes cortesos obtienen el amor de la dama. En esta pareja, de acuerdo con esta autora, el amor se manifiesta como el hambre o la sed: de manera muy primaria.

Más adelante, cuando la pareja se instala en la corte del rey Lac, padre de Erec, el caballero olvida sus obligaciones caballerescas para sumergirse en el disfrute de un amor que sigue sin corresponder al ideal cortés donde se debe manifestar la misma constancia y esfuerzo en el terreno de la actividad guerrera que en el del amor, para servir correctamente a la sociedad cortés y a la dama amada. Sin embargo, este caballero olvida esta regla y construye una relación

¹ R. R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, París, Librairie Honoré Champion, 1968, p.140.

² S. Gallien, *La conception sentimentale de Chrétien de Troyes*, París, Nizet, 1975, p.21.

basada en el aislamiento y en el abandono de los deberes caballerescos por lo que será criticado por los demás y, finalmente, por su mujer, quien se reprocha ser la causa de que tal caballero sea acusado de *recreant*. En este sentido, R. R. Bezzola afirma que «Erec se plaît à en jouir, croyant que l'amour consiste dans ce bonheur du couple qui s'isole de la société et perd par là sa *courtoisie*»³. Sin embargo, esta posición egoísta que arranca al caballero y a la dama de la comunidad cortés no es comprendida por ésta, que no aceptará que dos de sus miembros más destacados se aislen de esa manera.

Transgrede, así mismo, el modelo del caballero cortés cuando, tras enterarse accidentalmente por Enide de las críticas de las que es objeto, la obliga a seguirlo en silencio en su camino de redención para restituir el honor perdido y para comprobar la calidad del amor de Enide, quien parece haberse sumado a las críticas. Tras poner a prueba su valor, sacrificio y haber restituido su honor en las diferentes aventuras caballerescas que ha propiciado, y sólo cuando ha observado y comprendido el alcance del amor que le profesa su amada, Erec restituye el esquema de sumisión del caballero cortés a su dama. Es entonces cuando esta pareja deja de estar aislada para pasar a estar acompañados de Givret le Petit y, de esta manera, tras la victoriosa participación en la aventura de *La Joie de la Cour*, tiene lugar su recuperación por parte de la corte, en este caso, la del rey Arturo, expresión simbólica y paradigmática de la sociedad cortés y el triunfo final, cuando, tras la muerte de su padre, Erec sea coronado rey.

Para S. Gallien, Chrétien de Troyes no aprueba la condición de sumisión absoluta del caballero a la dama, propia de la condición cortés, por lo que intenta encontrar el equilibrio entre la proeza cortés y el servicio del amor por parte del caballero dentro del marco del matrimonio. Para esta autora, el episodio de *La Joie de la Cour* confirma esta idea, ya que en él se ilustran las nefastas

³ R. R. Bezzola, *op. cit.*, p.91.

consecuencias, para el caballero y para el colectivo del que forma parte, de un poder excesivo de la dama sobre el caballero, privándolo de poner su valor y esfuerzo al servicio de la sociedad por causa de un deseo totalmente egoísta⁴.

En cualquier caso, esta novela presenta el amor como un componente fundamental de la historia de los personajes dado que determina sus acciones. Por ello, si bien se caracteriza por presentar un modelo distante del modelo cortés normativo, constituye un tipo de relato que, en lo concerniente a la historia y a las motivaciones de los caballeros, se aleja globalmente del cantar de gesta.

5.1.1. Argumento

Esta novela presenta la historia de Erec, un joven, elegante y famoso caballero que, al no poder participar en la caza del Ciervo Blanco por carecer de amiga, debe acompañar a la reina Génieuvre. Esta circunstancia propiciará la puesta en marcha de la intriga al verse Erec mezclado en un episodio deshonoroso en el que está implicado un caballero orgulloso (Yder), su amiga y un brutal enano. El deseo de reparar el deshonor lleva a Erec a pedir venia a la reina y a partir tras el caballero descortés. De esta forma llegará a un castillo donde encontrará los medios para llevar a cabo su objetivo: participando en el torneo que se va a celebrar, podrá enfrentarse al ganador de las dos últimas ediciones, el caballero descortés. Para ello deberá estar acompañado de una doncella de la que reivindique su belleza por encima de la de cualquier otra. Este requisito lo satisfará en casa de su huésped, un pobre valvasor, cuya hija, Enide, resulta ser muy bella. Así mismo, el valvasor le proporcionará las armas para poder participar en el torneo del que saldrá, finalmente, vencedor, obteniendo, con ello, satisfacción por el deshonor sufrido y cumpliendo con el requisito fundamental del caballero cortés de tener amiga.

⁴ S. Gallien, *op. cit.*, pp.32-35.

De nuevo en la corte del rey Arturo, Erec será distinguido aún más ya que su amiga será elegida como la vencedora de la costumbre de la Caza del Ciervo Blanco, cuyo desenlace había quedado en suspenso por el grave conflicto que se había originado en la corte al sostener todos los caballeros que su amiga era la más bella. Tras la fastuosa boda de los protagonistas, éstos se trasladarán al castillo del rey Lac, padre de Erec, en Carnant. Allí las delicias del matrimonio y la compañía de su amada sumen al caballero, durante meses, en el olvido de los torneos y de las proezas de la caballería. Ello provoca un rumor de censura en la corte que llega a oídos de Enide y, posteriormente, al propio Erec. Como era de esperar, este hecho provoca la reacción del caballero que decide ponerse a prueba y poner a prueba a su amada, a quien reprocha el haberle ocultado el rumor y, tal vez, el haberlo creído. Se sucederán una serie de aventuras que crecerán en intensidad y que poco a poco demostrarán la valía del caballero ante él mismo y ante su esposa, al tiempo que esta última demostrará la profundidad de su amor por el caballero. La culminación de esta *quête* tendrá lugar con la aventura denominada *La Joie de la Cour* donde se presenta un caso extremo del sometimiento cortés del caballero a la amiga. Erec pondrá fin a esta tiranía y la alegría se extiende por la corte.

De nuevo regresa Erec, acompañado de Enide, a la corte del rey Arturo en la cumbre de su gloria caballeresca y allí tendrá conocimiento de la muerte de su padre. Finalmente, Erec y Enide serán coronados reyes por Arturo, el día de Navidad, en la catedral de Nantes en una brillante y fastuosa ceremonia.

5.1.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería

El tipo de expresión verbal implicado en **los diálogos** dentro de los episodios de caballería de esta novela, se caracteriza por el hecho de ser en su gran mayoría directo (en diálogos directos o en diálogos híbridos) frente a los otros tipos de discurso (concretamente el discurso indirecto y el discurso

denotativo, implicados en las escenas en discurso híbrido), minoritarios en estos episodios.

En lo que se refiere al contenido de las escenas dramáticas presentes en los episodios de caballería, hay que decir que se clasifican en escenas de *decisión* (vv.234-274, en discurso híbrido), de *diálogo entre los adversarios* (todas ellas en discurso directo: vv.895-905, vv.923-927, vv.989-1064, vv.3819-3899, vv.5960-6105), de *petición* (en discurso directo: vv.4033-4050, vv.5551-5620), *acuerdos-contratos* (en discurso híbrido: vv.505-678, vv.2798-2819, vv.2941-2954, vv.4309-4348, vv.4454-4514; en discurso directo: vv.840-861, vv.4378-4411, vv.5857-5887), de *órdenes* (vv.3614-3646, en discurso híbrido) y de *acceso a la información* (en discurso híbrido: vv.753-772, vv.5739-5776). Conforman, por tanto, un abanico bastante restringido que se concentra esencialmente en el diálogo entre los adversarios y los acuerdos-contratos.

Con respecto a las escenas que presentan **diálogos en discurso directo** hay que señalar que se organizan en las siguientes situaciones de interacción verbal, definidas por el núcleo de contenido que desarrollan:

1) La situación de interacción en la que se desarrolla el contenido de *acuerdos-contratos forzados* está integrada por tres escenas de desafíos lanzados por uno de los adversarios (convertido en agente manipulador) y aceptado por el otro (transformado en manipulado). Como hemos señalado, el desafío constituye una de las figuras tipo de la manipulación puesto que el sujeto manipulado no puede dejar de aceptar el proyecto bajo pena de infligirse un perjuicio más grave (el deshonor) que el que hubiese podido derivarse del combate. Las tres escenas se desarrollan entre los versos vv.840-861 (Yder desafía a Erec), vv.4378-4411 (Erec desafía a los gigantes) y vv.5857-5887 (Maboagrain desafía a Erec). Se trata, en los tres casos, de un diálogo marcado por el carácter coercitivo de las palabras de aquel que comienza a hablar y que intenta intimidar al otro; y, en segundo lugar, por el rechazo por parte del sujeto

objetivo del proyecto de manipulación, de la posibilidad de ser sometido por la voluntad arbitraria del adversario. Esto implica un diálogo desprovisto de las intervenciones explicativas del narrador que no tendrían más resultado que el de difuminar la tensión de la situación de intimidación. Efectivamente, la presencia del narrador se reduce al mínimo en estas escenas y, salvo una única intervención para describir las actitudes corporales de los caballeros («[...] Et il s'areste/si le regarde, et cil s'estut:/li uns vers l'autre ne se mut/tant qu'Erec respondu li ot/trestot quanque dire li plot:», vv.5864-5868), sólo se manifiesta a través de los diferentes medios para identificar a los interlocutores. El narrador llega, en ciertas ocasiones, a desaparecer totalmente como podemos comprobar en el siguiente ejemplo, donde Yder interpela al caballero desconocido (Erec) que osa disputarle el halcón, premio de la *Fête de l'Épervier*:

«Cui? fet il, vassax, qui es tu,
qui l'esprevier m'as contredit?»
Erec hardïemant li dit:
«Uns chevaliers sui d'autre terre.
Cest esprevier sui venuz querre,
et bien est droiz, cui qu'il soit let,
que ceste dameisele l'et.
- Fui fet li autre, ce n'iert ja;
folie t'a amené ça.
Se tu viax avoir l'esprevier,
molt le t'estuet comparer chier.
- Comparer? vassax, et de quoi?
- Combatre t'an covient a moi,
se tu ne le me claimmes quite.
- Or, avez vos folie dite,
fet Erec, au mien esciant;
ce sont menaces de neant,
que tot par mesure vos dot.
- Donc te desfi ge tot de bot;
car ne puet estre sanz bataille.»
Erec respont: «Or Dex i vaille!
c'onques riens nule tant ne vos.» (vv.840-861)

Erec, por tanto, plantea una situación de agresividad con el fin de provocar

al caballero que lo ofendió en el bosque, cuando acompañaba a la reina, y pedir resarcir su honor legítimamente. Esta escena presenta, además, el empleo del pronombre *tu* como un medio suplementario de mostrar un grado superior de desprecio hacia el adversario.

2) La situación de interacción cuyo núcleo de contenido es el *diálogo entre los adversarios* está integrada por cinco escenas dramáticas, cuatro de las cuales se caracterizan por manifestar un empleo lineal, regular del discurso, ya que en ellas el personaje dice lo que piensa o quiere sin subterfugios que le permitan sacar, de manera oculta, beneficio sobre el otro. Este es el caso de la escena comprendida entre los versos 895-905, donde se presenta un breve diálogo entre los adversarios en el desarrollo del combate. Este diálogo está compuesto por dos únicas intervenciones y, en él, se pone en práctica un conciso plan de persuasión a través del cual el manipulador (Yder) intenta obtener un beneficio (el descanso para poder reponer fuerzas) que presenta como apetecible para el manipulado (Erec):

«Vassax, ce dit li chevaliers,
car nos traions un po arriers,
s'estons un petit an repos,
car trop feromes foibles cos;
miaudres cos nos covient ferir,
car trop est pres de l'anserir.
Molt est grant honte et grant leidure,
quant ceste bataille tant dure;
si nos devons as branz d'acier
por noz amies resforcier.»
Erec respont: «Bien avez dit.» (vv.895-905)

Así, pues, en medio del combate que lo enfrenta a Erec, la efectividad de las palabras de Yder está garantizada por los gestos de dolor de los que dan muestra las doncellas que acompañan a estos caballeros ante la igualdad del combate y de los cuales ellos, tal como indica el narrador («chascuns voit la soe plorer,/les mains tandre a Deu et orer», vv.891-892) son testigos.

Formalmente debemos señalar que la escena aparece yuxtapuesta a la reproducción en discurso indirecto por parte del narrador de la plegaria que cada una de las doncellas dirige a Dios para que éste conceda la victoria a su caballero. El diálogo comienza sin marca de los cambios de nivel narrativo y únicamente se identifica al interlocutor por medio de un inciso. La respuesta de Erec es concisa y está contenida en el segundo hemistiquio del verso.

Por otro lado, las restantes escenas donde se desarrolla el diálogo entre los adversarios se caracterizan por distribuirse de la manera siguiente:

- La escena comprendida en los versos 923-927 presenta un discurso de exhortación al combate. Formalmente se caracteriza por los mismos rasgos que el diálogo anterior (dos únicas intervenciones y la brevedad especialmente de la réplica contenida en el segundo hemistiquio). Desde el punto de vista del proyecto persuasivo desarrollado en el intercambio verbal anterior, se caracteriza por constituir el fracaso del mismo dado que Erec recuerda la promesa hecha a la reina de vengar el agravio sufrido y ese descanso le parece deshonroso. Esta opinión justifica que su discurso esté pronunciado «par ire» (v.922) y la concisión del mismo.

Evidentemente, los discursos comprendidos en el marco de los prolegómenos o en el desarrollo de un combate se deben caracterizar normalmente por la brevedad y la concisión: no es el momento de grandes discursos más bien la palabra debe dejar lugar a la acción. Esto es exactamente lo que ocurre con las escenas vv.895-905 y vv.923-927 que hemos visto anteriormente. Frente a éstos, los discursos que tiene lugar al término de combate son menos lacónicos, cuando uno de los contendientes, el vencido, ruega por su vida y el otro, el vencedor, impone las condiciones de la derrota. Este es el caso de las escenas vv.989-1064 (el vencido es Yder), vv.3821-3899 (el vencido es Guivret), vv.5960-6105 (el vencido es Maboagrain) caracterizadas por su extensión, por los gestos implicados y por la forma en la que es entablado

el diálogo: en los tres casos Erec, tal como describe el narrador, domina totalmente a su contendiente, hecho del que es plenamente consciente el adversario por lo que se ve abocado a dirigirse verbalmente a aquel para rogar por su vida. Se entabla entonces un intercambio verbal marcado por el verbo declarativo que los encabeza: *crier* (v.988), *prier* (v.3819) y *dire et otroier* (v.5959). Estos verbos, que muestran la carga de tensión del momento en la que el vencido ve su vida en grave peligro, y las circunstancias en las que se desarrolla el discurso, implican un desequilibrio entre la potestad de los interlocutores dado que uno está sometido al otro. Este hecho impone al vencido la obligación de saciar la curiosidad del vencedor (Erec) acerca de su vida, lo que, por su parte, provoca un alargamiento de la extensión del diálogo (75v., 72v. y 145v., respectivamente).

Por otro lado, resulta interesante constatar cuál es el empleo del pronombre *tu* de carácter descortés por parte de los caballeros en algunos momentos de los episodios de caballería donde una especial situación de enfrentamiento domina el discurso. De esta forma, Yder, dominado por su actitud altanera, incluso después de haber sido vencido por Erec, sigue manteniendo en las primeras intervenciones del diálogo vv.989-1064 el empleo del *tu* dirigido a Erec, quien, después de salir victorioso deja de lado el *vous*, utilizado anteriormente, y recurre al *tu* para dirigirse al vencido que lo había despreciado, al tiempo que, como gesto de deshonor hacia el vencido, no acepta la espada que éste le ofrece (v.995-996). Más adelante, cuando Erec ha vencido al aguerrido Guivret (vv.3821-3899), utiliza durante las primera intervenciones el *tu* como signo de su superioridad, aunque pronto volverá al uso cortés del *vous* ante la sumisión del caballero. Finalmente, destacaremos el uso del pronombre de segunda persona por parte de Erec en la escena que comprende los versos 5960-6105. En esta ocasión, como hemos visto, tiene lugar el diálogo entre Erec y Maboagrain, el caballero del vergel de la aventura de *La Joie de la Cour* y Erec

se dirige a este caballero vencido (que ha mostrado una actitud bastante prepotente anteriormente), por medio del *tu*, mientras que el vencido utiliza el *vous* cortés.

Además de por algunos de los rasgos señalados anteriormente, estas escenas se caracterizan por un aspecto formal determinado por la presencia de una breve prolepsis del narrador encabezando los tres diálogos que justifica el recurso a la palabra por parte del vencido; por la combinación aleatoria de la identificación del interlocutor a través de discurso atributivo, de incisos declarativos y, en ocasiones, del apelativo que encabeza la intervención dirigido al otro interlocutor (y que, por tanto, identifica al que habla de forma eliminatória); o, finalmente, por ningún medio narrativo:

* [...]
Lors li dist cil, ou voelle ou non:
«Sire, Ydiers, li filz Nut, ai non;
[...]
Mes dites moi, nel me celez,
par quel non estes apelez;
qui dirai ge qui m'i anvoie?
Aparelliez sui de la voie.»
Et cil respont: «Jel te dirai,
ja mon non ne te celerai:
Erec ai non; va, se li di
que je t'ai anvoié a li.
- Et je m'an vois, jel vos otroi;
[...] (vv.1041-1059)

* Erec son non plus ne li test:
«Oïs onques parler, fet il,
del roi Lac et d'Erec son fil?
- Oïl, sire, bien le conui,
[...]
-Dons me dois tu conuistre bien,
se tu fus onques avoec moi
a la cort mon pere le roi.
- Par foi donc m'est bien avenu!
[...] (vv.5986-5997)

Como vemos por el ejemplo, los pronombres demostrativos pueden

incluso reemplazar al nombre propio del personaje contribuyendo a una ligera confusión sobre la identidad del interlocutor que sólo la seguridad de la alternancia en las réplicas de los interlocutores permite desvelar totalmente.

Por otro lado, la presencia discursiva del narrador en el seno de estos diálogos se reduce mayoritariamente a indicar (por medio del discurso atributivo o de los incisos declarativos) la identidad del locutor. Frente a esta presencia, la intervención en medio del diálogo para presentar reflexiones desaparece y únicamente se encuentran casos en el que se describe escuetamente el gesto, el estado del personaje o la actitud:

* Et cil del dire se delaie.
Quant Erec le vit delaier,
por lui fere plus esmaier
li ra une anvaïe fete:
sore li cort espee trete,
et cil dit, qui fu esmaiez: (vv.3832-3837)

* Quant Guivret l'ot, molt s'an mervoille,
et dist: [...] (vv.3868-3869)

Por tanto el diálogo en discurso directo de los personajes en estas escenas parece más liberado de la pesada presencia de las intervenciones del narrador y se consigue una mayor aproximación a un tipo de expresión verbal más dramática, lo que refleja de forma más realista la tensión propia del momento de enfrentamiento.

3) La situación de interacción cuyo contenido es el de la *petición* está integrada por dos escenas: por una parte, la petición de una aventura (vv.5551-5620) que contribuye al tema repetido en las novelas artúricas cuando un caballero (Erec en este caso) pide al rey (el rey Evrain) una aventura (*La Joie de la Cour*) que representa generalmente, por sus implicaciones comunitarias, una dificultad cuya resolución beneficia a la colectividad. Por otro lado, los vv.4033-4050 presentan una petición basada en la persuasión y en la fuerza de los

elementos sobre los que se construye. Keu, cuyo comportamiento algunos instantes atrás había sido poco cortés, cambia el tono coercitivo por un tono más acorde de la realidad de las circunstancias: debe rogar al caballero vencedor (Erec) que no se lleve como trofeo de la victoria el caballo del vencido (Keu), que, en realidad, pertenece a Gauvain.

Estas dos escenas, en lo que concierne a su aspecto formal, se caracterizan por la intervención en prolepsis del narrador, quien avanza algo del contenido del diálogo. Las intervenciones de los personajes están identificadas claramente por el narrador a través del discurso atributivo, de los incisos declarativos o de los apelativos utilizados por los propios personajes en su discurso. Además de esta función, la intromisión del narrador se limita a señalar en la escena vv.5551-5627 la actitud de Erec ante las palabras del rey Evrain, quien intenta disuadirlo de emprender la aventura de la *Joie*:

[...]
 Erec l'antant et bien l'otroie
 que li rois droit le consoille;
 mes con plus granz est la mervoille
 et l'avanture plus grevainne,
 plus la convoite et plus s'an painne,
 et dist: «Sire, dire vos puis
 que preudome et leal vos truis;
 nul blasme ne vos i puis metre
 de ce don me vuel antremetre,
 comant que des or mes m'an chiee.
 Ci an soit la broche tranchiee,
 que ja de rien que j'aie anprise
 ne ferai tel recreantise
 que je tot mon pooir n'an face,
 ainçois que fueie de la place.
 -Bien le savoie, fet li rois;
 [...]» (vv.5594-5609)

Las palabras de Erec, persuasivas y marcadas por un tono coercitivo, convencen al rey de manera que le concede la *aventura*.

Por su parte, los **diálogos híbridos** en los episodios de caballería de esta

novela se caracterizan, en general, por el empleo del discurso no-literar como medio de resumir la intervención, o parte de ella, de un personaje y poner, así, de relieve la parte reproducida en discurso directo. Las escenas dramáticas en discurso híbrido, que encontramos en estos episodios de caballería, están organizadas, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) La situación de interacción que desarrolla el *acceso a la información* está integrado por dos escenas donde se solicita información sobre la realidad contemporánea. La primera de ellas, vv.5739-5776, donde Erec se informa acerca de la aventura de *La Joi de la Cour*, ejemplifica perfectamente el recurso al discurso no-literar como mecanismo de resumen. De esta manera, de los 37 versos de discurso de la escena, sólo 2 representan en discurso indirecto la intervención de Erec, quien pide información al rey Evrain, cuya intervención está presentada en discurso directo. Por su parte, la expresión literal permite la exhaustividad acerca de una realidad que será especialmente puesta de relieve como es, en este caso, la naturaleza arriesgada de la aventura de *La Joie de la Cour*.

Por otro lado, la escena comprendida en los versos 753-772 representa un diálogo entablado por interlocutores colectivos cuyas palabras están presentadas, mayoritariamente, en discurso directo frente a un único verso representado en discurso denotativo. Este cambio del tipo de discurso, además de permitir el resumen, favorece la delimitación de la voz de los diferentes interlocutores anónimos, quienes intentan averiguar la identidad del caballero recién llegado (Erec) que pretende disputar el premio de la *Fête de l'Épervier* al ganador de los anteriores años:

li uns dit a l'autre et consoille:
 «Qui est? Qui est, cil chevaliers?
 Molt doit estre hardiz et fiers,
 quant la bele pucele an mainne;
 [...]»
 Li uns dit a l'autre: «Por voir,

ceste doit l'esprevier avoir.»
Li un la pucele looient,
et mainz en i ot qui disoient:
«Dex, qui puet cil chevalier estre
qui la bele pucele adestre?
- Ne sai; ne sai; ce dit chascuns,
[...].» (vv.753-765)

2) Dentro de las escenas que desarrollan los *acuerdos-contratos*, se puede distinguir, en primer lugar, aquellas que reproducen los diálogos de los acuerdos contraídos libremente: los acuerdos entre los caballeros-malhechores del bosque, comprendido en los versos 2798-2819 (el grupo de tres) y vv.2941-2954 (el grupo de cinco caballeros); acuerdo de ayuda a una doncella menesterosa, comprendido en los versos 4309-4348; entre Erec y Cadoc de Cabruel al que aquel libera de los gigantes, en los versos 4454-4514. Y, en segundo lugar, presentaremos la escena que reproduce el acuerdo basado en *don contraignant*, comprendida en los versos 505-678.

Las escenas de los acuerdos libremente contraídos desarrolladas entre los versos 2798-2819, vv.4309-4348 y vv.4454-4514 se caracterizan por el hecho de presentar un empleo mayoritario del discurso directo, frente al que el discurso no-literal permite la representación, por medio del resumen, de las palabras de los personajes de menor carga dramática. En el caso de los vv.2798-2819 se presenta la intervención de uno de los tres caballeros-malhechores en discurso directo (20v.) para proponer a los otros un plan de acción contra la pareja Erec-Enide y compartir el botín. Este proyecto de persuasión es un éxito y la respuesta afirmativa de los demás está representada en el texto por medio del discurso denotativo en el primer hemistiquio del verso («Il li otroient, [...]», v.2819), de manera que aparece resumida al máximo frente a la extensión de la intervención del primer caballero.

En las escenas comprendidas en los versos 4309-4348 y vv.4454-4514 se

parte de una primera intervención en discurso no-literal de Erec (vv.4309-4310 en discurso indirecto y v.4454 en discurso denotativo, respectivamente) para entablar el diálogo donde se combina la manifestación de la voz del narrador (con el fin de señalar la identidad del interlocutor, describir un gesto, avanzar algún aspecto de la acción con el fin de acrecentar la expectación o para desvelar el pensamiento de Erec) y la difuminación de esta entidad narrativa. Así, por ejemplo, en el caso de la primera escena, se presenta el diálogo de Erec y una doncella que le ruega su auxilio para salvar a su *amigo* de la maldad de unos gigantes:

Or est Erec an grant peril;
 ancui le feront a grant tort
 morir de molt vilainne mort.
 «Frans chevaliers, por Deu te pri
 que tu secures mon ami,
 [...]
 - Dameisele, g'irai après,
 fet Erec, quant vos m'an proiez,
 [...]
 Se li jaiant le leissent vivre
 tant que je les puisse trover,
 bien me cuit a ax esprover.
 - Frans chevaliers, fet la pucele,
 toz jorz seroie vostre ancele,
 se vos mon ami me randez.
 [...]
 - Quel part an vont? - Sire, par ci,
 vez ci la voie et les escloz.»
 Lors s'est Erec mis es galoz,
 se li dist que iluec l'atande.
 La pucele a Deu le comande (vv.4322-4348)

Como vemos, esta última parte de la escena se caracteriza por la desaparición del narrador acentuándose el carácter dramático de la escena que encuentra su culminación en la ruptura del verso para acoger dos voces distintas (v.4344). En las dos últimas intervenciones se recurre al discurso no-literal para proporcionar una información de menor intensidad y, con ello, se da por zanjado

el diálogo con el fin de pasar a la acción.

En estas dos escenas (vv.4309-4348, vv.4454-4514) se puede distinguir la presencia del *tu* empleado por la doncella y su amigo, y dirigido a Erec. Bastante rápidamente este pronombre se transforma en *vous* como signo evidente de cortesía y de sumisión a aquel que puede mejorar la suerte del afligido caballero.

La tercera escena (vv.2941-2954) que desarrolla en discurso híbrido un acuerdo libremente contraído se caracteriza por el hecho de representar mayoritariamente el discurso de los personajes de forma no-literal (en discurso denotativo, en discurso indirecto y en discurso indirecto libre). Se trata del diálogo de los cinco caballeros-malhechores del bosque, quienes se ponen de acuerdo sobre cómo compartir el botín que ven acercarse hacia ellos (Enide ricamente ataviada y conduciendo los caballos arrebatados a los tres ladrones de la aventura anterior):

Ce dist li uns que il avroit
 la dame ou il toz an morroit;
 et li autres dist que suens iert
 li destriers veirs, que plus n'an quiert
 de trestot le gaaing avoir;
 li tierz dist qu'il avroit le noir;
 «Et je le blanc», ce dist li quarz;
 li quinz ne fu mie coarz,
 qu'il dist qu'il avroit le destrier
 et les armes au chevalier:
 seul a seul les voloit conquerre,
 et si l'iroit premiers requerre,
 se il le congié l'an donoient.
 Et cil volantiers li otroient. (vv.2941-2954)

El discurso no-literal permite resumir al máximo un diálogo que, intrínsecamente, debe ser corto dado que se supone que estos ladrones están acostumbrados a compartir el botín sin grandes discusiones. Al mismo tiempo,

el hecho de que el discurso sea representado de forma no-literal, pudiéndose presentar de forma directa, implica la voluntad de crear un conjunto de voces poco definidas como entidades independientes. Esta intención queda acentuada, así mismo, por la alusión a cada uno de los personajes a través de los pronombres numerales o el indefinido (*li uns, li autres, li tierz, li quarz, li quinz*). El discurso directo en el primer hemistiquio del v.2947 sólo constituye, pues, una simple ráfaga que introduce el matiz suficiente para crear el efecto de individualidad.

Frente a los acuerdos contraídos libremente, la escena comprendida en los versos 505-678 desarrolla un diálogo en discurso híbrido donde se produce un empleo no-regular del lenguaje. Se trata de un ejemplo de la figura manipuladora del *don contraignant*: Erec quiere participar en la *Fête de l'Épervier*, pero necesita las armas y la compañía de una bella doncella, por lo que deberá procurárselas. Nos encontramos con un amplio diálogo híbrido constituido por las intervenciones de los personajes (Erec y el valvasor) en discurso directo (145v.) y en discurso indirecto (15v.) y por las intervenciones del narrador, ya sea para señalar la identidad del interlocutor (por medio del discurso atributivo, inciso declarativo o los apelativos); ya sea para describir una actitud («Quant Erec ot tot escoté/quanque ses ostes ot conté,/puis li demande, [...]», vv.547-549), un sentimiento («Li ostes molt s'an esjoï», v.669) o un gesto («Lors l'a prise par mi le poing:», v.677) del personaje. Las dos manifestaciones del discurso indirecto sirven para representar una pregunta de Erec y, más tarde, la primera parte de su intervención, cuando declara al valvasor cuál es el segundo *don* que le solicita: su hija. La continuación se presenta en discurso directo: Erec desvela al valvasor su identidad y el *guerredon* que le concederá en el momento de la victoria. Aquí, como en las otras ocasiones donde la misma intervención está reproducida por medio de diferentes tipos de discurso, la oposición entre el discurso indirecto y el discurso directo implica un contraste de contenido: lo que

desea (en discurso indirecto) y lo que da a cambio (en discurso directo).

Como proyecto de manipulación, la escena se organiza a partir de la petición de información realizada por Erec en torno a la reunión de caballeros en el castillo. Cuando sabe en qué consiste la *Fête de l'Épervier*, se da cuenta de la posibilidad que se le ofrece de poder vengar el deshonor infligido por el caballero del bosque (Yder), pero también es consciente de las carencias que se lo pueden impedir. Por otra parte, al mismo tiempo que se ha informado sobre la *Fête*, ha obtenido información acerca de la situación económica de su huésped y sobre el destino que éste reserva a su bella hija, Enide. Es entonces cuando Erec propone su proyecto de manipulación, manifestado bajo la forma del *don contraignant* y guarnecido, con el fin de acrecentar su atractivo, por una contrapartida: el *guerredon*. El empleo de esta contrapartida no es gratuito ya que responde al comportamiento humano consistente en proporcionar una razón previa cuando se quiere obtener algo⁵. Además, en el contexto cortés del recurso narrativo del *don contraignant*, la existencia del *guerredon* favorece una lectura inversa de la ley de la reciprocidad que establece que se debe pagar el favor recibido, haya sido solicitado o no, lo que la enclava en el universo de la manipulación⁶. Así, al haber sido prometido un *guerredon* a cambio del don, el caballero solicitado está doblemente comprometido a la aceptación no sólo por los imperativos del código cortés del honor; sino, también, por la existencia de esta regla, cuya contravención conllevaría la lesión de los sentimientos de equidad y de obligación. En esta ocasión, el *don* solicitado consiste en obtener las armas⁷ necesarias para participar en la aventura y en obtener la compañía

⁵ R. B. Cialdini, *Influence et manipulation*, París, F1RST, 1990, p.14.

⁶ *Ibid.*, pp.25-54.

⁷ Erec, en su deseo precipitado de perseguir al caballero que acaba de afrentarlo, no está dispuesto a perder el tiempo en ir en busca de sus armas. De esta forma, en la casa del pobre valvasor, no dispone más que de su propia espada y tendrá que procurarse el resto del arnés del caballero.

de la bella hija del valvasor de quien deberá defender la belleza sobre todas las demás doncellas del castillo. Por su parte, el *guerredon* prometido, siempre sometido a la condición de resultar victorioso de la empresa, satisface plenamente las expectativas de su huésped, pues Erec promete hacer coronar a su hija. La respuesta del valvasor es inmediata:

«[...]
tot a vostre comandement
ma bele fille vos comant.»
Lors l'a prise par mi le poing:
«Tenez, fet il, je la vos doing.» (vv.675-678)

Este ejemplo de manipulación se caracteriza por el hecho de que el manipulado está de acuerdo con la concesión del *don* gracias al atractivo del *guerredon*, cuyo beneficio diluye claramente el riesgo del proyecto. Por ello su reacción será inmediata y se manifestará por medio de un movimiento de fuerte carga simbólica («Lors la prise par mi le poing» = posesión) y unas palabras dominadas por la expresión de decisión («Tenez, fet il, je la vos doing»). Se trata de una transacción en la que la parte solicitada accede sin reticencias y donde Enide es reducida a un simple objeto que se coge y se asigna a un nuevo dueño.

3) La situación de interacción cuyo núcleo de contenido es la *decisión* está integrada por una sola escena (vv.234-274), donde Erec anuncia a Guenièvre, en discurso directo, su decisión de perseguir al caballero del bosque (Yder) para vengar el deshonor sufrido. Frente a la importancia de la resolución del caballero, la convencional y expresiva respuesta de la reina queda contenida por medio del recurso al discurso denotativo de carácter iterativo («Et la reïne autresimant/a Deu, qui de mal le desfande,/plus de .Vc. foiz le comande.», vv.272-274).

4) Finalmente, en la situación de interacción cuyo núcleo de contenido es el de la *orden* encontramos la escena comprendida en los versos 3614-3646. En ella se presenta la orden que el Conde Vanidoso dirige a sus hombres, quienes,

tras ver a su señor herido tras la lucha contra Erec, articulan verbalmente la voluntad de perseguir y matar al agresor. Esta parte del diálogo está representada en discurso indirecto colectivo y está seguida por la intervención del narrador, quien describe el lenguaje corporal del conde, al tiempo que explica su cambio de actitud:

Et li cuens antant ce qu'il d'ient,
qui molt ert el costé bleciez;
contre mont s'est un po dreciez
et les ialz un petitet oevre;
bien aparçoit que malveise oevre
avoit ancomanciee a faire.
Les chevaliers fet arriers traire: (vv.3618-3624)

Después de estos versos que justifican y confieren verosimilitud al cambio de actitud del conde, el narrador reproduce literalmente las palabras del personaje, quien explica su actitud errónea del pasado y la orden que impone a los suyos:

«Seignor, fet il, a toz vos di
qu'il n'i ait un seul si hardi,
fort ni foible, ne haut ne bas,
qui ost aler avant un pas.
Retornez tuit isnelement;
exploitié ai vilainnemant:
[...]
Onques ne fu de mere nez
miaudre chevaliers de cestui;
ja mes par moi n'avra enui
la ou jel puisse destorner.
Or vos comant a retorner.» (vv.3625-3646)

El discurso directo, como vemos, permite observar el proceso de redención del personaje y permite sublimar las cualidades intrínsecas de Erec como caballero, lo que ha permitido el cambio de actitud del caballero vanidoso y el hecho de recuperarlo como miembro de la comunidad desprovisto de las cualidades negativas que lo habían escindido de ella.

Finalmente, el **discurso singular** presente en los episodios de caballería

de esta novela se caracteriza, como hemos visto, por constituir expresiones articuladas verbalmente que no tienen necesidad de respuesta y están seguidas de la acción. Este es el caso de los **monólogos en discurso directo** que se desarrollan en el seno de estos episodios y que pueden ser organizados, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) En primer lugar, el núcleo de contenido de la *expresión del estado emocional* está integrado por dos escenas (v.1249 y vv.6323-6326) donde se reproduce el discurso colectivo de admiración nacido a partir de las cualidades caballerescas de Erec.

2) La situación de interacción cuyo contenido es la *orden* está integrada por la escena comprendida en los versos vv.2891-2894. En ellos, Erec lanza una orden a uno de los tres caballeros ladrones, concretamente a aquel que intenta apoderarse de Enide y de los caballos. El tono es intimidatorio y la finalidad amenazadora no invita a entablar un diálogo, sino más bien a la acción. El verso que precede al discurso directo indica, por parte del narrador, la actitud de Erec y el modo de articular esta orden: el verbo declarativo es *crier* acompañado del pleonasma *en haut* (v.2890), lo que acentúa la tensión del momento.

3) Por último, hay una escena que se inscribe en el núcleo de contenido de la *petición*: vv.728-731. En este caso, se trata de una petición de carácter persuasivo que Erec dirige al valvasor al día siguiente del acuerdo llevado a cabo entre los dos:

Puis dist au vavator gentil:
 «Biax sire, s'il vos plest, fet il,
 feites vostre fille atorner,
 qu'a l'esprevier la voel mener
 si con vos m'avez covenant.» (vv.727-731)

Con la reproducción de este monólogo, se insiste en los términos del acuerdo y se introduce un índice de realismo en el relato al reproducir íntegramente las palabras del personaje que estarán seguidas de la acción: el

valvasor dispone todo lo necesario para que Erec pueda participar en la *Fête*.

Por otro lado, el único **monólogo en discurso híbrido** desarrollado en estos episodios se caracteriza también por el hecho de constituir un discurso que no implica una respuesta sino la acción. Los versos 3523-3530 presentan la *recompensa* ofrecida por el Conde Vanidoso quien, furioso porque acaba de ser engañado por Enide (la cual había fingido acceder a sus insinuaciones poco corteses para ganar tiempo y poder advertir a Erec), amenaza la vida de Erec. El empleo de la combinación de diferentes tipos de discurso en el seno de la misma intervención sirve, en este caso, como en el resto, para poner de relieve las diferentes partes del contenido. De esta forma, la parte en discurso indirecto representa la expresión de la amenaza contra la vida de Erec y la parte en discurso directo desvela cuál es la recompensa destinada a aquel que aporte la cabeza de Erec: el reconocimiento del señor hacia un servidor fiel. Tiene lugar, entonces, la combinación del contenido coercitivo, puesto que él es el señor y sus deseos deben ser acatados por los vasallos, y del contenido persuasivo, ya que propone su reconocimiento como recompensa para el vasallo que actúe guiado por su celo.

Por último, debemos ocuparnos del **soliloquio** en el seno de los episodios de caballería de *Erec et Enide* donde únicamente encontramos un ejemplo, vv.917-920. En estos versos, Erec se *amonesta* por haber permitido que el descanso pactado entre los dos contrincantes (él e Yder) se extienda más de lo apropiado para la salvaguardia de su honor. De esta forma, después de presentar al personaje absorto en el recuerdo de la promesa hecha a la reina de vengar su deshonor (vv.913-916), se yuxtapone la expresión directa del caballero que presenta el discurso dirigido a sí mismo. Tal como hemos señalado anteriormente, este tipo de discurso se caracteriza por ser concebido y presentado como ejecutado en voz alta, por ello lo encontramos atribuido por medio del inciso *fet il* tan habitual para indicar la expresión directa del personaje.

El cambio de nivel narrativo es señalado por medio de los versos que refieren el ensimismamiento del personaje:

remanbre li de la reïne,
qu'il avoit dit an la gaudine
que il sa honte vangeroit
ou il ancore la crestroit.
«Hé! mauvés, fet il, qu'atant gié?
Ancores n'ai ge pas vangié
le let que cil vasax sofri,
quant ses nains el bois me feri.» (vv.913-920)

Se trata de un discurso marcado por su tono de autoamonestación que tiene como finalidad hacer renacer las fuerzas a fin de poder continuar, ganar el combate y vengar, así, la afrenta sufrida. Se trata, en definitiva, de un discurso que tiene como misión hacerlo cambiar de parecer con respecto a una decisión previa (la de detener algunos instantes el combate) guiado por la conciencia del deterioro que cualquier demora supone para su honor. Lo que sigue después de la mediación del narrador será el diálogo con el adversario donde Erec, acuciado por el deseo de reparar el deshonor, lo emplaza para reanudar el combate.

5.1.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo

La parte de discurso implicada (sea en los diálogos exclusivamente presentados en discurso literal o sea en los diálogos híbridos) en el seno de los episodios de protocolo de esta novela es significativamente mayoritaria (1008v.) frente a otros tipos de expresión verbal no-literales utilizadas por el narrador a fin de dar cuenta de las palabras de los personajes. Por su parte, el abanico de tipos de escenas dramáticas de acuerdo con su contenido en *Erec et Enide* es sensiblemente extenso, pues se puede encontrar escenas de acogida, petición, acuerdos-contratos, consejos, descortesía, cortesía, acceso a la información y de rechazo.

En lo relativo a la extensión de las escenas, se debe señalar la combinación de escenas bastante cortas con otras más largas (la más corta tiene 2 versos y la más larga 48 v.). De las 25 escenas de diálogo en discurso directo que desarrollan un tema de protocolo, algo más de la mitad (15 escenas) tiene una extensión de 20 versos o menos. Este hecho implica un número destacado de escenas breves, puntuales, que parecen no tener más función que la de acentuar el sentido de verosimilitud del relato, presentando escenas en discurso directo con poco interés para la intriga, pero de gran importancia como instrumentos que permiten establecer, lo más cerca posible de la historia, todo el recorrido discursivo de los personajes.

El **diálogo** desarrollado en los episodios de protocolo se organizan, en lo que se refiere a las escenas que presentan **diálogos en discurso directo**, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) Las situaciones de interacción cuyo núcleo de contenido es el *acceso a la información* son cinco. Se trata de diálogos donde alguien informa a otra persona de aspectos de la realidad que ignora. Las tres primeras presentan un compartimiento de información entre diversos interlocutores en torno a la identidad del grupo que se acerca al castillo: vv.1093-1107 (Keu y Gauvain), vv.1110-1136 (Keu y la reina) y vv.1141-1166 (Gauvain, la reina y los demás que están presentes). La llegada de un caballero desconocido despierta siempre en la corte la curiosidad de todos y estas tres escenas muestran este interés, acrecentado, además, por el hecho de que se esperan noticias de Erec. Esta situación de expectativa está presentada en el texto por medio de la transcripción en discurso directo de estas tres escenas que, en lo concerniente al aspecto formal, están yuxtapuestas a partir de la indicación puntual del narrador del cambio de decorado y de los interlocutores. Esto implica un total de 67 versos en discurso directo donde los personajes intentan adivinar, en primer lugar, quién es el caballero que se aproxima al castillo y, una vez que ya ha sido identificado

como el caballero del bosque, cuáles son las noticias que trae sobre la suerte de Erec.

Todo el aparato de identificación del interlocutor está reducido al mínimo y se manifiesta esencialmente por medio de la breve frase atributiva o el inciso, lo que acentúa el carácter dramático de la escena. A este respecto debemos señalar especialmente el caso de la tercera escena donde se puede constatar el acuerdo de todos (tres voces, tres interlocutores) sobre la importancia de la llegada del caballero desconocido:

[...]
- Voirs est, fet mes sire Gauvains;
[...]
Ja li orrons tel chose dire
don nos avrons ou joie ou ire,
ou Erec l'anvoie a vos ci
an prison an vostre merci,
ou s'il vient par hardement
vanter antre nos folemant
qu'il a Erec vaincu ou mort.
Ne cuit qu'autre novele aport.»
Fet la reïne: «Je le cuit.
- Bien puet estre», ce d'ient tuit. (vv.1149-1166)

Por otro lado, las dos escenas que restan presentan, también, el momento en el que se comparte información: los versos 4172-4178 reproducen, en dos intervenciones, la noticia que Gauvain anuncia a Arturo sobre la llegada de Erec al bosque donde habían sido levantadas las tiendas y la reacción verbal y no verbal del rey. Y la escena comprendida en los versos 6541-6567, donde Erec desvela a Arturo la identidad de los padres de Enide y las palabras corteses del rey. Formalmente esta última escena se caracteriza por la desaparición hacia el final del diálogo de las marcas narrativas que identifican al interlocutor, manifestándose incluso la ruptura del verso para contener dos intervenciones:

[...]

Erec nule rien ne li cele:
«Sire, fet il, de ceste dame
vos di qu'ele est mere ma fame.
- Sa mere est ele? - Voire, sire.
- Certes donc puis je tres bien dire
que molt doit estre bele et gente
la flors qui ist de si bele ante,
[...] (vv.6552-6558)

Arturo despliega aquí toda su naturaleza de caballero cortés al emprender un discurso basado en la alabanza y admiración de la belleza de Enide y de sus padres, lo que redundará en el honor de éstos; pero, también, en el de Erec que ha sabido escoger una pareja tan apropiada.

2) La situación de interacción cuyo contenido es la *acogida* está conformada por dos escenas cortas que parecen más bien responder a una voluntad de verosimilitud que a necesidades esenciales de la intriga. La primera escena (vv.387-392) presenta la acogida de Erec por parte del valvasor cortés en su pobre casa; y la segunda (vv.3136-3156) reproduce la invitación cortés para desayunar que un escudero hace a Erec y Enide, cuyo aspecto es el de aquellos que han pasado la noche en el bosque (lo que efectivamente ha ocurrido). Ambas escenas están introducidas por el narrador, quien subraya la iniciativa del valvasor y del escudero guiados por su sentido cortés siguiendo un esquema convencional: después del saludo vienen las atentas palabras de acogida. Esto es, efectivamente, lo que comprobamos en las escenas y lo que encontramos en este ejemplo:

Li vavasors contre lui cort;
einz qu'Erec li eüst dit mot,
li vavasors salüé l'ot:
«Biax sire, fet il, bien vaigniez.
Se o moi herbergier daigniez,
vez l'ostel apareillié ci.»
Erec respont: «Vostre merci.
Je ne sui ça venuz por el:
mestier ai enuit mes d'ostel.» (vv.384-392)

Estas atenciones hacia el caballero recién llegado responden, como hemos dicho, a un esquema cortés predeterminado, pero ello no resta importancia al hecho de que el huésped que las prodiga consigue con ello que sus desvelos redunden en su propio honor al cumplir escrupulosamente con las normas corteses.

3) No hay más que una única escena que desarrolla el núcleo de contenido del *acuerdo-contrato* en los episodios de protocolo de esta novela. Se trata, concretamente, de una escena que presenta un contrato libremente contraído de sumisión a la dama, desarrollado en los versos 1183-1207. Yder, como caballero vencido, debe ejecutar las órdenes de Erec y, por tanto, someterse a la voluntad de la reina. Desde el punto de vista formal, la escena se construye a partir de la voz del narrador, quien describe el gesto que da inicio al diálogo («La ou Ydiers vit la reïne,/jusque devant ses piez ne fine,/et si salua tot premiers/le roi et toz ses chevaliers,» vv.1179-1182), indica la actitud de los personajes implicados en el diálogo cuando hablan o quien, puntualmente, libera una intervención del discurso atributivo o corta el verso para subrayar el final de una intervención y la respuesta a ésta:

[...]
 La reïne plus ne se test,
 d'Erec li demande novele:
 «Or me dites, sire, fet ele,
 savez vos quant Erec vanra?
 - Dame, demain, et s'amanra
 une pucele ansamble o lui,
 onques si bele ne conui.»
 Quant il ot conté son message,
 la reïne fu preuz et sage,
 cortoisemant li dit: «Amis,
 des qu'an ma prison estes mis,
 molt iert vostre prisons legiere;
 n'ai nul talant que mal vos quiere,
 mes or me di, se Dex t'aïst,
 comant as non.» Et il li dist:
 «Dame, Ydiers ai non, li filz Nut»; (vv.1192-1207)

4) La situación de interacción cuyo contenido son los *consejos* está integrada por tres escenas donde se desarrollan consejos con un grado variable de persuasión. De esta manera los versos 302-310 presentan más bien una advertencia, dirigida por Gauvain al rey, sobre las consecuencias negativas implicadas por el beso de la aventura de la Caza del Ciervo Blanco que determinará la elección de la más bella de la corte. Los versos 1721-1735 presentan las palabras persuasivas que Guenièvre dirige a Arturo sobre el hecho de que la recién llegada (Enide) sea la merecedora del honor del beso. Y, finalmente, los versos 1736-1784, presentan una escena yuxtapuesta a la precedente donde el rey Arturo mantiene un largo discurso persuasivo por medio del cual quiere obtener la unanimidad de los caballeros de la corte acerca de su resolución con respecto al beso. Frente a la actitud persuasiva de quien en las tres escenas toma en primer lugar la palabra (Gauvain, Guenièvre y Arturo, respectivamente), el interlocutor al que están dirigidos los argumentos (Arturo, Arturo y los caballeros de la corte, respectivamente) mantiene una actitud receptiva y acoge positivamente el proyecto persuasivo.

En lo referente al aspecto formal de estas escenas hay que decir que están compuestas por dos únicas intervenciones (una por cada uno de los interlocutores) y que están introducidas y enmarcadas por el narrador. Por otra parte, la escena comprendida en los versos 1736-1784 (40 versos en discurso directo) se encuentra yuxtapuesta a la de los versos 1721-1735 lo que constituye un conjunto de 55 versos en discurso directo que tiene como eje al rey Arturo. Este personaje aparece como sujeto receptor del proyecto persuasivo en la primera escena y agente persuasivo en la segunda, donde desarrolla un amplio discurso que pretende obtener la opinión de la corte con respecto al asunto que se quiere resolver:

* de la senestre part s'asist
la reïne, qui au roi dist:

«Sire, si con je cuit et croi,
bien doit venir a cort de roi
qui par ses armes puet conquerre
si bele dame en autre terre.
Bien fesoit Erec a atandre;
or poez vos le beisier prandre
de la plus bele de la cort;
[...]
Li rois respont: «N'est pas mançonge;
ceste, se l'an nel me chalonge,
donrai ge del blanc cerf l'enor.» (vv.1718-1735)

* Puis dist as chevaliers: «Seignor,
que dites vos? Que vos an sanble?
Ceste est de cors, de vis ansamble,
et de quanqu'estuet a pucele,
et la plus gente? et la plus bele?
[...]
Je sui rois, si ne doi mantir,
ne vilenie consantir,
ne fauseté ne desmesure;
[...] (vv.1736-1751)

El rasgo técnico de yuxtaponer dos escenas (implicando locutores variables) es utilizado en ocasiones en las novelas de Chrétien y pone de relieve el peso del personaje, la rapidez de la resolución del conflicto e introduce un grado de aceleración en el ritmo lento implicado, en general, por el relato de palabras frente al relato de acontecimientos.

5) El marco de contenido de la *cortesía* está desarrollado por una única escena, comprendida en los versos 107-114. En ella, Erec ofrece cortésmente su compañía a la reina. Se trata de una escena corta (15 versos en discurso directo) que no tiene otra finalidad más que la de mostrar la calidad cortés de Erec, el hecho de permanecer al lado de la reina dado que no puede participar de la costumbre de la Caza del Ciervo Blanco al no tener amiga; y, finalmente, esta escena acentúa el grado de verosimilitud del relato, al presentar diálogos que pertenecen efectivamente a la historia pero que habrían podido ser eliminados por medio de la voz reductora del narrador dado su escaso interés desde el punto de vista de progresión de la intriga.

6) Las escenas que desarrollan contenidos de *descortesía* puede ser clasificadas de acuerdo con la identidad del objeto de la agresión, es decir, si se trata de un caballero (vv.210-216 y 3868-4017), una doncella (vv.163-174) o una dama (vv.4754-4785).

Por otra parte, la falta a las reglas corteses puede efectuarse únicamente por medio del discurso o implicar también acciones. En lo que se refiere a la agresión descortés por las palabras, hay que decir que lo que cuenta es el discurso de los personajes y, para ponerlo de relieve, la voz del narrador se difumina hasta desaparecer parcial o completamente. Éste es el caso de la escena comprendida en los versos 4754-4785, en la que el conde Oringles de Limors intenta obligar a Enide a aceptarlo como esposo y a olvidarse de Erec, quien, simplemente desvanecido, parece muerto. En su primera intervención, el conde despliega una argumentación basada en el desprecio de lo que ella ha perdido frente a lo que podría tener: al propio conde como marido y todo el honor y la riqueza que esto supone. Ante el rechazo de Enide, la intolerancia y la soberbia del conde se acentúan:

«Dame, fet il, il vos estuet
 cest duel lessier et oblier:
 molt vos poez en moi fier
 d'enor et de richesce avoir.
 [...] Mes ge vos doing consoil
 le meillor que doner vos sai:
 quant je espousee vos ai,
 molt vos devez esleescier;
 gardez vos de moi correcier:
 mangiez, quant je vos an semoing.
 - Sire, fet ele, n'an ai soing.
 Sire, ja tant con je vivrai,
 ne mangerai ne ne bevrai,
 se ge ne voi mangier einçois
 mon seignor, qui gist sor ce dois.
 - Dame, ce ne puet avenir.
 Por fole vos fetes tenir,
 quant vos si grant folie dites;
 [...]» (vv.4754-4783)

La voz del narrador se limita a señalar la actitud del conde al comienzo de la escena («D'autre part est li cuens asis,/qui par un po n'anrage vis,/quant reconforter ne la puet:», vv.4751-4753), al final de ésta («Cele ne li vialt mot respondre,/car rien ne prisoit sa menace./Et li cuens la fiert an la face;», vv.4786-4788), y a hacer alternar las intervenciones identificadas por medio de un inciso atributivo o por medio de un vocativo. Sin embargo, esta voluntad de reducir al máximo la voz neutra del narrador y de poner de relieve la intensidad de las palabras de los personajes aparece acentuada especialmente en la escena desarrollada en los versos 210-216, donde el enano del bosque actúa de manera descortés contra Erec:

Li nains cuiverz venir le voit,
a l'ancontre li est alez:
«Vasax, fet il, arriers estez
ça ne sai ge qu'a fere aiez;
je vos lo qu'arriers vos traiez.
-Fui! fet Erec, nains enuieus,
trop es fel et contral'ieus;
lesse m'aler. - Vos n'i iroiz.
- Je si ferai. -Vos nel feroiz.» (vv.208-216)

En esta escena son utilizadas técnicas narrativas que permiten poner de relieve las palabras de los personajes: omisión del discurso atributivo, débil presencia del inciso atributivo que desaparece para dar lugar a la ausencia de identificación explícita de los personajes por parte del narrador y, finalmente, la ruptura del verso para acoger más de una intervención, lo que permite imitar fielmente el ritmo y la vivacidad de un diálogo marcado por el tono desafiante, como es el caso de esta escena.

Pero, como hemos señalado, la transgresión de las reglas corteses puede efectuarse conjuntamente a través de las palabras y de las acciones. En este último caso, la voz del narrador se hace necesaria para describir el lenguaje corporal de los personajes implicados en la escena, para describir su carácter

o su actitud. Es lo que podemos ver en la escena desarrollada en los versos v.163-174, donde el enano hiere a la doncella, enviada por Guenièvre para acoger al grupo formado por el caballero Yder, su amiga y un enano:

Li nains a l'ancontre li vient
qui sa corgiee an sa main tient.
«Damaisele, estez! fet li nains
qui de felenie fu plains,
qu'alez vos ceste part querant?
Ça n'avez vos fere avant.
- Nains, fet ele, lesse m'aler:
a ce chevaliers voel parler,
car la reïne m'i anvoie.»
Li nains s'estut en mi la voie,
qui molt fu fel et de pute ere:
Ça n'avez vos, fet il, que fere.
Alez arrieres: n'est pas droiz
qu'a si boen chevalier paloiz.» (vv.161-174)

Éste es, así mismo, el caso de la escena comprendida en los versos 3968-4017, donde Keu intenta retener de manera descortés al caballero errante (Erec) que pasa cerca del lugar donde se han levantado las tiendas del rey Arturo, quien desea solazarse durante algunos días en el bosque. En esta ocasión, los términos que debían ser corteses, no sólo son descorteses, sino que se convierten incluso en agresivos cuando Keu no consigue convencer al caballero:

Keus vint avant plus que le pas
et prist Erec en es le pas
par les resnes sanz salüer;
einz qu'il le lessast remüer
li demanda par son orguel:
«Chevaliers, fet il, savoir vuel
qui vos estes et d'ou venez.
- Fos estes quant vos me tenez,
fet Erec; nel savroiz enuit.»
Et cil respont: «Ne vos enuit,
que por vostre bien le demant:
[...]
Li rois Artus et la reïne
est ci pres en une gaudine,
de trez et de tantes logié;
en boene foi le vos lo gié

que vos veigniez avoèques moi
veoir la reïne et le roi,
qui de vos grant joie feront
et grant enor vos porteront.»
Erec respont: «Vos dites bien;
n'iroie por nule rien.
Ne savez mie mon besoing;
ancor m'estuet aler plus loing:
lessiez m'aler, car trop demor;
assez i a encor del jor.»
Keus respont: «Grant folie dites,
qui del venir vos escondites;
[...]
Anquenuit seroiz mal serviz;
venez an tost, car je vos praing.»
De ce ot Erec grant desdaing:
«Vassax, fet il, folie faites
qui par force après vos me treites.
[...]»
Lors met a l'espee la main
et dit: «Vassax, lessiez mon frain!
[...]
Lessiez m'aler!» Et cil le leisse; (vv.3963-4017)

Se puede constatar la importancia de las intervenciones del narrador para describir el lenguaje corporal de los interlocutores (coger las riendas del caballo del caballero, no saludarlo, echar mano a la espada) que acentúan el tono agresivo e intimidatorio de las palabras de los personajes. La descripción del lenguaje corporal pone de relieve, pues, la tensión de la escena donde las convenciones corteses han sido obviadas en favor del recurso al poder de la fuerza física.

Por otro lado, debemos señalar que en esta primera novela empieza ya a perfilarse el carácter del senescal caracterizado por la brusquedad de sus modales, que entran de lleno en la descortesía, y por su altanería y orgullo. Por todo ello, tal como se nos señala en el texto, Keu obvia la inevitable escena de saludos entre caballeros corteses («Keus vint avant plus que le pas / et prist Erec en es le pas / pas les resnes sanz salüer», vv.3963-3965), y pasa directamente a imponer, de forma descortés, un diálogo con el desconocido con el fin de

conocer su identidad y conducirlo junto al rey Arturo. Para ello pondrá en práctica, a través de la palabra que no oculta su intención y de un sistema gestual agresivo, un proyecto de manipulación bastante burdo basado en la imposición manifiesta de la propia voluntad sobre la del otro sin ningún tipo de disimulo. Evidentemente, dado que resulta visible para el sujeto el intento de manipulación del que es víctima, que el objetivo de este proyecto difiere esencialmente de sus propios intereses y que el manipulador, aparte de una palabra poco convincente, carece para el manipulado de la imagen de poder imprescindible para imponer el proyecto, por medio del recurso límite de la sumisión ante una fuerza superior, el resultado final de este proceso narrativo de manipulación será el fracaso inevitable: «Lessiez m'aler!» Et cil le leisse;», v.4017.

7) Las siete escenas que pertenecen a la situación de interacción cuyo núcleo de contenido es la *petición*, se caracterizan por estar constituidas por un número de versos bastante variable. De este forma encontramos una escena muy corta entre los versos 3428-3429, donde el Conde Vanidoso, quien previamente ha sido calificado negativamente por el narrador a través de una frase atributiva, se despide de Erec:

Come fel prant a lui congié:
 «A Deu, fet il, vos comant gié.»
 Erec respont: «Sire, et je vos.» (vv.3427-3429)

La voluntad de presentar esta escena, que podría ser obviada, responde a una finalidad concreta, como ya hemos señalado: la de contribuir a la verosimilitud, de acrecentar el realismo del relato.

Las escenas desarrolladas en los versos 1211-1226 y vv.4991-5024 reproducen una petición de gracia. La primera presenta la petición que el rey Arturo dirige a Guenièvre con el fin de que ésta libere al caballero Yder de la

prisión para que pueda integrarse en su mesnada. La segunda escena es más dramática ya que Enide se dirige al caballero que acaba de derribar a Erec, gravemente herido después de las numerosas aventuras a las que ha hecho frente. La intervención de Enide está marcada, en primer lugar, por un gesto que corta el proceso de la acción para llamar la atención del otro sobre el discurso. A continuación, sus palabras están marcadas por la angustia que erradica su timidez característica y le proporciona el coraje para maldecir al caballero y tutearlo como manifestación de desprecio:

vers Guivret vient [Enide], si le seisist
 par la resne, lors si li dist:
 «Chevaliers, maudiz soies tu,
 c'un home seul et sanz vertu,
 dolant et pres navré a mort
 as anvaï a si grant tort
 que tu ne sez dire por coi.
 [...] (vv.4989-4995)

La reacción de Guivret no puede ser más que cortés: preguntará el nombre del caballero al tiempo que les garantizará su seguridad.

Las dos escenas siguientes que pertenecen a este núcleo de contenido se caracterizan por la petición de mejora de un estado para un tercero: en las dos ocasiones Erec pide algo para Enide. En la primera escena (vv.1534-1566), después de la descripción del gesto que domina el discurso y establece la relación entre los personajes («Aprés, Erec et la reïne/sont andui monté main a main», vv.1532-1533), Erec pide a la reina que remedie la pobreza de la vestimenta de Enide:

et il li dist: «Je vos amain,
 dame, ma pucele et m'amie
 de povres garnemanz garnie;
 [...]

Ma douce dame, or an pansez,
car mestier a, bien le veez,
d'une bele robe avenant.»
Et la reïne maintenant
li respont: «Molt avez bien fait:
droiz est que de mes robes ait
et je li donrai boene et bele,
tot or androit, fresche et novele.» (vv.1534-1566)

En la segunda escena (vv.2693-2734) vemos de nuevo a Erec solicitando algo para Enide: en esta ocasión, pide al rey Lac, su padre, que vele por la suerte de aquella en el caso de no regresar con vida de las aventuras que va a emprender. Es una petición que se basa en argumentos tales («por m'amor et por ma proiere,» v.2724) que la única respuesta posible es afirmativa. Pero, el demandante (Erec) intenta obtener una eventual mejora del estado de un tercero (Enide), lo que aleja esta escena de las características esenciales del marco del contenido del acuerdo-contrato, donde se desarrolla un proyecto de manipulación y el beneficio a obtener afecta exclusivamente al demandante al tiempo que, en general, perjudica los intereses del sujeto manipulado.

Finalmente, la escena desarrollada en los versos 6439-6446 presenta la petición persuasiva que el rey Arturo dirige a Erec para convencerlo de quedarse en la corte. La respuesta afirmativa de Erec, quien decide quedarse varios años, indica que la *quête* de aventuras del caballero para reparar el deshonor ha terminado y que ha alcanzado un estado de equilibrio permanente que no podrá más que ser mejorado. Por su parte, Erec pide al rey que ruegue a Guivret para que permanezca también, lo que será reproducido en el texto por medio de otra escena, en discurso denotativo, yuxtapuesta a la precedente:

* «Erec, dist li rois, biax amis,
or remanez an cest païs
en ma cort, si con vos solez.
- Sire, des que vos le volez,
je remandrai molt volentiers
deus ans ou trois trestoz antiers,

mes priez Guivret tot ausi
del remenoir, et gel li pri.» (vv.6439-6446)

* Li rois del remenoir le prie,
et cil la remenance otroie. (vv.6447-6448)

La yuxtaposición de las dos escenas y el empleo de diferentes tipos de discurso muestra la inmediatez de las reacciones frente a las peticiones que, por su propia naturaleza, no pueden ser más que aceptadas.

En lo que se refiere al aspecto formal, hay que decir que, salvo el caso de la escena desarrollada entre los versos 2693-2734, las escenas dramáticas en este apartado se caracterizan por estar constituidas por dos intervenciones (una por cada interlocutor) y enmarcadas por el discurso del narrador, quien introduce al interlocutor y determina el tono del discurso por medio del gesto inicial previo al lenguaje verbal (saludar, acercarse, coger de la mano o coger la rienda del caballo). Este es el caso de las escenas con dos intervenciones cortas, desarrolladas en los versos 387-392 (6 versos en discurso directo), vv.3428-3429 (2 versos en discurso directo) y vv.6439-6446 (8 versos en discurso directo); de las escenas que presentan una intervención mas larga que la otras, contenidas en los versos 3136-3156 (20 versos en discurso directo) y vv.1534-1566 (32 versos en discurso directo); y las escenas con dos intervenciones de extensión media e igual, comprendidas en los versos 1211-1226 (16 versos en discurso directo) y vv.4991-5024 (32 versos en discurso directo).

Independientemente de estos casos construidos sobre dos únicas intervenciones, los vv.2693-2734 (escena en la que encontramos 41 versos en discurso directo) presentan dos personajes (Erec y su padre, el rey Lac) quienes, en dos ocasiones, alternan las intervenciones. Las tres primeras aparecen introducidas por la voz del narrador quien describe brevemente el estado de ánimo del personaje («molt an est li rois angoisseus:» v.2692), anuncia en prolepsis el discurso que sigue («Erec respont a la parsome,/et li conte tot; et

devise/comant il a sa voie anprise:» vv.2712-2714) o indica la actitud del personaje («Li rois ot que ses filz li prie/et dist [...]» vv.2728-2729). Frente a esta presencia explícita del narrador, la última intervención, la de Erec, que pone fin al diálogo, está presentada de manera yuxtapuesta. Este hecho pone de relieve la rapidez de la respuesta negativa de Erec con respecto al efecto de desconcierto que ha causado en su padre la decisión de partir, y el hecho de no haber olvidado recomendar al rey que atienda las necesidades de sus compañeros:

[...]
 Li rois ot que ses filz li prie
 et dist: «Biax filz, je li otroi.
 Mes de ce que aler t'an voi
 sanz conpaignie, ai molt grant duel;
 ja ne le feïsses, mon vuel.
 - Sire, ne puet estre autremant.
 Ja m'an vois, a Deu vos comant;
 mes de mes conpaignons pansez,
 chevax et armes lor donez
 et quanqu'a chevaliers estuet.» (vv.2728-2737)

De esta manera la generosidad, rasgo esencial del caballero cortés, no está ausente en el momento de la partida, provocada por la necesidad de encontrar los medios de reparar el deshonor causado por el rumor que corre por la corte y que lo acusa de *recreant*, la peor mancha que pueda ensuciar el renombre de un caballero.

8) Finalmente, el último núcleo de contenido presente en los episodios de protocolo de esta novela y desarrollado a través de diálogos en discurso directo, es el *rechazo*. En él encontramos cuatro escenas: la escena desarrollada en los versos 1344-1386 donde se presentan las palabras, en primer lugar, de la sobrina del señor del castillo de *l'Épervier* quien intenta, por medio de un discurso persuasivo, dar a Enide unos vestidos nuevos para reemplazar los pobres que lleva; y, en segundo lugar, el rechazo de Erec.

Este último será también el sujeto que rechace las palabras corteses de Gauvain quien, después del incidente con Keu, intenta conducir a Erec a la tienda del rey (vv.4071-4087); o, posteriormente, el sujeto que, después de haber salvado al caballero de la tiranía de los gigantes, rechace cualquier tipo de recompensa por parte del caballero o de su amiga (vv.4522-4535).

Finalmente, la escena comprendida en los versos 4791-4801 presenta el rechazo del consejo que sus barones dirigen al Conde de Limors con respecto a los golpes que inflige a Enide:

«Ostez! sire, font il au conte.
Molt devreiez avoir grant honte,
qui ceste dame avez ferue
por ce que ele ne manjue:
trop grant vilenie avez faite.
Se ceste dame se desheite
por son seignor qu'ele voit mort,
nus ne doit dire qu'ele ait tort.
- Teisiez vos an tuit! fet li cuens;
la dame est moie et je sui suens,
si ferai de li mon pleisir.» (vv.4791-4801)

Vemos aquí perfilarse otro comportamiento descortés, en esta ocasión dirigido a una dama: el Conde de Limors no sólo mantiene este comportamiento verbalmente (como vimos anteriormente en la escena de descortesía), sino que, además, lo corrobora físicamente: «Et li cuens la fiert an la face;» (v.4788); «et li cuens haue, si refiert;» (vv.4804).

En cuanto al aspecto formal de estas escenas, hay que decir que, salvo la primera escena de rechazo (vv.1344-1386) donde se despliega un proyecto de persuasión que conlleva un alargamiento del discurso (40 versos en discurso directo), el resto de las escenas son bastantes breves y la presencia del narrador se limita a introducir el diálogo (señalando la identidad del interlocutor, dando algún apunte sobre su carácter, describiendo brevemente un gesto o con una prolepsis) y a indicar en el desarrollo de la escena, por medio del discurso

atributivo o de incisos, la identidad del interlocutor. Esta presencia concisa de la voz del narrador permite, en este tipo de contenidos, acentuar la inmediatez de la respuesta negativa del rechazo, tal como vemos en el último ejemplo citado (vv.4791-4801) donde el Conde de Limors responde sin demora con el mismo tono de intolerancia y soberbia utilizado, con anterioridad, para exigir descortésmente a Enide que lo acepte como esposo.

Una vez que hemos llevado a cabo la revisión de las escenas de diálogo en discurso directo, vamos a pasar al análisis de las escenas que representan el **diálogo** entre los personajes por medio del **discurso híbrido** en los episodios de protocolo de *Erec et Enide*:

1) En las escenas de *acceso a la información*, el empleo del discurso no-literario continúa estando dictado por el deseo de abreviar una parte del diálogo y de destacar otra. Es lo que ocurre en las tres escenas siguientes donde se pide información:

- Vv. 3210-3251: aquí el Conde Vanidoso se informa sobre el caballo negro que conduce su escudero (y que le ha sido regalado por Erec). A partir de esta pregunta y de la respuesta en discurso indirecto, se entabla un diálogo en discurso directo por el que el Conde se entera de la llegada de Erec y de Enide y de la belleza de ésta, lo que despierta su interés. El discurso directo está caracterizado por la difuminación variable de las marcas del cambio de nivel narrativo y por las intervenciones del narrador para describir la reacción del conde frente a las noticias que recibe.

- En la escena contenida en los versos 5332-5444, Erec interroga a Guivret sobre el castillo de Brandigan. Se trata de un largo diálogo en discurso directo, donde la presencia del narrador se limita a señalar, por medio de incisos atributivos, la identidad de los personajes. El empleo de discurso indirecto es mínimo puesto que representa, por medio de un verso («Guivret prie qu'il ne li griet,» v.5400), parte de una de las intervenciones del personaje y el resto está

representado en discurso directo. Este empleo del discurso no-literal introduce un ligero contraste en esta larga escena en la que Erec consigue que Guivret le hable de la aventura de *La Joie de la Cour*.

Esta será la última aventura emprendida por Erec, una aventura con nombre propio caracterizada por rasgos únicos. Todos contrastan con los que han definido las aventuras anteriores y especialmente uno, destacado por Bezzola de la manera siguiente:

L'aventure de «La Joie de la cour» se distingue des aventures précédentes par ce caractère mystérieux auquel un second élément s'ajoute que le récit précédent ne connaissait guère: le merveilleux, le surnaturel. Mais ce mystère est dévoilé par Erec, par sa victoire, le merveilleux rejoint la nature⁸.

Sin embargo, no es éste el único rasgo que caracteriza esta aventura frente a las precedentes. Erec, que ya ha recuperado su honor, acomete una aventura de interés social, que no tendrá la finalidad de probar su valía personal: *La Joie de la Cour* tiene carácter social y el éxito del caballero repercutirá en la comunidad.

- En la escena comprendida en los versos 6190-6269 el empleo del discurso no-literal como medio de abreviar la reproducción de una parte del diálogo está utilizado en dos ocasiones: primero para transcribir las preguntas que la doncella del bosque dirige a Enide para impulsarla a contar su vida; en segundo lugar, para abreviar el relato de la historia de la pareja Erec-Enide, ya conocida por el receptor, el narrador utiliza el discurso denotativo.

Y este mismo empleo del contraste entre el discurso literal y el no-literal lo encontramos en las dos escenas donde se da información no requerida:

⁸ R. R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour: Chrétien de Troyes*, París, Champion, 1968, pp.205-206.

- Vv.4112-4148: escena en la que Gauvain intenta retener, o más bien entretener, al caballero errante (Erec) para que no le quede más remedio que aceptar ser alojado por Arturo en las tiendas levantadas en el bosque. Entabla un diálogo en el que invertirá el tiempo suficiente para el éxito de su plan. Esta parte de la escena está resumida al máximo por medio del discurso denotativo. El resto está en discurso directo y presenta la voluntad de Gauvain de acompañar al caballero y, una vez que se encuentra ante las tiendas levantadas, la aceptación, por parte del caballero errante, del éxito de plan de Gauvain y la confesión de su identidad:

Mes sire Gauvains tot adés
 ne finoit d'Erec delaier
 et cil li dist: «Plus alai hier
 asez que je ne ferai hui.
 Sire, vos me faites enui;
 lessiez m'aler: [...]»
 Et mes sire Gauvains li dit:
 «Encor voel aler un petit
 avoeques vos, ne vos enuit;
 [...]»
 Tant ont a parler entandu
 que tuit li tref furent tandu
 devant aus, et Erec les voit;
 herbergiez est, bien l'aperçoit.
 «Haï! fat il, Gauvain, haï!
 vostre granz sans m'a esbahi;
 par grant san m'avez retenu.
 [...] (vv.4110-4127)

- La escena desarrollada en los versos 6378-6385 reproduce las noticias llevadas por un mensajero al rey Arturo sobre la llegada a la corte de Erec y de Givret le Petit. La intervención del mensajero está representada en discurso directo e indirecto, después de la descripción del lenguaje no verbal que acompaña a sus palabras («si le salüe come sages,» v.6377).

2) En lo que concierne a la *acogida*, debemos señalar que sólo hay una escena desarrollada en los vv.3264-3301. Los interlocutores son el Conde Vanidoso, señor del castillo, y Erec, quien está alojado en casa de un burgués.

En el diálogo el conde mantiene, en principio, un tono cortés e intenta hacer correr por su cuenta los gastos de alojamiento de Erec. Sin embargo, hacia el final del intercambio se produce un distanciamiento entre las palabras corteses que pronuncia este personaje y las verdaderas intenciones que oculta con respecto a Enide. Este cambio del personaje será indicado explícitamente por el narrador, quien previamente había descrito los gestos de acogida de Erec en el momento de la llegada del conde («Erec contre lui leva sus,/qui molt estoit bien afeitiez,» vv.3262-3263). De esta forma, presenta en discurso directo la frase de acogida de Erec («si li dist: Sire, bien vaigniez.» v.3264), describe el decorado donde tiene lugar el diálogo y transcribe en discurso indirecto las primeras intervenciones de los personajes de contenido más bien convencional, resumiéndolas de manera pleonástica en discurso denotativo («Molt parolent de mainte chose,» v.3275). A partir de la descripción en detalle del interés que Enide despierta en el conde, el diálogo está transcrito en discurso directo, a través del cual es posible constatar el grado de manipulación contenido por las palabras del conde, quien disfraza sus verdaderas intenciones bajo la apariencia de términos corteses:

[...]
 mes li cuens onques ne repose
 de regarder de l'autre part:
 de la dame s'est pris esgart;
 [...]
 tant la covi et tant li plot
 que sa biautez d'amors l'esprit.
 De parler a li, congié pris
 a Erec, molt covertemant:
 «Sire, fet il, je vos demant
 congié, mes qu'il ne vos enuit:
 par corteisie et par deduit
 voel lez cele dame seoir.
 [...]
 a la dame voel presanter
 mon service sor tote rien.
 Tot son plaisir, ce sachiez bien,
 feroie por amor de vos.»

Erec ne fu mie jalous,
que il n'i oansa nule boise:
«Sire, fet il, pas ne me poise.
[...]
volantiers congié vos an doing.» (vv.3276-3301)

La voz del narrador permite aclarar completamente las intenciones del personaje y el discurso directo pone de manifiesto la existencia de la voluntad alevosa de actuar de manera descortés contra los intereses de otro caballero que, además, es huésped en su castillo, lo que agrava la traición. Esta voluntad alevosa está reafirmada a través de la puesta en funcionamiento de los mecanismos verbales necesarios para impedir en el otro cualquier sospecha acerca de sus verdaderas intenciones. El proyecto de manipulación es concebido y ejecutado sin demora.

3) Las escenas que desarrollan el núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* son dos y en ellas el empleo del discurso no-literal sirve para resumir una parte del intercambio verbal y para subrayar especialmente el resto del diálogo. La primera escena se encuentra en los versos 5028-5079 donde se reproduce un contrato libremente contraído de sumisión de un caballero a otro. Se trata de Guivret quien, sin saberlo, se ha enfrentado contra su señor, Erec. Formalmente, esta escena se caracteriza por estar precedida del gesto de sumisión («Guivrez descent, qui molt fu liez,/et vet Erec cheoir as piez/la ou il gisoit a la terre:» vv.5025-5027) y por el hecho de que la primera intervención de Erec está reproducida por medio del discurso directo y del indirecto. De esta manera, el discurso directo aparece después de la indicación puntual del narrador sobre el movimiento corporal de Erec (se ha levantado) y presenta su perdón a la acción de Guivret; en discurso indirecto, se reproduce el relato que Erec hace a aquel sobre la aventura que lo enfrentó al Conde de Limors:

«Sire, je vos aloie querre,
fet il, a Lymors droite voie,

car mort trover vos i cuidoie.
[...]
Et je venoie a grant besoing
por li [Enide] aidier et delivrer;
[...]
Sachiez, se molt ne vos amasse,
que ja ne m'an fusse antremis.
Je sui Guivret, li vostre amis,
mes se je vos ai fet enui
por ce que je ne vos conui,
pardonner bien le me devez.»
A cest mot s'est Erec levez
an son seant, qu'il ne pot plus,
et dit: «Amis, relevez sus,
de cest forfait quites soiez
quant vos ne me conoissoiez.»
Guivrez se lieve, et il li conte
comant il a ocis le conte
[...]
comant sergent et chevaliers
fuiant crioient an la place:
«Fuez! Fuez! Li morz nos chace!»,
comant i dut estre antrapez
et comant il est eschapez.
[...] (vv.5028-5064)

En esta última intervención representada en discurso indirecto, se observa la transcripción en discurso directo de las palabras de las gentes del castillo, atemorizadas por la *resurrección* del caballero muerto, lo que acentúa la espectacularidad y vivacidad del relato de esta aventura y destaca la identidad de esta voz en el seno de la voz de Erec.

La escena se cierra con el ofrecimiento, presentado en discurso directo, de Guivret de acoger a su señor en su castillo a lo que Erec accede sin dudarlo («Ce relo gié» v.5079) y lo que representa el final de la *quête* redentora emprendida por el caballero.

La segunda escena (vv.36-66) representa un contrato de carácter coercitivo basado en la costumbre y en la palabra del rey. Formalmente la voluntad del rey de reinstaurar la Caza del Ciervo Blanco está representada en discurso indirecto y el resto de la escena, después de la indicación por parte del

narrador de la reacción de Gauvain, está presentada en discurso directo. De esta forma, el discurso indirecto con su concisión materializa la decisión del rey tomada de forma demasiado rápida, frente a la reflexión en discurso directo de Gauvain sobre las consecuencias de la resolución del rey. El contraste entre estos dos tipos de discurso pone de relieve, pues, además del propio contenido, juicios de valor sobre las acciones de los personajes. Finalmente, el discurso disuasivo que Gauvain dirige a Arturo no tendrá ningún resultado, tal como afirma rotundamente el rey: «car parole que rois a dite/ne doit puis estre contredite» vv.61-62.

4) No hay más que una escena de diálogo en discurso híbrido donde se desarrolle la *cortesía* de un caballero hacia una dama. Este es el caso de la escena desarrollada en los versos 4150-4170, donde Gauvain se interesa por el estado de Enide después de encontrar a la pareja en el bosque. El discurso indirecto representa la primera intervención del caballero cuando inicia el diálogo. El resto del intercambio está presentado en discurso directo, lo que subraya la importancia de la respuesta de Enide y la intervención final de Gauvain (para dolerse del aspecto de fatiga de la dama), frente a la pregunta de partida en discurso no-literal.

5) La situación de interacción verbal cuyo núcleo de contenido es el *ofrecimiento* se manifiesta por medio de una única escena desarrollada entre los vv.1615-1622. En ella, Guenièvre ofrece a Enide ricos vestidos que ésta, tal como indica el narrador, no rechaza. El discurso no-literal (discurso denotativo) servirá para representar la intervención convencional que expresa el agradecimiento:

«Ma demesele, ce bliaut,
qui plus de .c. mars d'argent vaut,
vos comant cest cheinse changier:
[...]»
Cele ne le refuse mie,
la robe prant, si l'an mercie. (vv.1615-1622)

6) Las escenas que desarrollan el núcleo de contenido de la *petición* son seis. La combinación de diferentes tipos de discurso se caracteriza por la presencia mayoritaria del discurso literal. Frente a esto, la presencia, minoritaria, del discurso no-literal tiene como fin el de resumir ciertos aspectos del diálogo de menor importancia o de carácter convencional (como la despedida o las palabras de agradecimiento). Este es el caso de las tres escenas siguientes:

- En los versos 2750-2760 se reproduce la petición de venia que Erec dirige su padre y a todos los miembros de la corte. Al mismo tiempo, Erec intentará reconfortarlos porque todos están sumidos en un dolor tan profundo que no pueden evitar exteriorizarlo a través de la conducta social del llanto, llegando, incluso, al extremo del desmayo. El discurso directo, pues, sirve para presentar las palabras de Erec, quien intenta obtener la venia para partir. El discurso denotativo, por su parte, introduce el resumen del final de la escena donde se reproduce la despedida convencional:

«Seignor, por coi plorez si fort?
je ne sui pris ne mahaingiez;
an cest duel rien ne gahaigniez.
Se je m'an vois, je revanrai
quant Deu pleira et je porrai.
Toz et totes vos comant gié
a Deu, si me donez congié,
que trop me faites demorer,
et ce que je vos voi plorer
me fet grant mal et grant enui.»
A Deu les comande, et il lui; (2750-2760)

- En los versos 3175-3184 se reproduce la escena dramática en la que Erec ofrece un *guerredon* al escudero del bosque y le ruega que les procure un alojamiento. La respuesta afirmativa a la petición (en discurso indirecto) y el agradecimiento por el caballo ofrecido (en discurso denotativo) por parte del escudero serán transcritos de manera resumida por medio del discurso no-literal.

- Los versos 5218-5242 reproducen la decisión de Erec de abandonar el

castillo de la Pointure para emprender el camino y la petición que le hace a Guivret de prepararlo todo. Este último le pide que lo deje acompañarlo (en discurso directo) a lo que Erec accede (transcrito en discurso indirecto). Esta escena y, especialmente, la respuesta afirmativa de Erec, quien acepta la compañía de Guivret, pone fin a la *quête* emprendida por el caballero con el fin de reparar el deshonor al haber sido acusado de *recreantise*.

Por otro lado, hay tres escenas donde el discurso no-literal sirve esencialmente para distinguir una parte de la intervención de un locutor del resto de la misma intervención, presentada en discurso directo. Son las siguientes:

- Vv. 323-341: donde Guenièvre, en primer lugar en discurso indirecto, anuncia a la corte la aventura en el bosque y la decisión de Erec de vengar su deshonor; y, en segundo lugar, concluye su intervención, en discurso directo, con una petición persuasiva dirigida al rey con la finalidad de que éste espere el regreso de Erec para tomar una decisión sobre el beso de la aventura del ciervo blanco. Por su parte, el acuerdo de la asamblea de caballeros y del rey Arturo está representado en discurso denotativo.

- Vv.3491-3508: donde Erec da respuesta a la curiosidad del burgués que lo aloja y que se pregunta cuál es la razón de la partida precipitada de su huésped. La primera parte de la intervención de Erec, donde justifica su marcha, está en discurso indirecto y la segunda parte, donde pide al burgués que acepte los siete *destriers* como pago de los gastos de alojamiento, está presentada en discurso directo. El final del diálogo (los agradecimientos y la venia para partir) está representado por el narrador en discurso denotativo, después de haber descrito la gran alegría del burgués por el pago recibido, lo que será demostrado por el gesto de inclinarse «jusqu'as piez» (v.3506). Esta escena responde, fundamentalmente, al deseo de verosimilitud del relato reproduciendo este diálogo de despedida donde Erec da muestra, de nuevo, de su generosidad y sentido de las normas corteses; pero, también, a la intención de aumentar la

intensidad dramática del momento dado que, en este punto de la intriga, cuando la vida de Erec está amenazada por el deseo ilegítimo del Conde Vanidoso, el retardar la partida del protagonista crea un estado de tensión en el receptor que lo liga aún más al proceso discursivo de la narración.

- Vv.6488-6500: esta escena reproduce la petición de Erec dirigida a Arturo de ser coronado por él. Las dos intervenciones de Erec (en primer lugar en discurso indirecto, para plantear la petición; posteriormente para mostrar al rey su agradecimiento, en discurso denotativo, y declarar que le debe mucho, en discurso indirecto) están reproducidas en discurso no-literal. La intervención del rey está compartida entre el discurso indirecto que reproduce la aceptación de la petición; y el discurso directo para presentar las indicaciones de los pasos a seguir y para ofrecerle el regalo de una corona de oro y de un cetro. Este uso del discurso directo pone de relieve la generosidad del rey, pero, también, el hecho de que todas las pruebas de deferencia de Arturo hacia Erec manifiestan la calidad sin par de este caballero.

7) Las situaciones de interacción verbal cuyo núcleo de contenido es el *rechazo* son tres. En dos de los diálogos, Erec rechaza la acogida que le ofrecen, en primer lugar, el conde del castillo de *l'Épervier* (vv.1254-1286) y, posteriormente, el rey Arturo (vv.4209-4235). En la tercera escena, Enide rechaza las pretensiones con respecto a ella del Conde de Limors (vv.4648-4676). En las tres, el empleo del discurso no-literal sirve para abreviar una parte de la escena: enunciados convencionales (la codificación verbal del agradecimiento: «Quant Erec l'ot, si l'an mercie.» v.1286), la declaración de un deseo (reproducción en discurso indirecto de la voluntad de Arturo de retener a Erec al menos 15 días, en la escena vv.4209-4235) o, finalmente, la reproducción de las preguntas que dan lugar al diálogo (el Conde de Limors en la escena vv.4648-4676: «si li comança a enquerre/del chevalier, qu'ele li die/s'ele estoit sa fame ou s'amie.» vv.4648-4650).

A continuación pasamos al análisis del **discurso singular**, que se caracteriza, en esta novela, de la misma manera que el discurso interactivo, por el hecho de tener una presencia numerosa. Dentro de este tipo de discurso, nos ocuparemos, en primer lugar, del **monólogo** que constituye, como hemos señalado, la toma de la palabra por parte de un personaje con una intención concreta que no obtiene respuesta, bien porque lo que debe seguir es la acción, bien porque simplemente es un recordatorio de algo anterior, porque provocan desconcierto, porque simplemente expresa un sentimiento o por ser la manifestación de una conducta convencional. De acuerdo con esto podemos organizar los **monólogos en discurso directo** presentes en los episodios de protocolo de esta novela de la manera siguiente:

A) Monólogos caracterizados por precisar una respuesta bajo forma de una acción:

- Las situaciones de interacción cuyo núcleo de contenido es la *acogida* son las siguientes: las escenas comprendidas en los cersos 451-458 y vv.470-472 en las que el valvasor indica a su hija las disposiciones que debe llevarse a cabo para alojar al huésped. La escena comprendida en los versos 5106-5119 presenta la manera como Guivret acoge en su castillo a Erec y a Enide y, finalmente, la escena desarrollada en los versos 5501-5503 presenta la acogida dispensada por el rey Evrain a los recién llegados.

No debemos olvidar que, dentro del marco convencional cortés, las disposiciones de la acogida de los recién llegados responden a un esquema fijo definido en los siguientes términos:

Après la descente de cheval ou de la mule, après le désarmement et le riche revêtement de l'hôte et la conduite de la monture à l'étable, après la conduite de l'hôte par la main et le repos sur le lit (ou le coffre), c'est le souper.⁹

⁹ H. Dupin, *La courtoisie au Moyen Âge (d'après les textes du XII^e et du XIII^e s.)*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1973, p.33.

Por ello, las instrucciones indicadas por los personajes que acogen suelen presentarse bajo la forma de monólogos porque lo que se espera después es la ejecución de éstas. Este es el caso de las infracciones que el valvasor Licorán hace a su hija para acoger a su huésped, Erec:

* Et li vavasors li a dit:
«Bele douce fille, prenez
ce cheval et si le menez
an cele estable avoec les miens;
gardez qu'il ni li faille riens:
ostez li la sele et le frein,
si li donez aveinne et fein;
conreez le et estrilliez
si qu'il soit bien aparelliez.» (vv.450-458)

* Puis revint a son pere arriere,
et il li dist: «Ma fille chiere,
prenez par la main ce seignor,
si li portez molt grant enor.» (vv.469-472)

- El segundo núcleo de contenido desarrollado por un monólogo que implica la posterior acción es el de la *petición*. En este núcleo encontramos dos escenas en las que se pide a alguien que traiga consigo a un caballero errante: en los vv.195-204 Guenièvre pide a Erec que traiga al caballero del bosque y al grupo que lo acompaña y en los vv.4055-4062 Arturo ruega a Gauvain que intente atraer al caballero errante (Erec).

- Las situaciones de interacción de *acceso a la información* también forman parte de este grupo de discursos que son conformados como monólogos por no implicar una respuesta verbalizada, sino más bien una acción. Este es el caso de las escenas siguientes: un criado transmite a Enide la orden de Erec de apresurarse en los preparativos de la partida (vv.2671-2675); el escudero anuncia a Erec, que se encuentra en el bosque, que ha encontrado un alojamiento para él y Enide (vv.3191-3192); Erec anuncia a Arturo y a los demás su resolución de partir solo (vv.4271-4273); El Conde de Limors informa a sus

barones de su decisión de contraer matrimonio con Enide cuyas cualidades están de acuerdo con las suyas (vv.4714-4728).

- Finalmente, el núcleo de contenido de las *órdenes* también se enclava en este tipo de monólogos que implican una acción como respuesta. Las escenas que presentan órdenes son: Guenièvre a su doncella para que haga venir hasta ella al grupo del bosque (vv.155-158); la sobrina del señor del castillo de *l'Épervier* a un criado para que traiga un caballo (vv.1389-1391); Erec ordena a un criado que transmita a Enide la orden de apresurarse, lo que supone, indirectamente, una transgresión de la sumisión cortés del caballero a la dama (vv.2661-2667); el Conde de Limors ordena a sus hombres los preparativos para conducir a Enide y el *cadáver* de su esposo (Erec) a su castillo (vv.4678-4690).

Todas las escenas contenidas en este primer apartado de monólogos que implican una acción se caracterizan formalmente por estar introducidos por el narrador. El discurso de éste puede introducir el monólogo con una frase atributiva («Et li vavasors li a dit» v.450), una prolepsis («Sa pucele comande aler/isnelement a lui parler» vv.153-154), una indicación de lo que hacen los personajes («Ez le vos arriers retorné:» v.3190), lo que sienten («La reïne ne set que face,/quant sa pucele voit bleciee;/molt est dolante et correchie:» vv.192-194), puede anunciar que el locutor llama al receptor del monólogo («Et li rois Gauvain apela:» v.4054) o, finalmente, puede ser una combinación de algunas de estas fórmulas introductoras («Tot maintenant la dameisele/un suen privé sergent apele,/si li dist: [...]» vv.1387-1389; «Andemantiers li cuens consoille/a ses barons priveemant:» vv.4712-4713). Así mismo, en ocasiones, el monólogo presenta, además de algún tipo de estos discursos introductores del narrador, un inciso que puede aclarar la identidad del que habla («Sa pucele comande aler/isnelement a lui parler:/Dameisele, fet la reïne,» vv.153-155) o tener un carácter pleonástico («Et li rois Gauvains apela:/Biax niés Gauvain, ce dit li rois,» vv.4054-4055).

B) Monólogos caracterizados por constituir simplemente un recordatorio de algo anterior son los siguientes:

- El monólogo reproducido en los versos 1306-1336 y que, por su contenido, constituye una situación interacción donde se establece un *acuerdo-contrato*. En esta escena, Erec recuerda al valvasor los términos del contrato basado en el *don*, que ambos han suscrito. Se trata de un amplio monólogo (31 versos) introducido por la voz del narrador por medio de tres versos que enmarcan el discurso («Erec le vavator apele,/parole li dist boene et bele,/ et si li comança a dire:» vv.1303-1305). En su discurso Erec enumera y pormenoriza los *guerredons*, las recompensas, que Licorán recibirá a cambio del *don* que, en su momento, le concedió a Erec:

«Biax amis, biax ostes, biax sire,
vos m'avez grant enor portee,
mes bien vos iert guerredonee:
[...]» (vv.1306-1308)

Después de todo lo que ha ocurrido en medio, se hace necesario el recordar los términos del acuerdo con lo que, por otro lado, se pone de manifiesto el carácter recto de Erec, quien no olvida cumplir sus compromisos.

C) Monólogos que no implican respuesta verbal porque provocan desconcierto en el receptor:

- A este apartado pertenece la situación de interacción cuyo núcleo de contenido es la *descortesía* reproducida en los versos 817-823. En esta escena, se presenta una transgresión del código cortés con respecto a una doncella. Erec se dirige a la amiga de Yder para negarle el derecho al ave (*l'épervier*). El monólogo está introducido por la voz del narrador que aclara cuál es la actitud de Erec («La pucele i vost la main tandre,/mes Erec li cort chalongier,/qui rien ne prise son dongier» vv.814-816).

D) Los monólogos expresan sentimientos que no implican intercambio verbal:

- En este apartado encontramos el núcleo de contenido de la *expresión del estado emocional* constituido por cuatro escenas en las que toma la palabra un locutor colectivo. La primera escena expresa el miedo colectivo ante la *resurrección* del caballero muerto (Erec). Se trata de un único verso, v.4840, en el que se sintetiza el espanto colectivo. Es evidente que, en una situación de esta naturaleza, las circunstancias no propician los intercambios verbales sino los monólogos, que, en todo caso, tampoco será muy extenso:

et d'ient tuit, et foible et fort:
«Fueiz! Fuiz! Veez le mort.» (vv.4839-4840)

Las tres escenas restantes presentan el lamento colectivo, primero de las doncellas y después del conjunto de los habitantes del castillo de Brandigan, sobre la nefasta suerte que espera al caballero recién llegado (Erec) si reclama *La Joie de la Cour*. los monólogos de las doncellas están reproducidos en los versos 5461-5468 y vv.5470-5477; el monólogo colectivo en vv.5655-5671.

Estos monólogos se caracterizan formalmente por estar introducidos por el narrador a través de una simple frase atributiva, por un inciso («dit l'une a l'autre» v.5461) o a través de la descripción de las circunstancias de la enunciación («Aprés, por ce que il l'antande,/dient an haut: [...]» vv.5469-5470). En particular, destacaremos los monólogos pronunciados por las doncellas vv.5461-5468, vv.5470-5477 que se presentan yuxtapuestos. El primero tiene como receptor a las propias doncellas y el segundo va dirigido especialmente a Erec:

* «Ha! Dex! dit l'une a l'autre, lasse!
Cist chevaliers, qui par ci passe,
vient a la Joie de la Cort.

Dolant an iert einz qu'il s'an tort:
[...] (vv.5461-5464)

* Après, por por ce que il l'antande,
d'ient an haut: « Dex te desfande,
chevaliers, de mesaventure;
car tu ies biax a desmesure,
et molt fet ta biautez a plaindre,
car demain la verrons estaindre:
[...] (vv.5469-5474)

E) Por último destacaremos aquellos discursos que se construyen como singulares porque constituyen la manifestación de una conducta convencional y, como tal, no implican intercambio verbal alguno. Simplemente se recibe la conducta deferente:

- El núcleo de contenido de la *cortesía* se inscribe en este apartado y se desarrolla a través de tres escenas en las que se muestra una conducta normativa cortés con respecto a las doncellas. Las dos primeras escenas se encuentran localizadas en el desarrollo de la aventura de *l'Épervier*. Yder se dirige a su amiga para impulsarla a través de palabras corteses a que tome posesión del ave (vv.807-813); Erec, en el mismo episodio, después de haber negado el derecho a la amiga de Yder, se dirige en los mismos términos a su amiga, Enide (vv.827-836), si bien, en el fondo, el monólogo dirigido a su amiga lleva implícito un desafío velado al otro caballero:

* «Ma dameisele, cist oisiax,
qui tant bien est müez et biax,
doit vostre estre par droite rante,
que molt par estes bele et gente,
[...]» (vv.807-810)

* «Bele, fet il, avant venez,
l'oisel a la parche prenez,
car bien est droiz que vos l'aiez
[...]
Del desresnier tres bien me vant,
se nus s'an ose trere avant,
que a vos ne s'an prant nes une,

ne que au soloil fet la lune,
ne de biauté, ne de valor,
ne de franchise, ne d'enor.» (vv.827-836)

La tercera escena presenta la acogida cortés que Arturo dispensa a Enide por medio de lenguaje no verbal («beisiee l'a come cortois,» 1787) y de la expresión verbal, vv.1789-1792:

et si li dist: «Ma dolce amie,
m'amor vos doing sanz vilenie;
sanz malvestié et sanz folage,
vos amerai de boen corage.» (vv.1789-1792)

Formalmente las escenas se caracterizan por estar introducidas por el narrador, quien simplemente, a través de una frase atributiva o de un inciso, señala la identidad del locutor o acompaña esta indicación de la descripción gestual que la acompaña («Sa pucele fet avant trere:/«Bele, fet il [...]» vv.826-827).

Por otro lado, encontramos dos **monólogos híbridos** en estos episodios: la escena comprendida en los versos 4089-4102 e inscrita en el núcleo de contenido del *acceso a la información*, representa las instrucciones que Gauvain da a un sirviente para que éste las transmita a Arturo, con el fin de poder alojar al caballero errante (Erec). La parte en discurso indirecto indica las instrucciones a seguir y la parte en discurso directo la razón, el fin que se consigue si se ejecutan.

La escena reproducida en los versos 1431-1434 e inscrita dentro del núcleo de contenido del *rechazo*, representa la no-aceptación de Erec de ningún acompañamiento en el momento de dejar, junto con Enide, el castillo de *l'Épervier*. El rechazo está representado en discurso indirecto y, contrariamente a lo que encontramos en otras ocasiones, la despedida convencional está presentada en discurso directo:

mes il dist que nul n'an manroit,
ne conpaignie ne queroit
fors que s'amie solemant.
Puis los dist: «A Deu vos comant.» (vv.1431-1434)

El cambio del tipo de discurso sirve para resaltar una parte del discurso con relación al resto, sea porque, y es el caso de la primera escena, hay un contraste de contenido; sea porque, y es el caso de la segunda, se pone punto final a una decisión irrevocable: después de la despedida no hay más que decir y el empleo del discurso directo lo pone de manifiesto.

5.1.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor

Esta primera novela de Chrétien se caracteriza por el hecho de que el amor y la presencia de la amiga del caballero se revelan como carencias que merman la calidad de Erec como caballero cortés. De esta forma se justifica el que no participe junto con los demás caballeros de la corte del rey Arturo en la Caza del Ciervo Blanco, donde se reivindica la belleza de la amada sobre la de todas las demás doncellas de la corte. A partir de esta circunstancia arranca la intriga cuyo fin es el de encontrar el equilibrio entre el ejercicio de la caballería y la existencia de una pareja que ponga en práctica el amor cortés. Si bien, tal como hemos señalado, el matrimonio parece constituir para Chrétien el tipo de compromiso al que debe tender la pareja como el estado ideal de materialización del sentimiento amoroso.

En lo que se refiere a la organización de las escenas dramáticas presentes en los episodios de amor, hay que decir que, de acuerdo con el esquema de desarrollo de las situaciones de interacción verbal establecidas anteriormente, se organizan de la siguiente manera:

1) Las escenas de *confesión personal de los sentimientos*, la *conquista de aliados* y la *confesión-acuerdo-matrimonio*, quedan reunidos y simplificados porque el encuentro entre los dos miembros de la pareja se inscribe en las

circunstancias y exigencias del desarrollo de un episodio de caballería: Erec permanece junto a la reina y una doncella de ésta mientras se desarrolla la cacería del Ciervo Blanco en la que no puede participar por no tener amiga. De esta forma Erec presenta un fallo como caballero cortés: el no tener amiga es un grave defecto que el caballero en cuestión debe subsanar sin dilación, puesto que, tal como señala Poirion, «[...] nul ne peut être parfaitement courtois s'il n'aime d'amour courtois, de *fin'amor*, car l'amour accroît toutes les bonnes qualités de l'amant et parfois lui donne celles qui lui manquent»¹⁰.

Estando en el bosque, Erec será deshonrado por un enano que acompaña a un impasible y orgulloso caballero y a su amiga. Dado que Erec no está armado, sólo lleva consigo la espada, no podrá responder inmediatamente a la afrenta por lo que se da un plazo de tres días para ello y así se lo hace saber a Guenièvre. La ocasión de vengar su honor dañado se presenta en un castillo donde el grupo del caballero agresor se ha detenido porque se celebra allí *La Fête de l'Épervier*, que, en esencia, se fundamenta en las mismas condiciones que la cacería dado que un caballero sostiene ante los demás, por medio de las armas si es necesario, que su amiga es la más bella. En particular, la *Fête de l'Épervier* se caracteriza por ser una prueba de carácter anual (celebrada en la localidad de Laluth), que congrega a los mejores caballero y que presenta los siguientes rasgos característicos:

Au sommet d'une perche d'argent se trouvera un épervier: la jeune fille qui, soutenue par l'autorité agissante de son ami -il devra en effet tenir tous les autres couples à l'écart- réussira à s'emparer de l'oiseau, sera sans discussion reconnue comme la plus belle, la plus noble et la plus courtoise de toutes les demoiselles présentes¹¹.

¹⁰ D. Poirion, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1983, p.131.

¹¹ J-G. Gouttebroze, «La chasse au blanc cerf et la conquête de l'épervier dans *Erec et Enide*», dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales*, offerts à Alice Planche, Nice, Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice, 48, 1984, tomo I, pp.215.

Así, para poder hacer frente al Caballero Orgullosa, Erec debe procurarse las armas que necesita y una doncella de belleza singular.

En esta novela, por tanto, no se puede hablar de escenas en las que los protagonistas se descubren enamorados, ni donde se produce la intervención de aliados en el análisis de los sentimientos de los jóvenes o en la confesión de ellos al otro, ni, finalmente, donde tiene lugar la confesión de sus sentimientos del uno al otro y acuerdo entre los enamorados. Todas estas escenas aparecen obviadas porque la relación entre Erec y Enide se enmarca en un episodio de caballería en el que se pretende restaurar el honor del caballero. De esta forma, Erec, alojado en la casa de un pobre valvasor, padre de Enide, obtiene de éste los elementos necesarios por medio del contrato del *don-guerredon*, tal como vimos anteriormente. Los términos de este contrato se establecen en un episodio de caballería a través de un diálogo híbrido reproducido en los versos 503-678. En él, Erec le ofrece como *guerredon*, si sale victorioso de su empresa, el matrimonio con su hija y la coronación futura de ésta, lo que colma todas las expectativas del valvasor. Al día siguiente, Erec se dirige a su huésped para solicitarle a la hija, tal como había sido acordado por medio de un monólogo en discurso directo (vv.728-731). Por tanto, la relación entre Erec y Enide está determinada por circunstancias externas al amor o a una cierta atracción entre ellos que sólo surgirá con posterioridad.

Sin dilación, la pareja se encamina hacia la corte del rey Arturo donde la actividad de la corte está en suspenso hasta ver qué solución se le da a la aventura del Ciervo Blanco. Con la llegada de Erec y de Enide, y la proclamación de ésta como la más bella, se descongela, por un lado, la acción; y, por otro lado, se esquivo el riesgo que la elección de Erec tiene para la aristocracia feudal:

Pour l'aristocratie féodale, le choix sentimental qu'Erec vient de faire comporte un risque. Ce sont les qualités personnelles d'Enide qui font son prix, qui

l'élève a la hauteur de son ami et qui compensent la différence sociale qui existe entre eux¹².

El matrimonio se celebra en la corte del rey Arturo y se caracterizará por su gran lujo y por la reunión de un gran número de caballeros y nobles convocados para la ocasión por parte del rey. En este punto el amor triunfa entre ambos y la unión que había surgido como contrapartida de un asunto de carácter bélico se convertirá en una unión deseada y satisfactoria.

Posteriormente, los jóvenes se instalan en la corte del rey Lac, padre de Erec, y allí gozan sin trabas del amor que sienten. Sin embargo, de la misma manera que la desmesura constituye una falta grave por parte del caballero en el ejercicio de las armas, la desmesura de este amor se convierte en el germen del conflicto, de la crisis de la pareja. Y es a esta conclusión a la que el narrador pretende llevar al receptor, en un punto concreto del texto, a través de la orientación argumentativa implicada por el conector *mes*:

Mes tant l'ama Erec d'amors,
que d'armes mes ne li chaloit,
ne a tornoiement n'aloit. (vv.2430-2432)

En esta parte de la narración, se plantean las consecuencias de un modelo de amor demasiado alienante donde Erec olvida sus obligaciones como caballero, si bien no desatiende la obligación de ser generoso con sus hombres («mes ainz por ce moins ne donoit/de rien nule a ses chevaliers/armes ne robes ne desniers.» vv.2446-2448). Sin embargo, ello no impedirá que corra por la corte una censura en forma de rumor que lo acusa de *recreant* (cobardía y flojedad en el ejercicio de las armas), es decir, de la más grave falta en la que puede incurrir un caballero que se precie:

¹² *Ibid.*, p.219.

Dans tous les romans les références à l'échec ou la lâcheté du guerrier: *couart*, *failli vaincu*, *recreant*, sont les apostrophes employées lorsque les personnages ne satisfont pas aux conditions de la prouesse chevaleresque, fondée sur la bravoure, la loyauté du combat, la force physique [...] ¹³.

Resulta curioso que el rumor, cuyo emisor es colectivo (el conjunto de caballeros), esté transcrito por medio del discurso no-literal:

* Si conpaignon duel en avoient;
sovant entr'ax se demantoient
de ce que trop l'amoit assez. (vv.2439-2441)

* Ce disoit trestoz li barnages
que granz diax ert et granz damages,
quant armes porter ne voloit
tex ber com il estre soloit.
Tant fu blasmez de totes genz,
de chevaliers et de sergenz,
qu'Enyde l'oï antre dire
que recreant aloit ses sire
d'armes et de chevalerie:
molt avoit changiee sa vie. (vv.2455-2464)

La palabra colectiva, de la asamblea de caballeros, está integrada en la narración ya que, como discurso indirecto o denotativo, aparece directamente asumido por la voz del narrador, quien tiene la misión de reproducirla. Este hecho reduce la intensidad dramática que conlleva el discurso directo, si bien, en contrapartida, el hecho de representar el discurso colectivo integrado en la narración permite que quede resaltado, especialmente a través de los instrumentos intensificadores tales como *souvent* (v.2440) o *tant* (v.2459), el carácter iterativo del discurso.

Sin embargo, este rumor que circula por la corte carece de verdadera entidad hasta no ser conocido por el propio caballero afectado. Erec no tendrá

¹³ Y. Robreau, *L'honneur et la honte (leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal du XII^e-XIII^e siècles)*, Ginebra, Librairie Droz, 1981, p.129.

conocimiento directo de la crítica porque, con el fin de acentuar la intensidad del impacto que producirá en el caballero tener noticia del estado de entredicho en el que está su honor, Enide será la intermediaria y el discurso de las escenas será el literal. Y, de esta forma, una vez que este rumor llega a oídos de Enide, comienza a fraguarse la crisis que sufrirá esta pareja, íntimamente ligada a la crisis social del caballero.

2) Las escenas en las que se desarrolla el *conflicto-crisis* se caracterizan por poder organizarse, de acuerdo con el emisor y el receptor del discurso, de la manera siguiente:

A) Destacaremos, en primer lugar, las escenas de **soliloquios** en las que Enide se lamenta de ser la causa que ha provocado el rumor y, posteriormente, de ver como Erec se enfrenta de forma inconsciente a los numerosos peligros con que se encuentran en la particular *quête* que emprenden después de que aquel tenga noticia del rumor. Todos los soliloquios en discurso directo presentan la *expresión del estado emocional*, concretamente del lamento y están comprendidos en los siguientes versos:

- Vv.2492-2503: en ellos, Enide recuerda las palabras de los que censuran a Erec y, a través del soliloquio en discurso directo, se lamenta de la situación y de ser la causante de ésta. Precediendo al discurso se encuentra la descripción del estado de ánimo del personaje («et plora de si grant ravine/que, plorant, desor la peitrine/an chieent les lermes sor lui!» vv.2449-2451). De nuevo la presencia del comportamiento socializado de las lágrimas denota el grado de dolor que experimenta el personaje con respecto a una realidad de daño espiritual, no físico. Por otro lado, el soliloquio, que está yuxtapuesto a la narración, presenta la identificación del locutor por medio de un inciso atributivo «fet ele» (v.2492), lo que pone de relieve su carácter oral¹⁴. La última frase «Amis, con mar fus!» (v.2503) está destacada del conjunto dado que está

¹⁴ Recordemos que los soliloquios son siempre presentados como articulados verbalmente.

encabezada por una frase atributiva («Lors li dist» v.2503) que dirige el discurso a Erec quien, aparentemente, está completamente dormido. Sin embargo, Erec alcanza a oír en su duermevela estas últimas palabras cuya tergiversación del sentido por su parte dará origen a la crisis de la pareja.

- Posteriormente, Enide pronuncia tres soliloquios caracterizados por desarrollar el mismo contenido: el arrepentimiento por haber hablado y haberse lamentado anteriormente y provocar, con ello, la situación actual de falta de entendimiento entre los dos. De estos tres discursos, los dos primeros soliloquios están presentados en discurso directo y el tercero en discurso híbrido. Más concretamente, los versos 2585-2606 se presentan yuxtapuestos a la descripción que lleva a cabo el narrador sobre el estado de ánimo de la protagonista y la palabra del personaje está identificada por medio del inciso «fet ele» (v.2585). Así mismo están caracterizados por el uso de la interrogación y del apóstrofe denigrativo autodirigido (*lasse, fole malveise*) como herramientas que acentúan el carácter dramático del lamento en el que se muestra el profundo arrepentimiento por una acción cuyas consecuencias negativas se sufren.

El siguiente soliloquio (vv.2778-2790) está caracterizado por el mismo contenido de acusación y de lamento. Formalmente, el discurso aparece yuxtapuesto (se identifica al locutor por medio de un inciso : «fet ele») a la descripción de la manera en la que es llevada a cabo la enunciación («a li seule molt se demante,/soëf an bas, que il ne l'oie.» vv.2776-2777) y sigue apareciendo el apóstrofe denigrativo autodirigido *lasse*:

«Hé! lasse, fet ele, a grant joie
m'avoit Dex mise et essauciee,
or m'a an po d'ore abessiee.
[...]
Anhaïe m'a, bien le voi,
quant il ne vialt parler a moi;
ne je tant hardie ne sui
que je os regarder vers lui.» (vv.2778-2790)

El tercer soliloquio dentro de este apartado es pronunciado después de ver los peligros enfrentados. El lamento está representado, en esta ocasión, a través de un discurso híbrido (vv.3097-3112). La combinación de diferentes tipos de discurso permite poner de relieve el contenido de manera que, por medio del discurso indirecto (vv.3097-3099) se introduce el valor iterativo, la idea de la repetición constante del mismo lamento y del mismo discurso autodenigrativo. El discurso directo, por su parte, redunda en ello de manera pormenorizada:

«[...]
 Lasse, fet ele, si mar vi
 mon orguel et ma sorcuidance!
 Savoir pooie sanz dotance
 que tel chevalier ne meillor
 ne savoit l'an de mon seignor.
 Bien le savoie. Or le sai mialz;

[...]
 Honie soit ma leingue tote,
 qui l'orguel et la honte dist
 dont mes cors a tal honte gist.» (vv.3102-3112)

- Por otro lado, encontramos los soliloquios que presentan el debate de Enide con ella misma sobre respetar la voluntad de aquel que se impone como señor de que permanezca callada y el deseo de prevenirlo sobre los peligros que parece no percibir. El proceso de autopersuasión, que cada vez se ejecuta con menos argumentos pero más contundentes, le hace vencer el miedo que está presente en todos ellos (vv.2829-2839, vv.2962-2978, vv.3725-3750). Formalmente, los dos primeros soliloquios se caracterizan por la descripción previa que hace el narrador sobre el estado de ánimos de Enide («molt l'an est prise granz peors» v.2828; «grant peor ot et grant esmai», v.2961) y la identificación por medio del inciso «fet ele» de la identidad del locutor del discurso y su carácter oral. El tercer soliloquio de este grupo, por su parte, está precedido por la descripción pormenorizada de la manera en la que es llevada

a cabo la enunciación («A li meïsmes s'an consoille;/sovant del dire s'aparoille/si que la leingue se remuet,/mes la voiz par issir n'an puet,/car de peor estraint les danz,/s'anclost la parole dedanz,/et si se justise et destraint:/la boche clot, les danz estraint/que la parole hors n'an aille;/a li a prise grant bataille», vv.3715-3724); y está introducido por el verbo declarativo *dire* («et dit:», v.3725).

Los tres soliloquios de este apartado se caracterizan, como hemos señalado, por la carga de autopersuasión que los fundamenta ya que cada vez la prohibición de hablar, impuesta por parte de Erec, es más tajante y amenazadora. Ello supone un aumento progresivo del discurso directo (11v., 17v. y 26v., respectivamente) y una acentuación de los útiles autopersuasivos basados en la confrontación entre el respeto a la orden recibida de guardar silencio y la necesidad de advertir al caballero del peligro inminente que se cierne sobre él, quien parece totalmente ajeno a ello. La interrogación se presenta en el discurso como punto de inflexión que introduce una determinación (sea hacia el silencio, sea hacia la palabra) y acentúa la intensidad dramática de discurso, junto con los signos autodenigrativos y de arrepentimiento que siguen manifestando el grado de arrepentimiento por haber hablado demasiado anteriormente:

* «Dex, fet ele, que porrai dire?
Or iert je morz ou pris mes sire,
car cil son troi et il est seus;
[...]
Dex! serai je donc si coarde
que dire ne li oserai?
Je si coarde ne serai;
jel li dirai, nel leirai pas» (vv.2829-2839)

* et dit: «Seüre sui et certe
que trop recevrai leide perte,
se je ici mon seignor pert.
Dirai li donc tot an apert?
Nenil. Por quoi? Je n'oseroie,
que mon seignor correzeroie;
[...]

Lasse, trop ai or atandu.
Si le m'a il molt desfandu,
mes je nel leirai por desfansse:[...]» (vv.3725-3747)

En las tres ocasiones, a pesar de la prohibición y de las amenazas, la autopersuasión culmina con la resolución de advertir a Erec, dado que el análisis del conjunto de circunstancias lleva a Enide a la conclusión de que es mejor soportar el castigo de una eventual reprimenda que hacer frente a la muerte del amado.

- Finalmente, cuando Erec cae desfallecido después de su enfrentamiento contra los dos gigantes, se presenta el lamento de Enide, quien llora a su marido *muerto*. El soliloquio, de gran carga dramática, está marcado por el aparato gestual que indica el grado de desesperación del personaje: «An haut s'escrie et tort ses poinz;/de robe ne li remest poinz/devant le piz a dessirier;/ses chevox prist a arachier/et sa tandre face desire:» (vv.4575-4579). Efectivamente, el conjunto de esta manifestación de lenguaje no verbal constituye el resumen de la conducta socializada que denota el dolor extremo, la desesperación de alguien. De esta forma, el lenguaje no verbal une su tensión dramática a la de la expresión verbal, manifestada por los apóstrofes de censura a su persona como consecuencia de las palabras pronunciadas que fueron la causa del mal. Todo ello provoca un proceso de autopersuasión límite que la lleva a concebir el suicidio como castigo para la culpable de la cruel muerte del amado. La escena, presentada en discurso directo, se desarrolla entre los vv.4580-4631.

Formalmente se trata de un extenso soliloquio (44v.) presentado en discurso directo, yuxtapuesto a la descripción gestual y marcado, desde el punto de vista de la identificación del locutor, por el uso del inciso «fet ele». Junto a estos rasgos, seguimos encontrando el uso de la interrogación como medio de análisis y de profundización dramática. La carga dramática del discurso aparece acentuada por los cortes que en él introducen los desmayos o los gestos del

personaje tal como indica el narrador («A cest mot sor le cors se pasme./Au revenir formant se blasme:» vv.4583-4584; «Devant son seignor s'est assise,/et met sos ses genouz son chief;/son duel comance de rechief:» vv.4596-4598; «Lors rechief a terre pasmee;/et quant ele releva sus,/si se rescrie plus et plus:» vv.4614-4616) y por el aumento de la intensidad del lamento que cada pausa parece propiciar, de manera que el último fragmento lleva al punto culminante. En esta parte la protagonista retoma el discurso profundizando en la reflexión de las consecuencias de la ausencia del amado y comienza una autopersuasión que tiene como meta la aceptación del suicidio como la mejor solución al problema planteado:

«Dex! que ferai? por coi vif tant?
La morz que demore, qu'atant,
qui ne me prant sanz nul respit?
Trop m'a la morz an grant despit,
quant ele ocirre ne me daigne;
moi meïsmes estuet que praigne
la vengence de mon forfait:
[...]» (vv.4617-4623)

Por otro lado, el verso 4599 («Haï! sire, con mar i fus!») recuerda el verso 2503 («Lors li dist: Amis, con mar fus!»), en el que de nuevo se lamenta por la suerte corrida por el caballero a causa de ella. Este es el tono que está inherente a todos los soliloquios pronunciados por Enide junto con el deseo de advertir a Erec de los peligros que lo acechan. En su conjunto, los 158 versos de discurso directo fundamentan los rasgos de personalidad de un personaje cuya voz, hasta el momento, había sido reducida al mínimo (muestras de obediencia o de agradecimiento) y que, a partir de aquí, presenta una entidad definida por la fuerza, por la integridad de su amor y por el sacrificio.

B) En segundo lugar, dentro del conjunto de escenas que presentan el conflicto-crisis de la pareja, nos ocuparemos de las escenas de **diálogo** entre los protagonistas donde se infringen las normas cortesas como consecuencia de la

desconfianza que ha surgido entre ellos. Encontramos, por un lado, los **diálogos en discurso directo** que preceden el abandono de la corte (vv.2511-2579 y vv.2764-2772); y, por otro lado, encontramos los diálogos en discurso directo (vv.2841-2852, vv.2979-3006, vv.3543-3560, vv.3463-3486, vv.4290-4298) e **híbrido** (vv.2912-2919) que se encuentran en la serie de aventuras que emprende Erec acompañado de Enide.

En primer lugar, debe destacarse la escena de diálogo en discurso directo, en la que Erec obliga a Enide a explicarle el sentido de su lamento (vv.2511-2579). La escena se caracteriza por el cambio de tono de las intervenciones de Erec, quien, en principio, emplea una estrategia cortés para intentar conocer el sentido de las palabras que ha oído («Amis, con mar fus!» v.2503). Pero, ante el fracaso, utiliza la estrategia de la prepotencia para obligar a Enide a confesar:

[...]
 «Dites moi, douce amie chiere,
 por coi plorez an tel meniere
 De coi avez ire ne duel?
 Certes, je le savrai, mon vuel.
 Dites le moi, ma douce amie,
 gardez nel me celez vos mie,
 por qu'avez dit que mar i fui?
 [...]
 «Sire, fet ele, je ne sai
 neant de quanque vos me dites.
 - Dame, por coi vos escondites?
 Li celers ne vos i valt rien:
 [...]
 - Ha! biaux sire, onques ne l'oïstes,
 mes je cuit bien que ce fu songes.
 - Or me servez vos de mançonges:
 apertemant vos oi mantir;
 mes tart vandroiz au repantir,
 se voir ne me reconuissiez.
 - Sire, quant vos si m'angoissiez,
 la verité vos an dirai,
 ja plus ne le vos celerai;
 [...]» (vv. 2511-2538)

Desaparece aquí la sumisión cortés del caballero a la dama y prevalece

la posición preponderante del esposo que ordena y ejerce su autoridad.

Formalmente esta escena se caracteriza por la escasa presencia de la voz del narrador, quien introduce, por medio de una frase atributiva, el discurso y describe brevemente el estado anímico de Enide ante las primeras preguntas de Erec («Lors fu molt Enyde esperdue,/grant peor ot et grant esmai:» vv.2520-2521). A partir de aquí desaparece y únicamente se muestra a través de dos rastros en forma de inciso («fet ele» v.2522; y, en la última intervención, «fet il» v.2572). En el resto del discurso desaparece cualquier tipo de marca narrativa sobre la identidad del personaje que habla (salvo ocasionales vocativos, *Dame*, *sire*) e, incluso, se rompe sistemáticamente la unidad del pareado de manera que los versos quedan repartidos en dos intervenciones de diferente locutor. Todo ello, unido al propio motivo del diálogo, incide en la acentuación del carácter dramático de la escena con la que se introduce un punto de inflexión en el desarrollo de la intriga:

«[...]»
 - Dame, fet il, droit an eüstes,
 et cil qui m'an blasment ont droit.
 Apareilliez vos or androit,
 por chevauchier vos aprestez;
 levez de ci, si vos vestez
 de vostre robe la plus bele
 et feites metre vostre sele
 sor vostre meillor palefroi.» (2572-2579)

A partir de aquí, una vez que el personaje toma conciencia de la gravedad de la acusación y nace en él la desconfianza acerca de la consideración que le profesa Enide, Erec rompe el patrón de la cortesía con respecto a la dama y se convierte en un señor que exige y ordena, lo que queda establecido desde el primer diálogo, presentado en discurso directo, que se desarrolla antes de comenzar las aventuras en los versos 2764-2772. En esta breve escena (compuesta de dos únicas intervenciones) se presenta la orden que Erec da a

Enide y la sumisión de ésta:

«Alez, fet il, grant aleüre,
et gardez ne soiez tant ose
que, se vos veez nule chose,
ne me dites ne ce ne quoi;
[...]
- Sire, fet ele, a boen eür.» (vv.2764-2772)

Se trata de una escena yuxtapuesta a la narración («Erec s'an va, sa fame an moinne,/ne set ou, mes en aventure.» vv.2762-2763), que presenta el inciso atributivo como única marca del cambio de locutor. Su valor radica en que explicita los términos en los que se basará en adelante la relación de la pareja y establece el marco donde deberá inscribirse cualquier intercambio verbal entre ambos.

Sin embargo, estos términos tan sumisamente aceptados no serán respetados por Enide, quien, como vimos, tras detalladas reflexiones, decide advertir a Erec de los peligros que ve. Por ello los diálogos que se entablan entre ellos a partir de aquí se caracterizan, en su aspecto formal, por estar presentados en discurso directo en su mayor parte, y por manifestar, en cuanto a su contenido, el deseo, por parte de Enide, de prevenir a Erec sobre los peligros que lo acechan y, por parte de Erec, por el rechazo de cualquier tipo de advertencia que, a sus ojos, no es más que un signo de duda sobre sus cualidades como caballero.

En lo que se refiere al conjunto de diálogos desarrollados durante las aventuras, hay que decir que los que se presentan en discurso directo y que se organizan de la manera siguiente:

- Enide advierte a Erec de la presencia de enemigos y es duramente censurada y reprendida en tres ocasiones: vv.2841-2852, vv.2979-3006 y vv.3543-3560. Formalmente, las dos primeras, de estas tres primeras escenas, se caracterizan por desarrollarse justo después de los soliloquios en los que

Enide se debate entre el respeto del silencio impuesto y el deseo de advertir al caballero. Aparecen simplemente separadas del soliloquio por la descripción del movimiento de Enide («Vers lui se torne en es le pas» v.2840) o por la manera cómo se ejecuta su enunciación («Lors l'apele dolcemant: [...]» v.2979). La tercera de estas escenas aparece después de que el narrador describa la persecución de la pareja por parte del Conde Vanidoso y sus hombres. En esta ocasión no hay ninguna reflexión previa y Enide advierte a Erec inmediatamente («Des que cele les vit venir,/de parler ne se pot tenir:» vv.3541-3542). Sin embargo en este caso, como en las dos escenas anteriores, la reacción de Erec será siempre la de rechazar la advertencia y la de reiterar la prohibición cada vez en términos más taxativos y amenazantes:

Lors l'apele dolcemant: «Sire,
 - Cui? fet il, que volez vos dire?
 - Sire, merci! dire vos vuel
 que desbunchié sont de ce bruel
 cinc chevalier, don je m'esmai;
 bien pans et aperceü ai
 qu'il se voelent a vos combatre;
 [...]
 Erec respont: «Mar le pansastes,
 que ma parole trespasastes
 ce que desfandu vos avoie;
 [...]
 Cest service mal anpleiez,
 que ge ne vos an sai nul gré;
 [...]
 Ancor le vos pardonrai ore;
 mes autre foiz vos an gardez,
 ne ja vers moi ne regardez,
 que vos feriez molt que fole,
 car je n'aim pas vostre parole.» (vv.2979-3006)

- En la escena comprendida en los versos 3463-3486, Erec es advertido por Enide de la traición alevosa del Conde Vanidoso pero, si bien el narrador indica que el personaje es consciente de la lealtad de Enide («Or ot Erec que bien se prueve/vers lui sa fame lëaumant» vv.3480-3481), su reacción será la de

dar las órdenes oportunas para emprender la huida.

- La escena comprendida en los versos 4290-4298 presenta, en el contexto de una nueva aventura en el bosque que lo enfrentará a dos gigantes, un nuevo intercambio en el que el caballero ordena y Enide obedece. Se trata de un diálogo con dos únicas intervenciones donde Erec ordena a Enide que lo espere en un lugar concreto con el fin de que el pueda averiguar el origen de los gritos de dolor que oye.

En lo que se refiere al diálogo en discurso híbrido presente en la *quête*, debemos decir que en él tiene lugar la combinación de discursos para transcribir una nueva orden de mantenerse en silencio (vv.2912-2919). En esta ocasión, es utilizado el discurso indirecto para reproducir la intervención de Erec, quien impone el silencio; y el discurso directo para presentar la aceptación de Enide:

Les trois chevax li comandoit
devant li mener et chacier,
et molt la prist a menacier
qu'ele ne soit plus si hardie
c'un seul mot de la boche die,
se il ne l'an done congié.
Ele respont: «Nel ferai gié,
ja mes, biax sire, se vos plest.» (vv.2912-2919)

El contraste entre ambos tipos de discurso pone de relieve la intervención de cada personaje e introduce una variante en el uso mayoritario del discurso directo en estas escenas entre los dos protagonistas.

Finalmente, comprobamos que, en el conjunto de las escenas de este segundo apartado, prima, pues, la transgresión verbal del modelo cortés de sumisión del caballero a la dama lo que les confiere una gran importancia y justifica el hecho de que estén todas presentes en el texto. Se trata de escenas de gran carga dramática que acentúan, sin duda, el grado de expectación del receptor del texto.

C) Por último, nos ocuparemos de las dos escenas dramáticas donde Enide demuestra ante terceros cuáles son sus sentimientos hacia Erec y que

pueden ser organizadas de la manera siguiente:

- En primer lugar, encontramos un **diálogo en discurso directo** entre el Conde Vanidoso y Enide en el que aquel, olvidando las leyes de cortesía debidas al huésped, trata de contraer un acuerdo con Enide, cuya belleza lo ha obnubilado, en contra de Erec, cuya vida queda en juego. Enide, astutamente, accede a este acuerdo para evitar la muerte inmediata de Erec y ganar así algo de tiempo (vv.3308-3406). En esta larga escena (96v.), donde se combina, en el aspecto formal, la presencia alternativa de frases y de inciso atributivos, se caracteriza por desarrollar dos proyectos manipuladores simultáneos y opuestos. El primero, el del Conde Vanidoso, pretende convencer a Enide de abandonar a su esposo en su favor y, ante el fracaso, intenta obligarla por medio de la amenaza de matar a Erec en el acto. Este proyecto tiene un primer período de persuasión que se convierte pronto en un proceso de coacción.

El segundo proyecto manipulador está ejecutado por Enide, quien, como respuesta a la amenaza de matar a Erec, desarrolla su proyecto sin que nos sean desveladas sus verdaderas intenciones aunque las sospechemos, salvo por un único verso que divide en dos la primera intervención en la que pone en marcha el proyecto persuasivo («Ce panse cuers que ne dit boche.» v.3376). Frente al anterior, este proyecto resulta un éxito porque Enide consigue hacer desistir al conde de sus primeras intenciones y convencerlo, haciéndole creer que acepta su proyecto de manipulación, de esperar algunas horas para ejecutarlo:

«Ha! fet li cuens, com il me poise
quant vos alez an tel viltance,
grant duel en ai et grant pesance;
[...]
Quant je vos daing d'amors requerre,
ne me devez pas escondire;
bien voi et sai que vostre sire
ne vos ainme ne ne vos prise;
a boen seignor seriez prise,

se vos avoec moi remenez.
- Sire, de neant vos penez,
fet Enide, ce ne puet estre.
[...]
Li cuens commance a enflamer:
«Ne me deigneriez amer,
dame? fet il: trop estes fiere.
Par losange ne par proiere,
ne fereiez rien que je vuelle?
[...]
Certes, je vos met an covant
que, se vos mon talant ne faites,
ja i avra espees treites.
Ocirre ferai or androit,
ou soit a tort ou soit a droit,
vostre seignor devant voz ialz.
- Sire, faire le poez mialz,
fet Enyde, que vos ne dites:
trop sereiez fel et traïtes,
se vos ceanz l'ocieiez.
Mes, biax sire, or vos apaiez,
car je ferai vostre pleisir:
por vostre me poez seisir,
je sui vostre et estre le vuel
[...] (vv.3308-3359)

- En segundo lugar, encontramos un **monólogo híbrido** de Enide dirigido al Conde de Limors, quien la ha obligado a contraer matrimonio con él ante el *cadáver* de Erec, en el que ella se niega a aceptar la situación impuesta a la fuerza (vv.4803-4814). Esta escena se presenta introducida por un verso del narrador donde se describe la razón del monólogo («Lors ne se pot cele teisir,» v.4802) y en la que se pone fin al episodio desarrollado en el castillo de Limors. La primera parte de la intervención (en discurso indirecto) representa la resolución de Enide de rechazar las pretensiones del conde Oringles. A continuación siguen dos versos en los que el narrador describe la reacción gestual del conde y la manera en la que Enide emprende la segunda parte de su enunciación en discurso directo («et li cuens hauce, si refiert;/et cele s'escria an haut:» vv.4804-4805). El discurso directo insiste y ratifica la decisión de Enide de no dejarse someter por la violencia.

Por otro lado, debemos señalar el empleo del pronombre *tu* de marcada intencionalidad ofensiva por la transgresión del protocolo normativo cortés por parte del conde:

«Ahi! fet ele, ne me chaut
que tu me diés ne ne faces:
ne criem tes cos ne tes menaces.
Asez me bat, asez me fier:
[...]» (vv.4806-4809)

Enide, pues, muestra y demuestra su resolución en la que no hará mella el recurso a la fuerza física por parte del caballero descortés.

3) Finalmente, presentaremos las escenas que conforman las situaciones de interacción verbal del *acuerdo final*. Estas escenas son el resultado de todas las pruebas de firmeza de Enide, quien, revelándose siempre contra el silencio impuesto por parte de Erec cada vez de forma más taxativa, demuestra el alcance de su amor y supera las pruebas que en sí representaban la censura y el silencio impuesto. Y esto no pasará inadvertido para Erec quien comienza a cambiar de actitud cuando la evidencia no deja resquicio a la duda, tal como reflejan los siguientes versos:

Ele li dit; il la menace;
mes n'a talant que mal li face,
qu'il aparçoit et conquist bien
qu'ele l'ainme sor tote rien,
et il li tant que plus ne puet. (vv.3751-3755)

Superada la aventura del castillo de Limors, tienen lugar las escenas en las que se restablece la situación de sumisión del caballero a la dama. Todas las escenas estarán desarrolladas a través de **monólogos en discurso directo** en los que se prima la voz de Erec sobre la de Enide, quien ya ha expresado a través de su palabra cuáles eran sus sentimientos. Estos monólogos se

desarrollan en los versos siguientes:

- En los vv.4882-4893: donde Erec restablece la situación inicial de sumisión y se declara a las órdenes de Enide:

l'estrain, et dit: «Ma douce suer,
bien vos ai de tot essaiee.
Or ne soiez plus esmaiee,
c'or vos aim plus qu'ainz mes ne fis,
et je resui certains et fis
que vos m'amez parfitemant.
Or voel estre d'or en avant,
ausi con j'estoie devant
tot a vostre comandemant;
[...]» (vv.4882-4890)

- En los vv.4939-4959, Erec se preocupa por ocultar a Enide ante un peligro incierto.

- Y los vv.5784-5817: donde Erec reconforta a Enide. Este monólogo destaca especialmente por su extensión: 34v. En él, Erec despliega un discurso persuasivo con el que pretende reconfortar a Enide (temerosa por la suerte de aquel al emprender la aventura de *La Joie de la Cour*) para lo que le recuerda el amor que los une y que le dará las fuerzas necesarias para salir vencedor:

«[...]
Douce dame, ancor ne savez
que ce sera, ne ge nel sai:
de neant estes an esmai,
car bien sachiez seüremant,
s'an moi n'avoit de hardemant
fors tant con vostre amors m'an baille,
ne crienbroie ja an bataille,
cors a cors, nul home vivant.
[...]» (vv.5802-5809)

El monólogo está cargado de gran intensidad dramática, acentuada por la

suerte incierta que espera a Erec ante el nuevo reto del que nadie ha salido hasta el momento vencedor.

De esta forma, una vez superadas todas las pruebas, de las que *La Joie de la Cour* será el colofón, la pareja se instala en la corte del rey Arturo. Poco tiempo después, tras la muerte de su padre, Erec y Enide serán coronados reyes por el rey Arturo, cumpliéndose así el último término del contrato establecido entre Erec y el padre de Enide.

Desde el punto de vista formal, en los tres monólogos el discurso está precedido de la intervención del narrador que describe un gesto («Et Erec, qui sa fame an porte,/l'acole et beise et reconforte;/ antre ses braz contre son cuer/l'estraint, [...] » vv.4879-4882), las precauciones que toma Erec para proteger a Enide («Descendre a fet de son cheval/Enyde delez une haie;/n'est pas mervoille s'il s'esmaie» vv.4936-4938) o el motivo que justifica el discurso («Et cil, qui bien conuist son cuer,/ li a dit: [...]» vv.5783-5784). Además, en todos ellos vuelven a aparecer los vocativos cortesés a través de los que se trasluce cuál es la situación de las relaciones entre los dos protagonistas como es el caso de «Ma douce suer» (v.4883), «Bele douce suer, gentix dame læax et sage» (vv.5784-5785).

Como balance final de este apartado de las escenas de amor, hay que señalar que el discurso directo se presenta como la forma de expresión mayoritariamente escogida por el narrador para dar cuenta de la voz de los personajes. Ello parece justificado por el hecho de que el discurso literal parece más apropiado para presentar el discurso de los interlocutores en unas escenas como las de amor, donde la intensidad del sentimiento y los matices psicológicos deben ser perfilados al máximo para poder transmitirlos con toda su intensidad.

5.1.5. Conclusión

El discurso directo presente en esta novela representa el 36,9% del total de versos que la componen. No es, pues, una presencia mayoritaria aunque, sin duda, no puede ser considerada como anecdótica ya que representa más de un tercio del conjunto. A su vez, este porcentaje se reparte, según el tipo de discurso, en 30,4% bajo forma de diálogo, 4,1% bajo forma de monólogo y 2,4% bajo forma de soliloquio.

En lo que se refiere al reparto del porcentaje total del discurso directo por episodios, debemos señalar que es en los episodios de protocolo donde se concentra el mayor porcentaje de versos: 17,5% frente al 12,2% de los episodios de caballería y el 7,2% de los episodios de amor.

Destacaremos, así mismo, la concentración mayoritaria del discurso bajo forma de soliloquio en los episodios de amor donde representan el 2,3% (frente al 0,1% en los episodios de caballería y a su total ausencia en los episodios de protocolo). En los episodios de amor este tipo de discurso constituye una válvula de escape para la expresión del estado emocional del personaje. Efectivamente, los episodios en los que se presenta el sentimiento amoroso son aquellos en los que se concentra la mayor carga de emotividad provocada por la incertidumbre que este tipo de relación provoca en los sujetos implicados.

En esta novela, en particular, este discurso se concentra en el núcleo de contenido de la crisis de la pareja y corresponde, en su totalidad, a la expresión del estado emocional de Enide, quien se lamenta de la realidad donde está inmersa como consecuencia de haber hablado demasiado y reflexiona sobre la forma de ponerle remedio. Este personaje, que había estado en silencio en la primera parte de la relación, muestra, a través de estos discursos, una personalidad en la que el espíritu de lucha por lo que se quiere sobrepasa cualquier prohibición o temor, convirtiéndose, por ello, en un ejemplo de tipo de heroína.

Por otro lado, debemos insistir en la importancia del lenguaje no verbal como medio de comunicación que acompaña, potencia o sustituye al lenguaje verbal. En la mayor parte de las ocasiones, el discurso directo aparece identificado en lo que se refiere a las características paraverbales (entonación, particularidades de la pronunciación, naturaleza de la enunciación...) y enmarcados por el lenguaje no verbal. En este último, si bien se manifiesta de forma exclusiva y particular en algunas escenas dramáticas de contenido y emotividad únicos, se puede identificar una serie de tipos fijos de gestos y manifestaciones que están en proceso de adquirir un significado convencional vigente, en muchas ocasiones, hoy en día. De esta forma encontramos entre otras expresiones mímico-gestuales codificadas, la expresión de posesión manifestada al agarrar a alguien por la mano (v.677), la de sumisión al postrarse a los pies de alguien (v.1180, v.5026), de afecto al coger a alguien de la mano o al besarlo (v.1533, v.1787, vv.4879-4882), de agradecimiento al inclinarse ante alguien (v.3506), de respeto al levantarse ante la llegada de alguien (v.3262), de amenaza al llevar la mano a la empuñadura de la espada (v.4011) y, finalmente, la expresión del dolor sumo, de la desesperación sin límite por medio del grito, del llanto, del desmayo, de las autolesiones físicas (concentradas especialmente en la cara y en el pelo) y en el desgarrar de la ropa (vv.4575-4579).

En definitiva, el lenguaje mímico-gestual constituye un código de comunicación paralelo al lenguaje verbal, al que perfila, intensifica o, incluso, contradice; o un código exclusivo al presentarse como el único sistema de comunicación en la interacción.

Finalmente, debemos señalar que esta primera novela de Chrétien de Troyes manifiesta ya la importancia del discurso directo, de la expresión directa del personaje como medio de acentuar el potencial espectacular del texto en el momento de su publicación (esencialmente por medio de la lectura colectiva) a través del lugar que el propio discurso directo ocupa en el conjunto de la obra.

No se trata, pues, de un recurso anecdótico sino, más bien, de un recurso buscado expresamente por el autor de esta novela que bien podía, como hemos visto, limitar el recurso a su mínima manifestación.

5.2. Cligés

Esta segunda novela de Chrétien de Troyes se caracteriza por presentar una historia que, en algunos aspectos, está más cercana al cantar de gesta que al *roman courtois*. Nos referimos, en especial, a los episodios de caballería donde priman las batallas colectivas, los enfrentamientos de grupos de caballeros. Así mismo destaca el hecho de que los protagonistas sean ajenos a la corte artúrica, pues, pertenecen a la corte de Constantinopla. Sin embargo, tanto Arturo como su corte están siempre presentes como el marco de referencia de la esencia de la caballería (Alexandre irá allí para ser armado caballero de la misma manera que, posteriormente, su hijo) y de la justicia (Cligés se refugiará allí en busca de la intercesión de Arturo para que sean reconocidos sus legítimos derechos frente a su tío).

En lo que se refiere al modelo amoroso que se presenta, las dos historias de amor presentan el matrimonio como la culminación del sentimiento amoroso. Sin embargo, hay que señalar que la historia de Cligés y Fenice resulta algo más tortuosa que la de Alexandre y Soredamor ya que Fenice está ya casada con el tío de su enamorado. No obstante, pese a darse los elementos que justifican el adulterio del amor cortés (un matrimonio de conveniencia entre la joven y el emperador de Constantinopla y un amor extramarital), la propia protagonista se

encarga de poner en práctica los medios para evitar esta circunstancia y para que su conducta sea intachable en este sentido.

Por otro lado, como ya hemos señalado, el prólogo de esta novela resulta de gran interés dado que en él aparecen enumeradas las obras que hasta el momento había compuesto Chrétien, lo que ha permitido completar el conjunto de la obra de este autor así como, a partir de sus títulos, intentar establecer el contenido de los textos desaparecidos.

5.2.1. Argumento

Esta novela presenta, en primer lugar, la historia de Alexandre, primogénito del emperador griego, que se traslada a la corte del rey Arturo para ser armado caballero. Allí se distingue de forma notable en los torneos. Posteriormente, se traslada con el rey y su corte a Bretaña la Menor. En el barco, nace el amor entre Alexandre y Soredamor, joven noble que acompaña a la reina. Al poco tiempo llega la noticia de que el regente, que se ha dejado en Inglaterra, intenta usurpar el trono del rey, por lo que Arturo y la nobleza se embarcan para dar la batalla al usurpador. Alexandre, armado caballero junto con sus doce compañeros, se distingue de modo especial en los combates. Al fin es él quien, por medio de una emboscada, hace prisionero al traidor Angrès y lo entrega al rey.

En lo que se refiere a la historia de amor entre Alexandre y Soredamor, hay que decir que el principal inconveniente proviene de la propia timidez de los enamorados. Sin embargo, gracias a la intervención de Ginebra, se produce la confesión y, posteriormente, el matrimonio de la pareja, celebrado en Windsor. Arturo, para recompensar la ayuda recibida por parte del joven caballero, corona a Alexandre como soberano del País de Gales. Y a los trece meses nace Cligés.

Poco después, Alis, hijo menor del emperador, se presentará como legítimo heredero tras la muerte de su padre ya que cree que su hermano

también está muerto. Al enterarse de la coronación de su hermano menor, Alexandre se embarca hacia Grecia, adonde llega para reclamar la corona. La asamblea de nobles propone un arreglo entre los hermanos para evitar una guerra: que Alexandre renuncie en beneficio de su hijo y que Alis quede soltero, a fin de que Cligés sea el sucesor del trono imperial. Poco después morirán Alexandre y Soredamor.

Pasado un tiempo, el emperador olvida lo pactado y se dirige a la corte del emperador de Alemania en Colonia para solicitar la mano de su hija, Fenice. Allí la bella doncella se enamorará de Cligés nada más verlo y lo mismo pasará con el joven griego. Este último tendrá oportunidad de dar prueba de sus cualidades caballerescas al hacer frente al reto del sobrino del duque de Sajonia cuya pretensión a la mano de Fenice no fue atendida. Trecientos caballeros se enfrentan en cada bando y Cligés, de tan sólo quince años, derribará por dos veces al aguerrido sajón.

Fenice, que ha tenido ocasión de ver las proezas del joven, se entera de su nombre y de su fortuna lo que provoca, además de sus propias penas de amor secreto, la pesadumbre de poder ser la causa de que sea desposeído de su trono si de su matrimonio con Alis naciera un heredero. Tessala, su fiel nodriza, le procurará una solución a sus tormentos gracias a sus conocimientos de magia. De esta forma, por medio de un filtro, Fenice conseguirá engañar a su esposo, al hacerle creer que el matrimonio ha sido consumado.

De regreso a Grecia, el grupo formado por los griegos y el cortejo que lo acompaña es sorprendido por el sobrino del duque de Sajonia y su ejército. De nuevo Cligés tiene diferentes ocasiones de poner de manifiesto sus sobresalientes cualidades caballerescas y de salir victorioso de las diferentes pruebas. Una vez superados todos los inconvenientes, Cligés decide trasladarse a la corte del rey Arturo para obtener allí fama de caballero. Llegará a Inglaterra cuando la corte celebra en Oxford un espléndido torneo y allí, utilizando cada día

una de las tres armaduras (negra, verde y roja) compradas en Londres, tendrá oportunidad de medirse y vencer, entre otros, a tres de los mejores caballeros de la corte (Sagremor, Lancelot y Perceval). El cuarto día, utilizando una armadura blanca, se enfrentará a Gauvain en un combate tan igualado que, finalmente, el rey Arturo suspenderá la larga contienda. Cligés será tratado con grandes honores por Arturo, Gauvain y el resto de caballeros, y residirá algún tiempo en Inglaterra. Pero, finalmente, su nostalgia amorosa hace que decida volver a Constantinopla.

De nuevo reunida la pareja, la confesión del amor mutuo se hace inevitable y se ponen de acuerdo para poder gozar de su amor sin quebrar los principios de Fenice. De esta manera, con ayuda de Tessala, fingirán la muerte de la emperatriz y, así, ocultándose de todos, los jóvenes podrán disfrutar el uno del otro sin ningún sobresalto. Con el tiempo el engaño será descubierto y la pareja decide huir a la corte del rey Arturo para pedir su apoyo contra el usurpador Alis. Antes de que la tropa reunida por Arturo parta, llega la noticia de la muerte de Alis y de la elección de Cligés por parte de los barones como el nuevo emperador. Finalmente, Cligés y Fenice regresarán a Constantinopla donde serán muy felices.

5.2.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería

El **diálogo** en estos episodios no es demasiado abundante, ya que sólo encontramos doce escenas dramáticas que, de acuerdo con su contenido, se organizan mayoritariamente en las situaciones de interacción verbal del acuerdo-contrato y del acceso a la información. Vienen después las del consejo, de la decisión y de la recompensa.

De esta manera, por un lado, las seis **escenas en discurso directo**, se

organizan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El contenido del *acceso a la información* está desarrollado en dos escenas (vv.4602-4612 y vv.4620-4632). En ambas escenas el interlocutor colectivo, guiado por la curiosidad, pide información. Se trata de las típicas escenas donde un grupo de espectadores de los combates muestran su curiosidad por la identidad del recién llegado que ha llamado su atención por su belleza, por la de sus armas o por la demostración que ha hecho de sus cualidades caballerescas. Estas escenas permiten experimentar al receptor del texto un cierto estado de satisfacción porque, generalmente, él sí conoce la identidad del caballero que se oculta tras unas bellas armas. El recurso a este tipo de escenas, donde un personaje o grupo de personajes tiene menos información que el receptor del texto, potencia en este último su implicación en la narración, puesto que querrá comprobar que los acontecimientos se desarrollan tal como él prevé.

Por otro lado, también podría darse el caso de que el receptor ignorase, de la misma manera que los personajes, la identidad del caballero en cuestión, como es el caso de Lancelot en la primera parte de *Le Chevalier de la Charrete*, en ese caso el misterio tiene como función acrecentar la expectativa del receptor añadiendo su falta de información a la de los personajes.

2) El núcleo de contenido en torno al *acuerdo-contrato* se desarrolla en tres escenas comprendidas en los versos 1280-1300, vv.2444-2486 y vv.3342-3354. En la primera de estas escenas se presenta un ejemplo de acuerdo libremente contraído basado en una primera decisión de Alexandre sobre las acciones que piensa llevar a cabo como caballero recientemente investido. A partir de esta decisión personal, Alexandre desarrolla un breve discurso de carácter persuasivo por medio del cual implica al resto de sus compañeros, quienes, dados los argumentos esgrimidos, aceptan sin dudarlo:

[...] Nostre escu por coi furent fet?
Ancor ne son troé ne fret.
C'est uns avoires qui rien ne valt,
S'a estor non et a assalt.
Passons le gué, ses assailons.»
Cil d'ient: «Ne vos an faillons.»
Ce dit chascuns: «Se dex me saut,
N'est vostre amis qui ci vos faut.» (vv.1293-1300)

El interlocutor de Alexandre es colectivo y, como vemos, tendrá dos ocasiones para expresarse: una como conjunto colectivo («Cil d'ient» v.1298) y una como individuos de forma iterativa («Ce dit chascun» v.1299). Esta reiteración no tiene otro objetivo que el de poner claramente de manifiesto la adhesión de los compañeros de Alexandre a su proyecto de acción: su compromiso, como caballeros recién armados, de defender los intereses legítimos de Arturo en contra de la usurpación del conde Angrès de Windsor.

En las escenas comprendidas en los versos vv.2444-2486 y vv.3342-3354 se presenta, en cada una de ellas, un desafío, es decir, un contrato forzado entre los personajes. Recordemos que el desafío se caracteriza por constituir una de las figuras características de la manipulación manifestada a través de la imposición de un contrato coercitivo cuyo rechazo implica lesiones graves contra el honor (cualidad esencial del caballero). La existencia de este código común (el honor) entre el manipulador y el manipulado asegura el éxito del proyecto de manipulación.

La primera escena, comprendida en los versos 2444-2486, presenta el desafío que, en el nombre de Alexandre, un mensajero de éste lanza contra Alis, quien había usurpado el poder en contra de los intereses de su hermano mayor. La segunda escena de desafío se desarrolla entre los versos 3442-3454, en los que un caballero del duque sajón desafía al joven Cligés para vengar la muerte del sobrino del duque.

3) Las escenas del *diálogo entre los adversarios* se materializan en un intercambio verbal en el seno de un combate: vv.4086-4136. En estos versos se

presenta un proyecto de persuasión en medio de un diálogo entre los adversarios de un combate. Concretamente el duque de Sajonia, que está agotado, intenta persuadir a Cligés de parar el combate. Pero los argumentos que utiliza no muestran sus verdaderas razones, sino más bien el *interés* que acarrearía el cese del combate para Cligés, sujeto pasivo del proyecto de manipulación. Evidentemente, la táctica del duque es la de cualquier proyecto de persuasión: modificar el atractivo que una decisión ya tomada puede suponer para el sujeto manipulado de manera que éste la abandone y acepte aquella que el sujeto manipulador propone como más ventajosa. Sin embargo, el joven caballero no acepta el proyecto porque él no tiene inconveniente en seguir luchando, dando lugar, de esta manera, al fracaso del proyecto.

Y en este punto radica la diferencia entre el desafío y el proyecto de persuasión: el primero supone un proyecto de manipulación donde la libertad de elección del manipulado no existe puesto que el rechazo implica graves consecuencias para el honor y, por tanto, contra su estatus de caballero en el seno de la comunidad. La persuasión, por su parte, no implica la alienación de la libertad del sujeto sino, por el contrario, se utiliza esta libertad de decisión del sujeto objeto de la manipulación para empujarlo a abandonar una posición o decisión previas por otra que le es desvelada como más ventajosa. Toda la manipulación se concentra, en este caso, en el intento de modificación de la visión de la realidad que el manipulador efectúa sobre el sujeto manipulado con el fin de que éste acepte los argumentos persuasivos y el conjunto del proyecto. Pero, a diferencia de la figura de manipulación del desafío, nada en la persuasión asegura el éxito de la misma más allá de un hábil uso de la argumentación.

En cualquier caso, tanto en las escenas de desafío como en las de persuasión tiene lugar un empleo no recto del discurso puesto que tiene lugar una ruptura de la fe, del esfuerzo a priori por entenderse y por ponerse de

acuerdo que sobreentiende cualquier diálogo regular¹⁵. En estas escenas, se ocultan las verdaderas intenciones para conseguir a través del disimulo, del engaño o de la desinformación algo que de otro modo no se conseguiría.

Finalmente, en lo que se refiere a la construcción formal general de las escenas en discurso directo que encontramos en los episodios de caballería de esta novela, se debe señalar que la presencia del discurso del narrador se hace más evidente en las escenas dramáticas donde se observa un empleo no recto del lenguaje. En este sentido, las intervenciones del narrador enmarcan estratégicamente las intervenciones en discurso directo de los personajes con la intención de desvelar sus verdaderos sentimientos, pensamientos o expectativas disimulados por medio de un uso manipulador del discurso. Se trata de versos en los que con pocas palabras se da un rápido trazo de conjunto y, sea como prolepsis o simple apunte sobre el estado del personaje, anuncian lo que va a pasar a continuación («Li chevaliers premieremant/Garçon l'apele estoutemant,/Qui ne puet celer son corage» (vv.3439-3451); «Cligés ot que cil le leidange,/Come fos et mal afeitiez:» vv.3450-3451; «Et por ce qu'il crient son assaut,/Li dist [...]» vv.4085-4086).

Por otro lado, el discurso del narrador que enmarca las escenas dramáticas o que las perfila en su interior descubre en ocasiones los gestos que acompañan a las palabras, que las justifican o que las amplían. Recordemos que el gesto puede constituir, en primer lugar, desde el punto de vista de la acción, un elemento que la reactiva o representar un elemento de la intriga; en segundo lugar, desde el punto de vista de la existencia textual del personaje, un elemento que permite representarlo a través de la descripción de su cuerpo; o, finalmente, los gestos pueden constituir un intento por dar al texto más verosimilitud por

¹⁵ F. Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, París, P.U.F., 1979, pp.335-6.

medio de la descripción de los gestos cotidianos¹⁶.

Y, en el caso de los versos del narrador que sirven de introducción a la primera escena de desafío del texto, el lenguaje corporal, la actitud del mensajero de Alexandre, sirve para presentar un personaje, pero, también, tendrá sus consecuencias sobre la acción:

Jusqu'a l'empereor ne fine,
Il nel salue, ne ancline,
Ne empereor ne l'apele: (vv.2441-2443)

El lenguaje corporal empleado se basa en la negación manifestada al no realizar las muestras de respeto no verbales convencionalmente obligatorias ante un rey o emperador. Esta negación por medio del gesto pretende comunicar la opinión del personaje que no reconoce la legitimidad de Alis y, como consecuencia, no dará muestras de respeto ni de sumisión al emperador.

Sin embargo, aunque la descripción efectuada por el narrador del lenguaje corporal, de las intenciones o de los sentimientos de los personajes, todo ello ligado a su discurso, permita desvelar indirectamente los procesos psicológicos de aquellos, resulta evidente que, en el interior de una escena dramática, las intervenciones del narrador van a pesar sobre el discurso directo y disminuir su carácter teatral en el momento de la publicación oral. Aunque, también es cierto que esta marca del narrador no constituye una regla general puesto que, incluso entre el grupo de escenas de los episodios de caballería en discurso directo que estamos analizando, es posible encontrar ejemplos donde el discurso atributivo del narrador desaparece y, además, donde tiene lugar la ruptura del verso octosílabo para acoger simultáneamente dos intervenciones, lo que, indudablemente, acelera el ritmo del discurso directo. En concreto, se trata de

¹⁶ A. Bartosz, «Fonction du geste dans un texte romanescque médiéval: remarques sur la gestualité dans la première partie d'Erec», in *Romania*, III, 1990, pp.353-360.

las escenas desarrolladas en los versos 4602-4612 y vv.4622-4632, que tienen carácter informativo. Valga como ilustración el siguiente ejemplo donde los espectadores del torneo hablan sobre los contendientes:

Et li plusor d'ient ancontre:
«Don ne veez vos quele ancotre
Nos ont envoiez cil de la?
Bien sache qui seü ne l'a
Que des quatre meillors qu'an sache
Est cist li uns qu'est en la place.
-Qui est il donc? - Si nel veez?
C'est Sagremors li desreez.
-C'est il? - Voire, sanz nule dote,» (vv.4605-4613)

Por otro lado, hay seis **escenas en discurso híbrido** en los episodios de caballería. Estos diálogos híbridos, de acuerdo con el contenido que presentan, se enclavan en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El *acceso a la información* está integrado por dos escenas en las que se comparte información: vv.4689-4702 y vv.4721-4736. En ambas escenas los personajes intentan recopilar los datos necesarios para poder establecer la identidad del caballero que tan bien está batiéndose en el torneo. Se trata de Cligés que se presenta en el torneo de incógnito y da muestra de sus magníficas cualidades caballerescas. Estas escenas, pues, dan muestra del grado de expectación que despierta el recién llegado, sobre todo si sabe hacer uso de las armas y, dado que el receptor del texto conoce la identidad del joven crea un cierto grado de satisfacción porque ya se sabe lo que va a pasar.

2) Hay dos escenas que presentan *acuerdos-contratos* obtenidos manera forzada. La primera de ellas se desarrolla en los vv.1808-1828 y representa un contrato que Alexandre plantea a sus compañeros en unos términos que impiden el ser rechazado:

«Seignor, fet il, sanz contredit,
Se vos volez m'amor avoir,
Ou face folie ou savoir,
Creantez moi ma volanté.» (vv.1808-1811)

De esta manera, los compañeros de Alexandre aceptan embarcarse en una estratagema que les permitirá introducirse en el castillo de quien ha usurpado el trono a Arturo y conseguir derrotar a sus aliados.

La segunda escena se desarrolla en los vv.3926-3956 y presenta otro contrato forzado. En ella Cligés consigue de su tío que le permita responder al desafío lanzado por el duque de Sajonia. En esta escena son tan importantes las palabras (por medio de las que consigue comprometer su tío) como el lenguaje corporal («Mes Cligés as piez lor an chiet» v.3925) a la hora de pedir lo que se quiere y coaccionar al otro para que se lo conceda.

3) La situación de interacción verbal cuyo núcleo de contenido es el *consejo* está integrada por una única escena, que se desarrolla en los vv.2489-2516. Se trata de una de esas escenas en las que el rey o, en este caso, emperador, pide consejo a sus barones sobre cuestiones que atañen la seguridad del reino. En esta ocasión, Alis pide la opinión de sus consejeros acerca del desafío que le ha lanzado Alexandre quien reclama su legítimo trono.

4) La escena comprendida en los versos 1434-1451 desarrolla el contenido de la *recompensa*. En ella Arturo agradece, por medio de un regalo, la efectiva intervención de Alexandre y sus caballeros en la derrota del usurpador.

Finalmente, se debe señalar que, en general, la parte de discurso directo implicada en estos discursos híbridos es superior a la del discurso indirecto, del discurso denotativo o del discurso indirecto libre: de un total de 154 versos implicados en estas escenas, 95 versos se presentan en discurso directo. Normalmente el discurso directo es utilizado para destacar unas intervenciones sobre otras representadas de forma no literal: Arturo (esc. vv.1434-1451) justifica

la recompensa que quiere dar a Alexandre y a sus compañeros (cuya respuesta aparece en discurso denotativo), Alexandre (esc. vv.1808-1828) establece un acuerdo con los suyos (la respuesta aparece en discurso indirecto y denotativo), la reacción de Arturo frente a una información sorprendente (esc. vv.4689-4702), la reacción colectiva frente a la carencia de información (esc. vv.4721-4736). En el seno de un consejo (esc. vv.2489-2516) el empleo del discurso directo sirve también para destacar una parte del discurso del personaje en relación al resto de sus palabras. La escena comprendida en los versos 3926-3956 ilustra lo que acabamos de mencionar: se trata de un acuerdo-contrato forzado que Cligés impone a su tío. Únicamente los argumentos de un primer rechazo de Alis y la reiteración por parte de Cligés de su voluntad están presentados en discurso directo. El resto, la primera petición de Cligés y el acuerdo forzado de Alis se encuentran en discurso no literal. El empleo de este tipo de discurso crea un contraste muy efectivo con la exhaustividad implicada por la literalidad del discurso directo. La combinación de los dos tipos de transcripción de las palabras de los personajes pone de relieve, a través de la sobriedad, la intensidad de ciertas partes del discurso y los sentimientos que implican:

[...]
 -Sire, de neant pleidïez,
 Fet Cligés, car Dex me confonde,
 Se j'en prenoie tot le monde,
 Que la bataille n'en preïsse.
 Ne sai por coi vos i queïsse
 Lonc respit ne longue demore.»
 L'empereres de pitié plore,
 Quant la bataille li otroie.
 Et Cligés an plore de joie; (vv.3950-3958)

Aparte del hecho de intensificar, tal como vemos en el ejemplo citado, ciertas intervenciones verbales por medio de su resumen, la combinación de diferentes tipos de discurso en el seno de las escenas híbridas permite

subordinar ciertas intervenciones a otras, resumiendo, en definitiva, el detalle de las palabras cuya importancia no es más que relativa frente a la necesidad de recuperar el ritmo que la acción del relato implica ante las parcelas dedicadas a las palabras de los personajes.

Por otro lado, las intervenciones del narrador en las escenas dramáticas reiteran por su cuenta lo que acaba de ser dicho por un personaje o describen el estado de ánimo de éste. De esta forma, el control del narrador sobre el conjunto de la interacción verbal se manifiesta por medio del empleo de distintos tipos de discurso no-literales (lo que implica modificación de las palabras de los personajes); por medio de las frases que anuncian el contenido de las posteriores intervenciones verbales de los personajes («Mes il n'en i a neïs un/Qui de la guerre a lui se teingne;» vv.2496-2497); y, por medio de la descripción del movimiento corporal («L'empereres, qui tant avoit/Son neveu chier com il devoit,/Par la main contremont l'an lieve,» vv.3933-3935), de los gestos o de los sentimientos de los personajes («L'empereres de pitié plore,» v.3956).

Las intervenciones del narrador no se limitan, pues, a reiterar las palabras de los personajes o a establecer su estado de ánimo, sino que acompañan esta última función de la descripción del lenguaje corporal. De esta forma, el cuerpo es utilizado como espejo de los sentimientos. Y, como ejemplo, puede servirnos esta misma última escena donde vemos a los personajes arrodillarse (v.3925), hacer levantar a alguien (v.3926) o llorar de pena o de alegría (v.3956, v.3958). En definitiva, los gestos descritos en los discursos híbridos de los episodios de caballería se caracterizan en general por el hecho de traducir los sentimientos del personaje, sea de respeto, sumisión, afecto, piedad, felicidad o estupefacción. Este último es el caso del gesto del rey Arturo, quien, ante las hazañas de Cligés (esc. vv.4689-4702), traduce su asombro santiguándose («Del chevalier se saigne» v.4688).

Por su parte, **el discurso singular** utilizado en los episodios de caballería de esta novela se caracteriza por el hecho de mostrarse bajo forma de monólogo. Como discurso singular, este tipo de manifestación del discurso niega la posibilidad de intercambio verbal entre los locutores de los que sólo uno es activo, mientras que el otro o los otros son virtuales. Pero, en todo caso, implica la presencia de un interlocutor que, ciertamente, verá limitado su acceso a la palabra a causa del monopolio que de ella hace el que la pronuncia. En general, el contenido del monólogo se caracteriza por no precisar una respuesta, por no favorecer el paso a locutor activo del locutor virtual.

En concreto hay doce ejemplos, de los que sólo dos son monólogos híbridos. En los **monólogos en discurso directo** encontramos dos tipos de locutor: uno colectivo y otro individual. Los monólogos en los que domina el locutor colectivo pueden organizarse, de acuerdo con su contenido, en las situaciones de interacción verbal siguientes: las *decisiones* de los caballeros sajones ante el desarrollo del enfrentamiento (vv.3503-3507 y vv.3630-3632), el *acceso a la información* que facilitan los espectadores del torneo (vv.4681-4683), la *advertencia* de un peligro por parte de los vigías (gritos de alerta, vv.1694-1696 y v.1867) o la *expresión del estado emocional* de los espectadores del torneo (expresión de admiración, vv.4869-4871). En todos ellos presentan el discurso de locutor colectivo donde las individualidades quedan difuminadas en favor de una armoniosa polifonía. Se da voz, pues, a los grupos de personas que en diferentes circunstancias se encuentran implicados como tal grupo en la acción y que expresan a través del discurso directo su reacción ante ella.

Por otro lado, los monólogos en discurso directo pronunciados por un locutor individual se enclavan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción: la *recompensa*, que desvelada a priori constituye un acicate para ejecutar una empresa (esc. vv.1518-1520), la *petición* de carácter persuasivo (esc. vv.3581-3596), el *acceso a la información* (vv.3650-3653) y,

finalmente, un *acuerdo-contrato* forzado bajo forma de desafío lanzado por Cligés (esc. vv.3523-3528).

En todo caso las diferentes escenas implican situaciones donde las consecuencias de la palabra pronunciada no favorece el desarrollo de un proceso de comunicación sea porque se trata de palabras que preceden a una cierta acción bélica (es el caso de las decisiones de la esc. vv.3503-3507; las advertencias de las escenas vv.1694-1696, v.1867; la recompensa vv.1518-1520 o el desafío vv.3523-3528); sea porque preceden una situación de espera (por el ejemplo la decisión vv.3630-3632; la petición vv.3581-3596) o, finalmente, porque se trata de mensajes que no tienen necesidad de contrapartida porque cierran un ciclo: dar una noticia deseada (vv.3650-3653), la expresión de admiración (vv.4869-4971) o la escena vv.4681-4683 donde los interrogados no poseen información para compartir.

En lo que concierne al aspecto formal, hay que decir que, salvo tres casos particulares de los que nos ocuparemos más adelante, el conjunto de los monólogos de los episodios de caballería está introducido por *verba dicendi* que, evidentemente, señalan el cambio de nivel narrativo. Estos verbos son *dire* o *crier/s'escrier* (conjugados en tercera persona del singular o del plural según la identidad cuantitativa del interlocutor). Estos verbos en este tipo de episodios implican una tensión producto del desorden, de la despreocupación que la preceden. A través del grito, de la llamada de atención, se quiere despertar la conciencia acerca de una realidad para lo que el verbo *dire* resulta insuficiente. El mensaje no es transmitido en las mejores condiciones comunicativas dado que abundan las interferencias lo que obliga al uso intensivo de los recursos articulatorios, al uso del grito, para lograr captar la atención del interlocutor virtual. Es lo que vemos reflejado en las escenas del desafío lanzado por Cligés en el campo de batalla (vv.3523-3528), de los gritos de alerta de los vigías (vv.1694-1696, v.1867) o del anuncio esperado que un soldado recién llegado se

apresura a hacer al duque expectante (vv.3650-3653).

Por otro lado, destacan del conjunto tres monólogos que están yuxtapuestos al texto sin marcas explícitas del cambio de nivel narrativo. Es el caso, en primer lugar, de la escena comprendida en los versos 1518-1520 donde aparece una prolepsis verbal no desarrollada a posteriori (no aparecen los informadores del rey transmitiendo su mensaje) y, en su lugar, el narrador presenta el discurso del rey Arturo, su oferta de una recompensa:

Et li rois de la soe part
 Fet an l'ost crier et savoir
 Quel don voldra de lui avoir
 Cil par cui li chastiax iert pris:
 «Une coupe de mout grant pris
 Li donrai de quinze mars d'or,
 La plus riche de mon tresor.» (vv.1514-1520)

Aquí interesa el mensaje, pero especialmente la voz que le da su significado: la del rey Arturo. No interesa, por tanto, desde el punto de vista de la economía textual, la repetición por parte de los mensajeros del discurso primigenio.

En segundo lugar, es el caso de la petición que un espía dirige al duque sajón después de que el narrador la haya precedido de dos versos en los que indica la manera en que dicho personaje se dirige allí donde está el duque y la acogida que le es dispensada (vv.3581-3596). El uso del *tu*, en otras ocasiones de carácter descortés, está aquí en sintonía con la expectación del momento y con el convencimiento por parte del mensajero de la buena acogida que tendrá su anuncio.

Y, finalmente, la tercera escena, comprendida en los versos 3630-3632, se caracteriza por el hecho de estar también yuxtapuesta a los versos que la preceden, donde el narrador explica las razones que impulsan al locutor a pronunciar esas palabras.

En los tres casos el paso del relato al discurso por medio de esta yuxtaposición pone de relieve el contenido e introduce un elemento de novedad frente a otros momentos del texto en los que, por medio de otros recursos expresivos, se pone de manifiesto este cambio de nivel narrativo.

Por su parte, en estos episodios de caballería, sólo encontramos dos escenas de **monólogo en discurso híbrido**. Ambas escenas pertenecen a la situación de interacción verbal cuyo contenido es la *orden*. La primera escena se desarrolla entre los vv.2132-2158 y en ella se presenta la arenga, entre conminatoria y persuasiva, que Alexandre lanza a los habitantes del castillo conquistado. La primera parte se presenta en discurso indirecto (la parte de carácter más conminatoria) y la segunda en discurso directo (donde el primer verso recuerda, a través de un inciso -«fet il» v.2137-, la identidad del locutor y donde se despliega un discurso de carácter persuasivo).

Por su parte, la escena vv.6519-6531 muestra la orden que Alis lanza para que Cligés y Fenice sean perseguidos. Aquí se ve también el mismo aspecto formal que en el caso precedente, aunque en esta ocasión el discurso indirecto transmite la necesidad que acucia al emperador para tomar venganza y el discurso directo presenta la orden concreta:

Et dit, se il n'en prant vengeance
 De la honte et de la viltence
 Que li traïtes li a faite,
 Qui sa fame li a fortraite,
 Ja mes n'avra joie an sa vie.
 «Or tost, fet il, jusqu'a Pavie,
 Et de ça jusqu'an Alemaigne,
 Chastel, ne vile n'i remaigne,
 Ne cité, ou il ne soit quis.
 Qui andeus les amanra pris,
 Plus l'avrai que nul home chier.
 [...]» (vv.6519-6529)

Como vemos, los dos casos de monólogo híbrido implican un contenido discursivo tal que por su peso no necesitan respuesta verbal: su repuesta es la ejecución. No permiten, pues, entablar un diálogo puesto que no se busca un intercambio comunicativo armonioso sino un monopolio verbal. Este es en definitiva el retrato esencial de cualquier monólogo.

5.2.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo

Las escenas dramáticas en los episodios de protocolo de esta novela son escasas, tanto en lo concerniente al diálogo como al discurso singular. En concreto, el **diálogo** se desarrolla en trece escenas que se enclavan en situaciones de interacción cuyo abanico de contenido es bastante reducido: acuerdos-contratos, petición, arbitraje de Arturo, acceso a la información, órdenes y rechazo.

Las escenas en **diálogo directo** están organizadas, de acuerdo con su núcleo de contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El *acuerdo-contrato* está integrado por la escena comprendida en los versos 336-378. En ella se presenta un acuerdo-contrato de sumisión libremente contraído: Alexandre, que acaba de llegar a la corte del rey Arturo atraído por su renombre, se somete a éste poniéndose a su servicio. El aspecto formal de esta escena se caracteriza por el hecho de comenzar con la yuxtaposición de un gesto («Alixandres le roi salue,» v.333) y de la descripción por parte del narrador de un rasgo de la personalidad de Alexandre que hace alusión a su forma de hablar («Qui la leingue avoit esmolue/A bien parler et sagemant» vv.334-335). A continuación, las dos primeras intervenciones aparecen doblemente marcadas por una frase atributiva que las introduce y por un inciso («fet il» v.336). Sin embargo, este elemento redundante que marca el cambio de nivel narrativo desaparece a partir del momento en el que el ritmo del discurso del personaje se apodera del aspecto formal. Es decir, cuando se despierta la curiosidad del

rey Arturo sobre la identidad del joven que se encuentra enfrente de él. Se suceden, entonces, las intervenciones libres de marcas del narrador cuya rapidez de alternancia y la precisión de la información implican la ruptura del verso para acoger dos, incluso tres, intervenciones consecutivas. El extracto que citamos a continuación permitirá apreciar este hecho:

Li rois tot maintenant respont:
«Amis, fet il, ne refus mie
Ne vos ne vostre compaignie,
Mes bien veignant soiez vos tuit.
Car bien sanblez, et je le cuit,
Que vos soiez fil de hauz homes.
Dom estes vos? - De Grece somes.
- De Grece? - Voire. - Qui est tes peres?
- Par foi, sire, li empereres.
- Et comant as non, biax amis?
[...] (vv.354-363)

El texto, por tanto, imita perfectamente la vivacidad, la precisión de un diálogo de esta naturaleza, lo que, además, está realzado por la ruptura del verso.

2) El núcleo de contenido de la *petición* está integrado por la escena comprendida en los versos 1110-1120, donde hay una petición por parte de Alexandre y sus compañeros de ser armados caballeros para poder luchar contra la traición del conde Angrés. Se trata de un diálogo breve (10 versos) cuyo aspecto formal es menos innovador que el de la escena precedente ya que las intervenciones aparecerán marcadas por una frase atributiva, por un inciso o por las dos marcas simultáneamente.

Por otro lado, las escenas en **discurso híbrido** son más numerosas (concretamente son once escenas). La estructura de la escena se caracteriza, en general, por el empleo del discurso directo como mecanismo para destacar ciertas intervenciones del personaje frente a otras. Las escenas de este apartado están enclavadas, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de

interacción verbal:

1) El *acceso a la información* está integrado por cuatro escenas donde se solicita información y que se desarrollan en los versos vv.1403-1412, vv.4987-4997, vv.5749-5801 y vv.6451-6510. En todas ellas el empleo del discurso directo sirve para destacar la intervención que introduce la información novedosa. El primer discurso (vv. 1403-1412) es bastante corto y en él Alexandre pregunta a la reina sobre la suerte prevista por Arturo para los prisioneros. Está caracterizado formalmente por la intervención de Alexandre en discurso indirecto y, yuxtapuesta a ella, la intervención en discurso directo de la reina Guenièvre, quien será simplemente identificada en el diálogo por un inciso («fet ele» v.1406).

En la escena desarrollada en los vv.4987-4997 vemos, igualmente, el empleo del discurso no-literal como un mecanismo de resumen. De esta forma, el discurso denotativo es empleado para resumir al máximo y evitar, de esta forma, la reiteración de las informaciones ya conocidas:

«Amis, fet il, aprendre vuel
 Se vos lessastes par orguel
 Qu'a ma cort venir ne deignastes,
 Tantost qu'an cest país antrastes,
 Et por coi si vos estrangiez
 De nos, et voz armes changiez,
 Et vostre non me raprenez,
 Et de quel gent vos estes nez.»
 Cligés respont: «Ja celez n'iert.»
 Tot ce que li rois li requiert
 Si l'a dit et reconüe. (vv.4987-4997)

Así, pues, el relato de Cligés sobre su vida, los motivos que justifican su presencia en la corte del rey Arturo y su forma de actuar serán eliminados del texto, ya que supone una información redundante sin interés narrativo. Sin embargo, este deseo de aligerar el relato de las palabras de discursos redundantes para privilegiar la acción no es respetado siempre, puesto que la

escena comprendida en los versos 5749-5801 ilustra justamente lo contrario. De esta manera cuando los físicos de Salerno llegan a la corte del emperador Alis, éste pregunta (en discurso indirecto) a las gentes la causa de su dolor y, a partir de aquí, comienza un diálogo en discurso directo en el que el locutor colectivo sacia en detalle la curiosidad de los médicos, al tiempo que da rienda suelta a la manifestación codificada verbalmente de su dolor.

Finalmente, la escena desarrollada en los vv.6451-6510 se caracteriza por su extensión, en particular la presentada en discurso directo. En ella Alis intenta, sin éxito, obtener de Jehan información sobre el paradero de Cligés y de Fenice. Concretamente la parte representada en discurso no-literal es la primera intervención, la de Alis, cuyas palabras están compartidas entre el discurso indirecto y el indirecto libre, estableciéndose, de esta forma, un contraste significativo a través de la forma entre el contenido de sus palabras (la descripción del castigo reservado a Jehan y la legitimidad del mismo como consecuencia del delito de traición). A partir de aquí, el resto del diálogo se presenta en discurso directo y en él Alis intenta obtener, sin resultado, información sobre el paradero de los jóvenes fugitivos.

2) Son cuatro las escenas en las que está desarrollado el núcleo de contenido del *acuerdo-contrato*. Los dos diálogos que presentan acuerdos contraídos libremente se desarrollan en los versos 4940-4959 y vv.5825-5851. En la primera de estas escenas encontramos un interlocutor colectivo (los caballeros vencidos) que se pone bajo las órdenes de su vencedor en el torneo, Cligés. Hay dos intervenciones en discurso no-literal (discurso denotativo colectivo y discurso indirecto de Cligés) y, la tercera de carácter colectivo está presentada en discurso directo, lo que permite poner de relieve la alabanza que los caballeros vencidos hacen de aquel a quien llaman *su señor*.

La segunda escena que desarrolla un acuerdo libremente contraído (vv. 5825-5851) presenta a uno de los físicos de Salerno cuando se dirige al

emperador Alis para comprometerse a *curar* a la emperatriz. El compromiso espontáneo del físico que abre el diálogo está presentado en discurso directo e introducido por una frase atributiva de la que el *verbum dicendi* es *s'escrier* lo que pone aún más de relieve el contenido de la intervención por la manera en la que es pronunciado. La intervención del emperador está representada por medio de dos tipos de discurso no-literal, lo que va a distinguir el sentido del contenido de sus palabras. De esta forma, el uso del discurso indirecto sirve para manifestar la aceptación del acuerdo y la continuación en discurso indirecto libre subrayará la naturaleza exacta de los términos de este acuerdo que será aceptado por el físico y destacado en el texto por el uso del discurso directo. Por su parte, el empleo del discurso literal permite subrayar una parte concreta del diálogo, en particular aquella donde alguien (los físicos de Salerno) llega y se muestra capaz de modificar radicalmente una situación que se creía definitiva y cuyas consecuencias para el desarrollo de la intriga, por tanto, son imprevisibles (como es el caso de la intervención fortuita de los físicos en el perfectamente maquinado plan de Cligés y Fenice).

Por otro lado, dentro del conjunto de escenas que se enclavan en la situación de interacción de los acuerdos-contratos, encontramos dos que presentan contratos forzados y que están desarrolladas en los versos 84-213 y vv.4179-4235. La obtención por parte del manipulador de lo que desea tendrá lugar concretamente por medio del compromiso del *don*: en ambos casos un joven (Alexandre y Cligés, respectivamente) obtienen de la voluntad a la que tienen que someterse (su padre y su tío, respectivamente) la venia para partir y dirigirse a la corte del rey Arturo. Las dos escenas desarrollan, en consecuencia, sendos proyectos de manipulación que se construyen sobre el contrato del *don contraignant*, es decir, la concesión determinada por la costumbre de alguna cosa requerida de la que se ignora la naturaleza y que puede ser perjudicial para aquel que la concede.

El primer proyecto (vv.84-213) se desarrolla en medio de un diálogo bastante largo que implica 64 versos donde Alexandre intenta obtener de su padre el permiso para ir a la corte del rey Arturo. El conjunto del diálogo se presenta en discurso directo y el discurso indirecto está constituido por dos versos que encabezan la intervención en discurso directo de Alexandre que rechaza el ofrecimiento de su padre. Este uso del discurso indirecto por su carácter de prolepsis debe ser puesto en relación, en lo referente al análisis formal de este diálogo, con las intervenciones del narrador que aparecen aquí y allá a lo largo del discurso para explicar la conducta de los personajes, sus sentimientos, recordar las palabras de éstos o, simplemente, anunciar sus intervenciones. Esta presencia constante del narrador resta, como ya hemos indicado anteriormente, vivacidad al diálogo e impide que tenga lugar una aproximación más manifiesta entre este tipo de diálogo narrativo y otro de carácter más dramático, más marcadamente productivo desde el punto de vista de la espectacularidad en su publicación oral:

Li vaslez antant la promesse
 Que l'andemain après la messe
 Le vialt ses pere adober
 Et dit qu'il iert malvés ou ber
 En autre país que el suen.
 «Se vos feire volez mon buen
 De ce que je vos ai requis,
 Or me donez et veir, et gris,
 Et boens chevax, et dras de soie;
 Car, einçois que chevaliers soie,
 Voldrai servir le roi Artu [...] (vv.133-143)

Este control constante del diálogo por parte del narrador caracteriza también, especialmente en la primera parte, la otra escena donde se desarrolla un proyecto de manipulación (vv.4179-4235). El narrador reproduce en discurso indirecto la petición de Cligés que abre el diálogo y cierra la escena, y utiliza el discurso denotativo para expresar el agradecimiento de éste a su tío, una vez

conseguido lo que quería: la venia para partir hacia Bretaña. El resto se presenta en discurso directo, aunque, intercaladas, encontramos dos intervenciones del narrador para analizar el uso de la palabra de los personajes y su efecto. Sin embargo, esta presencia del narrador queda ligeramente difuminada en la última intervención en discurso directo presentada sin ninguna marca narrativa de la identidad del locutor.

Se puede constatar, por tanto, una diferencia formal entre estas dos escenas de acuerdo-control y, también, en lo que se refiere al proyecto de manipulación. Por un lado, el primer proyecto se caracteriza por el hecho que Alexandre obtiene el *don* antes de desvelar su naturaleza:

«Biau pere, por enor aprandre
 Et por conquerre pris et los,
 Un don, fet il, querre vos os,
 Que je vuel que vos me doingniez;
 Ne ja ne le me porloigniez,
 Se otroier le me devez.»
 De ce ne cuide estre grevez
 L'empereres ne po ne bien:
 L'enor son fil sor tote rien
 Doit il voloir et convoitier.
 [...]
 «Biax filz, fet il, je vos otroi
 Vostre pleisir, et dites moi
 Que vos volez que je vos doingne.» (vv.84-99)

Y, una vez que el emperador conoce de qué se trata, no puede hacer otra cosa que no sea respetar la palabra dada, lo que no impide que intente persuadir a su hijo de quedarse a su lado. El segundo proyecto, al contrario, se caracteriza por un despliegue más ingenuo del proyecto puesto que Cligés presenta claramente sus deseos antes de obtener el permiso:

Devant l'empeoreor s'aquialt,
 Et si li prie, se lui plest,
 Que an Bretagne aler le lest

Veoir son oncle et ses amis.
Molt sagement l'en a requis,
Mes ses oncles l'en escondit,
Quant il sa requeste et son dit
Ot tote oïe et escoutee.
«Biax niés, fet il, pas ne m'agree
Ce que partir volez de moi.
Ja cest congié ne cest otroi
N'avroiz de moi, qu'il ne me griet,
[...] (vv.4178-4189)

Entonces la concesión del *don*, al que se hará referencia más tarde, es rechazada y Cligés deberá intentar encontrar otro mecanismo de manipulación más efectivo y, de esta manera, después de una larga intervención donde argumenta las razones de su petición, concluye con una amenaza que tendrá las consecuencias deseadas:

«[...]
Et sachiez bien certenemant
Que, se vos ne m'an envoiez
Et le don ne m'an otroiez,
Que g'irai sanz vostre congié.
- Biax niés, einçois le vos doing gié,
Quant je vos voi de tel meniere
Que par force ne par proiere
Ne vos porroie retenir.
[...]» (vv.4218-4225)

Los dos proyectos, por tanto, se basan en una misma táctica y tienen un mismo objetivo y, aunque éste no implique consecuencias perjudiciales para el honor del sujeto manipulado, los manipuladores prevén obstáculos para la obtención de lo que desean. Esta es la razón por la que deciden desplegar un proyecto de manipulación tal como ya hemos visto.

3) La escena comprendida en los versos 4909-4927 desarrolla el núcleo de contenido del *arbitraje de Arturo*. La escena se caracteriza por el hecho de que la alternancia entre el discurso literal y no-literal establece un contraste entre

las informaciones, sin privilegiar especialmente una parte sobre la otra. Su estructura formal se basa en el empleo del discurso directo en la primera parte del diálogo (petición de Arturo dirigida a Gauvain, pero teniendo como destinatario último a Cligés y breve respuesta de Gauvain que comparte el mismo verso que las últimas palabras del rey) y el discurso indirecto, en la segunda parte, donde Cligés intenta aplazar la aceptación de la petición y donde el rey termina imponiendo su voluntad. Ninguna de las dos partes es más importante que la otra, por lo que la alternancia del tipo de discurso introduce simplemente novedad en la representación del discurso de los personajes.

4) La escena comprendida en los versos 5999-6024 se enclava en la situación de interacción de la *orden*. En ella, el emperador pide a su sirviente que prepare el sepulcro para Fenice, lo que Jehan ha llevado a cabo ya pero por otros motivos, dado que está al servicio de los intereses de Cligés. Sin embargo, cuando habla con el emperador, se muestra como un sirviente fiel y confiesa, en discurso indirecto, a Alis que ya había dispuesto un sepulcro y le propone, en discurso directo, utilizarlo para acoger el cuerpo sin vida de la emperatriz. La alternancia de diferentes tipos de discurso en la misma intervención permite aligerarla e introducir un índice de novedad que pone de manifiesto el saber hacer del sirviente en una circunstancia tan comprometida: mentir al emperador.

5) Finalmente, el núcleo de contenido del *rechazo* está integrado por la escena desarrollada en los versos 6406-6414. En ella, se presenta el rechazo de un personaje, Beltrán, a dar información. Se trata de un diálogo con dos interlocutores (uno colectivo y otro individual, cuya identidad está señalada en el texto por medio de un inciso, «fet il» v.6408), compuesto por dos únicas intervenciones. La primera, la colectiva, que implica una pregunta, está representada en discurso indirecto y yuxtapuesta a ella, la respuesta se encuentra en discurso directo:

Maintenant li ont demandé
Qui est qui ce li avoit fet.
«Ne me metez, fet il, en plet,
Mes sor mon cheval me montez.
Ja cist afeires n'iert contez
Jusque devant l'empereor.
Ne doit pas estre sanz peor
Qui ce m'a fat, voir non est il,
Car prés est de mortel peril.» (vv.6406-6414)

De nuevo, como vemos, el empleo de este tipo de combinación del discurso permite resaltar una de las intervenciones y poner de relieve su contenido. Ello, en definitiva, aumenta el grado de expectación del receptor ante la crisis que se está aproximando.

El **discurso singular** en los episodios de protocolo de esta novela se manifiesta exclusivamente a través de **monólogos en discurso directo**. Como hemos señalado, el monólogo implica la existencia de, al menos, dos interlocutores de los que uno es virtual y el otro es quien monopoliza el discurso. El término de la intervención del interlocutor activo, a causa de la naturaleza propia del contenido del discurso, impide la posibilidad de réplica por parte del otro interlocutor.

En el conjunto de los episodios de protocolo se pueden distinguir cinco monólogos en los que tiene lugar un empleo regular del lenguaje y uno en el que se pone de manifiesto un uso no-regular. En lo que se refiere a los cinco primeros hay que indicar que se concentran en dos aspectos de contenido bastante concretos: el acceso a la información y la expresión de los sentimientos. Todos ellos están determinados por el hecho de no necesitar respuesta sea porque no existe ninguna posible o porque lo que debe seguir es la acción y no las palabras.

1) Los monólogos que se enclavan en el núcleo de contenido del *acceso a la información* son tres: por una parte, el desarrollado en los versos 2927-2932 donde un conjunto de voces dejan oír un discurso al unísono de carácter iterativo

que implica un petición de información sobre la identidad del joven caballero (Cligés) que se muestra tan valiente en la justa. No hay respuesta porque nadie lo conoce y precisamente este hecho aviva aún más la curiosidad. Por otra parte, los versos 5586-5590 (también de carácter iterativo puesto que el discurso implica la participación de muchos locutores, «li uns a l'autre consoille» v.5585) presentan la difusión de un rumor sobre la enfermedad de Fenice. Y, finalmente, en los versos 6599-6613 se presenta el monólogo de los mensajeros que llegan a la corte del rey Arturo para anunciar a Cligés la muerte de su tío, el emperador Alis.

2) La situación de interacción verbal que desarrolla el contenido de la *expresión del estado emocional* está presente en este apartado a través de los monólogos en los que se manifiesta el dolor de la corte a causa de la *muerte* de Fenice: los versos 5719-5737 (donde el locutor es colectivo) y los vv.6052-6055 (cuyo discurso es de carácter iterativo dado que un conjunto de voces, «fet chascune» v.6052, lo repiten). Estas dos escenas, por su parte, codifican verbalmente el dolor de la gente a causa de la muerte de la emperatriz, lo que acentúa la intensidad dramática del texto, y no se acompañan de réplicas ya que contrarrestarían el valor de aquel.

3) Por último, nos resta el monólogo comprendido en los versos 2565-2580 que reproduce una *petición* y donde hay un empleo no-regular del lenguaje puesto que el objetivo no es la simple comunicación, sino el influir sobre el otro para obtener algo. En este caso, se trata de un proyecto persuasivo que Alexandre desarrolla a fin de intentar convencer a su hijo sobre sus primeros pasos para convertirse en caballero:

Son fil manda et si li dist:
 «Biax filz Cligés, ja ne savras
 Conuistre con bien tu vaudras
 De proesce ne de vertu,
 Se a la cort le roi Artu
 Ne te vas esprover einçois

Et as Bretons et as Einglois.
[...]
De ce te lo que tu me croies,
Et s'an leu viens, ja ne t'esmaies,
Mon seignor Gauvain, ce te pri,
Que tu nel metes en obli.» (vv.2564-2580)

El monólogo está compuesto de argumentos que sostienen la decisión de la que el manipulador intenta mostrar el atractivo sobre cualquier otra. En este caso concreto al hecho de desplegar un proyecto de persuasión se debe añadir la sumisión a la voluntad del padre (y especialmente porque es su última voluntad puesto que algunos instantes después muere) para concluir el éxito del proyecto y justificar la ausencia de respuesta.

5.2.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor

En esta novela se nos presenta la historia de dos parejas desarrolladas con un grado de exhaustividad bastante distinto: los padres de Cligés, Alexandre y Soredamor; y, el propio Cligés y Fenice. A continuación pasaremos a un análisis más pormenorizado de los discursos que integran las diferentes situaciones de interacción verbal que articulan dichas historias:

A. Alexandre y Soredamor:

La historia de amor de esta primera pareja se organiza de acuerdo con el esquema de desarrollo de las historias de amor que hemos establecido anteriormente:

1) *El silencio* constituye un elemento de gran importancia ya que envuelve los sentimientos de ambos jóvenes y que acrecienta su sufrimiento:

Einsi se plaint et cil et cele,
Et li uns vers l'autre se cele; (vv.1039-1040)

Por otro lado la prolongación del silencio más allá de lo normal implica la importancia de la confesión y el debate personal en el que se intenta encontrar alivio a la incertidumbre.

2) La *expresión-confesión personal de los sentimientos* lleva implícita la manifestación individualizada de la vida interior del personaje por medio de soliloquios. Este tipo de discurso debe ser inscrito dentro del conjunto de medios utilizados por el narrador para hacer acceder al receptor al dominio de la vida interior del personaje. Estos medios pueden ser clasificados en dos grupos bien definidos: por un lado, se encuentra la simplificación ejecutada por parte del narrador, quien asume en su voz los pensamientos de los personajes que están, por tanto, representados en discurso no-literal (discurso indirecto o discurso indirecto libre). En general, la parte del texto definida por estas características está introducida por un sintagma verbal del tipo *penser que* o *venir en corage* y constituye una mirada puntual de las decisiones, los deseos del personaje o de su interpretación de la realidad.

Por otro lado, el narrador permite el acceso del receptor a la vida psíquica del personaje por medio de la presentación, bajo forma de soliloquio en discurso directo, de la codificación verbalizada de sus pensamientos. Este tipo de expresión será concebido (y será de esta forma hasta mitad del siglo XIX cuando pase a ser interior)¹⁷ como un discurso pronunciado en voz alta y dirigido exclusivamente a quien lo pronuncia, lo que será explícitamente indicado en el sintagma atributivo que introduce el discurso (del tipo «S'an prant consoil a li meïsmes:/ [...] fet ele, [...]» vv.1371-1372; «A li seule opose et respont,/Et fet tele oposition:» vv.4364-4365); o, implícitamente, e través de un verbo declarativo («et dit:» v.469, v.889; «Qu'el ne criast:» v.4056) o de un inciso («fet il» v.6154, v.6364).

¹⁷ G. Gougenheim, «Du discours solitaire au monologue intérieur», in *Le Français Moderne*, 15, 1947, pp.242-248.

Este segundo tipo de mecanismo introspectivo permite, a través de la codificación verbal, acceder directamente a la vida psíquica del personaje sin la mediación de la voz del narrador, lo que contribuye sin duda a delimitar la personalidad de aquel. En los episodios de amor, el soliloquio representa una válvula de escape para la tensión de unos sentimientos intensos que no pueden ser compartidos con la persona objeto de la pasión. El temor a no ver correspondido el amor constituye el principal escollo que impide la confesión, tal como el propio Andrea Capellani señala en su tratado sobre el amor:

Quod amor sit passio est videre. Nam antequam amor sit ex utraque parte libratu, nulla est angustia maior, quia semper timet amans ne amor optatum capere non possit effectum, nec in vanum suos labores emittat.[...]¹⁸.

Por tanto, ante la incertidumbre, el debate interior permite analizar la situación e intentar llegar a una determinación con respecto a ella.

Los **soliloquios en discurso directo** que encontramos en el texto pueden ser organizados, según el personaje que los pronuncia, de la manera siguiente:

- Los soliloquios de Soredamor: el primero está constituido por 47 versos en discurso directo (vv.469-515). En ellos Soredamor analiza lo que siente a partir de los tres ejes sobre los que se construye el discurso porque son la causa de su estado actual: los ojos, que han buscado reiteradamente al caballero que se distingue del resto; el corazón, que ha sentido placer en esa contemplación; y el Amor, que ha hecho caer a los otros dos en su trampa. Frente a éstos, su voluntad se muestra resuelta a resistirse a los ataques del amor. El discurso progresa basándose en el uso de preguntas que exigen una respuesta que a su vez suscita, de nuevo, otra pregunta y otra respuesta, hasta culminar en una resolución final. Esta alternancia hace avanzar el razonamiento y argumenta la resolución final.

El segundo de los soliloquios se desarrolla entre los versos 889-1038. En esta ocasión la extensión del discurso es superior puesto que contiene 150

¹⁸ Andrea Capellani, *De Amore*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985, p.54.

versos en los que, en discurso directo, a través de una serie de preguntas-respuestas, Soredamor se descubre y se confiesa enamorada de Alexandre y decide que lo amará en silencio, pues confesarle lo que siente está sancionado negativamente por la sociedad:

Cui chaut, quant il ne le savra,
Se je meïsmes ne li di?
Que feroie, se ne li pri?
Qui de la chose a desirrier
Bien la doit requerre et proier.
Comant? Proierai le je donques?
Nenil. Por coi? Ce n'avint onques
Que fame tel forfet feïst
Que d'amors home requeïst,
Se plus d'autre ne fu desvee.
Bien seroie fole provee,
Se je disoie de ma boche
Chose don j'eüsse reproche. (vv.984-996)

Vemos en esta cita reflejado el uso del mecanismo de pregunta-respuesta aplicado a la toma de una decisión que concierne a la confesión de los propios sentimientos al otro. En este caso, el obstáculo está erigido por la propia sociedad en contra de la libertad de actuación de la mujer en lo referente a la sinceridad con respecto a la elección de su pareja.

El tercer soliloquio de Soredamor se desarrolla entre los versos 1372-1398, en los que el discurso se construye siguiendo el mismo esquema de pregunta-respuesta y donde tiene lugar una reflexión sobre el objeto del amor y sobre los apelativos que se le deben aplicar (*amis, mes dolz amis*).

- Los soliloquios de Alexandre: este personaje es presentado en los episodios de caballería como un valiente y arriesgado caballero frente a la imagen de tímido enamorado, más acorde con su juventud, que se nos da de él en los episodios de amor. A través de un único y extenso soliloquio (de 247 versos) se nos da cuenta del estado de ánimo del personaje, ya que éste se interroga sobre cómo Amor ha podido herirlo. En este sentido, Alexandre

establece exactamente la naturaleza del mal que lo aqueja, de qué forma cayó en este enamoramiento, por medio de un diálogo consigo mismo, y, posteriormente, lleva a cabo la descripción física del objeto de ese amor: Soredamor. Finalmente, después de su exhaustivo análisis, decide rendirse al imperio del amor. El conjunto del soliloquio está comprendido entre los vv.618-864 y en ellos se perfila ya el temor innato del amante ante el eventual rechazo. Como rasgos formales destacados, debemos señalar la presencia, en el interior del soliloquio, de un diálogo establecido consigo mismo y, en un momento determinado, el carácter aleccionador del discurso que hace que el locutor se dirija a un receptor (*vous*) al que destina sus palabras.

El soliloquio se muestra, pues, como un medio de explorar el dominio concreto de los sentimientos románticos lo que explica y provoca al mismo tiempo la presencia de este tipo de discurso. No debemos olvidar que el marco del amor implica una serie de estados en quien lo siente, tales como la negación del sentimiento, el sometimiento a la realidad del mismo y la duda que impide la confesión al otro. Todo ello constituye una serie de elementos que determinan la actitud individual de los enamorados, quienes utilizan el silencio como medio de evitar el enfrentamiento del otro, su eventual rechazo... Este silencio entre los miembros de la pareja será compensado por la expresión individual y solitaria de cada uno de ellos que aumenta en intensidad en la medida en la que se estima más débiles las posibilidades de felicidad futura. Este carácter dramático implícito en este tipo de discurso será acentuado por su propia estructura. Así, la reflexión del locutor aparece guiada por la tendencia a desdoblarse en dos conciencias entre las que se establece un diálogo (a veces declarado como tal o simplemente estructurado en torno a las preguntas-respuestas) por medio del que se pretende llegar a comprender la realidad y tomar una postura. Sin embargo, desde el momento en que el silencio entre las partes se instaura y no se encuentran las fuerzas para romperlo se impone el estatismo de manera que,

en beneficio de la progresión de la intriga, se hace necesaria la participación de terceros.

3) La *conquista de los aliados*: en este caso, como los presentes en las demás novelas en las que aparece la intervención de un aliado, éste busca ayudar al personaje enamorado al que lo une una relación de afecto. La primera parte de la novela *Cligés* presenta como personaje aliado a la propia reina Guenièvre, quien intuye el mal que aqueja a su doncella y al joven caballero.

Esta mediación se manifestará verbalmente a través de dos **diálogos en discurso híbridos**: en primer lugar, ofrece de forma manipuladora un trofeo de amor al caballero (vv.1587-1592). La reina utiliza su posición superior a la de los jóvenes enamorados para facilitar el paso que éstos temen dar. En esta escena, el discurso directo corresponde a la intervención de Guenièvre quien empuja a Soredamor a desvelar que fue ella la que cosió la camisa de Alexandre. La respuesta y relato de Soredamor están reducidos al mínimo por medio del discurso denotativo que, aquí, es empleado, como lo es en general, como un medio de evitar la reiteración de la información: ya el receptor conoce la historia de la camisa.

En segundo lugar, Guenièvre decide poner los medios para ayudar a los jóvenes a vencer la timidez provocando la confesión de los verdaderos sentimientos (vv.2241-2309). En esta ocasión, la reina amonesta a Alexandre y lo empuja a la confesión:

«Alixandre, fet la reïne,
Amors est pire que haïne,
Qui son ami grieve et confont.
Amant ne sevent que il font,
Quant li uns de l'autre se cuevre.
[...]
D'Amors andoctriner vos vuel,
Car bien voi qu'Amors vos afole:
Por ce vos vuel metre a escole,
Et gardez ne m'an celez rien,
Qu'aperceüe m'an sui bien

As contenances de chascun
Que de deus cuers avez fet un.
[...]» (vv.2241-2258)

Las dos primeras intervenciones (de Guenièvre y Alexandre) se presentan en discurso directo frente a la de la doncella, cuyo papel está minimizado al representar el narrador su discurso de forma denotativa. La importancia de la mediación de la reina se verá ratificada con su intervención final que concluye el acuerdo entre los enamorados:

Ansimant dit: «Je t'abandon,
Alixandre, le cors t'amie;
Bien sai qu'au cuer ne fauz tu mie.
Qui qu'an face chiere ne groing,
L'un de vos deus a l'autre doing.
Tien tu le tuen, et tu la toe.» (vv.2304-2309)

4) Como hemos visto el *matrimonio* en las novelas de Chrétien constituye, en general, el punto final de toda relación y en este sentido recordaremos las palabras de la reina Guenièvre, quien, en la amonestación dirigida a Alexandre, le recuerda que, una vez confesado el amor, el matrimonio es el siguiente y definitivo paso:

«[...]
Par mariage et par enor
Vos antre acompainiez ansanble;
Ensi porra, si con moi sanble,
Vostre amors longuemant durer.

[...]» (vv.2266-2269)

Efectivamente, el matrimonio de Alexandre y Soredamor tendrá lugar rápidamente sin que el narrador quiera dedicarle mucho espacio en su relato «Ne vuel parole user ni perdre,/Qu'a mialz dire me vuel aerdre. (vv. 2321-2322).

B. La historia de amor de Cligés y Fenice queda organizada en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El *silencio*: en la segunda parte de la novela, aquella dedicada a las aventuras de Cligés y de Fenice, el silencio entre los enamorados viene determinado por circunstancias sociales, de familia y de honor dado que Fenice se convertirá en la esposa del tío de Cligés. Sin embargo, el amor ya ha surgido entre los jóvenes y ambos actúan en consecuencia: Fenice sirviéndose de una estratagema evita la consumación del matrimonio; Cligés enfrentándose a diversos peligros por rescatarla de las acciones alevosas de los sajones. Pero este amor no puede materializarse tal como señala el narrador de forma especialmente detallada en el texto porque, por un lado, Fenice como doncella es cobarde y no se atreve a decir lo que siente:

Se cele comancier ne l'ose,
N'est mervoille, car simple chose
Doit estre pucele et coarde.
Mes il qu'atant, de coi se tarde,
Qui por li est par tot hardiz,
S'est vers li seule acoardiz? (vv.3793-3798)

Y, por otro lado, en lo que se refiere a Cligés, tal como señala en los últimos versos citados, el narrador se interrogará sobre su indecisión, explicándola posteriormente, después de una reflexión sobre los efectos del amor:

Amors sanz criemme et sanz peor
Est feus ardanç et sanz chalur,
[...]
Mes por ce ne leissast il pas
Qu'il ne l'eüst eneslepas
D'amors aresniee et requise,
Comant que la chose en fust prise,
S'ele ne fust fame son oncle. (vv.3847-3865)

El silencio está impuesto, pues, por la timidez y el temor; pero, también, por una razón contundente dentro del marco social: la traición que implicaría contra el emperador. Por otro lado, el silencio, la desinformación, constituye un elemento que sirve para complicar la intriga hasta que la confesión se haga inevitable: en primer lugar, la confesión a sí mismo; y, después, al otro.

2) En lo que se refiere a la *expresión-confesión personal de los sentimientos* por medio de **soliloquios en discurso directo**, la expresión verbalizada de los sentimientos sólo será llevada a cabo por Fenice, quien, en primer lugar, mostrará su preocupación por Cligés cuando éste se enfrenta en duelo al duque, expresada por medio de una invocación a la Virgen en discurso directo v.4056. Posteriormente, después de la sentida despedida de Cligés, Fenice mantiene un largo soliloquio (161 versos) en discurso directo determinado por el análisis de la realidad de los signos externos de afligimiento que mostraba el joven en el momento de la despedida, vv.4366-4526. Especialmente dirigido por medio de preguntas hechas a su propio sentido común, este discurso pretende incidir en los detalles más significativos de la entrevista con el fin de establecer el sentido de las últimas palabras de Cligés «Mes droiz est qu'a vos congié praigne/Com a celi cui ge sui toz.» (vv.4282-4283). De nuevo se repite el esquema de preguntas-respuestas como medio efectivo de dar cuenta de la interioridad del personaje y de marcar, de paso, el discurso con un rasgo dramático que su publicación oral acentuaría seguramente:

«Cligés par quele entancion
 «Je sui toz vostres» me deïst,
 S'Amors dire ne li feïst?
 [...]
 Mes ce me resmaie de bot
 Que c'est une parole usee,
 Si repuis bien estre amusee;
 Car tiex i a qui par losange
 D'ient nes a la gent estrange
 «Je sui vostres, et quanque j'ai»,

[...]
 Mes je li vi color changier
 Et plorer molt piteusemant.
 Les lermes, au mien jugemant,
 Et la chiere pitieuse et mate
 Ne vindrent mie de barate,
 N'i ot barat ne tricherie.
 [...]» (vv.4366-4403)

La duda, producto de la incongruencia entre el lenguaje corporal y el verbal, hace que la lógica lleve a Fenice a conclusiones diferentes y probables, pues la falta de información favorece la ambigüedad. Sin embargo, en un momento determinado, parece imponerse con mayor contundencia la idea de que Cligés efectivamente la ama. Las razones que conducen a esta opinión se basan en el lenguaje corporal del joven: los cambios de color de la cara, la palidez, las lágrimas y los ojos. De esta forma, Fenice da un alto grado de credibilidad a las señales corporales emitidas de forma inconsciente porque ellas siempre *dicen* la verdad. Efectivamente, el grado de credibilidad que habitualmente se concede a las señales corporales inconscientes es muy alto frente al que se da a las señales corporales efectuadas de forma consciente, dado que a través de ellas se puede mentir igual que a través del lenguaje verbal. Normalmente se recurre a la información de estas señales corporales inconscientes (o, incluso, conscientes) cuando el individuo se encuentra en una situación interactiva donde hay contradicción entre los elementos verbales y no verbales. En este caso, la postura normal del observador será «[...] se fier à l'information non verbale plutôt qu'à l'information verbale [...]»¹⁹. Por tanto, Fenice no hace más que responder a la actuación normal de cualquiera en un tipo de situación donde el lenguaje verbal demasiado cortés enmascara, bajo la propia convención de la cortesía, el verdadero significado de las palabras «Je sui toz

¹⁹ S. Fey et al., «Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication» in Cosnier y Brossard (bajo la dirección de-), *La Communication non verbale*, Neuchâtel-París, Delachaux-Niestlé, 1984, p.189.

vostres» v.4367.

3) La *Conquista de los aliados*: normalmente los aliados en el amor no se buscan, se encuentran y este es el caso de Tessala la sirvienta de la joven Fenice quien ayudará sin reservas a su señora: en primer lugar provoca la confesión de Fenice sobre sus sentimientos y luego la ayuda, con un brebaje alucinógeno, a evitar la consumación del matrimonio con el tío de Cligés, lo que aparece representado en el texto por medio de un extenso **diálogo en discurso híbrido** vv.2974-3194. Esta escena está formalmente compuesta de tres partes: una primera en la que la presencia del narrador es evidente a través de la explicación de los actos del personaje, de la transcripción (en discurso indirecto libre) del pensamiento de Fenice, de la representación en discurso indirecto de un parte de su intervención o, finalmente, a través de la explicación sobre cómo Tessala adivina que el mal de su señora está causado por el amor y cuáles son sus características. La segunda parte de la escena se caracteriza por la desaparición del narrador y de las marcas identificativas del interlocutor ajenas al propio discurso. De esta manera, sólo la certeza de la alternancia de las intervenciones y los vocativos que las encabezan permiten identificar al interlocutor (aplicados a Tessala, los vocativos *Dame*, *Mestre*; aplicado a Fenice, *Demeisele*). Domina, pues, el discurso directo de carácter teatral en esta parte donde Tessala descubre a Fenice cuál es su mal y ésta solicita su ayuda para evitar que resulten dañados los intereses de Cligés a causa de su boda concertada con Alis. Fenice pretende, con su deseo de impedir la consumación del matrimonio por un lado, evitar convertirse en una nueva Iseo, cuyo cuerpo pertenecía a un hombre y su corazón a otro; por otro lado, la joven estaba al tanto del acuerdo establecido entre Alexandre y su hermano, quien no debía contraer nunca matrimonio. Sabe, pues, que con su unión Alis perjudica seriamente los intereses sucesorios de Cligés y no está dispuesta a contribuir a ello, todo lo que expresa en su larga intervención. Finalmente, en la última parte

de la escena se vuelve a instaurar la preponderancia del narrador quien recurre al discurso no-literal para transcribir las dos últimas intervenciones: la aceptación de Tessala de buscar un conjuro, brebaje o encantamiento para ayudar a su señora; y el agradecimiento que le expresa Fenice. De esta forma, los diferentes tipos de discurso y la presencia del narrador o su desaparición permiten introducir novedad y contraste en la escena poniendo de relieve los diferentes momentos que la componen.

En segundo lugar, en la ejecución de la promesa, Tessala conseguirá por medio de un discurso manipulador la intervención inocente de Cligés en el plan tramado, representado en el texto por medio de un **diálogo híbrido** compuesto por dos intervenciones, vv.3237-3266. Formalmente nos encontramos con una breve intervención en discurso indirecto de Cligés quien se dirige a Thasala para saber qué quiere de él. Yuxtapuesta a ésta (el cambio de nivel narrativo está marcado por un inciso «dist²⁰ ele»), la respuesta de Tessala, presentada en discurso directo, se caracteriza por su contenido manipulador, ya que se expresa un deseo inocente (servir un buen vino al emperador), lo que no representa ningún inconveniente para el manipulado y se ocultan las verdaderas intenciones (el vino en realidad es el brebaje alucinógeno). Resulta evidente que el plan de Tessala y Fenice no perjudica específicamente los intereses de Cligés, más bien al contrario, tal como aquella reconoce de forma enigmática al final de su intervención: «Et puet cel estre an aucun tans/Vos fera lié, si con je pans.» vv.3265-3266. Sin embargo, dado que en realidad se desconoce cuál sería su pensamiento al respecto, se prescinde de la ayuda de Cligés y se le utiliza de forma *inocente* para ejecutar exitosamente el plan.

En tercer lugar, cuando los dos enamorados se han puesto de acuerdo y establecen un plan de actuación para poder realizar su amor cumpliendo las

²⁰ El uso del verbo *dire* como inciso identificativo es bastante raro ya que generalmente el verbo que se utiliza es *faire*.

condiciones de Fenice, Tessala pone, de nuevo, al servicio de ésta sus conocimientos sobre brebajes, preparándoles uno que conducirá a Fenice, tras una corta agonía, a una muerte aparente que la liberará de sus compromisos como emperatriz. Este acuerdo será representado por medio de un **diálogo híbrido** entre ambas (vv.5346-5410). Formalmente la escena se caracteriza no sólo por la combinación de diferentes tipos de discurso entre las dos interlocutoras, sino, también, por el uso de discurso literal y no-literal en el seno de la misma intervención. El control del narrador se hace evidente a través de la introducción con la que encabeza las intervenciones de los personajes; de la representación de las palabras de Tessala en discurso indirecto; y, finalmente, a través de la composición de la primera intervención de Fenice por medio de la combinación de los discursos siguientes: discurso directo (con el que empieza a poner en antecedentes a Tessala sobre su decisión), discurso indirecto (con el que se resume el acuerdo llegado con Cligés), discurso directo («Si serons mes toz jorz ansamble.» v.5377), discurso indirecto libre (para solicitar su complicidad en la ejecución del plan) y, finalmente, dos versos en discurso directo cierran la intervención («Mes trop me tarde et trop m'esloigne/Ma joie et ma boene aventure.» vv.5384-5385). La segunda intervención de Fenice, aquella que cierra el diálogo, está presentada en discurso directo de manera que con ella se cierra la combinación de diferentes tipos de discurso para poner de relieve sea algunas intervenciones sobre otras o algunas partes del discurso del mismo personaje sobre otras. El caso de la intervención de Fenice es un claro ejemplo de esto último dado que la combinación de discurso literal y no literal permite resumir partes en las que se reitera una información y expresar de forma literal los sentimientos del personaje con respecto a la situación que está viviendo.

Por otro lado, este plan, para su triunfo total necesita de la manipulación de los miembros de la corte y del propio emperador, lo que será reproducido en el texto por medio de dos **monólogos en discurso directo** (vv.5412-5422 y

vv.5671-5676). En ellos, Tessala transforma la realidad para hacer creer a los demás en la enfermedad de la emperatriz. Esta modificación de la apariencia de la realidad encuentra su bastión principal en la palabra a través de la que se convence a los miembros de la corte y al propio emperador de algo que no es cierto para obtener unos beneficios ajenos a los intereses de éstos. El uso del discurso directo pone de relieve el proyecto manipulador:

«Seignor, ma dame est desheitiee,
Si dit et vialt que en ailliez,
Car trop parlez et trop noisiez,
Et la noise li est malveise;
Ele n'avra repos ne eise
Tant con seroiz an ceste chanbre,
Onques mes, dom il me remanbe,
N'ot mal don je l'oïsse plaindre,
Et de tant est ma dolors graindre,
Alez vos an, ne vos enuit,
Ne parleroiz a li enuit.» (vv.5412-5422)

Por último, cuando el plan se revela un éxito y Fenice es exhumada, los conocimientos de Tessala serán trascendentales para la curación de aquella, como pone de manifiesto un corto **diálogo en discurso directo** entre Tessala-Cligés, vv.6222-6232. Este diálogo está caracterizado por la carga gestual que lo precede («Cligés l'acole et la salue,» v.6221) y que traduce el estado de ánimo del personaje. Esta impaciencia e incertidumbre de Cligés aparece, así mismo, reflejada en su intervención, en la que prima la interrogación sobre la curación de Fenice. Yuxtapuesta a ésta, aparece la intervención de Tessala (sin ninguna marca identificativa), tranquilizando al joven sobre el estado de su amada. Las características formales de este diálogo están plenamente justificadas por el momento de la intriga en el que se inscribe: por un lado la incertidumbre no favorece un diálogo largo; por otro lado, la mejor forma de transcribir la tensión y el dramatismo es por medio de la propia voz del personaje, a través del uso del discurso directo:

Et dist: «Bien soiez vos venue,
Mestre, je vous aim tant et pris!
Car me dites que vos est vis
Del mal a ceste dameisele?
Que vos sanble? Garra en ele?
- Oïl, sire, n'en dotez pas
[...]» (vv.6222-6227)

El segundo aliado con el que cuenta la pareja es Jehan el sirviente de Cligés. Este personaje se revelará de gran importancia para la realización de los planes de los dos enamorados, ya que brindará su ayuda sin reservas en la preparación de la sepultura y en la búsqueda y acondicionamiento de la torre donde se refugiarán los jóvenes. Todo ello se expresará por medio de **diálogos híbridos** entre Cligés y Jehan desarrollados en los versos 5427-5486, vv.5501-5582 y un tercer diálogo híbrido entre Jehan, Cligés y Fenice desarrollado entre los vv.6288-6296. Los dos primeros diálogos se caracterizan por presentar un aspecto formal similar: en ambos predomina el discurso directo si bien se hace evidente la presencia del narrador a través del discurso atributivo, de los comentarios que hace de las acciones de los personajes y a través de la representación en discurso indirecto, discurso indirecto libre y discurso denotativo de ciertas intervenciones. El uso del discurso no-literal permite la condensación de la información o evita su reiteración, tal como señala el propio narrador:

A tant Cligés li conte et dit
La verité tot en apert;
Et quant il li a descovert
Le voir, si con vos le savez,
Car oi²¹ dire le m'avez,
[...] (vv.5468-5472)

²¹ Esta es una de las manifestaciones de la oralidad en el texto.

Por su parte, el discurso directo, como hemos comprobado en otras escenas que combinan diferentes tipos de discurso, permite poner de relieve las palabras de los personajes resaltándolas del resto del diálogo (porque en ellas se obtiene el compromiso de ayuda y silencio de Jehan o éste describe las particularidades especialmente singulares de la torre que ha construido). Finalmente, el valor intrínsecamente dramático del uso del discurso directo se verá incrementado en algunos momentos de estas escenas por la reducción de la presencia o, incluso, desaparición del narrador en la función de introducir las intervenciones de los personajes.

El tercer diálogo híbrido, donde se pide a Jehan que construya una puerta que permita la salida al jardín de Fenice, se caracteriza especialmente por el hecho de ser bastante corto, si bien persiste la combinación de tipos de discurso con las funciones señaladas anteriormente como podemos observar a continuación:

De ce que Fenice voloit
L'a Cligés a parole mis.
«Tot est apareillié et quis,
Fet Jehanz, quanqu'ele comande.
De ce qu'ele vialt et demande
Est ceste torz bien aiesiee.»
Lors se fet Fenice molt liee
Et dit a Jehan qu'il l'i maint.
Cil respont: «An moi ne remaint.» (vv.6288-6296)

Como vemos sólo las intervenciones de Jehan aparecen en discurso directo, el resto está representado en discurso no-literal. El contraste es evidente entre las intervenciones que redundan en lo ya conocido (desarrollado anteriormente en escenas particulares) y lo novedoso.

Finalmente, la fidelidad de Jehan hacia su señor Cligés llegará hasta el término de su vida, ya que será sacrificado por Alis acusado de traición al descubrirse, a través de las palabras del propio acusado, su participación en los

amores de los jóvenes, lo que hemos analizado dentro de la episodios de protocolo.

4) Pero es evidente que frente a la ayuda de los aliados hay que hablar de los obstáculos presentados por los *oponentes*. Dentro del proceso de realización del acuerdo, Fenice tendrá que hacer frente al empecinamiento de los físicos llegados a la ciudad quienes creen poder volver en sí a la emperatriz. Los físicos sospechan que la *aparente* muerte de la emperatriz no es más que una estratagema y por ello, cuando se quedan a solas con el *cadáver*, intentan persuadirla para que les descubra sus intenciones. En primer lugar, entablarán un intento de diálogo que queda reducido, por el silencio de Fenice, a un **monólogo en discurso directo** de carácter persuasivo (vv.5863-5872); frente a este fracaso, sus métodos se vuelven más agresivos de manera que, antes de volver a dirigirse verbalmente a la emperatriz, la arrojan fuera del ataúd y pronuncian otro **monólogo**, en esta ocasión de carácter **híbrido** (vv.5883-5898). En este monólogo marcado en su totalidad por el valor persuasivo que impregna el discurso, se puede distinguir el uso de la representación verbal no-literal de las palabras de los personajes frente a la literal por el carácter amenazante de la primera parte y a la recuperación de un sentido más moderadamente persuasivo y conciliador de la segunda en discurso directo. En cualquier caso, la manipulación a través de un proyecto persuasivo en el que los físicos intentan mostrarse como aliados (si bien realmente sólo intentan salvar la cabeza comprometida con Alis, como vimos en los episodios de protocolo) y pretenden hacer desistir a Fenice de su fingimiento resulta un fracaso porque virtualmente Fenice está muerta a todos los efectos. Sin embargo, la intervención de estos personajes considerados como opositores a la realización de los planes de la pareja tendrá sus consecuencias dado que van a acompañar las palabras de disuasión con métodos de tortura que lacerarán el cuerpo inerte de Fenice.

5) El trinomio *confesión-acuerdo-matrimonio* no llegará a ejecutarse de forma consecutiva puesto que Fenice está casada con el emperador Alis. En un primer momento sólo tendrán lugar los dos primeros miembros de la estructura.

5A. La confesión:

Primero tiene lugar la confesión velada que Cligés hace de sus sentimientos. A pesar de estar disimulado, el verdadero significado de las palabras del joven es lo suficientemente contundente para sembrar la duda en Fenice. Concretamente se trata de la escena de despedida de Cligés, quien impulsado por la promesa hecha en el pasado a su padre, desea abandonar la corte de su tío para dirigirse a la del rey Arturo con el fin de convertirse en caballero de su mesnada. Esta escena de despedida entre los dos jóvenes que debería ser inscrita en actos de protocolo, será clasificada entre las escenas de amor porque es el sentimiento el que prima en el momento de la despedida. La escena se desarrolla a través de un **diálogo en discurso directo** caracterizado por la ausencia total, salvo la que encabeza el discurso, de indicación narrativa de la identidad del interlocutor (vv.4261-4283). Este carácter dramático, acentuado por el aspecto formal del diálogo, será aumentado por la descripción del lenguaje no verbal que precede el discurso ya que el narrador señala que Cligés se arrodilla ante Fenice baja los ojos y comienza a llorar. Este conjunto no verbal pone de relieve un grado de tensión que ya previene a Fenice sobre la seriedad de lo que va a venir. Todas las señales no verbales concurren para poner esto de relieve: el ponerse de rodillas implica sumisión; el llanto pone de manifiesto un dolor espiritual; y, finalmente, el bajar la mirada («Et vers terre ses ialz ancline,» v.4252) codificado ya por Darwin en 1872 como signo de un sentimiento de vergüenza o de embarazo²². Sin embargo, a pesar de estas muestras de dolor, Cligés mantiene la voluntad de guardar en silencio sus

²² Ch. Darwin, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p.325.

sentimientos, si bien no puede evitar, al concluir su despedida, pronunciar una frase de contenido ambiguo que sembrará la duda en Fenice sobre su verdadero significado: «Mes droiz est qu'a vos congié praigne/Com a celi cui ge sui toz.» (vv.4282-4283).

Esta primera confesión velada será posteriormente reafirmada a través de un **diálogo híbrido** desarrollado en los vv.5106-5223 y caracterizado por un singular aspecto formal dado que la intervención del narrador es mínima para introducir en discurso denotativo e indirecto la palabra de Fenice, quien dirige el diálogo al terreno que le preocupa: los sentimientos de Cligés hacia ella. Seguidamente introduce la respuesta de Cligés y tras esta ingerencia, deja que los personajes tomen el control de la palabra de modo que sus intervenciones se suceden sin que haya ninguna marca narrativa identificativa externa a la propia palabra de los personajes. Este hecho transmite a la entrevista una fuerte carga dramática provocada por la especial tensión de los personajes que buscan en las palabras del otro aquellas que ellos quisieran oír y mostrándose en todo momento cautelosos temiendo estar equivocados en sus esperanzas, por lo que utilizan un lenguaje sembrado de subterfugios ya que se habla de cuerpos que han dejado atrás el corazón hasta llegar a comprender lo que siente cada uno:

«Dame, fet il, j'amai de la,
 Mes n'amai rien qui de la fust.
 Ausi com escorce sanz fust
 Fu mes cors sanz cuer an Bretaingne.
 Puis que je parti d'Alemaingne,
 Ne soi que mes cuers se devint,
 Mes que ça après vos s'an vint.
 [...]
 - [...] En moi n'a mes fors que l'escorce,
 Car sanz cuer vif et sanz cuer sui.
 N'onques an Bretaigne ne fui,
 Si a mes cuers lonc sejour fet:
 Ne sai s'il a bien ou mal fet.
 - Dame, quant fu vostre cuers la,
 Dites moi quant il i ala,

[...]
- Dame, don sont ci avoec nos
Endui li cuer, si con vos dites;
Car li miens est vostres toz quites.
- Amis, et vos ravez le mien,
Si nos antravenomes bien.
[...] (vv.5118-5174)

5B. Acuerdo: Una vez descubiertos los sentimientos en la primera parte de esta escena, los enamorados se ponen de acuerdo, en la segunda parte, sobre las disposiciones que deben ser ejecutadas para la realización de su amor dentro de las condiciones establecidas por Fenice:

Se je vos aim, et vos m'amez,
Ja n'en seroiz Tristanz clamez,
Ne je n'an serai ja Yseuz,
Car puis ne seroit l'amors preuz,
Qu'il i avroit blasme ne vice.
Ja de mon cors n'avroiz delice
Autre que vos or en avez,
Se apanser ne vos poez
Comant je poïsse estre anblee
A vostre oncle et desasanblee,
Si que ja mes ne me retruisse,
Ne moi ne vos blasmer ne puisse,
Ne ja ne s'an sache a cui prandre. (vv.5199-5211)

Una entrevista más pondrá de acuerdo a Cligés y Fenice, seguros ya de contar con el auxilio de sus sirvientes, representada en el texto por medio de un **diálogo en discurso directo** (vv.5234-5337) donde la presencia de la voz del narrador está reducida al mínimo y donde, por tanto, será puesta de relieve la voz del personaje que decide sobre las acciones futuras para alcanzar la felicidad salvando los obstáculos. Posteriormente, con el plan en marcha, los jóvenes deben mantener las apariencias ante los demás, lo que será representado por medio de un breve **diálogo híbrido** vv.5613-5620. En él, la parte controlada estrechamente por el narrador (representación en discurso

denotativo de la intervención de Cligés quien informa a su amada sobre el estado de los preparativos del plan y la propia voz del narrador quien explica la intervención subsiguiente de Fenice) contrasta con el discurso directo con el que se pone de relieve la reacción de la emperatriz, quien finge el desagrado que, a causa de su enfermedad, le produce la visita de Cligés.

Finalmente, los primeros momentos de incertidumbre sobre el éxito del plan llevan a Cligés a deplorar la muerte efectiva de Fenice a través de un **soliloquio en discurso directo** en los versos 6154-6181, en los que tiene lugar un lamento de fuerte carga dramática encabezado por un apóstrofe a la muerte. Posteriormente, Cligés y Fenice mantiene un breve **diálogo en discurso directo** después de que los efectos del brebaje desaparecen (vv.6184-6200). Este breve diálogo en el que el rastro del narrador es mínimo, sanciona el triunfo del plan que preveía la *muerte* oficial y social de la emperatriz para hacer posible el nacimiento de una Fenice que, si bien debe ocultarse, está liberada de cualquier tipo de atadura social que la ligue a otro hombre que no sea Cligés.

6) *Conflicto-crisis*: una vez superados todos los obstáculos, la pareja se establece en una apartada torre donde disfrutan de su amor en las ocasiones en las que Cligés puede reunirse con Fenice. Sin embargo, esta última, cansada del prolongado encierro, pedirá a Cligés poder acceder a un pequeño jardín con el fin de poder solazarse en él, lo que será reproducido en el texto por medio de un **diálogo en discurso híbrido** vv.6272-6284. De nuevo la parte presentada en discurso directo prima por su contenido sobre aquella presentada en discurso no-literal, en este caso denotativo. La intervención literal es la de Fenice quien ruega a Cligés que atienda a sus deseos de poder disfrutar del jardín y salir de su encierro de quince meses. De la respuesta de Cligés sólo interesa su carácter afirmativo, por ello no se hace necesaria la transcripción literal de sus palabras.

Este hecho tendrá como consecuencia que la pareja sea descubierta y, posteriormente denunciada. Bertrán, un caballero de la corte de Alis, estando de

caza descubrirá a la pareja durmiendo en el jardín y su sorpresa será codificada verbalmente a través de un **soliloquio en discurso directo**, vv.6364-6377. Destaca, en cuanto al aspecto formal de este soliloquio, la presencia en las primeras frases de la interrogación como muestra del desconcierto del personaje que no da crédito a sus ojos y se pregunta si es verdad lo que cree ver:

«Dex, fet il, que m'est avenu!
Quiex mervoille est ce que je voi?
N'est ce Cligés? Oïl, par foi.
N'est ce l'empererriz ansamble?
Nenil, mes ceste la resamble,
Que riens autre si ne sanbla.
Tel nes, tal boche, tel front a
Con l'empererriz ma dame ot.
Onques mes Nature ne sot
Feire deus choses d'un sanblant.
An cesti ne voi je neant
Que an ma dame ne veïsse.
S'ele fust vive, je deïsse
Veraiemant que ce fust ele.» (vv.6364-6377)

Como vemos, sólo la certeza de que la emperatriz está muerta hace dudar a Beltrán sobre la identidad de la joven que acompaña a Cligés y que tan asombrosamente se parece a su señora.

Por su parte Fenice, sobresaltada por un ruido, se despertará, verá a Bertrán y advertirá a Cligés del peligro por medio de un breve **monólogo en discurso directo**:

«Amis, amis, nos somes mort.
Vez ci Bertran! S'il nos eschape,
Cheü somes an male trape:
Il dira qu'il nos a veüz.» (vv.6382-6385)

Evidentemente, la tensión del momento justifica el verbo declarativo *crier*, que introduce el discurso. Por otro lado, esta expresión verbal del personaje no

puede ser más que un monólogo, dado que después del primer momento de sorpresa y desconcierto, lo que sigue es el relato de la acción y no el discurso o la reflexión.

A partir de este momento, las acciones de la pareja serán conocidas de todos y su aventura se convertirá en una cuestión de Estado, al ser consideradas como una traición. Todas las escenas dramáticas posteriores serán analizadas en el apartado dedicado a los episodios de protocolo de esta novela.

7) Por último, el núcleo de contenido del *acuerdo final* se desarrolla tras la muerte repentina y oportuna de Alis. En ese momento, los jóvenes, que se habían refugiado en la corte del rey Arturo, vuelven a Grecia donde contraen matrimonio y donde serán coronados. En esta parte el discurso del personaje desaparece y será la voz del narrador la que, de forma resumida, dé cuenta de los acontecimientos.

5.2.5. Conclusión

La novela está compuesta de un total de 6664 versos de los que el 31,1% representa el discurso directo del personaje (18,2% bajo forma de diálogo, 2,8% de monólogo y 10,1% de soliloquio). Este 31,1% de discurso directo se concentra mayoritariamente en los episodios de amor donde representa el 20,5% (frente al 5,1% de discurso directo en los episodios de caballería y el 5,5% en los de protocolo). En este sentido, no debemos olvidar que en esta novela se presentan dos historias de amor al tiempo que, dado el carácter particular de cada una de ellas, el discurso directo representa el medio más efectivo de expresión de los personajes. Este carácter particular se sustenta en la timidez o el temor de los personajes que les impide expresar verbalmente sus sentimientos ante el ser amado y provoca la manifestación verbal individual bajo forma de soliloquios.

Los soliloquios constituyen, pues, la forma de discurso por medio de la cual los personajes enamorados intentarán codificar verbalmente la tensión que la pasión no confesada les provoca. El hecho de que representen el 10,1% del total del discurso directo, y del total de versos de la novela, revela que no se trata de un recurso esporádico, sino más bien del medio más efectivo para que el receptor del texto pueda acceder directamente al mundo interior del personaje. Se trata, por tanto, de un recurso de investigación psicológica que permite ver el proceso mental del personaje con respecto a sus sentimientos y al mundo donde está inmerso.

En esta novela encontramos, también, la presencia del lenguaje no verbal que aparece acompañando a las palabras reproducidas en discurso directo y reforzando su significado como en el caso del mensajero que no saluda ni se inclina ante el emperador Alis como signo de que no reconoce su legitimidad en el trono (v.2442); o en el caso de Cligés quien se postra ante su tío como signo de sumisión y ruego ya que quiere ser él quien responda al desafío del duque de Sajonia (v.3925). El lenguaje no verbal puede, así mismo, preceder al lenguaje verbal y constituir el puente entre el silencio y la palabra como es el caso del ademán de deferencia de Alis hacia su sobrino al levantarlo por la mano de su situación de postración, permitiéndole que la interacción verbal se realice al mismo nivel (v.3935). Finalmente, el lenguaje no verbal puede comunicar algo diferente de lo que comunica el lenguaje verbal, especialmente si aquel está basado en señales emitidas de forma inconsciente. Se trataría, por ejemplo, del cambio súbito de color del rostro («Mes je li vis color changier» v.4398) y del hecho de bajar la mirada en Cligés («Et vers terre ses ialz incline,» v.4252) cuando se presenta ante Fenice y mantiene un discurso neutro de carácter cortés. Como ya señalamos anteriormente, será precisamente el lenguaje no verbal de carácter inconsciente el que sembrará la duda sobre la sinceridad y verdadero sentido de las palabras dado que aquel no se pliega al disimulo

mientras que éstas sí lo hacen.

La incorporación de la comunicación no verbal como un rasgo del personaje, por tanto, permite conferirle mayor entidad psicológica y, en ocasiones, permite la aparición de un elemento nuevo que influye en el desarrollo de los acontecimientos dado que, siguiendo con la escena entre Fenice y Cligés, a raíz de la contradicción entre el lenguaje no verbal y el lenguaje verbal observada por la joven enamorada ésta se atreverá, llegado el momento, a intentar hacer confesar a Cligés sus sentimientos.

Por último, debemos destacar como rasgo característico de esta novela la importancia de los episodios de amor manifestada por medio del porcentaje de texto en discurso directo (20,5%), frente al que encontramos en la novela anterior *Erec et Enide* (7,2%). Este aumento va en detrimento, por supuesto, de los otros dos tipos de episodios de los que nos hemos ocupado (episodios de caballería y de protocolo), ya que el porcentaje total del discurso directo en *Cligés* es del 31,1% frente al 36,9% para un total de versos con un margen de diferencia bajo. Por ello se puede constatar una variante en la manera de enfocar la historia de amor manifestada en una mayor extensión de su tratamiento y en un análisis psicológico más profundo de los personajes.

5.3. *Yvain*

Esta tercera novela de Chrétien, *Le Chevalier au Lion*, está considerada por algunos críticos como la mejor novela de este autor tanto por su perfil estructural como por el grado de perfeccionamiento del retrato psicológico de los personajes. Esta novela fue compuesta al mismo tiempo que *Lancelot* de la que difiere, sin embargo, en lo que respecta a la presentación del marco en el que se desarrolla el amor: *Yvain* concuerda con el modelo de amor en el matrimonio desarrollado en las novelas anteriores; *Lancelot*, por su parte, sí muestra un tipo de amor en concordancia con el estricto código cortés codificado en *De Amore* de Andrea Capellani.

A partir de esta novela se consolida algo que ya aparecía en *Erec et Enide*: el deber del caballero cortés de atender los intereses del menesteroso. Generalmente se suele atender las necesidades de las doncellas de acuerdo con un código establecido que, tal como aconseja la madre de Perceval a éste consiste en:

Se vos trevez ne pres ne loing
dame qui d'aïe ait besoing,
ne pucele desconselliee,
la vostre aïe aparelliee

lor soit, s'eles vos an requierent,
que totes enors i afierent. (vv.531-536, *Perceval*)

Esta imposición cortés constituye una innovación frente a los motivos bélicos de los cantares de gesta. Aparece, también, materializada esta suavización de la rudeza del caballero épico en los diálogos entre adversarios donde se reconocen los méritos, el valor y la integridad del contrincante.

Por otro lado, el recurso a la expresión directa del personaje se revela en esta novela como una estrategia narrativa fundamental dado que la personalidad de los personajes está más perfilada y la palabra se convierte en el mecanismo esencial para mostrar su vida psíquica. Es por ello por lo que los acuerdos, la revelación de información, los intentos de manipulación u otras relaciones entabladas entre los personajes requieren de la palabra para ser llevadas a cabo. La importancia del discurso directo en este marco resulta, por tanto, esencial porque gracias a él se puede hacer al receptor partícipe directo de las relaciones entre los personajes y de su vida interior.

5.3.1. Argumento

En esta tercera novela de Chrétien, se presentan las aventuras del caballero llamado Yvain quien, después de oír el relato de una malograda aventura de su primo Calogrenant, ocurrida siete años atrás, decide partir para restaurar el honor familiar. De esta forma, después de recorrer el mismo camino con los encuentros descritos en el relato de su primo, llega a la Fuente Mágica, vierte el agua y se suceden la tormenta, la calma y la llegada del caballero defensor. Del enfrentamiento entre los dos saldrá vencedor Yvain, vengando, de esta forma, el

deshonor sufrido en el pasado por Calogrenant. El caballero, malherido, huye para refugiarse en el castillo y será seguido por Yvain que quedará atrapado entre dos puertas. De esta desesperada situación lo sacará una doncella, Lunete, que le proporciona un anillo mágico cuya virtud es la de volver invisible a quien lo lleve. Gracias a este recurso Yvain puede permanecer impune dentro del castillo y allí verá a la bella viuda del señor del castillo de la que quedará profundamente enamorado. De nuevo Lunete facilitará la consecución de los deseos del caballero y conseguirá el acuerdo de ambos y su matrimonio.

Posteriormente, a su llegada al castillo, el rey Arturo y su corte conocerán las hazañas de Yvain. Este último será convencido por Gauvain de la importancia de seguir participando en torneos para acrecentar su renombre y, por ello, pide a su dama que le permita partir, si bien tendrá que prometer regresar dentro un año. Sin embargo el tiempo pasa e Yvain olvida la promesa por lo que es repudiado por Laudine, hecho que provoca la retirada del caballero de la corte y que le hará perder la cordura.

Una vez recuperada la razón, gracias a la intercesión de una doncella y de un ungüento de Morgana, Yvain decide subsanar sus errores y emprende una *quête* redentora bajo la identidad del Chevalier au Lion. Este sobrenombre le viene del hecho de estar acompañado y protegido por un león, al que el caballero ayudó en un momento crucial. Entre las diferentes aventuras a las que hará frente, Yvain tendrá ocasión de ayudar a la propia Lunete acusada de traición por tres senescales y condenada a la hoguera. Esta última conseguirá, a través de un hábil proyecto de manipulación, obtener el perdón de su señora para Yvain con lo que renace la felicidad de los esposos.

5.3.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería

Esta tercera novela de Chrétien de Troyes se caracteriza esencialmente por presentar, un número reducido de escenas dramáticas en los episodios de caballería. En particular las manifestaciones del **diálogo en discurso directo** que componen el conjunto de estos episodios se organizan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal: el diálogo entre los adversarios, la recompensa, los acuerdos-contratos y, finalmente, el acceso a la información.

1) El *acceso a la información* está desarrollado en una única escena: vv.6313-6349. Se trata de un intercambio verbal desplegado en 34 versos en discurso directo donde el rey Arturo lleva a cabo una petición de información a los dos campeones que han parado de combatir y dan muestras de una gran alegría (*antreconjoïr*). Gauvain, y después Yvain, informan al rey de la situación y continúan dando pruebas de su fraternidad y generosidad caballeresca al renunciar a la victoria en favor del otro:

- Sire, ja ne vos iert teüe,
 fet mes sire Gauvains, ses niés,
 la mescheance et li meschiés
 don ceste bataille a esté.
 [...]
 Je, qui Gauvains vostre niés sui,
 mon conpaignon ne reconui,
 mon seignor Yvain qui est ci,
 [...]
 Bien nos somes antrebatu,
 et se nos fussiens conbatu
 encore un po longuemant,
 il m'en alast trop malemant
 que, par mon chief, il m'eüst mort

par sa proesce, et par le tort
celi qui m'avoit el chanp mis.
[...]
Lors a trestot le san müe
mes sire Yvains, et si li dit:
«Biax sire chiers, se Dex m'aït
trop avez grant tort de ce dire;
mes bien sache li rois mes sire
que je sui de ceste bataille
oltrez et recreanz sanz faille.
- Mes ge. - Mes ge, fet cil et cil». (vv.6318-6349)

Formalmente podemos destacar especialmente la intervención puntual del narrador para indicar la reacción de Yvain ante las palabras de Gauvain y la ruptura de la unidad del verso para acoger dos intervenciones (v.6349) con el fin de imitar al máximo la vivacidad de las réplicas como consecuencia de la lealtad de los caballeros y su deseo de que, ni por un instante, el honor del otro se vea mermado en lo más mínimo.

2) En las escenas que presentan *acuerdos-contratos* podemos distinguir, por su naturaleza, un contrato contraído libremente, como es el caso de aquel donde el caballero se pone al servicio de un menesteroso (vv.5044-598). En esta ocasión, una doncella solicita los servicios del Caballero del León (Yvain) en el nombre de la hermana menor de la *Noire Espine*. El caballero acepta sin tardanza y se compromete sin reparos. Como vemos, poco a poco, este servicio al desvalido se irá perfilando como una de las actividades fundamentales del caballero en busca de aventuras y, por tanto, indirectamente, como un medio de acrecentar su gloria personal, puesto que ésta nunca constituye una razón en sí misma para aceptar la defensa del débil.

Por otro lado, otras escenas presentan un contrato forzado manifestado a través de un mecanismo de manipulación donde se impone al manipulado un contrato coercitivo basado esencialmente en la falta de libertad. Se trata de la

coutume impuesta al caballero, que no puede rechazarla puesto que sería considerado como un gesto de cobardía y una mancha en su honor. Esta escena se desarrolla entre los versos 5454-5503 y, en ella, se impone al caballero la figura de manipulación de la *coutume* que consiste en luchar contra dos gigantes. El caballero no puede ni debe sustraerse a aquella bajo pena de lesionar gravemente su honor y, en consecuencia, su imagen social:

Qant il dit: «Sire, je m'an vois,
s'il vos plest, a vostre congié.
- Amis, ancor nel vos doing gié,
fet li sires de la meison.
Je nel puis feire par reison:
en cest chastel a estableie
une molt fiere deableie
qu'il me covient a maintenir.
Je vos ferai ja ci venir
deus miens sergenz molt granz et forz;
encontre aus deus, soit droiz ou torz,
vos convenra vos armes prendre.
S'ancontre aus vos poez desfandre
et aus endeus vaincre et ocirre,
ma fille a seinors vos desirre,
et de cest chastel vos atant
l'enors, et quan qu'il i apant.
- Sire, fet il, je n'en quier point,
[...]
- Teisiez, biax ostes, dit li sire,
de neant vos oi escondire,
que vos n'an poez eschaper.
[...]
Mes je sai bien que coardise
vos fet ma fille refuser:
par ce vos cuidiez eschaper
oltreemant de la bataille;
mes ce sachiez vos bien, sanz faille,
que combatre vos i estuet.
Por rien eschaper ne s'an puet
nus chevaliers ci ceanz gise;
ce est costume et rante asise
qui trop avra longue duree,

que ma fille n'iert mariee
tant que morz ou conquis les voie.
[...]» (vv.5456-5497)

La palabra *coardise* constituye en el código de los valores caballerescos la frontera entre el honor y el deshonor, entre el hecho de representar un elemento activo en la sociedad o un marginado cuya imagen social está lesionada. Por eso, cuando el señor del castillo pronuncia la palabra *coardise*, el Caballero del León debe dejar de insistir en su deseo de partir lo antes posible. *Debe* aceptar el contrato coercitivo implicado por la *coutume* del castillo, a menos que desee arriesgar su prestigio y su imagen social como caballero. Además de ello, el tono de las palabras del señor del castillo cuando insiste en la imposibilidad de escapar o de sustraerse a las exigencias de la *coutume*, acentúa la conciencia de la peligrosa transgresión del código del honor y obtiene como resultado la decisión esperada:

- Donc, m'i covient il tote voie
combatre, maleoit gré mien;
mes je m'an sofrisse molt bien
et volantiers, ce vos otroi;
la bataille, ce poise moi,
ferai, que ne puet remenoir.» (vv.5498-5503)

El programa manipulador ha sido un éxito ya que se ha conseguido el objetivo deseado: coaccionar a un sujeto para obligarlo a hacer aquello que no quería. Para ello, como hemos visto, es imprescindible llevar a cabo por parte del manipulador un proceso de enajenación de la conciencia de la libertad soberana en el manipulado. Es necesario provocar una situación donde la capacidad de elección del caballero manipulado entre aceptar o rechazar lo que se le propone quede

reducida a la obligación de aceptar e imposibilidad de rechazar, manipulando hábilmente las convenciones, prohibiciones, exigencias y limitaciones del código común de valores, es decir, del código del honor caballeresco. De esta forma, el señor del castillo califica la propuesta de la manera siguiente: debe ser aceptada porque rechazar el someterse a la *coutume* constituye una prueba de cobardía. Ante este planteamiento, el manipulado debe rechazar lo que quería (en esta ocasión, abandonar el castillo y seguir su camino) y aceptar lo que no quería (*perder el tiempo* en el castillo) porque acata la *lectura* que ha hecho el manipulador de la alternativa aceptar-rechazar la *coutume* y, como consecuencia, inhibe su libertad de elección en favor de la propuesta del manipulador.

3) Las cuatro escenas que, de acuerdo con su contenido, se enclavan en la situación de interacción de *diálogo entre los adversarios* se organizan de la siguiente manera:

En primer lugar, el diálogo que precede el combate está representado por medio de dos escenas. La primera se desarrolla en los vv.4176-4185 y presenta un breve diálogo intimidatorio entre el gigante Harpin, que amenaza a la familia de Gauvain, e Yvain, quien está dispuesto a acabar con la tiranía de aquel. Cuando los adversarios se encuentran frente a frente, pronuncian palabras amenazadoras que tiene como finalidad deteriorar la moral del oponente antes del enfrentamiento armado. Este tipo de discurso, por las circunstancias en las que es pronunciado, no puede ser largo ya que la tensión del momento no permite esperar más que la acción como medio de arreglar la situación. Sin embargo, pese a ello, este diálogo previo al combate es necesario puesto que constituye un elemento fundamental en el episodio de caballería del desafío del que forma parte, siendo el último intercambio verbal antes del enfrentamiento. A través del discurso, pues, se pretende establecer la posición de cada parte:

et dit: «Cil qui t'anvea ça
ne t'amoit mie, par mes ialz!
Certes, il ne se poïst mialz
de toi vangier, en nule guise;
molt a bien sa vengeance prise
de quan que tu li as forfet.
- De neant es antrez an plet,
fet cil, qui nel dote de rien;
or fai ton mialz et je le mien
que parole oiseuse me lasse.» (vv.4176-4185)

Como vemos, el tono de cada uno de los adversarios trasciende su personalidad: los gigantes utilizan un lenguaje de carácter descortés (especialmente marcado por el uso del pronombre *tu*) y menospreciador. Yvain, por su parte, no atiende a esas ofensas y sólo quiere empezar el combate en el que cada cual dará cuenta de su valía.

Un segundo ejemplo de escena dramática antes del combate es la que se desarrolla en los versos 5529-5560, donde se presenta la exigencia que los dos gigantes hacen a Yvain para que éste evite que su león le preste auxilio en el combate.

En segundo lugar, el diálogo entre los adversarios en el desarrollo del combate está reflejado en los vv.6227-6300. Esta larga escena se desarrolla después de un duro y muy equilibrado combate entre dos campeones (Gauvain e Yvain) quienes defienden los intereses de cada una de las hermanas de la *Noire Espine*. Las palabras intercambiadas están marcadas por el carácter sumamente cortés de los caballeros quienes, una vez desveladas las identidades, dan prueba de una fraternidad y generosidad caballerescas desconocidas en los cantares de gesta.

En esta escena la extrema precisión de los gestos de los personajes (concretamente los de Yvain), inmediatamente explicados por medio de las palabras

y la ruptura de la unidad del verso para acoger dos voces diferentes, acentúan la intensidad del discurso y su carácter dramático:

[...]
Gauvains ai non, filz au roi Lot.»
Quant Yvains ceste novele ot,
si s'esbaïst, et espert toz,
par mautalant et par corroz:
flati a la terre s'espee
qui tote estoit ansanglantee
et son escu tot depecié,
si descent del cheval a pié
et di: «Ha! las! Quel mescheance!
Par trop leide mescoissance
ceste bataille faite avomes
qu'antreconeüe ne nos somes;
que ja, se je vos coneüsse,
a vos combatuz ne me fusse,
einz me clamasse a recreant
devant le cop, ce vos creant.
[...]]» (6259-6278)

Como vemos la descripción del ademán convencional de dejar caer la espada, el escudo y de poner pie en tierra denota la decisión de abandonar el combate y la sumisión hacia el vencedor. En este caso, como en los demás, el lenguaje no verbal introduce y avanza lo esencial del mensaje verbal del personaje. La redundancia informativa que surge como consecuencia de la combinación de los dos sistemas de comunicación permite establecer momentos clave en el seno del discurso marcados por su intensidad significativa.

Por otro lado, a lo largo de este diálogo la admiración por la bravura del adversario desconocido se traduce por palabras corteses hacia el otro y cuando la identidad de los caballeros es desvelada, esta admiración se convierte en muestras fraternales manifestadas a través de la concesión del honor de la victoria del combate al amigo:

- Ice feriez vos por moi,
fet mes sire Gauvains li douz.
Certes, molt seroie or estouz
se ge ceste amande an prenoie.
Ja ceste enors ne sera moie,
einz iert vostre, je la vos les.
- Ha! biax sire, nel dites mes,
que ce ne porroit avenir;
je ne me puis mes soutenir,
si sui atainz et sormenez.
- Cestes, de neant vos penez,
fet ses amis et ses conpainz.
Mes je sui vaincuz et atainz,
ne je n'en di rien por losange,
qu'il n'a el monde si estrange
que je autretant n'an deïsse,
einçois que plus des cos sofrisse.» (vv.6284-6300)

Como vemos, ninguno de los dos caballeros quiere perjudicar el honor del otro y, por ello, ambos se declaran vencidos por su amigo.

En tercer lugar, la rendición y sus condiciones aparecen en los versos 5668-5685, donde el gigante superviviente pide que se le perdone la vida e Yvain, el vencedor, le ordena que se declare vencido. La nueva relación de poder que se establece entre el vencedor y el vencido se manifiesta a través del lenguaje por medio del que el gigante muestra su sumisión utilizando el pronombre *vous* para referirse al caballero (recordemos que anteriormente utilizó el *tu* cuando se creía invencible); y, por su lado, Yvain, como vencedor, utiliza *tu* para dirigirse al vencido, quien ha dado muestras en el pasado de descortesía.

Finalmente, debemos señalar que estas cuatro escenas de diálogo entre los adversarios inscritas en los episodios de caballería se desarrollan en circunstancias poco propicias a los grandes discursos, como es el caso de los enfrentamientos armados. A pesar de este inconveniente, el diálogo entablado entre los personajes presenta, en cada caso, una extensión adecuada al contenido de desafío (vv.4176-

4185 y vv.5529-5560), de fraternidad y generosidad caballeresca (vv.6227-6300) y de petición de gracia (vv.5668-5685).

4) Sólo hay un diálogo cuyo contenido sea el *rechazo*, específicamente el de una recompensa (vv.5691-5762). En este intercambio verbal el señor del castillo de la *Pesme Aventure* ofrece a Yvain la mano de su hija como recompensa por la victoria sobre los dos gigantes. Yvain, casado ya, debe rehusar el premio ofrecido, si bien no tiene la intención de especificar las razones de su rechazo («Sire, fet il, vos ne savez/mon essoine ne mon afeire,/ne je ne le vos os retreire.» vv.5712-5714). Esta combinación de intenciones se hace muy difícil de mantener en el marco de las convenciones corteses por lo que los argumentos para justificar de alguna manera el rechazo deben insistir en el deseo de no ofender al otro con el silencio. Por otra parte, las intervenciones del señor del castillo tienen como función la de convencer al caballero de aceptar la recompensa hasta la última réplica donde, frente al empeñamiento de Yvain, el señor del castillo deja de desplegar su proyecto persuasivo:

[...]
 - Sire, fet il, vos ne savez
 mon essoine ne mon afeire,
 ne je ne le vos os retreire.
 Mes je sai bien que je refus
 ce que ne refuseroit nus
 qui deüst son cuer, et s'antente,
 metre an pucele bele et gente,
 se je poïsse ne deüsse,
 que volantiers la receüsse.
 [...]
 - Dahait, fet il, qui el vos quiert,
 ne qui foi ne ploige an requiert!
 Se ma fille vos atalante,
 recevez la por bele et gente,
 vos revanroiz hastivement;
 [...]
 Or alez, que je vos en ost

trestoz ploiges et toz creanz.
[...]
Ja ma fille n'avrai si vil
que je par force la vos doingne.
[...] (vv.5712-5760)

En este caso concreto, el estado de desinformación que Yvain crea ocultando la verdadera razón de su rechazo, a causa de la prisa que lo acucia, provoca el desconcierto en el señor que no comprende lo que pasa y que acaba por reaccionar negativamente: de una manera descortés.

Como punto final de esta parte consagrada al análisis de las escenas en discurso directo de los episodios de caballería, hay que insistir en la existencia de una homogeneidad formal de estos intercambios verbales. El conjunto de las escenas se caracteriza por presentar mayoritariamente el inciso atributivo como medio de identificar al interlocutor, mecanismo que puede ser intensificado por la ruptura del pareado entre dos intervenciones diferentes de dos personajes. La presencia evidente del inciso coexiste con la manifestación minoritaria de la frase atributiva o del simple verbo declarativo para la misma función. Esta reducción del papel del narrador de identificar al locutor constituye uno de los eslabones de la escala de funciones de esta instancia narrativa con respecto al discurso directo de los personajes. Los polos de esa escala estarían delimitados por, por un lado, la descripción del lenguaje corporal (o, en ocasiones, el estado psíquico) de los personajes como fuente de información que será más tarde (en el diálogo) codificada verbalmente; y, por otro lado, por la existencia de las intervenciones de los personajes que no presentan ninguna marca extradiscursiva de la identidad del locutor. Todos estos rasgos, sumado al uso de la ruptura de la unidad del verso para acoger dos réplicas diferentes, favorecen la intensificación del dinamismo del diálogo y de su aspecto dramático.

Pasando a continuación al análisis de las escenas en **discurso híbrido** desarrolladas en los episodios de caballería de la novela *Yvain*, debemos decir que sus manifestaciones se enclavan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal: diálogo entre los adversarios (vv.4388-4463), petición (vv.2234-2239 y vv.5776-5787), acceso a la información (vv.4257-4295), rechazo (vv.4046-4051 y vv.4757-4763) y acuerdos-contratos (vv.2272-2279, 3561-3761 y vv.3827-3946).

1) El *acceso a la información* está desarrollado en una única escena comprendida en los versos 4257-4295. En ella, el caballero (Yvain) envía a las gentes de la casa de los parientes de Gauvain a la corte del rey Arturo a fin de dar cuenta de la victoria del Caballero del León. Concretamente, la parte en discurso indirecto representa el deseo colectivo de los de la casa de acoger al caballero por más tiempo y el rechazo de éste, que sólo desea que se dé cuenta a la corte de su hazaña. En este punto debemos recordar la importancia de las noticias sobre las victorias y proezas que de cualquier lugar llegan a la corte. El renombre se construye con las noticias que mantienen en conexión a los caballeros errantes y a la corte, donde toman sentido sus victorias o sus fracasos. Pero, para que ocurra esto, es necesario que cada aventura tenga asociada un nombre de caballero y cuando la identidad de éste no está establecida de forma evidente, como es el caso de la escena que nos ocupa, es necesario desvelarla. La parte de la escena que corresponde a este último momento está presentada en discurso directo, lo que pondrá de relieve la petición del nombre del caballero por parte del colectivo y la respuesta de Yvain quien, queriendo comenzar una nueva vida caballeresca que repare los errores de aquella trayectoria que lo alejó de su dama Laudine, se identifica como *le Chevalier au Lion*. De esta forma todas las condiciones de recopilación de datos de las noticias están cubiertas y las personas encargadas de

difundir en la corte las hazañas del caballero tendrán un nombre a quien atribuir las.

2) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está integrado por tres escenas que presentan contratos libremente contraídos. La primera escena está comprendida en los versos 2272-2279, donde Yvain, después de su victoria sobre Keu, da muestras de su sumisión al rey:

mes sire Yvains et par le frain
menoit le cheval an sa main,
por ce que il li voloit rendre;
si li dist: «Sire, faites prendre
ce cheval, que je mesfeioie
se rien del vostre detenoie.
- Et qui estes vos, fet li rois?
Ne vos conoistroie des mois
au parler, se ne vos ooie.
Lors s'est mes sire Yvains nomez; (vv.2269-2279)

Esta escena sirve para reforzar la autoridad del rey Arturo y poner de relieve la obligatoria sumisión del caballero a su prestigio y a su poder. La combinación del discurso directo y del discurso denotativo subraya este punto.

Por otra parte, debemos señalar las escenas vv.3561-3761 y vv.3827-3946 como aquellas en las que un caballero se pone al servicio de las necesidades de un desvalido. La primera escena, vv.3561-3761, constituye un amplio intercambio verbal compuesto por un verso en discurso denotativo y 198 versos en discurso directo. El empleo del discurso no-literal es bastante concreto y representa el punto de partida de un diálogo donde Yvain descubre que Lunete está encerrada y se pone a su servicio para defenderla contra los senescales acusadores. La extensión del discurso permite el intercambio de información entre los personajes y también el acceso a un cierto número de noticias inéditas para el receptor del texto, sobre la suerte de Lunete, el rapto de la reina Guenièvre y la intervención de Gauvain. Así,

pues, este diálogo está marcado, en lo que respecta a su contenido, por la función informativa. Y, en lo relativo a su aspecto formal, la escena está caracterizada por la reducción al mínimo de la marca narrativa que identifica al locutor, llegando, incluso, a desaparecer. Además de ello, encontramos la ruptura del pareado que pasa a reemplazar la ausencia de marca narrativa del cambio de locutor, tal como podemos verificar en el siguiente extracto, donde, además, observamos la ruptura de la unidad del verso para contener dos réplicas:

[...]
- Or primes, fet il, puis je dire
que li miens diax et la moie ire
a la vostre dolor passee
qu'estre porriez delivree
par qui que soit de cest peril,
donc ne porroit ce estre. - Oïl!
mes je ne sai encor par cui:
il ne sont ancore que dui
qui osassent por moi enprandre
bataille a trois homes desfandre.
- Comant? Por deu, sont il donc troi?
- Oïl, sire, a la moie foi:
troi sont qui traître me clainment.
[...] (vv.3599-3611)

Esta parte ilustra la voluntad de desembarazar lo más posible el discurso directo de los personajes del lastre del discurso del narrador (sea para identificar al locutor, para describir un estado psíquico o un gesto, etc.) que hace más pesado el intercambio verbal y le resta la vivacidad, el ritmo y la intensidad que lo acercan a los diálogos reales.

La segunda escena que representa el caballero poniéndose al servicio de un desvalido se encuentra desarrollada entre los versos 3827-3946. Se trata de un largo intercambio donde, después de ser informado de la situación de su anfitrión,

Yvain se pone a su servicio y se confiesa preparado para luchar contra el gigante Harpin que amenaza a la familia. Formalmente este diálogo manifiesta, frente a las demás escenas de este punto de contenido, una presencia más evidente de la voz del narrador. Éste toma la palabra de forma puntual en tres ocasiones para introducir el diálogo, para introducir la intervención de Yvain después de una larga exposición de sus males por parte del señor y para describir el lenguaje no verbal de Yvain. Esta última intervención del narrador presenta una señal corporal emitida de forma inconsciente: «Mes sire Yvains onques ne fine/de sopirer quant ce antant/de la pitié que il l'en prant;» (vv.3932-3934). Los suspiros constituyen el alivio que solemos dar a un lapsus más o menos prolongado de la respiración provocado por la concentración de nuestra atención sobre la pena que nos aflige¹. Por tanto, la intervención del narrador resulta muy oportuna porque dará cuenta, por un lado, del estado de ánimo del caballero; y, por otro lado, explicará la decisión de Yvain de comprometerse en un asunto que lo afecta ya que se trata de la familia de su querido compañero Gauvain. Aunque este compromiso tendrá sus límites porque, como el mismo personaje recuerda, ya tiene un compromiso previo: defender a Lunete de sus acusadores.

3) El núcleo de contenido del *diálogo entre los adversarios* está integrado por una única escena, vv.4388-4463, donde se exhorta a la batalla. En esta escena están implicadas las voces de Lunete, Yvain y los senescales que acusan a la doncella de traición y está marcada por el tono de intimidación de los caballeros acentuado por el empleo del *tu* descortés por parte de los calumniadores como medio de ofensa.

4) En la situación de interacción de la *petición* encontramos dos escenas. La

¹ Ch. Darwin, *op. cit.*, p.195.

primera de ellas se desarrolla en los versos 2234-2239, donde se presenta la petición de un combate realizada por Keu al rey Arturo. La solicitud y el posterior agradecimiento, cuando aquella es concedida, están representados en discurso denotativo frente a la concesión del rey Arturo, que está presentada en discurso directo. Con ello, como comprobamos, se establece un contraste de contenido evidenciado por medio del tipo de discurso que lo transcribe:

Au pié le roi vient devant toz
que ceste bataille li lest.
«Kex, fet li roi, des qu'il vos plest
et devant toz l'avez rovee,
ne vos doit pas estre vehee.» (vv.2234-2238)

Además, este intercambio verbal, como muchos de los que hemos visto hasta ahora, está encabezado por la descripción del ceremonial gestual que anticipa el contenido del intercambio verbal. De esta forma, el narrador nos indica cómo Keu se arrodilla ante el rey, en presencia de todos, para *rogar* que se le conceda el derecho de esa batalla. La actitud de sumisión (característica de cualquier petición) está aquí acentuado por la entidad del personaje al que se solicita, el rey Arturo, quien interpreta correctamente la intensidad e implicaciones del enunciado en el momento de tomar su decisión al respecto: «ne vos doit pas estre vehee.» v.2238.

Por su parte, los vv.5776-5787 contienen el diálogo híbrido entre un interlocutor colectivo (los habitantes del castillo de la *Pesme Aventure*) e Yvain (de quien ignoran la identidad). La expresión del colectivo está representada por medio del discurso denotativo para manifestar contenidos más bien convencionales como la petición de perdón o, al final, para el canto de las virtudes del caballero. La voz del caballero está introducida por medio de una frase en discurso indirecto que, a través de una prolepsis, codifica lo esencial del contenido de su intervención:

Merci et pes li vindrent querre
totes les genz qui dit li orent
tant de honte com il plus porent:
si le vont einsi convoiant,
mes il dit qu'il n'an set neant:
«Je ne sai, fet il, que vos dites,
et si vos an claim je toz quites,
c'onques choses que j'en mal teigne
ne deïstes, don moi soveigne.» (vv.5776-5784)

Vemos, pues, que el discurso directo del caballero, inmediatamente yuxtapuesto al discurso indirecto, sirve para dar muestra de la calidad cortés del caballero.

5) Por último, nos ocuparemos de dos breves escenas que se inscriben dentro del núcleo de contenido del *rechazo*. Se trata, por una parte, de los versos 4046-4051 donde Yvain rechaza permanecer más tiempo a la espera del gigante que atemoriza a los parientes de Gauvain, a pesar de la recompensa ofrecida por el señor de la casa. Y, por otro lado, de los versos 4757-4763, donde Gauvain rechaza el compromiso de defender los intereses de la hermana menor de la *Noire Espine*, a pesar de los ruegos de ésta.

En los dos casos el ruego al caballero está representado por medio del discurso no-literal (discurso indirecto y discurso denotativo, respectivamente) y la respuesta, después de una breve frase atributiva, está presentada en discurso directo. Se constata, de nuevo, el subrayado que permite el uso del discurso literal frente al no-literal. De esta forma la voz del caballero, su rechazo, está destacado dentro del conjunto de la escena que se inscribe en un momento de particular tensión en la intriga:

* Lors li ofre a doner del suen
li sires, s'il an vialt avoir
ou soit de terre ou d'autre avoir,

mes que ancor un po atende.
Et il respont: «Dex me desfande
que je ja rien nule n'en aie!» (vv.4046-4051)

* qu'ele avoit en mainte meniere,
et par amor, et par proiere,
essaié mon seignor Gauvain
et il li dist: «Amie, an vain
me priez que je nel puis feire
que j'ai anpris une autre afeire
que je ne lesseroie pas.» (4757-4763)

Como vemos, la negativa de ambos caballeros a los ruegos, su rechazo dado que ya están comprometidos, todo ello acentuado por el empleo del discurso directo, incrementa la carga emocional y la tensión de las escenas que van seguidas del desconcierto y el sentimiento de desamparo de los personajes que solicitaron sus servicios.

Finalmente, el aspecto formal de las escenas de discurso híbrido de los episodios de caballería de esta novela se caracteriza por una marcada difuminación de las indicaciones del narrador acerca de la identidad de los interlocutores que participan en el intercambio verbal; y por la ruptura del pareado como medio exclusivo o complementario de indicar el cambio de interlocutor. Aunque la presencia del narrador se hace manifiesta cada vez que la significación de la gestualidad pone de relieve los sentimientos, los pensamientos o las palabras de los personajes o cuando se hacen necesarias las acotaciones con respecto al estado psíquico o a la situación espacial de aquellos.

Así mismo, la combinación del discurso no-literal y del literal permite introducir un cambio de ritmo dado el carácter de resumen del primer tipo frente a la exhaustividad del discurso directo. Este cambio de ritmo se utiliza para acelerar aquellas partes del discurso ya conocidas previamente por el receptor o que responden a una normativa formularia (como los agradecimientos, los saludos o

despedidas) y para desarrollar algunos puntos de los intercambios verbales de especial trascendencia en el desarrollo de la intriga.

A partir de este punto, nos ocuparemos de la segunda posibilidad de expresión directa del personaje que se realiza por medio del **discurso singular** donde un locutor monopoliza la enunciación. Como ya hemos señalado anteriormente, el monólogo constituye la expresión de un personaje que monopoliza la palabra frente a otro u otros virtuales locutores, en circunstancias poco propicias para una respuesta (por tratarse de órdenes taxativas, de retos inapelables, etc.) o que dan lugar a la expresión de los sentimientos más inmediatos y primarios por parte de un colectivo (los lamentos o las muestras de alegría, admiración, etc.). En lo que concierne a los episodios de caballería de *Yvain*, el monólogo constituye el único tipo de expresión en discurso singular de los personajes.

Formalmente estas expresiones en discurso directo se caracterizan por estar simplemente introducidas por el discurso atributivo del narrador. Los **monólogos directos** presentes en estos episodios se enclavan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El primer núcleo de contenido es el de la *decisión* y está desarrollado en la escena comprendida en los versos 4128-4149. El discurso está encabezado por una frase atributiva y se acompaña de precisiones sobre las cualidades del caballero («mes sire Yvains, con frans et dolz» v.4127). En él vemos cómo las cualidades del caballero Yvain lo empujan a reaccionar contra la tiranía del gigante y a decidirse, manifestándolo argumentativamente, a luchar en su contra.

2) Tres escenas desarrollan el núcleo de contenido de la *expresión del estado emocional* y comprendidas en los versos 1109, vv.1198-1200 y vv.6536-6543. En ellas encontramos un locutor colectivo que manifiesta la sorpresa frente a la desaparición del misterioso homicida del señor del castillo (vv.1109-1129); la toma

de conciencia cuando, como consecuencia de una ordalía², se dan cuenta de que el asesino está aún entre ellos (vv.1198-1200); o, finalmente, el lamento colectivo de los habitantes del castillo de la Fuente frente al peligro inminente (vv.6536-6543). En este caso encontramos el tono quejumbroso del discurso acentuado por las palabras del narrador que introducen la voz colectiva y actúan como prolepsis («Tel peor ont que il maudient/lor ancessors, et trestuit d'ient:» vv.6535-6536).

3) La escena comprendida en los versos 4330-4333 presenta el contenido de la *orden*. En ella, vemos a Yvain que se dirige a los senescales preparados para matar a Lunete y les grita para que los acusadores lo oigan bien y ejecuten su orden de liberar a la doncella:

Vers la presse toz eslessiez
s'an vet criant: «Lessiez, lessiez
la demeisele, gent malveise!
N'est droiz qu'an rez ne an forneise
soit mise, que forfet ne l'a.» (vv.4329-4333)

4) Por último, la escena comprendida en los versos 2263-2267 se inscribe en la situación de interacción de la *reflexión analítica*. En ella, encontramos a un locutor colectivo (los espectadores del combate) que analiza brevemente la decisión de Yvain de perdonar a Keu el sarcástico y dejar de continuar humillándolo.

Frente a los casos de monólogo en discurso directo, debemos señalar dos escenas en **discurso híbrido**, presentes en estos episodios, que se enclavan en la situación de interacción cuyo contenido es el de la *expresión del estado emocional* de los personajes. Más precisamente, se trata de dos discursos colectivos de valor admirativo. En los dos casos el locutor colectivo (los

² Las heridas del fallecido comienzan a sangrar, prueba inequívoca de que el asesino del occiso se encuentra cerca.

espectadores circunstanciales de los combates) muestra su admiración por el valor del caballero, aunque el tono y la longitud son diferentes en cada caso. La primera escena se desarrolla en los versos 3193-3248 y está introducida por el discurso atributivo del narrador. Se trata de un largo diálogo donde cada tipo de discurso sirve para transmitir informaciones diferentes. De esta forma, el discurso directo reproduce las palabras de admiración que describen los golpes dados por Yvain contra el conde Alier. El tono es bastante cercano al del cantar de gesta donde las alabanzas hiperbólicas caracterizan la expresión de aquellos que contemplan los combates, y hay, incluso, una referencia a la *Chanson de Roland* a través de la que se redonda en la idea del caballero (Yvain) como un dechado de virtudes caballerescas:

«[...]

Veez or comant cil se prueve,

veez com il se tient el ranc;

or veez com il taint de sanc

et se lance et s'espee nue;

veez comant il les remue;

veez comant il les antasse,

com il lor vient, com il lor passe,

com il ganchist, com il retorne!

[...]

Et veez comant il le fet

de l'espee, quant il la tret!

onques ne fist par Durandart

Rolanz, des Turs, si grant essart

en Roncevax ne an Espagne.

Se il eüst an sa compaigne

auques de si fez conpaignons,

li fel de coi nos nos pleignons

s'en alast come desconfiz

ou il ne remassist honiz.» (vv.3206-3236)

Por su parte el discurso indirecto insiste en el carácter excepcional de las cualidades de Yvain frente a otros y se manifiesta, por medio de este tipo de

expresión, el deseo de verlo contraer matrimonio con la dama de *Norison*.

La segunda escena se desarrolla en los vv.6150-6155. Es más breve y sirve para constatar, en discurso indirecto, el carácter excepcional del coraje de los dos campeones (Gauvain e Yvain) y para concluir que el esfuerzo de ambos no será nunca recompensado como merece.

Finalmente, como conclusión de esta parte consagrada al monólogo en los episodios de caballería de *Yvain*, debemos constatar su número reducido y focalizado en situaciones de interacción verbal concretas, en las que se representa la expresión de las emociones por un locutor mayoritariamente colectivo. En cualquier caso, son enunciaciones que no implican un intercambio y que, simplemente, presentan el discurso del personaje a través del que se quiere modificar la realidad y no hablar sobre ella.

5.3.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo

Los episodios de protocolo de *Yvain* en los que se recurre al **diálogo** bajo forma de **discurso directo** de los personajes pueden ser clasificados, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo de contenido que desarrolla el *acceso a la información* está constituido por tres escenas: dos en las que se da información (vv.5107-5169; vv.5935-5982) y una en la que se pide información (vv.5239-5338). La primera de estas escenas se presenta entre los versos 5107-5169 y contiene el diálogo de tres interlocutores: uno colectivo, Yvain y una dama. En cuanto al contenido de este intercambio verbal hay que decir que la información que el interlocutor colectivo (los habitantes del castillo) y la dama proporcionan a Yvain tiene un propósito que

rebasa su propia intención informativa ya que se pone en práctica un proyecto de persuasión: tanto los habitantes del castillo de la *Pesme Aventure* como una dama anónima intentan persuadir a Yvain, por medio de un tono quejumbroso y de lamentos acerca de la mala suerte del caballero que lo ha conducido allí, de que éste se aloje en el castillo. Intentan, de esta manera, alejarlo del peligro que se cierne sobre él, si bien no consiguen más que acrecentar la curiosidad y el deseo de quedarse en el castillo.

La segunda escena en la que se da información se presenta en los versos 5935-5982 y en ella las dos hermanas de la *Noire Espine* exponen ante el rey Arturo las razones que las enfrentan:

«[...]
 - Ne je, voir, fet ele, del tuen:
 tu n'i as rien, ne ja n'avras;
 ja tant preeschier ne savras
 que rien en aies por preschier;
 tote an porras de duel sechier.»
 Et l'autre respont maintenant,
 qui savoit assez d'avenant
 et molt estoit sage et cortoise:
 «Certes, fet ele, ce me poise
 que por nos deus se combatront
 dui si preudome con cist sont;
 s'est la querele molt petite,
 mes je ne la puis clamer quite,
 que molt grant mestier en avroie.
 Por ce meillor gré vos savroie
 se vos me lessiez mon droit.
 - Certes, qui or te respondroit,
 fet l'autre, molt seroit musarde.
 Max fex et male flame m'arde
 se je t'an doing don tu mialz vives!
 [...]» (vv.5952-5970)

El narrador, con la puntualización que realiza sobre las cualidades del

personaje que tomará a continuación la palabra, no hace más que adelantar lo que el propio personaje dejará traslucir por medio de su discurso. El contraste de cualidades morales entre las dos hermanas es evidente no sólo por sus acciones, de las que dará cuenta el narrador, sino también por sus palabras. En este sentido debemos señalar que la hermana primogénita presenta una construcción psicológica similar a la que caracteriza al personaje de Meleagant (en la novela *Le Chevalier de la Charrete*), definido por poner en práctica todos los mecanismos necesarios con el fin de llevar a cabo sus deseos al precio que sea. De esta manera, la hermana mayor de la *Noire Espine* no duda en poner en peligro la vida de los dos campeones para seguir intentando quedarse con la herencia completa de su padre y desposeer de forma ilegítima a su hermana menor de la parte que le corresponde.

La tercera escena de este núcleo de contenido corresponde al subgrupo en el que se pide información y se desarrolla en los versos 5239-5338. Este intercambio verbal presenta el requerimiento de información de Yvain sobre las causas que acongojan a las doncellas del castillo y la amplia respuesta que una de ellas le da por la que lo informa de las razones que las han conducido a su estado actual. También en esta escena encontramos la intervención del narrador que hace preceder el intercambio verbal de la descripción del gesto que da lugar a él: «[...] et vint devant eles,/si les salüe ansamble totes;/et si lor voit cheoir les gotes/des lermes qui lor decoroient/des ialz, si con eles ploroient./Et il lor dit: [...]» vv.5234-5239. Como vemos, el llanto se manifiesta en esta novela como la más evidente muestra del dolor espiritual del individuo y, por tanto, constituye para el recién llegado un indicio inequívoco del estado anímico de las doncellas.

2) El núcleo de contenido que desarrolla la *acogida* está constituido por tres escenas muy breves (entre cuatro y seis versos en discurso directo), construidas

sobre dos únicas intervenciones (una de quien acoge y otra del huésped): vv.2378-2384, vv.4661-4666, vv.4879-4882. Formalmente estas escenas están caracterizadas por estar encabezadas por la puntual descripción del gesto de acogida llevado a cabo por el primer interlocutor («si descendi lués qu'il la vit/et ele le salue et dit:» vv.2377-2378; «A la resne li tant la main,/si li dit:[...]» vv.4660-4661; «si la salüe et puis descent,/et la clef de la porte prent,/si li oevre et dit: [...]» vv.4877-4879) y por la frase atributiva que da paso al discurso directo. Las tres escenas de acogida son, como hemos señalado, bastante cortas ya que ellas complementan el ritual de acogida y, en suma, responden a las normas convencionales de hospitalidad cortés. Dentro del conjunto de la obra estas escenas tienen, pues, la función de marcar el carácter cortés de los personajes implicados destacándolo por medio de la introducción de pasajes en discurso directo.

3) El tercer núcleo de contenido que hemos establecido presenta los *acuerdos-contratos*, materializados, en esta ocasión, a través de una única escena en discurso directo desarrollada en los versos 3059-3079. Formalmente esta escena presenta la ausencia de la voz del narrador para otra función que no sea la de identificación del interlocutor. E, incluso, esta misión queda restringida al mínimo porque la expresión explícita de la identidad del personaje manifestada por medio de la frase atributiva inicial o de incisos, aparece combinada con la ausencia de cualquier otra marca narrativa que no sea la ruptura del pareado como índice del cambio de locutor:

«[...]»
 - Ha! fet il, dameisele sage,
 trevez me sui an cest boschage,
 je ne sai par quel mescheance.
 Por Deu et por vostre creance
 vos pri que an toz guerredons
 me prestez ou donez an dons

ce palefroi que vos menez.
- Volontiers, sire, mes venez
avoec moi, la ou ge m'an vois.
- Quel part, fet il? - Fors de cest bois,
jusqu'a un chastel ci selonc.
- Dameisele, or me dites donc
se vos avez besoing de moi?
- Oïl, fet ele, mes je coi
que vos n'iestes mie bien sains;
[...]» (vv.3061-3075)

Todos estos rasgos formales, a los que se une la ruptura de la unidad del verso para acoger dos intervenciones, confieren a la escena un carácter teatral que permite la codificación verbal de la intensidad del momento: Yvain acaba de recobrar el tino y se encuentra en el bosque desprovisto de todo. El desconcierto que esto provoca en él queda atenuado por lo que cree ser la afortunada aparición de la doncella. Esta, sin embargo, estaba allí desde hacía tiempo y fue gracias a su intervención cómo el caballero volvió a tomar conciencia de la realidad.

Por otra parte, esta escena desarrolla un escueto programa de manipulación dado que Yvain solicita un don (la concesión del palafrén que la doncella lleva consigo) presentando como contrapartida un *guerredon* sin especificar su naturaleza. La doncella acepta el contrato y solicita, a cambio, la compañía del caballero de quien necesita los servicios. Como vemos, en esta ocasión, el programa de manipulación explicitado desde el primer momento contará con la aprobación del sujeto manipulado quien, a su vez, aprovecha para introducir una cláusula beneficiosa para sí en el contrato, que contrarrestará su carácter coercitivo. Las razones que impulsan a cada parte a contraer este compromiso están determinadas por circunstancias condicionantes externas: por un lado, Yvain debe procurarse a cualquier precio un caballo sin el cual está mermada su naturaleza de caballero; por otro lado, la doncella siempre tuvo en mente, desde el momento en

que encontró al caballero trastornado en el bosque, poder utilizar sus servicios para hacer frente a los ataques del conde Alier contra el castillo de la dama de *Norison*. En esta ocasión, el compromiso de las partes surge como conjunción de un doble programa de manipulación (el de la doncella que cura al caballero y finge pasar por allí fortuitamente y el de Yvain que necesita un caballo) marcado por objetivos complementarios: la doncella desea obtener los servicios del caballero e Yvain debe, como caballero, prestar ayuda a todo aquel a quien necesite y se la requiera. Por esta razón el acuerdo de las partes tiene lugar sin ningún tipo de contratiempo.

4) El *arbitraje del rey Arturo* en los contenciosos planteados en la corte constituye el cuarto núcleo de contenido desarrollado por medio de escenas dramáticas en discurso directo en los episodios de protocolo de esta novela. Dentro de este marco sólo encontramos una escena que se presenta entre los versos 5881-5910 y que constituye uno de los eslabones que componen el arbitraje de Arturo, solicitado por las hermanas de la *Noire Espine* con el fin de poner término al contencioso que las enfrenta con respecto a la herencia paterna. En estos versos concretamente, la hermana primogénita intenta manipular al rey para que éste dé por finalizado el plazo concedido para que la hermana menor encuentre un campeón que defienda su causa. Sin embargo, tal como se encarga de poner de relieve el narrador al explicitar el pensamiento del personaje («Et li rois qui molt bien savoit/que la pucele tort avoit/vers sa seror, trop desleal,/li dit: [...]» vv.5901-5904), el rey Arturo no se deja embaucar e impondrá el respeto del plazo concedido como una decisión inapelable.

En definitiva, esta escena contribuye, en el conjunto del episodio que concierne a esta aventura y en el conjunto de las novelas de este autor, a consolidar la figura del rey Arturo como árbitro de los conflictos que enfrentan a los diferentes

personajes.

5) El núcleo de contenido de los *consejos* está constituido por dos escenas en los episodios de protocolo: vv.2113-2136 y vv.2915-2949. Los consejos pertenecen al ámbito de la manipulación ya que con ellos se pretende influir en los demás, quienes los pueden o no haber solicitado, pero, en cualquier caso, siempre los tendrán en cuenta, especialmente si provienen de personas cercanas. En lo que respecta a la primera escena de este grupo, desarrollada entre los versos 2113-2136, encontramos más marcadamente desarrollado el carácter de manipulación dado que el proyecto de influir sobre el otro a través del consejo queda englobado dentro de un primer gran proyecto manipulador. De esta forma encontramos a Laudine, señora del castillo de la Fuente Mágica, quien, sabiendo que los vasallos le aconsejarán que busque un nuevo señor y que Yvain, su elección, no será nunca aceptado si se descubre que él mató a Esclados le Ros (señor del castillo), decide ocultar esta última circunstancia con el fin de obtener su objetivo: el consenso general sobre su elección. De esta forma el valor manipulador del consejo que en esta escena proporcionan los vasallos a su señora sobre la idoneidad del caballero que la acompaña como esposo y señor del castillo, queda enmarcado en el programa de manipulación de Laudine quien previamente había previsto las medidas que debía tomar para obtener lo que deseaba: esencialmente dar lugar a un estado de desinformación que condujese al sujeto manipulado a una respuesta diferente de aquella que hubiese escogido estando en posesión de la información completa. En definitiva, Laudine provoca el consejo que quiere oír para poder llevar a cabo, con el beneplácito de todos, lo que desea hacer. Y esto será puesto de relieve por el narrador que encabeza la escena con estas palabras que dejan claras las intenciones de la dama: «si se fet preier de son buen,/tant que, ausi con maugré suen,/otroie ce qu'ele feïst/se chascuns li contredeïst, et dit: [...]» vv.2109-2113. Por

último, resulta interesante ver como la necesidad perentoria de encontrar un caballero para la defensa del castillo hace que se olvide el convencional período de luto de la viuda³ y que se apresure el matrimonio, que resulta, así, ser más un compromiso de tipo militar que una unión de carácter afectivo. Aunque, no debemos olvidarlo, este hecho no representa una excepción en la sociedad contemporánea medieval donde los matrimonios eran pactados entre las partes o sus representantes de acuerdo con los intereses ajenos a los estrictamente sentimentales.

Frente al carácter fuertemente manipulador de esta escena, los versos 2915-2949 presentan un proyecto simple ya que la doncella aconseja a su señora que interceda para obtener la curación de Yvain, quien permanece en el bosque trastornado mentalmente. Para conseguir convencer a su señora utiliza dos recursos: primero ejecuta la enunciación *plorant* (v.2914) lo que crea expectación y acentúa el grado de concentración del oyente sobre lo que va a ser dicho; y, en segundo lugar, el discurso persuasivo de la doncella incidirá especialmente en el beneficio futuro que podrían suponer los servicios de tal caballero frente al acoso del conde Alier. De esta manera, la merma de la libertad del personaje objeto del consejo y, por tanto, de la manipulación, estará contrarrestado por el beneficio que efectivamente la ejecución del consejo reportará al sujeto manipulado.

6) El siguiente núcleo de contenido que hemos establecido en los episodios de protocolo de *Yvain* es el de la *descortesía* del que encontramos dos ejemplos que tienen como protagonista al mismo personaje, Keu, quien ya se significaba en la novela *Erec et Enide* por sus arrebatos descorteses y continúa en esta línea en ésta y en las siguientes novelas. La primera de estas escenas se desarrolla entre

³ En el tratado *De Amore* de Andrea Capellani (Barcelona, el Festín de Esopo, 1985, p.338) se precisa que las mujeres que enviudan por la muerte del amante pueden buscar un nuevo amor al cabo de dos años (p.338).

los versos 579-646 y en ella intervienen tres interlocutores que, como en casos anteriores, no son activos simultáneamente, sino que uno de aquellos constituye el eje discursivo que integra las otras intervenciones (Yvain-Keu-Guenièvre-Yvain):

- Par mon chief, fet mes sire Yvains,
vos estes mes cosins germaines;
si nos devons molt entr'amer;
mes de ce vos puis fol clamer
que vos tant le m'avez celé.
Se je vos ai fol apelé
je vos pri qu'il ne vos an poist,
que, se je puis, el il me loist,
g'irai vostre honte vangier.
- Bien pert que c'est après mangier,
fet Kex, qui teire ne se pot:
plus a paroles an plain pot
de vin qu'an un mui de cervoise;
l'en dit que chaz saous s'anvoise.
Aprés mangier, sanz remüer,
vet chascuns Loradin tüer,
Et vos iroiz vengier Forré!
[...]
Et si vos pri, comant qu'il soit,
n'en alez pas sanz noz congiez.
Et se vos anquenuit songiez
malvés songe, si remenez.
- Comant? Estes vos forssenez,
mes sire Kex, fet la reïne,
que vostre leingue onques ne fine? [...] (vv.579-612)

Keu, como vemos, mantiene un discurso sarcástico que tiene como intención poner en entredicho los propósitos de Yvain de reparar el honor de la familia. Para ello se sirve de un lenguaje plagado de ideas hiperbólicas, de entre las que destacan la de intentar matar al mítico sultán Loradin o la de enfrentarse a Roland para vengar la muerte del sarraceno Forré, con el fin de poner de manifiesto su desprecio hacia las intenciones manifestadas por Yvain, al que acusa de estar envalentonado por el efímero calor de la comida y de la bebida.

La segunda de las escenas de este grupo se desarrolla en los versos 2179-2217 y en ellos, de nuevo, Keu interviene para emitir una opinión malintencionada con respecto a Yvain, a quien no ve por los alrededores de la Fuente Mágica a pesar de haber dicho que estaría allí, lo que le acarreará una reprimenda por parte de Gauvain, siempre caracterizado por su extrema cortesía y moderación:

Et si disoit mes sire Ques:
«Por Deu, qu'est ore denenuz
mes sire Yvains, qui n'est venuz,
qui se vanta après mangier
qu'il iroit son cousin vangier?
Bien pert que ce fut après vin!
[...]»
Einsi mes sire Kex parloit
et mes sire Gauvains disoit:
«Merci, mes sire Kex, merci!
Se mes sire Yvains n'est or ci,
ne savez quele essoine il a.
[...]» (vv.2178-2211)

En ambas ocasiones estas opiniones descorteses emitidas y argumentadas en voz alta por parte de Keu crean un estado de incertidumbre, de desequilibrio que sólo puede ser reparado por medio de la ejecución de la acción que desmienta las afirmaciones sarcásticas del escéptico y malintencionado senescal.

7) El núcleo de contenido de las *órdenes* presenta sólo una escena comprendida entre los versos 728-744, que se caracteriza formalmente por constituir un breve diálogo donde intervienen únicamente dos personajes: el que ordena y el que recibe la orden, cada uno de los cuales toma la palabra una sola vez. En lo que se refiere al contenido hay que decir que éste marca esencialmente la brevedad del intercambio, puesto que Yvain da una orden clara a su escudero: preparar de inmediato su partida y cuidarse de que nadie se percate de ello. Yvain

decide, pues, abandonar en silencio la corte del rey Arturo y salir en busca de la aventura de la Fuente Mágica con el fin de vengar el honor de su familia. A partir de esta escena se pone en marcha verdaderamente el argumento de esta tercera novela de Chrétien.

8) El núcleo de contenido de las *peticiones* está compuesto por dos escenas dramáticas: vv.71-141 y vv.1260-1272. En ellas se plantea una petición en muy diferentes términos: en la primera de ellas (vv.71-141) encontramos tres interlocutores virtuales (Calogrenant, Keu y la reina Guenièvre) que, tal como ocurre en otras escenas donde hay implicados más de dos interlocutores, nunca constituyen más de dos voces activas al mismo tiempo. En esta escena Keu, calificado de manera negativa por el narrador («Et Keu, qui molt fu ranponeus,/fel et poignanz et venimeus,» vv.69-70), después de unas opiniones bastante descorteses, toma la iniciativa y pide a la reina que interceda para que Calogreant siga su relato y ésta así lo hace dando lugar a una doble petición.

La segunda escena que encontramos con el núcleo de contenido de petición se desarrolla en los versos 1260-1272. En ella Yvain solicita a Lunete que le permita observar el cortejo fúnebre desde alguna ventana. Se trata de una escena corta (compuesta por 13 versos en discurso directo) en la que se presentan dos únicas intervenciones.

9) El último núcleo de contenido desarrollado en diálogos directos en los episodios de protocolo de *Yvain* es aquel del *rechazo*. En él encontramos únicamente una escena dramática comprendida en los versos 5208-5231. Esta escena presenta el diálogo que Yvain mantiene con el portero del castillo de la *Pesme Aventure* acerca de la puerta que conduce al jardín donde se encuentran encerradas las doncellas y el rechazo de aquel a proporcionar cualquier tipo de información.

Finalmente destacaremos que las escenas en diálogo directo de los episodios de protocolo están caracterizadas mayoritariamente por estar ejecutados por dos interlocutores (en las ocasiones en que hay tres, sólo dos permanecen activos simultáneamente) cuyas intervenciones están delimitadas por el uso combinado de frases atributivas, de incisos, de ausencia de marca narrativa para identificar al locutor y el empleo discontinuo de la ruptura del pareado con esta última función. Todas las escenas (cuya longitud oscila entre 4vv., la más corta, y 99vv., la más larga) se caracterizan, desde el punto de vista funcional, por mantener un estado de verosimilitud que incide en el carácter cortés del conjunto (las escenas de acogida), por el transvase de información que permite a los personajes estar en posesión de todos los datos que rigen sus acciones (las escenas de acceso a la información), por la ruptura con el estado de equilibrio que un código cortés común instaaura (las escenas de rechazo o de descortesía), por la reinstauración a través de una instancia superior del estado de equilibrio transgredido (escena del arbitraje de Arturo) y por los intentos de transformar la realidad de acuerdo con posiciones personales previas (escenas de acuerdos-contratos, de órdenes, de peticiones, de consejos). Todos los intercambios verbales aparecen justificados por su funcionalidad y constituyen, además, fuentes de información sobre la vida psicológica de los personajes que, en ocasiones, aparece precisada o subrayada por medio de breves intervenciones del narrador sobre el carácter o el lenguaje no verbal de aquellos.

En este punto comenzaremos el análisis de las escenas dramáticas que representan el diálogo bajo forma de **discurso híbrido**. En primer lugar señalaremos que, de acuerdo con los núcleos de contenido desarrollados, encontramos siete situaciones de interacción verbal:

- 1) El *acceso a la información* está constituido por cinco escenas. La primera

de ellas contenida en los versos 3102-3124 donde la dama de *Norison* pide a su doncella que le devuelva el unguento que ha servido para curar la locura de Yvain. En esta escena encontramos a dos interlocutores (la dama y la doncella) de las que la primera parte de sus discursos está reproducida en discurso denotativo emitido por el narrador; y, la segunda, por medio del discurso directo. Cada tipo de discurso manifiesta un tipo de contenido diferente: el discurso no-literal representa la petición de información de la dama y la mentira acerca del unguento que le comunica su doncella. En esta parte la doncella lleva a cabo una modificación de la realidad con el fin de hacerla concordar con sus intereses y, dado que no quiere ser reprendida por haber usado todo el unguento cuando una pequeña parte hubiera bastado para sanar al caballero, la doncella miente. De esta forma, lleva a cabo un programa de desinformación manifestado a través de la mentira, de la transformación de la realidad que forma parte, por tanto, de un programa de manipulación. El discurso denotativo reduce este período a la mínima expresión de manera que se produce el contraste con la segunda parte del diálogo presentado en discurso directo. A través del discurso literal, por su parte, se presenta el discurso de autopersuasión de la dama sobre la inutilidad de lamentarse por la pérdida de algo cuando ello le ha proporcionado la posibilidad (al conocer a Yvain) de poder solucionar un problema mayor: hacer frente al conde Alier.

El conjunto de esta escena debe ser entendido como una manifestación del deseo de verosimilitud de manera que todos los personajes tengan una intervención activa en la intriga en la que se desarrollan las aventuras de Yvain. Además debemos destacarla por el hecho de que en ella se desarrollan dos procesos de manipulación: el primero el de la doncella con su señora, al mentirle sobre el unguento; el segundo, resulta ser un programa de autopersuasión de la dama ante la realidad de la pérdida de un bien valioso por su carácter mágico, pero, al mismo

tiempo, a través de él, de la obtención del auxilio de un caballero frente al peligro que se cierne sobre el castillo por la ambición del conde Alier.

Las cuatro escenas restantes de este apartado se caracterizan, en primer lugar, por pertenecer al mismo episodio, aquel donde una doncella intenta encontrar al Caballero del León con el fin de que se convierta en el campeón de la menor de las hermanas de la *Noire Espine*. Estas escenas se desarrollan entre los versos 4888-4918, vv.4931-4957, vv.4960-4997, vv.5006-5021 y están caracterizadas por presentar mayoritariamente el discurso del personaje de forma literal.

Por otro lado los interlocutores con los que se va encontrando esta doncella son aquellos que previamente han estado en relación con el Caballero del León y que son capaces de informar sobre él. Estas escenas, todas ellas desarrolladas, ninguna obviada por medio del discurso del narrador, permiten acrecentar la intensidad del relato, dar cuenta del estado de ansiedad de la doncella que busca al caballero y, finalmente, proporciona al relato en su conjunto la materialidad del tiempo que transcurre y que no es otro que el del plazo que el rey Arturo ha concedido a la menor de las hermanas para que encuentre un valedor de sus intereses. Todo ello, en definitiva, no tiene otra función última que la de redundar en el carácter verosímil de la narración.

2) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está compuesto por una única escena desarrollada en los vv.2081-2106 en la que intervienen dos locutores (el senescal y un interlocutor colectivo, constituido por el resto de los vasallos). Se trata de una escena donde los vasallos de Laudine se ponen de acuerdo para pedir a su señora que vuelva a contraer matrimonio de manera que haya en el castillo un caballero capaz de defenderlo de la llegada del rey Arturo y de sus caballeros. En esta escena se presenta un proyecto de persuasión que es rápidamente aceptado puesto que todos aprecian el beneficio que les reportará. En lo que se refiere a la

expresión formal del contenido, observamos que el discurso del senescal (después de haber sido introducido por el narrador) está presentado en discurso directo frente a la respuesta colectiva, que recibe la propuesta y que ratifica el acuerdo, representada por medio del discurso indirecto. La proporción de discurso implicada por cada una de las intervenciones pone, así mismo, de relieve la importancia de la escena en el episodio dada la contundencia de los argumentos esgrimidos por el senescal (a lo largo de 24 versos en discurso directo) y la respuesta taxativa e inmediata de aquellos a los que va dirigido el mensaje («A cest mot d'ient tuit ansamble/que bien a feire lor resamble.» vv.2106-2106). Cada tipo de discurso tiene una función diferente: la exhaustividad del discurso directo permite desarrollar los argumentos; la concisión del discurso no-literal, en esta ocasión el discurso indirecto, permite plasmar de manera condensada la justificada aceptación del proyecto de persuasión. Por otro lado, el significado de esta escena proviene de su relación con los intercambios que lo siguen. De esta manera observamos que este intercambio verbal precede y, evidentemente constituye su fundamento, a la escena entre Laudine y sus vasallos en la que éstos aconsejan a su señora que contraiga matrimonio; y al intercambio en el cual Laudine, sabiendo de antemano la respuesta que obtendrá, presenta a Yvain como el aspirante a su mano, guardándose, de identificarlo como el caballero que mató al señor del castillo.

Por otro lado, en lo que se refiere al contenido, debemos señalar que en esta escena encontramos manifestado, a través de la exposición del senescal, cuál es el papel de la mujer en el marco cortés e, indudablemente, a través del texto literario, la perspectiva de la misión de las mujeres en la sociedad medieval: «Fame ne set porter escu/ne ne set lance ferir;/molt amander, et ancherir,/se puet de panre un boen seignor.» (vv.2096-2099). La fuerza y la identidad del personaje femenino le viene conferido por el esposo al que está unida, pues el código de poder en

vigencia en ese momento está basado en el poder engendrado por la fuerza física.

3) El núcleo de contenido del *agradecimiento* está constituido por una única escena desarrollada en los versos 2418-2440. En ella Gauvain agradece a Lunete la feliz intervención que ha tenido para salvar a Yvain y se pone a su entero servicio. En esta escena, como en otras señaladas anteriormente, la descripción puntual por parte del narrador del lenguaje no verbal confiere al intercambio un valor más verosímil. Al mismo tiempo, ello incide en la imagen que del personaje se hace el receptor del texto. De ahí la importancia de los versos siguientes: «Mes sire Gauvains molt se rit/de ce qu'ele li conte et dit:» (vv.2431-2432). En ellos se sigue aportando rasgos de la personalidad de Gauvain quien siempre es calificado como prototipo de la cortesía y que, por medio de este gesto, aparece ahora, además, como un personaje divertido que sabe disfrutar de los momentos agradables de la vida.

4) La situación de interacción cuyo núcleo de contenido es el *arbitraje del rey Arturo* está presente a través de dos escenas en las que se resuelve el conflicto hereditario que enfrenta a las dos hermanas de la *Noire Espine*. El primero de los intercambios verbales se desarrolla entre los versos 4766-4805 y en él intervienen tres interlocutores virtuales (las dos hermanas y el rey Arturo) de los que únicamente dos pasan a ser activos al mismo tiempo. Esta escena presenta la solicitud que la menor de las hermanas de la *Noire Espine* presenta ante el rey Arturo para que éste interceda ante su hermana y pueda, con ello recuperar la parte de la herencia paterna que le ha sido arrebatada por aquella. El diálogo presenta, pues, las razones de las partes y la resolución del rey Arturo para poner fin a la cuestión: enfrentamiento entre dos campeones que defiendan la causa de cada una de ellas. Las condiciones del arbitraje son aceptadas (en discurso directo) por la mayor de las hermanas, aquella que pretende quedarse con todo, quien deja en

manos de su hermana menor el aceptarlo como medio de zanjar la cuestión y poner término a sus reivindicaciones. La respuesta de la pequeña establecerá, por el tipo de discurso que se emplea para representarlo, un contraste en el conjunto de la escena: se emplea el discurso indirecto con el que se reduce a la esencia misma la respuesta de la doncella por medio de la cual acepta las condiciones y, por tanto, debe empezar la búsqueda de aquel campeón que defienda, en el plazo de catorce días, sus intereses.

Este intercambio verbal se sitúa en un episodio de particular interés porque planteará un desequilibrio en la corte que pondrá a prueba las relaciones jerárquicas, las obligaciones de los caballeros corteses, la defensa de las causas justas y la propia convivencia entre los caballeros de la corte. En primer lugar, las relaciones jerárquicas porque Arturo aparece como el garante de la justicia y la máxima entidad sancionadora de la cuestión que concierne a los diferentes miembros de la corte. Y será a esta entidad a la que se someta la menor de las hermanas, aquella que ve lesionados sus intereses, con el fin de encontrar el apoyo que necesita. Debemos señalar, al mismo tiempo, que la manera de dirigirse al rey resulta curiosa porque la autoridad de la que inviste a la persona del rey no se manifiesta en el tratamiento que utiliza en su expresión dado que se dirige a él en segunda persona:

Et la pucele en es le pas
s'an part et vient devant le roi.
«Rois, fet ele, je ving a toi
et a ta cort querre consoil
[...]» (vv.4764-4767)

Esto puede explicarse, desde el punto formal por la imposición que la ruptura del pareado ejerce sobre la rima del primer versos de la intervención el personaje.

Aunque también puede presentarse otra explicación que no es menos razonable y que se basa en la idea de que la combinación de la juventud y la congoja que la asola, provocan este *descuido* protocolario en el que no incurre su hermana mayor mucho más avezada en cuestiones que conciernen el tratamiento protocolario y los mecanismos de la justicia.

Por otro lado, las pretensiones de la mayor de las hermanas plantean una dura prueba a las normas que rigen las obligaciones de los caballeros, siempre a punto para la defensa de los necesitados o de aquellos que requieran sus servicios. De esta forma, la defensa a ultranza de las causas justas, que siempre llevan a cabo, puede quedar alterada por los imperativos de una obligación anteriormente contraída, como es el caso de este episodio. Y, finalmente, la pretensión de la doncella pone a prueba la convivencia puesto que el conflicto entre las dos hermanas enfrentará a dos prestigiosos caballeros de la corte. La solución que se da al conflicto será el combate singular de dos campeones, es decir, se recurre a una ordalía, un acto ritual a través del que se pretende averiguar la verdad sobre una cuestión recurriendo al juicio de Dios. De esta forma, dos caballeros, cada uno de los cuales defenderá la causa de una de las partes, se enfrentarán y de ahí sólo puede salir vencedor aquel que defienda la causa justa, porque Dios no permitiría que fuese de otra manera. Sin embargo, en este caso, si bien Yvain defiende la causa justa, es inconcebible que el perfecto caballero Gauvain, el otro campeón, resulte vencido por lo que se plantea darle otra solución al conflicto: la igualdad de valor, fuerza, arrojo y maestría de los dos caballeros alargan el enfrentamiento sin que un vencedor claro se perfile. El recurso a la expresión verbal de los caballeros se hace inevitable puesto que el recurso a la fuerza física no conduce a nada. A partir de ese momento la palabra se convierte en el único medio de poner remedio a la crisis planteada: a través de aquella los caballeros pueden desvelar sus

identidades, poner fin al combate y dejar en manos del rey Arturo la decisión que pondrá fin al pleito. El rey se servirá de la palabra para dar a conocer su decisión y para poner fin a cualquier tipo de oposición que ponga en duda su sanción. Por tanto, este episodio permite ver como el recurso al relato de la palabra proporciona la solución de un conflicto que plantea un estado de desequilibrio en el seno de la corte artúrica.

La segunda escena que conforma este núcleo de contenido -el arbitraje de Arturo- se desarrolla en los vv.6364-6438. En esta gran escena pueden distinguirse claramente dos momentos distintos por la identidad de los interlocutores que participan en ellos y por su contenido. De esta forma, en primer lugar los versos 6364-6373 representan el primero de estos momentos donde encontramos las intervenciones de Arturo de Yvain y de Gauvain. El segundo momento en que puede ser dividida la escena está comprendido en los versos 6376-6438, en los que intervienen el rey Arturo y las dos hermanas de la *Noire Espine*. Por su parte, los versos 6374-6375, que representan la intervención del rey Arturo en discurso indirecto, constituyen la conexión entre ambos momentos: «Et li rois dit qu'il partira/a bien et a foi la querele». Estos versos constituyen la conexión entre el momento anterior donde el rey se dirige a los campeones que han intentado resolver el pleito a través de la fuerza de las armas y el comprendido entre los versos 6376-6438 en los que el rey Arturo intentará dar una solución justa al problema y hacerla aceptar por la fuerza de su prestigio.

En estos versos (vv.6376-6438) el rey Arturo mantiene un diálogo con las dos hermanas, fundamentalmente con la mayor. Formalmente este período de la escena se caracteriza por su mayor extensión, por el uso mayoritario del discurso directo como medio de presentar el discurso de los personajes que, además, goza de un alto grado de autonomía dado que las intervenciones se suceden únicamente

marcadas por incisos y, mayoritariamente, por la ruptura del pareado. Sin embargo, este repliegue de la voz del narrador no es total dado que se reserva tres intervenciones de estratégica importancia: la primera de ellas (vv.6412-6420) tiene lugar justo después de la amenaza que Arturo dirige a la hermana mayor y en ella se explica el sentido de las palabras del rey («Il ne le deïst a nul fuer,/mes il le dit por essaier/s'il la porroit tant esmaier/qu'ele randist a sa seror/son heritage par peor,/ [...]» vv.6412-6418). La segunda intervención de narrador se encuentra a continuación de la primera y a través de ella se indica cuál es el estado de ánimo del personaje (la hermana mayor) en el momento de contestar al rey después de serle planteado el proyecto de manipulación («Por ce que ele dote et crient,/li dit: [...]» vv.6421-6422). Finalmente, la última intervención tiene lugar al final de la escena y en ella el narrador explica brevemente cómo termina el episodio y representa de forma no-literal (en discurso denotativo) el agradecimiento que la menor de las hermanas dirige al rey al ver solucionado su problema («Li rois einsi la chose mainne/tant que de sa terre est seisie/la pucele, qui l'en mercie.» vv.6436-6438).

En su conjunto, estas intervenciones del narrador contrarrestan, por su extensión y localización, el carácter dinámico del diálogo en esta parte de la escena. Sin embargo, desde el punto de vista del contenido de la escena, estas intervenciones se revelan fundamentales para comprender el programa de manipulación que se desarrolla. No olvidemos que el rey Arturo, después de que el conflicto quedara sin resolver por medio de las armas, se atribuye la toma de la decisión que pondrá fin a aquel. Arturo, como rey ecuánime que es, no puede guiarse más que por la justicia en el momento de emitir su veredicto y por ello mismo sabe que provocará la reacción en contra de la mayor de las hermanas, quien ha arrebatado a su hermana pequeña la parte que le corresponde de la

herencia paterna y pretende seguir conservándola a toda costa. Por ello, el rey pone en práctica un proyecto de manipulación que tenga una única lectura para el manipulado: la no-aceptación del proyecto implicaría consecuencias de carácter más perjudicial para los intereses del manipulado que las implicadas por la aceptación de aquel. Esta lectura se acompaña, en lo que se refiere a su codificación verbal, del empleo del mecanismo manipulador de la amenaza que se sustenta en el poder del sujeto manipulador (reconocido por el manipulado) para ejecutarla. De esta forma vemos como en el texto el rey Arturo actúa, frente a la reacción negativa de la doncella ante la propuesta de otorgar a su hermana menor lo que le corresponde, amenazándola:

«[...]
A ce n'ai ge que demorer
des que la chose est sor moi mise:
ou vos feroiz a ma devise
tot quan que ge deviserai
sanz feire tort, ou ge dirai
que mes niés est d'armes conquis.
Lors si vaudra a vostre oés pis;
mes jel di or contre mon cuer.» (vv.6404-6411)

Tal como hemos visto, el narrador explica a continuación cuáles son las intenciones del rey al llevar a cabo esta amenaza: pretende corregir una situación injusta de la mejor manera posible. Pero, en cualquier caso, es un programa de manipulación que se basa en la posición de poder que el manipulador tiene sobre el manipulado y ante la que no es posible revelarse. Por ello, la doncella primogénita, consciente de que el rey puede ejecutar la amenaza, ya que dispone del poder para ello, acepta, empujada por la fuerza del miedo («ele dote et crient» v.6421) y no sometida por la fuerza de la justicia, el programa de manipulación, donde su libertad queda enajenada.

5) El núcleo de contenido de la *petición* está desarrollado en una única escena en los versos 5789-5799. Se trata de una petición de venia para partir en la que, por medio de un breve intercambio verbal, se presentan fórmulas de despedida convencionales confirmando, con ello, a esta escena una función esencialmente de verosimilitud:

et les demeiseles li ront
congié demandé, si s'an vont;
au partir totes li anclinent,
et si li orent et destinent
que Dex lo doint joie et santé
et venir a sa volanté
en quelque leu qu'il onques aut.
Et cil respont que Dex les saut,
cui la demore molt enuie:
«Alez, fet il, Dex vos conduit
en voz país saines et liees.» (vv.5789-5799)

Además de las palabras, la expresión de agradecimiento de las doncellas se manifiesta por medio del lenguaje no verbal (*anclinent*) de manera que la palabra se acompaña del gesto potenciándose con ello.

6) La escena comprendida en los versos 976-1035 se enclava en la situación de interacción cuyo contenido es la *recompensa*. En esta escena Lunete recompensa espontáneamente a Yvain, caballero que en el pasado fue muy amable con ella en la corte del rey Arturo. Se trata de una escena de una relativa longitud en la que Lunete se dirige a Yvain y le proporciona un medio para escapar del peligro inminente que amenaza su vida: un anillo que lo volverá invisible a los ojos de aquellos que lo buscan para matarlo. Esta acción de Lunete pretende recompensar otra que Yvain llevó a cabo en su favor en el pasado guiado únicamente por su talante de caballero cortés, sin saber que en el futuro sería recompensado por ello («vos randrai ja le guerredon.» v.1013). Se trata de un

acontecimiento del pasado remoto que no está contemplado en el segmento de la historia de esta novela pero que, sin embargo, tiene una repercusión fundamental para el desarrollo de la intriga. De esta forma vemos cómo el mecanismo de la recompensa tiene un valor fundamental en la construcción del relato ya que justifica algunas acciones o permite, como es éste el caso, introducir elementos inesperados que proporcionan una solución a situaciones límite dentro del marco de una cierta coherencia de comportamientos sociales convencionales: recibir un premio por una ayuda previa.

7) En el núcleo de contenido del *rechazo* encontramos únicamente una escena desarrollada en discurso híbrido y comprendida en los versos 3783-3794. Formalmente la escena se caracteriza por su brevedad como, generalmente, es el caso de los intercambios verbales de rechazo donde la negativa pone fin al diálogo:

si li dient que, s'il li plest,
 son lyön a la porte lest
 qu'il ne les afost et ocie;
 et il respont: «N'en parlez mie
 que ja n'i enterrai sanz lui:
 [...]»
 Et ne por quant, n'en dotez rien,
 que je le garderai si bien
 qu'estre porroiz tot asseür.»
 Cil responent: «A boen eür!» (vv.3783-3794)

Como vemos, Yvain, con su rechazo a alojarse sin su león, demuestra lealtad y gratitud hacia el animal que tan bien le ha servido. Sabe, pues, valorar y agradecer la ayuda que recibe como es de esperar en un perfecto caballero.

Finalmente, en lo que se refiere al aspecto formal general de las escenas desarrolladas por medio del diálogo híbrido en estos episodios, debemos decir que se caracterizan por el efecto de contraste de contenido (con partes más íntimas

frente a partes más convencionales, con argumentación frente a resolución, etc.) y de ritmo (ralentización y aceleración implicadas por la combinación del discurso literal y del no-literal). Aunque también es posible encontrar en algunas escenas el uso del discurso no-literal como simple recurso de resumen con el fin de no repetir información ya conocida por el receptor. Este empleo, por otro lado, no implica renunciar al efecto de verosimilitud derivado de mostrar paso a paso cómo los personajes interactúan y se produce el transvase de información entre ellos.

Por su parte, el narrador se reserva la misión de explicar brevemente los estados de ánimo, las acciones o las palabras de los personajes; la descripción de sus gestos; y la identificación del locutor, si bien, en ocasiones, estas últimas marcas narrativas desaparecen en favor de la ruptura del pareado o, simplemente, son complementadas por ella. En definitiva, todas estas características, más la eventual ruptura de la unidad del verso para acoger varias réplicas, acentúan el valor dramático de estas escenas.

Pasamos, a continuación, al análisis de las escenas dramáticas que, en esta novela, están contenidas en los episodios de protocolo y que se presentan en **discurso singular**. En primer lugar nos ocuparemos de los **monólogos en discurso directo** que constituyen el tipo de escenas de un solo locutor más numerosas.

De acuerdo con el contenido, son ocho las situaciones de interacción verbal en las que deben enclavarse las escenas de monólogo directo que encontramos en estos episodios. En ellos la palabra del personaje tiene una presencia destacada dado que implican un total de 676v. en discurso directo. Este tipo de escenas, tal como hemos señalado anteriormente, permite transmitir un discurso del personaje que no implica, necesita o espera respuesta, ya sea por su carácter expeditivo,

informativo o de simple expresión del estado de ánimo. Los monólogos desarrollados en los episodios de protocolo son más numerosos e implican mayor número de versos que los de los episodios de caballería puesto que en los primeros son más comunes los intercambios regidos por reglas de comportamiento social.

En lo que respecta al aspecto formal que en general presentan estos monólogos en discurso directo, hay que decir que mayoritariamente aparecen introducidos por medio de una frase atributiva que en ocasiones se acompaña de una breve indicación de las condiciones en las que se emite la enunciación o de la descripción del gesto que la precede o acompaña. También es posible encontrar el uso de la ruptura del pareado como marca del cambio de interlocutor.

Las situaciones de interacción verbal en las que, de acuerdo con su contenido, se organizan los **monólogos directos** en las escenas de protocolo de *Yvain* son las siguientes:

1) El núcleo de contenido del *acceso a la información* está integrado por cuatro monólogos comprendidos en los vv.142-578, vv.2040-2048, vv.4028-4037, vv.6454-6460 y v.3051. Salvo la primera escena de la que nos ocuparemos particularmente a continuación, las restantes escenas que se desarrollan en este núcleo de contenido se caracterizan por su brevedad (entre 1 y 10 versos), por presentar un locutor individual y por presentar alguna marca narrativa a través de la que se identifica la voz del personaje (mayoritariamente por medio de frases atributivas) que se acompañan de ruptura del pareado. En lo relativo al contenido, hay que decir que estas escenas presentan discursos precisos de los personajes donde éstos hacen partícipes a los demás de sus deseos o intereses: Laudine anuncia a Yvain su decisión de casarse con él vv.2040-2048; Yvain informa a su huésped de su urgencia de partir vv.4028-4037; les proporcionan datos sobre la realidad: Yvain informa del hecho de que el león es inofensivo, vv.6454-6460; o,

finalmente, los utilizan para entablar el contacto necesario para acceder a la información que necesitan (llamar a alguien v.3051). Se trata, pues, de situaciones concretas que no implican para su resolución más que breves intervenciones.

Frente a estos casos caracterizados por su brevedad, destaca la escena comprendida en los versos 142-578 por ser un extenso monólogo (437v en discurso directo) de Calogrenant que aparece integrado en una escena dramática más amplia en la que intervienen el propio Calogrenant, Keu, Yvain y la reina Guenièvre. El monólogo constituye una analepsis por medio de la cual el personaje hace partícipes a los que lo escuchan de una nefasta aventura ocurrida siete años atrás. A través del discurso el personaje rememora, punto por punto, todas las circunstancias, los interlocutores, los intercambios verbales y el deshonor final que resultó de la aventura.

La extensión del discurso, por otro lado, viene determinada por el deseo de exhaustividad del narrador en lo que concierne a un episodio de gran importancia en la intriga, dado que Calogrenant resulta ser primo de Yvain, quien decide reparar el deshonor de la familia. De esta forma arranca la verdadera historia que se presenta en la novela: la de Yvain y de Laudine. El conjunto del discurso demuestra un deseo de dar la palabra al personaje para que a través de ella describa y analice los hechos en toda su extensión sin recurrir al subterfugio del resumen por medio de otros tipos de discurso.

En lo que se refiere al aspecto estrictamente formal, hay que destacar el hecho de que Calogrenant, convertido en narrador de una parte de su vida, concretamente de la aventura en la Fuente Mágica, utiliza todos los tipos de discurso (el denotativo, el indirecto, el directo o la combinación de ellos) para dar cuenta de los intercambios verbales (sea bajo forma de diálogos o de monólogos) en los que estuvo implicado en ese episodio. Así mismo, se sirve de los mismos

mecanismos narrativos que el narrador principal para indicar los cambios de interlocutores (las frases atributivas y los incisos, destacados o no por medio de la ruptura del pareado), la manera como es pronunciado el discurso o, simplemente, se difumina tras las intervenciones libres de los personajes que en su viva cadencia rompen la unidad del verso tal como vemos en el siguiente ejemplo:

Tote voie tant m'anhardi,
que je lis dis: «Va, car me di
se tu es boene chose ou non.»
Et il me dist qu'il ert uns hom.
«Quiex hom ies tu? - Tex con tu voiz;
si ne sui autres nul foiz.
-Que fez tu ci? - Ge m'i estois,
et gart les bestes de cest bois.
[...] (vv.325-332)

Se trata de un extracto del diálogo entre Calogrenant y el guardián de los toros, quien revelará al caballero la existencia de la aventura de la Fuente lo que despertará su interés y será, en definitiva, la causa de su relato siete años después y el punto de partida de la historia de Yvain.

En lo concerniente al contenido, frente al fondo esencialmente informativo del gran monólogo de Calogrenant, las diferentes escenas dramáticas que lo integran, junto con el propio relato de acontecimientos, presentan sus propios contenidos sea de acogida, de información o de desafío, como vemos en los siguientes versos:

de si haut con il pot crïer
me comança a desfïer,
et dist: «Vassax, molt m'avez fet,
sanz desfïance, honte et let.
Desfïer me deüssiez vos,
se il eüst reison an vos,
ou au moins droiture requerre,
einz que vos me meüssiez guerre.

Mes se je puis, sire vasax,
sor vos retornera cist max
del damage qui est paranz;
[...]» (vv.489-497)

Se trata, en esta ocasión, de un monólogo donde el señor del castillo al que pertenece la Fuente Mágica se lamenta de la llegada del caballero que ha desatado la tormenta y se muestra dispuesto a hacerle pagar caro su atrevimiento.

En definitiva, el monólogo desarrollado entre los versos 142-578 se caracteriza por la posibilidad que materializa de presentar el discurso de personajes dentro del discurso de uno de estos personajes (que se convierte en narrador de su propia aventura), dentro del relato del narrador principal. De esta manera, la función de narrador principal queda reducida a la concesión de la voz al personaje-narrador, quien asume la misión del relato de los acontecimientos y de los discursos de un episodio del pasado. Este recurso narrativo incide directamente en el grado de expectación que despierta el relato porque se reduce el margen de distancia entre el personaje y el receptor, que pasa a ser testigo directo de la escena; y porque el grado de veracidad queda aumentado, ya que se accede a los hechos a través de la palabra del propio protagonista de la aventura

2) El núcleo de contenido de la *acogida* presenta cinco breves escenas desarrolladas en los versos vv.2334-2337, vv.2369-2371, vv.3801-3804, vv.5173-5176 y vv.5395-5398. Formalmente, los cinco intercambios se caracterizan por su brevedad, por estar atribuidos por parte del narrador (por medio de un inciso o, mayoritariamente, por medio de una frase atributiva) y por presentar mayoritariamente un locutor colectivo (las gentes del castillo, la familia de un caballero...). La función del narrador queda reducida a la de identificar al locutor y a puntuales intervenciones bajo forma de prolepsis («Encontre le roi de

Bretaigne/vont tuit sor granz chevax d'Espagne,/si salüent molt hautement/le roi Artus premieremant/et puis sa compaignie tote:» vv.2329-2333) o de descripción de los gestos de los personajes («qui le salüent, et descendent,/et a lui desarmer entandent;/si li dïent: [...]» vv.3799-3801), que forman parte del ritual de acogida cortés.

En lo que respecta al contenido, debemos señalar que la acogida de un huésped presenta dentro del marco cortés unos requisitos mínimos materializados por medio de unas frases protocolarias y por unos gestos establecidos (atender al caballero ayudándolo a bajar del caballo, a desarmarse, proporcionándole todo lo que necesite y atender al caballo de aquel, llevándolo al establo, limpiándolo y dándole de comer). No son, pues, necesarios grandes discursos para demostrar al recién llegado la alegría que provoca su venida.

Sin embargo, destacaremos en este punto la escena de los versos 5173-5176 donde se desarrolla una acogida amenazante que tiene un cierto carácter de desafío:

et li portiers a soi l'apele,
si li dit: «Venez tost, venez
qu'an tel leu estes arivez
ou vos seroiz bien retenuz,
et mal i soiez vos venuz.» (vv.5172-5176)

Se trata de la acogida que reciben la doncella e Yvain a su llegada al castillo de la *Pesme Aventure* que resulta totalmente contraria a la norma como podemos apreciar en los siguientes versos, donde se reproduce el discurso convencional de acogida pronunciado por el señor del castillo y su familia:

Contre lui saillirent an piez
tuit cil qui el vergier estoient,
et maintenant que il le voient
si li dïent: «Or ça, biax sire,
de quan que Dex puet feire et dire

soiez vos beneoiz clamez,
et vos et quan que vos avez!» (vv.5392-5398)

Como vemos, el tono es totalmente diferente en ambas escenas. Sin embargo no debemos olvidar, en el caso de la comprendida en los versos 5173-5176, que la escena está integrada en el episodio de la *Pesme Aventure* que, como su propio nombre indica, desarrolla una aventura de componentes negativos dado que los caballeros tendrán que enfrentarse con los hijos de Neptuno para poner fin a la tirana *costumbre* del castillo. De esta manera, los recién llegados son recibidos con muestras premonitorias de pesar puesto que irremediablemente tendrán que someterse a la costumbre del castillo y, así, liberar a las doncellas prisioneras.

3) El núcleo de contenido del *agradecimiento* aparece desarrollado en estos episodios por medio de una única escena comprendida en los versos 6468-6480. Esta breve escena se inscribe dentro de la línea de aproximación máxima a la historia ya que se reproduce el monólogo que Gauvain dirige a Yvain al tener conocimiento de la ayuda prestada por éste a su familia, una vez que se ha desvelado cuál es la verdadera identidad del Caballero del León. Con este discurso, se ratifica la calidad cortés de Gauvain cuyo comportamiento siempre está de acuerdo con los requisitos y normas corteses.

4) El monólogo desarrollado en los versos 2484-2538 pertenece al núcleo de contenido del *consejo*. Su extensión (54 versos en discurso directo) está directamente ligada con su contenido, pues en él se desarrolla un programa de persuasión por medio del que Gauvain pretende convencer a Yvain para que deje su vida de recién casado y emprenda, junto a él, un camino de búsqueda de aventuras tal como se debe esperar que haga todo caballero. Los argumentos que utiliza se basan esencialmente en el desprestigio y lesión que para su honor de caballero supondría la inactividad:

«Comant! seroiz vos or de çax,
ce disoit mes sire Gauvains,
qui por leur fames valent mains?
Honiz soit de sainte Marie
qui po anpirier se marie!
[...]
Ronpez le frain et le chevoistre,
s'irons tornoier moi et vos,
que l'en ne vos apiaut jalos.
[...]» (vv.2484-2502)

Esta escena se integra en el conjunto de iniciativas verbales emprendidas por Gauvain para persuadir a Yvain y lograr, de esa manera, que el caballero lo acompañe en una *quête* de aventuras.

5) El núcleo de contenido de la *cortesía* está presente a través de una breve escena que tiene como receptor a una dama. Se trata de un discurso compuesto de un único verso (v.5925) por medio del cual el rey Arturo muestra a la hermana menor de la *Noire Espine* la alegría que le provoca verla de nuevo, y acompañada de un campeón:

De la joie que il en ot
li dist, au plus tost que il pot:
«Or, avant, bele, Dex vos saut.» (vv.5923-5025)

Esta especial atención que muestra el rey por esta doncella da muestra del carácter cortés de Arturo, al tiempo que pone de relieve el interés que ha despertado en él el contencioso que enfrenta a las dos hermanas, tal como ya hemos visto anteriormente. La intervención del narrador que introduce el breve discurso del personaje describe el estado de ánimo de éste y la manera en la que es realizada la enunciación, lo que, sin duda, está en estrecha relación con el contenido de la misma.

6) La situación de interacción cuyo núcleo de contenido es la *expresión del estado emocional* del personaje está integrada por cuatro escenas: tres en las que se presentan un lamento, vv.1204-1240, vv.1286-1297, vv.4353-4376; y, una cuarta escena donde se da muestra de la admiración, vv.2061-2068.

Formalmente estas escenas se caracterizan por estar todas introducidas por una frase atributiva que puede además indicar de qué manera se realiza la enunciación («Por ce tel duel par demenoit/la dame, qu'ele forssenoit,/et croit come fors del san:» vv.1201-1203) o estar precedida de una indicación del conjunto de gestos («et encontre ax tuit se leverent/et tuit salüent et anclinent/mon seignor Yvain, et devinent:» vv.2058-2060) que señalan una actitud frente a alguien.

En lo que respecta al contenido de estas escenas hay que decir que las tres primeras (vv.1204-1240, vv.1286-1297, vv.4353-4376) presentan el lamento de Laudine (en dos ocasiones) y el de las damas del castillo. En ellas están utilizados formalmente todos los recursos para poner de relieve el sentimiento del personaje: apóstrofes, exclamaciones, interrogaciones retóricas y, en definitiva, la formulación verbal del conjunto de sentimientos que embargan al personaje. El contenido de estas escenas se fundamenta en la situación luctuosa que conduce al personaje a intentar racionalizar lo que ha pasado desde una perspectiva que siempre pondera lo perdido (sea una persona, un objeto o un estado) frente al desprecio de lo que lo sustituye o lo que simplemente ha provocado la situación actual:

Por ce tel duel par demenoit
 la dame, qu'ele forssenoit,
 et croit come fors del san:
 «Ha! Dex, don ne trovera l'an
 l'omecide, le traïtor,
 qui m'a ocis mon boen seignor?
 Boen? Voire le meïllor des buens!
 Voirs Dex, li torz an seroit tuens
 se tu l'en leisses eschaper.

[...]
Bien puis dire, quant je nel voi,
que antre nos s'est ceanz mis
ou fantosmes ou anemis;
[...]
Ha! fantosme, coarde chose,
por qu'ies vers moi acoardie,
quant vers mon seignor fus hardie?
[...» (vv.1201-1226)

Laudine, embargada por una gran pena, emprende un monólogo caracterizado, por un lado, por ser pronunciado a gritos como signo de la pena que busca alivio por medio de esta enunciación violenta⁴; y, por otro lado, por la frustración que atenúa la conciencia de las reglas de tratamiento de manera que emplea la segunda persona con dos valores distintos: en su apóstrofe a Dios, el empleo de *tu* resulta de un cierto grado de reproche y de desconcierto; en el caso de las palabras dirigidas al asesino, el empleo del *tu* está provocado por el desprecio y la rabia.

Así mismo, resulta interesante el monólogo de las damas de Laudine, quienes se lamentan de la suerte que espera a Lunete, acusada de traición a su señora y condenada a la hoguera. Formalmente, además de los rasgos señalados anteriormente, este monólogo se caracteriza por contener la reproducción en discurso directo de las palabras de Lunete:

[...]
Mal ait de Deu qui la nos tost,
mal ait par cui nos la perdrans
que trop grant damage i avrons;
iert mes qui die ne qui l'ot:

⁴ Ya el propio Darwin apunta que existe una clara relación entre el grado de elevación de la voz y ciertos estados del sentimiento. En este sentido chillar en el hombre puede expresar la angustia ante el dolor (*La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p.115).

«Et cest mantel et cest sorcot
«et ceste cote, chiere dame,
«donez a ceste franche fame,
«que voir, se vos li envoiez,
«molt i sera bien anploiez;
«et ele en a molt grant sofreite.»
[...] (vv.4362-4371)

De nuevo, encontramos otro caso de discurso en analepsis en el seno del discurso del personaje lo que permite ilustrar el contenido de la expresión verbal matriz ya que se alaban las cualidades generosas de Lunete, siempre buscando el bien de todos.

En cualquier caso, estas escenas de monólogo en las que se presenta la posibilidad de la expresión del estado emocional del personaje permanecen dentro del marco de un paréntesis lírico en el conjunto de la narración, a la que añaden datos sobre la psicología del personaje. Pero, además, también es posible encontrar monólogos inscritos en este marco de contenido a través de los que sea posible incidir, en mayor o menor grado, en el desarrollo de la intriga. Este es el caso de la cuarta escena de este apartado desarrollado en los versos vv.2061-2068, donde se expresa admiración de los barones de la corte ante la presencia de Yvain y desvelan la conjetura a la que este hecho les conduce:

et encontre ax tuit se leverent
et tuit salüent et anclinent
mon seignor Yvain, et devinent:
«C'est cil qui ma dame prendra;
dahez aït qui li desfandra
qu'a mervoilles sanble prodome.
Certes, l'empererriz de Rome
seroit an lui bien marïee.
Car l'eüst il ja afïee
et ele lui de nue main,
si l'espousast hui ou demain.» (vv.2058-2068)

Esta escena está acompañada de la descripción del conjunto gestual que se ajusta a la normativa cortés (levantarse y saludar al recién llegado) e introducida por medio de un verbo declarativo especial *devinent* por medio del cual se califica el discurso colectivo que surge de la interpretación que se hace de la realidad: ven a un caballero desconocido junto a su señora cuya mano desnuda está en la de aquel, gesto propio de los rituales de matrimonio en la Edad Media que simboliza la entrega de la persona.

Este último monólogo dentro del conjunto de este núcleo de contenido, se caracteriza por traspasar el simple marco de un paréntesis lírico e introducir un elemento nuevo que influye en los acontecimientos posteriores: los barones muestran el deseo de que su señora contraiga matrimonio con ese caballero, tal como luego le expresarán abiertamente. La dama verá de esta manera reunido su deseo de contraer matrimonio con Yvain y la solicitud de sus caballeros, quienes insisten en la necesidad del matrimonio para la defensa del castillo. Este monólogo, finalmente, se inscribe en un episodio dominado por el proyecto de manipulación de Laudine quien, por un lado, mantiene en secreto que Yvain es el homicida del difunto señor del castillo, con el fin de obtener el acuerdo de todos sobre la elección que ha realizado; y, por otro lado, consigue que sean los propios caballeros del castillo los que le *sugieran* la idea y le rueguen que contraiga el matrimonio. En definitiva, ella parecerá aceptar por obligación aquello que desea realizar por gusto.

7) La escena comprendida en los versos 1058-1083 desarrolla el núcleo de contenido de la *recompensa*. En el análisis del contenido de esta escena debemos señalar que en ella, de forma espontánea, Lunete ofrece su ayuda a Yvain como pago a un servicio del pasado: proporciona un anillo que lo vuelve invisible ante los ojos de sus enemigos. De nuevo gracias a las reglas de comportamiento convencionales (los servicios deben ser agradecidos dentro del código cortés) se

puede solucionar un problema de gran alcance en el desarrollo de la intriga. En este caso, Yvain se encuentra atrapado en un pequeño pasillo entre dos puertas de entrada al castillo. Sólo es cuestión de tiempo para que los caballeros del castillo lo encuentren y le den muerte. En este punto se hace necesaria la aparición de un elemento externo a fin de salvar esta situación de desventaja, dado que el encierro en el que se encuentra reduce las posibilidades verosímiles para que el caballero quede indemne. Lunete representa un agente benefactor que olvida la lealtad que le debe al señor del castillo donde vive, en favor de la necesidad de agradecer al caballero atrapado la cortesía que le mostró en el pasado. Olvida por tanto a su señor en favor de su asesino:

«[...]
 Mes Deu puisse je aorer
 qui m'a doné le leu et l'eise
 de feire chose qui vos pleise,
 que molt grant talant en avoie.» (vv.1080-1083)

La norma de agradecimiento y de devolver los servicios recibidos se manifiesta más importante, como vemos, y ello incide directamente en el desarrollo de la intriga pues permitirá que Yvain, gracias al poder del anillo mágico entregado por la doncella, pueda ocultarse de aquellos que lo buscan y, de este modo, escapar a una muerte segura.

8) El discurso comprendido en los versos 3970-3990 pertenece al núcleo de contenido del *rechazo*. La escena presenta el discurso de Yvain que se niega a aceptar las muestras de agradecimiento que le quieren dispensar, ya que a sus ojos sería un deshonor consentir que la sobrina y hermana de Gauvain se arrodillen ante él. Por medio de este discurso, se muestra la relación de fraternidad que existe entre los diferentes caballeros de la corte (en este caso, entre Yvain y Gauvain),

pero también es importante la última parte del monólogo donde el caballero advierte que, en cualquier, caso debe partir antes del mediodía:

«[...]
Moi ne convient il plus proier
mes que li jaianz si tost veigne
qu'aillors mantir ne me conveingne,
que por rien je ne lesseroie
que demain a midi ne soie
au plus grant afeire por voir
que je onques poïsse avoir.» (vv.3984-3990)

Esta advertencia final pasa inadvertida en el regocijo del momento, sin embargo más tarde se mostrará de gran importancia porque la llegada del gigante se retrasa de forma imprevista por lo que Yvain decide que debe partir sin esperar más. Este monólogo, por tanto, contiene un elemento de carácter convencional como es el rechazo de las muestras de agradecimiento y un elemento novedoso cuyo alcance se manifestará en la intriga: el caballero está comprometido en una aventura previa (defender a Lunete ante los que la acusan de traición) por lo que sus servicios están limitados.

Pasando, a continuación, a los **monólogos en discurso híbridos** debemos señalar que en los episodios de protocolo de esta novela sólo encontramos un ejemplo desarrollado entre los versos 3960-3969, que pertenece al núcleo de contenido de la *orden*. La escena está compuesta por una parte en discurso denotativo (de dos versos) y una parte en discurso directo (compuesta por ocho versos). El locutor es el cuñado de Gauvain y se dirige a su hija y a su esposa:

et il lor comande a ovrir
les mantiax et les chiés lever
et dit: «Ne vos doit pas grever
ce que je vos comant a feire,

c'un franc home molt deboneire
nos a Dex et boene avenue
ceanz doné, qui m'aseüre
qu'il se combatra au jaiant.
Or n'en alez plus delaiant
qu'au pié ne l'en ailliez cheoir. (vv.3960-3969)

El tipo diferente de discurso establece un matiz dentro del contenido del conjunto del discurso: la forma no-literal representa una orden frente a la forma literal donde se explica la razón de la orden y se insiste en ella. Esta escena se inscribe en el conjunto de acciones o muestras que normativamente se ejecutan para agradecer un servicio recibido. Por tanto, queda enmarcada dentro de la línea realista que se puede aplicar a un gran número de discursos que carecen de peso específico en el desarrollo de la intriga. Esta muestra de extrema gratitud que se quiere materializar poniéndose de rodillas, resulta ser proporcional a la extrema pesadumbre y dolor del que el auxilio de Yvain saca a la familia. Este dolor aparece reflejado en la sobrina de Gauvain por la posición de la cabeza inclinada hacia tierra («vers terre tient le chief anclin;» v.3954), manifestación del lenguaje no verbal para expresar un estado anímico de frustración e impotencia ante una situación adversa que rebasa nuestras posibilidades de actuación.

Finalmente, dentro del marco del discurso singular, nos ocuparemos del **soliloquio**, definido, como ya hemos visto, por ser un discurso donde el emisor y el receptor son la misma persona, por estar pronunciado en voz alta y por constituir una válvula de escape verbalizada por parte del propio personaje de su mundo interno. En el marco de los episodios de protocolo de esta novela, sólo encontramos un soliloquio que se desarrolla entre los versos 5032-5039. A través de este soliloquio se manifiesta el núcleo de contenido de *expresión del estado emocional* y, más concretamente, la alegría que siente la doncella al encontrar al Caballero del

León a quien, en nombre de la menor de las hermanas de la *Noire Espine*, buscaba para obtener sus servicios. Esta escena debe ser inscrita en un amplio episodio donde primero la menor de las hermanas de la *Noire Espine* y, posteriormente, una doncella en su nombre, emprenden la búsqueda del Caballero del León, siguiendo sus pasos por aquellos lugares por donde pasó y hablando con aquellas personas a las que prestó sus servicios. Por tanto, después de una detallada cuenta de esta búsqueda en el relato, este discurso pone fin al episodio y por ello resulta necesario como un eslabón más de la línea de realismo que caracteriza a un gran número de los intercambios verbales de los personajes en general y de los discursos singulares en particular.

5.3.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor

De la misma manera que en el caso de *Erec et Enide*, el amor que aparece en esta tercera novela de Chrétien se caracteriza por surgir estrechamente ligado a circunstancias condicionantes externas al propio sentimiento de los implicados. De esta forma, en el caso concreto de *Le Chevalier au Lion*, Yvain llegará al castillo donde se encuentra Laudine en busca de la reparación del honor de un familiar suyo. Como consecuencia de esta aventura, el caballero llegará a conocer a la dama del castillo, viuda por su culpa, de la que quedará súbitamente prendado. Sin embargo las posibilidades de ser aceptado por aquella que muestra tan viva pena a causa de la muerte de su esposo son escasas, esencialmente por el hecho de haber sido él la causa de esa muerte. Por esta razón la existencia de un aliado se revela de extrema importancia, quien, además de prestarle auxilio en el encierro físico en el que ha quedado atrapado dentro del castillo, lo ayudará a *escapar* del tormento que le causa el no ver salida a este repentino sentimiento amoroso. Los motivos que impulsan a este aliado, Lunete, doncella de la dama del castillo, están

determinados por el agradecimiento que aquella profesa a Yvain por un servicio del pasado. Esta deuda será saldada, en primer lugar, protegiendo al caballero de quienes quieren vengar el homicidio del señor del castillo, Esclados Le Ros; y, en segundo lugar, facilitando el acercamiento entre su señora e Yvain.

En esta novela, Chrétien presenta a una pareja que debe encontrar el justo equilibrio entre el amor y las obligaciones caballerescas. Esta búsqueda del equilibrio pasa por la concienciación, por parte del caballero, de sus obligaciones en el terreno del amor: Yvain olvida la promesa hecha a Laudine de regresar en un año porque está totalmente concentrado en su actividad caballerisca. Comete, pues, un grave error que va en contra de la propia naturaleza de la cortesía: olvidar que sin amor ninguna hazaña caballerisca tiene valor.

Los episodios de amor pueden ser, pues, articulados, de acuerdo con el contenido que presentan, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) La *expresión-confesión personal de los sentimientos* de los dos personajes implicados en la relación amorosa está realizada por medio de dos **soliloquios en discurso directo**. El primero de ellos será el de Yvain que observa el cortejo fúnebre del caballero que acaba de matar y se enamora sin remedio de la dama. Pero él es consciente de su situación y sobre ella tratará su soliloquio presentado en los vv.1430-1508. Se trata de un amplio discurso (79 versos), caracterizado formalmente por estar encabezado por la descripción que hace el narrador del estado de ánimo de Yvain quien, consciente de sus posibilidades, codifica verbalmente sus inquietudes. El cambio de nivel narrativo está marcado por la fórmula declarativa «et dit» reforzada por la ruptura del pareado.

En lo que se refiere al contenido de la escena, hay que decir que el personaje efectúa una traducción verbal de las ideas y de los sentimientos que lo asaltan y, de esta forma, Yvain admira la belleza de la dama y se siente irremediabilmente

atrapado por el amor, lo que no le impide hacer un cálculo realista de sus posibilidades:

Ce qu'Amors vialt doi je amer.
Et doit me ele ami clamer?
Oïl, voir, por ce que je l'aim.
Et je m'anemie la claim
qu'ele me het, si n'a pas tort,
que ce qu'ele amoit li ai mort.
Donques sui ge ses anemis?
Nel sui, certes, mes ses amis. (vv.1455-1462)

El discurso de Yvain está construido, en su segunda parte, sobre la alternancia de preguntas y respuestas a través de las que se realiza una introspección más analítica de los sentimientos y de las intenciones del personaje.

El caso de Laudine, la dama, es diferente porque, ella, deberá aceptar al asesino de su esposo. Por tanto, su soliloquio tendrá un fuerte componente autopersuasivo, pues debe vencer las reticencias que las dos entrevistas con Lunete no han podido disipar totalmente: Laudine no ignora el peligro que supone que no exista un señor que defienda el castillo y aunque evidentemente el mejor candidato es aquel que ha vencido al anterior señor, ella no deja de estar preocupada por el hecho de estar aceptando al homicida de su esposo. A través del soliloquio se resolverá esta cuestión de manera que el personaje no resulte incongruente. El soliloquio que se desarrolla en los versos 1760-1772, se presenta en discurso directo bajo forma de un diálogo imaginario entre Laudine y el caballero en cuestión (Yvain):

si se desresne tot ensi
con s'il fust venuz devant lui;
lors sel comance a pleidoier:
«Viax tu donc, fet ele, noier

que par toi soit morz mes sire?
- Ce, fet il, ne puis je desdire,
einz l'otroi bien. - Di donc por coi
feïs le tu? Par mal de moi,
por haïne, ne por despit?
- Ja n'aie je de mort respit
s'onques por mal de vos le fis.
[...]» (vv.1757-1765)

Como vemos, las intervenciones de las voces en las que se escinde la voz de Laudine se suceden, en principio, identificadas por incisos que se acompañan de ruptura del pareado, para acabar marcadas únicamente por este último rasgo, dado que desaparece el discurso identificativo del locutor por parte del narrador. Tiene lugar, por tanto, una combinación efectiva del aspecto formal y del contenido de manera que el primero intensifica el valor del segundo. Efectivamente, el minimizar la presencia de la voz del narrador en el virtual intercambio verbal entre Yvain y Laudine, acompañado de la ruptura de la unidad del verso para contener dos intervenciones y el uso del *tu* como forma de tratamiento por parte de la dama hacia el caballero, inciden en el carácter intenso, conciso y vivo de la escena. En ella, no hay que olvidarlo, se presenta el discurso de un personaje que intenta, a través de la organización verbal de sus reparos y de sus deseos, tomar una decisión de serias implicaciones: aceptar como defensor del castillo y como esposo, al homicida de su difunto marido. En este trance, el uso de la forma dialogística permite al personaje plantear al virtual interlocutor las preguntas que la acucian y obtener las respuestas que desea oír, por lo que este discurso autopersuasivo demuestra que ya una parte de la voluntad del personaje estaba ganada para la causa de Yvain y sólo quedaba vencer algunas reticencias formales. Este soliloquio, pues, se convierte en un instrumento de gran valor para establecer la psicología del personaje por medio de su propia voz que, por otro lado, aparece resaltada ya que

el narrador queda aún más en segundo plano al renunciar al uso del discurso atributivo para identificar los interlocutores.

2) La *conquista de los aliados*: la aliada esencial de la historia de amor será Lunete quien se muestra siempre dispuesta a pagar a Yvain la deuda de agradecimiento del pasado. La actuación de esta aliada se manifiesta en dos momentos diferentes de la novela: en un primer momento, su intervención permitirá la constitución de la pareja. En un segundo momento, su intervención permitirá la reconciliación de la pareja tras la crisis que la separó. En medio, ella será castigada, condenada, como traidora y será Yvain quien pueda devolverle el favor salvándola, como ya hemos visto.

A) La actuación de Lunete para constituir la pareja se materializa por medio de las entrevistas que la doncella mantendrá con los personajes implicados con la intención de llevar a cabo el proyecto:

En primer lugar, las entrevistas de Lunete e Yvain se conforman como dos diálogos en los que tiene lugar un intercambio de información entre ellos. En primer lugar, los vv.1550-1579 presentan un **diálogo en discurso directo** entre los personajes, en el que Yvain pone en antecedentes a Lunete sobre su amor hacia la dama del castillo. Se trata, pues, de una escena de contenido informativo donde se combina la ruptura del pareado con el uso de marcas narrativas explícitas y la ausencia de cualquier tipo de señal de la identidad del interlocutor. La presencia del narrador queda bastante limitada y sólo se manifiesta más extensamente en la sucinta definición de la perspicacia de Lunete («fet cele qui bien set antendre/ou ceste parole vialt tendre;» vv.1563-1564) que acompaña a un inciso. El aspecto formal, como vemos, minimiza la presencia del narrador y acentúa el valor de las palabras de los personajes, características que inciden especialmente en la dramatización de la escena.

Posteriormente en los vv.1910-1935, Lunete informa por medio de un **diálogo en discurso híbrido** del resultado positivo de su plan de persuasión llevado a cabo sobre Laudine. Formalmente el intercambio verbal se caracteriza por presentar una intervención compartida entre su representación en discurso indirecto (donde se resume la gestión que llevó a cabo ante Laudine) y discurso directo (por medio del que se representa la acogida que Yvain da a la información).

El monólogo también está presente en las entrevistas de estos dos personajes. Por medio de ellos, se establece una relación especial entre ellos, ya que, en ambas ocasiones, es Lunete quien habla e Yvain quien escucha sus palabras. Esta relación especial resulta del papel de aliada incondicional que confiere a Lunete un estatus superior con respecto al caballero, quien debe rendirse a su manera de solucionar la difícil cuestión emparejar al homicida con la viuda. De esta manera, en el primero de estos monólogos Lunete amonesta a Yvain y lo hace recapacitar sobre dejarse llevar por los impulsos sin calcular las consecuencias para su integridad física, vv.1307-1340. Se trata de un discurso de carácter persuasivo manifestado por medio de un **monólogo híbrido** en el que volvemos a encontrar una intervención compartida entre dos tipos de discurso con la finalidad de establecer diferencia en la carga informativa que comporta. De esta forma, el discurso indirecto reduce a su mínima expresión el conjunto del sentido de las palabras de Lunete, a manera de prolepsis, si bien toda su intensidad queda reflejada por medio de la yuxtaposición de varios verbos declarativos consiguiendo con ello que se sumen sus significados aumentando la fuerza de las palabras representadas de forma no-literal («Mes la dameisele li prie/et loe, et comande, et chastie,/come gentix et deboneire,/qu'il se gart de folie feire/ et dit: [...]» vv.1303-1307). Por su parte el discurso directo desarrolla en toda su extensión la argumentación que el personaje utiliza en su discurso persuasivo con el fin de

convencer a Yvain de mostrar más prudencia.

Posteriormente, en un segundo **monólogo en discurso directo** desarrollado entre los versos 1959-1971, cuando el plan manipulador ha resultado un éxito e Yvain se encuentra ante Laudine, Lunete se dirige al caballero para obligarlo a vencer su silencio y dirigirse a su señora. De nuevo, se manifiesta la posición privilegiada del aliado ante el caballero que se muestra tímido ante Laudine. La ironía de las palabras de Lunete acentúa el carácter cómico de la escena disminuyendo la tensión que la expectativa de la entrevista crea en los personajes. Además, las palabras de Lunete se acompañan de un gesto (tirar por el brazo, v.1964) por medio del que quiere infundir valor al caballero, lo que incide en el matiz cómico de la escena por su relación con una visión del mundo al revés:

tant que la pucele parla
 et dit: «.Vc. dahez ait s'ame
 qui mainne an chanbre a bele dame
 chevalier, qui ne s'an aproche,
 et qui n'a ne lengue, ne boche,
 ne san, dom acointer se sache!»
 Maintenant par le braz le sache,
 si li dit: «En ça vos traiez,
 chevaliers, ne peor n'aiez
 que ma dame qu'el vos morde;
 mes querez la pes et l'acorde,
 [...]» (vv.1958-1968)

El caballero que ha demostrado un gran valor anteriormente, lo que le ha permitido superar todas las pruebas y estar ahí, se muestra temeroso, lo que por otro lado es un rasgo típico del enamorado, y no es capaz de tomar la iniciativa. Sin la oportuna intervención de Lunete es evidente que la escena no habría desembocado en ningún acuerdo.

En segundo lugar, Lunete ejerce un programa persuasivo ante Laudine que

se basa fundamentalmente en la palabra y, de esta forma, aparecerá reflejado en el texto por medio de diálogos en discurso directo o discursos híbridos en los que Lunete amonesta a Laudine. Evidentemente, la fuerza de los argumentos que Lunete presenta al desarrollar su plan de persuasión está potenciada por el prestigio que su consejo tiene a los ojos de su señora tal como explica el propio texto:

La dameisele estoit si bien
de sa dame, que nule rien
a dire ne li redotast,
a que que la chose montast,
qu'ele estoit sa mestre et sa garde. (vv.1591-1595)

Los discursos de estos personajes deben inscribirse en el proyecto de persuasión que ejecuta Lunete, quien dirige en todo momento el intercambio verbal con la intención de manipular a su señora y conducirla a una decisión que, en principio, queda totalmente fuera de sus planes de futuro. Concretamente la persuasión se materializará por medio de cuatro diálogos entre Lunete y Laudine para cuya reproducción se recurre al discurso literal y al discurso no-literal:

Los **diálogos en discurso directo** son dos: el primero de ellos se desarrolla en los vv.1600-1654 y está marcado por el carácter dramático de su aspecto formal dado que el discurso atributivo desaparece, los incisos se reducen al mínimo e incluso se utiliza el recurso de dividir el verso entre dos intervenciones, todo ello acompañado de la presencia casi constante de la ruptura del pareado. Esta primera entrevista supone la primera tentativa de Lunete y el primer paso en la materialización de su proyecto de manipulación. La estrategia se basa en desviar la atención de Laudine del dolor para hacerle ver la situación de indefensión en la que ha quedado el castillo frente a la inminente llegada del rey Arturo y su mesnada. En las palabras de Lunete destacan la reprensión de la conducta de su señora,

tremendamente afligida, y la advertencia del peligro. Esta escena sólo es un tanteo manipulador, puesto que lo que quiere poner en evidencia es la entidad del problema para que la *solución* sea más fácilmente aceptada. Evidentemente, la conclusión de esta primera escena no puede ser el acuerdo de Laudine porque ello provocaría la introducción de un grado de incongruencia en la personalidad de este personaje que tantas pruebas de dolor había dado por la pérdida de su esposo. Sin embargo, y esto incide también en el aspecto formal de la reproducción del discurso, el narrador apunta un rasgo que, según él, caracteriza la psicología femenina cuya importancia en el proyecto manipulador se mostrará en su momento:

La dame set molt bien et pansse
que cele la consoille an foi;
mes une folie a en soi
que les autres fames i ont:
trestotes, a bien pres, le font,
que de lor folie s'ancusent
et ce qu'eles voelent refusent. (1640-1646)

La segunda entrevista, presentada como diálogo en discurso directo entre los versos 1668-1726, tiene como objetivo conducir a Laudine, utilizando su propio razonamiento y sentido práctico de la realidad, a contemplar la posibilidad de aceptar al caballero vencedor del enfrentamiento. De nuevo, queda de relieve el aspecto dramático del diálogo del que han desaparecido el discurso atributivo y los incisos, de modo que las intervenciones se suceden sin que la mediación del narrador identifique al interlocutor salvo por el uso generalizado de la ruptura del pareado. Además de lo señalado, en esta ocasión el proyecto manipulador cuenta con un elemento de incierto resultado, si no se utilizan las palabras apropiadas, pero de gran efecto si se atina: sembrar la duda sobre la propia conducta. De esta forma, las palabras de Lunete logran desplazar la atención de su señora de su propio dolor

hacia la preocupación e inquietud por la defensa de la fuente y del castillo, hacia motivos menos egoístas y más perentorios por sus implicaciones bélicas. Por ello lo primero es hacer que reconozca los méritos del caballero vencedor:

- [...]
Vos me tanroiz ja por estoute,
mes bien puis dire, ce me sanble,
quant dui chevalier sont ansamble
venu a armes en bataille,
li quex cuidiez vos qui mialz vaille,
quant li uns a l'autre conquis?
An droit de moi doing je le pris
au veinqueur. Et vos, que feites?
- Il m'est avis que tu m'agueites,
si me viax a parole prandre.
[...] (vv.1694-1703)

Y una vez sembrada la semilla de la duda no hay más que esperar porque será el propio sujeto manipulado el que se apreste, sin saberlo, a participar en el programa de manipulación del que es objeto. En este sentido la aparición del remordimiento por haber impedido a su doncella guiarla con su consejo, se revelará como un inestimable instrumento que dará su resultado en este proyecto de persuasión, como en general en otros proyectos: la actitud del sujeto manipulado variará sustancialmente en el desarrollo de otras entrevistas. Este cambio de actitud de Laudine se hará manifiesto en las dos siguientes escenas de intercambios verbales representadas por medio de dos **diálogos híbridos**.

La primera escena en discurso híbrido se desarrolla en los versos 1786-1877, y en ellos se representa una nueva entrevista entre doncella y señora, en la que aquella retoma *son latin* y ésta, «le chief bessié» (v.1788)⁵, escucha hasta que

⁵ Signo no verbal de sometimiento y de aceptación.

encuentra la ocasión de intervenir y mostrar su cambio de actitud, al tiempo que su preocupación por conocer la manera de llevar adelante el plan sin ser víctima de la censura de sus vasallos (vv.1807-1810). Así mismo, se informa acerca de la manera de localizar a ese caballero que podría defender el castillo y se interesa por el tiempo que tardaría en encontrarse allí. En este punto, se manifiesta el éxito del plan de manipulación que ha conseguido granjearse la inestimable ayuda del propio manipulado. Por otro lado, la parte presentada en discurso directo se significa por su aspecto dramático caracterizado por la introducción que hace el narrador de la escena describiendo la actitud interior (los deseos de seguir informándose sobre ese caballero) y exterior (su gesto de sumisión *-chief bessié-* por el que muestra una acogida diferente a las palabras de Lunete) de Laudine. Esta presencia explícita del narrador queda totalmente difuminada en el desarrollo del discurso, marcado por la ausencia mayoritaria de marcas de identificación del interlocutor externas al propio discurso de los personajes, por la ruptura generalizada del pareado y por la ruptura del verso que, en dos ocasiones, pasa a acoger la intervención de los dos personajes:

Et cele [Lunete] revint par matin,
 si recomança son latin
 la ou ele l'avoit leissié,
 et cele [Laudine] tint le chief bessié,
 qui a mesfete se santoit
 de ce que leidie l'avoit;
 [...]
 et dit: «Merci crïer vos vuel
 del grant oltrage et de l'orguel
 que je vos ai dit come fole,
 si remanrai a vostre escole.
 [...]
 Mes il le convanra si fere,
 qu'an ne puisse de moi retrere
 ne dire: «C'est cele qui prist
 celui qui son seignor ocist.

-E non Deu, dame, ein si iert il.
Seignor avroiz le plus gentil,
et le plus gent, et le plus bel
qui onques fust del ling Abel.
- Comant a non? - Mes sire Yvains.
[...] (vv.1795-1815)

De nuevo el discurso denotativo tiene como misión la de resumir al máximo las palabras del personaje que, en esta ocasión, no hace más que repetir los argumentos que había expuesto en anteriores entrevistas. El discurso directo permite, por su parte, una exposición más exhaustiva (en esta ocasión se trata de 92 versos en discurso directo) de las palabras de los personajes en los momentos más trascendentales de la intriga.

En el segundo de los diálogos híbridos, desarrollado en los versos 1894-1903, Lunete finge que el caballero ha llegado ya y Laudine muestra su interés por entrevistarse de forma secreta con él. El aspecto formal de la parte presentada en discurso directo sigue caracterizándose mayoritariamente por la ausencia de marcas narrativas de identificación del interlocutor, por la presencia generalizada de la ruptura del pareado y por el uso de la ruptura del verso para dar acogida a dos intervenciones como medio de reproducir la vivacidad y concreción de algunos momentos del diálogo en los que la impaciencia por acceder a la información hace evitar los circunloquios:

Et a sa dame a conseillié
que revenuz est ses messages:
si a exploitié come sages.
«Comant, fet ele, quant venra
mes sire Yveins? - Ceanz est ja.
- Ceanz est il? Venez donc tost,
celeemant et an repost
demantres qu'avoec moi n'est nus.
Gardez que n'en i veigne nus,

que g'i harroie molt le cart.» (vv.1894-1903)

De nuevo en esta ocasión el discurso no-literal (concretamente el discurso indirecto) sirve para representar de forma resumida las palabras del personaje, frente a la exhaustividad y concreción del discurso directo.

La participación del aliado en la consolidación de la pareja amorosa se materializa por medio del discurso y utiliza la estrategia de la manipulación para poder obtener un objetivo en principio inalcanzable: conseguir que Laudine acepte a Yvain. La palabra se revela como el instrumento a través del cual el consejo encuentra la vía para manifestarse como un efectivo mecanismo de manipulación. Por medio de él, se puede conseguir crear un estado de indefensión y de merma de la libertad en el manipulado, objeto del consejo, derivado del estatus privilegiado por la sabiduría, la perspicacia o la inteligencia del que aconseja, del aliado. En caso el concreto de la intervención de Lunete, ésta se sirve del prestigio que su razonamiento y valoración de la realidad tiene para su señora con el fin de hacerla dudar de su decisión primera y empujarla a aceptar lo *inacceptable*. En todo el proceso que se desarrolla de forma progresiva e iterativa, Lunete cuenta con la inestimable ayuda de la propia Laudine quien da lugar a que la duda se instale en ella, la haga reflexionar sobre su actitud, valorar sus consecuencias y encontrar el sentido práctico y el interés del consejo que se le da.

B) Un lugar aparte merece las acciones emprendidas por Lunete para reconciliar a la pareja después de la crisis. De nuevo la acción del aliado se mostrará como imprescindible dadas las diferencias que separan a la pareja. Esta actuación se manifestará en dos frentes:

En primer lugar Yvain, después de la crisis que se declara en la pareja a causa del olvido del caballero de regresar al lado de su dama en el plazo

establecido, recurrirá, de nuevo, a la intercesión de Lunete para obtener el perdón de Laudine. Esta alianza quedará sellada en el texto por medio de un **diálogo en discurso híbrido** desarrollado en los versos 4632-4643 donde el caballero solicita la ayuda de la doncella, quien tiene ahora una nueva deuda que saldar con aquel ya que acaba de salvarle la vida. Este diálogo se representa mayoritariamente por medio del discurso no-literal (especialmente en discurso indirecto) por medio del que Yvain solicita el silencio de Lunete sobre su identidad y le ruega que de nuevo interceda en su favor ante Laudine. La reproducción de las palabras del personaje por medio del discurso directo queda reducida a un único verso donde se presenta la respuesta afirmativa que Lunete da al caballero en cuanto a la primera petición: «Sire, fet ele, non iert il.» (v.4635). Gracias a este verso en discurso directo en el conjunto de la breve escena, mayoritariamente representada por medio del discurso no-literal, la atención queda fijada en este punto, de manera que el aspecto formal se impregna de un valor funcional al denotar un hito en la intriga: Lunete, la única persona que puede desvelar cuál es la identidad del Caballero del León a Laudine, se compromete a guardar silencio. De esta forma, un pacto de desinformación en torno a la identidad del Caballero del León se crea entre ellos, teniendo como sujeto a Laudine. El programa de manipulación ejecutado sobre este personaje se basará, pues, en la desinformación, es decir, en la ocultación de una parte de la información con el fin de crear una opinión y, en su momento, un compromiso del que le sea imposible sustraerse una vez que acceda al conjunto de los datos de la realidad.

Una nueva entrevista entre ambos servirá para que Lunete informe al caballero sobre el resultado de su actuación, lo que aparece presentado en el texto por medio de un **diálogo en discurso directo** desarrollado en los versos 6665-6704. Se trata de una entrevista muy importante dado que, gracias al programa de manipulación basado en la desinformación al que la han sometido, Laudine ha

accedido al compromiso de intentar contentar al Caballero del León con su *dama* (sin saber que se trata de ella misma) a cambio de sus servicios en la defensa del castillo. Evidentemente Laudine se ha comprometido a algo más de lo que ella cree.

Este punto tan importante de la intriga se reproduce, como hemos dicho, a través de un diálogo en discurso directo que se caracteriza formalmente por presentar intervenciones carentes de discurso atributivo, por la presencia generalizada de la ruptura del pareado y por la ruptura de un verso en el que aparecen el final de una intervención y el principio de otra de modo que se pone de relieve el contenido de las mismas: Yvain pregunta si su identidad ha sido desvelada y Lunete le responde negativamente (v.6702). En el conjunto de la escena, la voz del narrador queda reducida, además de a las contadas indicaciones sobre el cambio de interlocutor, a la descripción del estado de ánimo que crea en el personaje las palabras esperanzadoras de Lunete y el gesto que las expresa:

Mes sire Yvains formant s'esjot
de la mervoille que il ot
ce qu'il ja cuidoit oïr.
Ne puet pas asez conjoir.
Les ialz beisa et puis le vis
celi que ce li a porquis (vv.6677-6682)

La expresión de tanta alegría se materializa, en primer lugar, como vemos, por medio del lenguaje corporal siempre más fácilmente articulable en situaciones de máxima carga emocional. La descripción del gesto, de nuevo, anticipa el estado interior del personaje y el narrador consigue transmitir toda su intensidad poniendo de relieve el lenguaje de los personajes allí donde se hace imprescindible. Sin embargo, la articulación verbal de los sentimientos también se hace necesaria de manera que siempre aparecerá complementando al gesto:

et dit: «Certes, ma douce amie,
ce ne vos porroie je mie
guerredoner, en nule guise;
a vos feire enor et service
criem que pooirs ou tans me faille.
[...]
Et avez li vos dit de moi
qui je sui? - Naie, par ma foi,
ne ne set comant avez non,
se Chevaliers au lyeon non.» (vv.6683-6704)

El resto del diálogo sirve, como vemos, para que Yvain confirme que el plan de desinformación sigue en pie.

En segundo lugar, Lunete vuelve a provocar entrevistas con Laudine para conseguir el perdón del caballero. Dado que se trata de algo que la dama no concederá de buen grado, Lunete debe recurrir de nuevo a la manipulación. De esta forma, después de que Yvain ha hecho estallar la tormenta al verter agua sobre la piedra de la Fuente, Lunete se dirige a Laudine para presionarla, ante el peligro inminente y la ausencia en el castillo de alguien capacitado para defenderlo, y para convencerla de que debe procurar hacer venir al Caballero del León. Será la propia Laudine quien se presentará voluntariamente como mediadora en el conflicto con tal de que el caballero venga en su ayuda, lo que será ratificado a través de un solemne juramento ante un objeto santo que Lunete obliga a hacer a su señora, con lo que queda desplegado ya totalmente el proyecto manipulador. De esta forma, vemos que la herramienta de manipulación basada en la desinformación ha surtido su efecto: Laudine acepta la presencia y la ayuda del Caballero del León. Pero, no hay que olvidarlo, su efectividad siempre fue limitada porque la identidad del caballero tan celosamente guardada tendrá que ser finalmente desvelada. En este punto, la astucia de Lunete demuestra de nuevo que es la mejor aliada con la que se puede contar porque ella consigue apuntalar el programa de manipulación

basado en la desinformación con otra herramienta caracterizada por su carácter coercitivo: el juramento. A través de él, Lunete garantiza su inmunidad y obtiene el compromiso de su señora de hacer todo lo posible por reconciliar al Caballero del León con su dama: es decir, con ella misma. La trampa desplegada por medio de la ocultación de información queda culminada con el juramento que, libremente consentido por parte de Laudine, se convierte en un escollo insalvable cuando, después de conocer toda la verdad, quiera desdecirse. La razón para esta imposibilidad resulta, de nuevo, de la astucia de Lunete, quien no se contenta con obtener una simple promesa verbal, sino que la sustenta sobre el ritual gestual medieval de jurar ante un relicario, de rodillas y alzando la mano diestra. Por ello, llegado el momento, si Laudine no cumpliera su palabra sería doblemente perjura al faltar al contrato verbal y, lo que es más importante en una sociedad fuertemente apegada al simbolismo de los rituales, al contrato gestual que ha contraído.

Por otro lado, en esta ocasión, como en otras anteriores, el aspecto formal pondrá de relieve la trascendencia de las palabras y los gestos de los personajes de manera que queda evidentemente clara la importancia de la escena que está representada por medio de un **diálogo directo** desarrollado entre los versos 6544-6646. De esta forma, vemos que este relativamente extenso diálogo en discurso directo (88 versos), aparece yuxtapuesto a un monólogo colectivo de lamento, también en discurso directo, y en él destaca formalmente la combinación de marcas narrativas del cambio de interlocutor con la ausencia de estas marcas y con la presencia ocasional de la ruptura del pareado como medio de subrayar el cambio de voz. Frente a esta presencia concisa del narrador, debemos señalar su manifestación más exhaustiva en el momento de describir la parafernalia con la que Lunete acompaña el juramento de su señora:

Lunete qui molt fu cortoise
li fist isnelement fors traire
un molt precieus saintuaire;
et la dame a genolz s'est mise.
Au geu de la verté l'a prise
Lunete, molt cortoisemant.
A l'eschevir del seirement,
rien de son preu n'i oblia
cele qui eschevi li a.
«Dame, fet ele, hauciez la main!
[...]
Se il vos plest, si jureroiz
por le Chevalier au lyeon
que vos, en boene antencion,
vos peneroiz tant qu'il savra
que le boen cuer sa dame avra
tot autresi com il ot onques.»
La main destre leva adonques
la dame, et dit trestot einzi:
«Con tu l'as dit, et je le di
que, si m'aïst Dex et li sainz,
que ja mes cuers ne sera fainz
que je tot mon pooir n'en face.
[...]» (vv.6618-6643)

De nuevo la importancia del gesto hace abandonar al narrador su deseo de minimizar su presencia en el intercambio verbal de los personajes, para introducir descripciones, más o menos largas, que matizan las palabras de aquellos con informaciones sobre su estado emocional o del lenguaje de sus cuerpos.

3) La *confesión-acuerdo-matrimonio* constituye la tercera situación de interacción verbal en la aventura amorosa de los protagonistas y está conformada, en primer lugar, por una escena dramática presentada a través de un **diálogo en discurso directo** que se desarrolla en los versos 1975-2036. El aspecto formal de este diálogo entre Yvain y Laudine pone aún más de manifiesto la gran trascendencia de esta entrevista donde se decide el destino del caballero. De esta manera, la escena, de marcado carácter dramático, se caracteriza por estar

desprovista de discurso atributivo, por no presentar más que un rastro mínimo de incisos, por la presencia ocasional de la ruptura del pareado y por la ruptura la integridad del verso que pasa a recoger en algunas ocasiones dos intervenciones e incluso tres. Además de este tipo de reproducción del diálogo por medio del que se prima la tensión emocional, la inmediatez y la vivacidad de las preguntas y de las respuestas, el discurso está enmarcado en un contexto de interrelación personal especial dado que está regido por el gesto de sumisión de Yvain ante Laudine: «Mes sire Yvains maintenant joint/ses mains, si s'est a genolz mis/et dit, come verais amis:» (vv.1972-1974). Estos gestos de genuflexión y manos juntas tienen un valor simbólico intenso en la Edad Media y, más concretamente, en los siglos XI-XII cuando los dos gestos de ruego se imponen como característicos de la oración cristiana occidental. Este conjunto no verbal de oración parece haber sido tomado del ritual laico del homenaje atestiguado desde el siglo VII. En cualquier caso, por medio de la genuflexión y de la unión de las manos se expresa la humildad de la criatura ante Dios y la humillación o la penitencia del pecador⁶. En el caso de la escena que nos ocupa, encontramos la combinación de ambos valores: por un lado, es la sumisión del pecador ante el ser capaz de otorgar el perdón; y, por otro lado, es la sumisión del caballero a la dama. Se une, pues, el valor religioso al laico del homenaje intensificando en grado máximo la expectación del momento.

Como vemos, este gesto impregna con su valor simbólico toda la escena que, en lo concerniente al contenido, no hace más que constituir el reflejo efectivo de la entrevista imaginaria que Laudine había evocado en su soliloquio. En ella, por tanto, el caballero tiene ocasión de aducir los argumentos en su descargo que Laudine está preparada para aceptar dado que el dolor ha sido vencido por el sentido

⁶ Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, Gallimard, 1990, p.290 y p.295-6.

práctico ante la urgencia impuesta por la realidad y por ello la entrevista termina con el acuerdo de los protagonistas:

[...]

- Comant? fet ele: or le me dites,
si soiez de l'amande quites,
se vos de rien me mesfeïstes,
quant vos mon seignor m'oceïstes?

- Dame, fet il, vostre merci;
quant vostre sire m'asailli,
quel tort oi je de moi desfandre?

[...]

- Nenil, qui bien esgarde droit;
et, je cuit, rien ne me vaudroit
qant fet ocirre vos avroie.

Et ce molt volentiers savroie
don cele force puet venir
qui vos comande a consentir
a mon voloir sanz contredit;

[...]

- Dame, fet il, la force vient
de mon cuer, qui a vos se tient;
an ce voloir m'a mes cuers mis,

- Et qui le cuer, biax dolz amis?

- Dame, mi oel. - Et les ialz, qui?

- La granz biautez que an vos vi.

- Et la biautez qu'i a forfet?

- Dame, tant que amer me fet.

- Amer? Et cui? - Vos, dame chiere.

- Moi? - Voire voir - An quel meniere?

- An tel que graindre estre ne puet;

[...]

- Et oseriez vos enprandre
por moi ma fontainne a desfandre?

- Oïl voir, dame, vers toz homes.

- Sachiez donc, bien acordé somes.» (vv.1995-2036)

La escena presenta un acuerdo y en él el caballero tiene la ocasión de disculpar su acción homicida con un argumento que la dama está dispuesta a

aceptar y podrá, así mismo, defender sus sentimientos amorosos hacia ella. La reproducción del discurso en el que desaparecen las marcas de la identidad del interlocutor y se fracciona la unidad del verso para poder transmitir la vivacidad de un diálogo que no encuentra el tiempo suficiente para responder las preguntas que se plantean, consigue traducir la carga emotiva del momento y comprender el proceso psicológico por el que atraviesa cada uno de los personajes. Esta parte sobrepasa los cálculos que de la entrevista había hecho Laudine en su soliloquio porque el caballero se muestra mucho más sumiso a su voluntad de lo que ella pudo esperar y, por tanto, el acuerdo final entre ambos es *inevitable*. Un acuerdo que va más allá de la simple unión por amor, dado que hay implícito un acuerdo de carácter social, puesto que el caballero se ha comprometido a convertirse en el defensor del castillo. Y este aspecto social del compromiso será destacado cuando, acto seguido, Laudine se presente ante los barones para presentarles al pretendiente a su mano y futuro señor del castillo, destacando las cualidades atractivas (ser un buen caballero e hijo de un rey) y guardándose de descubrir la verdadera identidad de Yvain. A partir de aquí el compromiso y el matrimonio dejan de pertenecer a los episodios de amor para convertirse en episodios en los que se desarrollan aspectos de protocolo o de vida social, tal como vimos en su momento.

En segundo lugar, encontramos en este núcleo de contenido un **diálogo en discurso híbrido** entre los versos 2549-2613 donde ambos personajes se ponen de acuerdo sobre las condiciones de la separación, una vez que Yvain ha obtenido el permiso de Laudine para partir con el fin de ejercitarse en diferentes torneos y aumentar su renombre. La escena está reproducida por medio del discurso directo y del denotativo, de manera que se establece un contraste de contenido entre las partes reproducidas. El discurso denotativo permite resumir la primera parte de la intervención de Laudine, quien concede la petición sin saber en qué consiste, y la

réplica de Yvain en la que especifica cuál es su petición. A través del discurso directo se presenta la petición de Yvain, la segunda parte de la intervención de Laudine en la que concede la petición y la última parte del diálogo donde la dama impone las condiciones que acompañan la concesión del permiso: el plazo de un año y un anillo como símbolo de su amor. En esta parte, están presentes las marcas narrativas del cambio de interlocutor y una intervención del narrador para describir el lenguaje corporal que muestra el estado de ánimo del caballero ante la idea de abandonar a su dama: «Mes sire Yvains pleure et sopire/si fort qu'a poinnes le pot dire:» (vv.2579-2580). De esta forma las palabras del caballero están acompañadas por estos gestos que, sin ningún empeño, muestran todo el dolor que esta separación *forzada* provoca en él hasta el punto de casi impedirle la palabra. El gesto, de nuevo, da la medida de la dimensión psicológica de los personajes, y, en esta ocasión, de la parte emotiva en el marco amoroso de un caballero cortés que se aleja bastante del modelo del rudo barón franco del cantar de gesta.

En lo concerniente al contenido hay que decir que Yvain consigue el permiso de Laudine por medio de un compromiso forzado:

[...] «Ma tres chiere dame,
 vos qui estes mes cuers et m'ame,
 mes biens, ma joie, et ma santez,
 une chose m'acreantez
 por vostre enor et por la moie.»
 La dame tantost lo otroie,
 qu'el ne set qu'il vialt demander
 et dit: «Biax sire, comander
 me poez ce qui boen vos iert.»
 Congié maintenant li requiert
 mes sire Yvains, de convoier
 le roi, et d'aler tornoier,
 que l'an ne l'apialt recreant.
 [...] (vv.2549-2561)

Un compromiso forzado en el que no se precisa lo que se pide hasta que se ha obtenido, siguiendo toda la estructura del *don contraignant* pero sin nombrarlo lo que implica un cierto grado de manipulación. Laudine se verá obligada a conceder lo que se le pide, si bien, cuando tiene conocimiento exacto de su naturaleza, pondrá condiciones: el caballero deberá volver antes de un año y para que no olvide el compromiso, al tiempo que como prueba de su amor, le entregará un anillo.

En cualquier caso la pareja está de acuerdo en las condiciones sobre las que se basa la separación, que en sí no tiene por qué suponer ningún trastorno de su vida en común dado que el amor y el honor encontrarán su justo lugar si cada parte respeta aquello a lo que se ha comprometido. Y aquí exactamente es donde reside el germen del desequilibrio y de la crisis.

4) En la situación de interacción verbal del *conflicto-crisis* están enclavadas todas aquellas escenas que conducen a un estado de desequilibrio, lo manifiestan o constituyen un intento de darle solución. Se trata de intercambios verbales (de carácter interactivo o singular) por medio de los que los personajes expresan los procesos psicológicos por los que atraviesan: los deseos, las advertencias, las recriminaciones, los castigos y los arrepentimientos. Este estado de desequilibrio del que estamos hablando es el producto de una concepción equivocada por parte del caballero sobre el lugar que debe ocupar en su vida el amor a su dama. En esta ocasión esta novela nos presenta a un personaje cortés tan volcado en su actividad caballeresca que olvida los compromisos amorosos adquiridos con su dama.

Como vimos en el apartado anterior, la petición de Yvain de poder partir en compañía de Gauvain y ejercitarse en los torneos será concedida bajo unas condiciones bastante generosas. Y éstas se mostrarán, a la larga, como la causa

de la crisis de la pareja por incumplimiento del compromiso por una de las partes. Se trata, pues, de un momento de inflexión que rompe el estado de equilibrio *perfecto* implícito en el matrimonio e introduce una situación de desequilibrio que muestra hasta qué punto ese estado de estabilidad estaba amenazado por carencias sustanciales: el caballero olvida sus obligaciones en el terreno del amor al primar su actividad caballeresca. De esta forma, el plazo que al principio parece muy largo se hace pequeño e Yvain, tremendamente ocupado en participar en los diferentes torneos, se olvida de él hasta que un día, demasiado tarde, recuerda la moratoria ya vencida. En ese punto la crisis es ya un hecho y se manifestará a través de la ruptura del compromiso sobre el que se basa la pareja.

La ruptura se materializará a través del mensaje que una doncella de Laudine transmite a Yvain, quien se encuentra en la corte del rey Arturo. Este mensaje será presentado por medio de un **monólogo en discurso híbrido** desarrollado en los versos vv.2716-2773, en los que la doncella transmite, en discurso indirecto, el mensaje de repudio que Laudine envía a Yvain y donde ella misma, en discurso directo, amonesta duramente al caballero por su comportamiento alevoso, lo que también queda subrayado por el uso descortés del tuteo. Se trata de una escena en la que la parte reproducida por medio del discurso indirecto y el directo presentan una extensión similar (30vv. en discurso indirecto y 28vv. en discurso directo) y cada tipo de discurso presenta las palabras de un emisor diferente.

Evidentemente el formato de monólogo no es casual porque sólo el silencio de Yvain puede dar respuesta a esta acusación pública ya que él se sabe *culpable* de todo aquello de lo que se le acusa y no tiene más que cumplir lo que se le ordena:

[...]
Mes sire Yvains la dame a morte

qu'ele cuidoit qu'il li gardast
son cuer, et si li raportast,
einçois que fust passez li anz.
[...]
Yvains, n'a mes cure de toi
ma dame, ainz te mande par moi
que ja mes vers li ne reveignes
ne son anel plus ne reteignes.
[...] (vv.2742-2770)

Este silencio del personaje, producto de la conciencia de la culpa y de las consecuencias de su *olvido*, lo conducen a retirarse del contacto social y en el bosque se abandona a su dolor, lo que le trastorna la razón. Una vez recuperada ésta, el caballero se comprometerá en una búsqueda incansable de aventuras para hacerse merecedor del perdón de la dama. Todas estas aventuras quedan inscritas en los episodios de caballería, donde, a partir de un primer momento en el que Yvain rescata a un león que termina por convertirse en su fiel compañero, el caballero aparecerá bajo la identidad del Caballero del León. Esta nueva identidad le permitirá acercarse a su dama e intentar obtener el perdón.

La ocasión se presenta cuando Yvain, quien acude en ayuda de Lunete falsamente acusada por alevosos barones, sale vencedor del enfrentamiento y es solicitado por la propia Laudine, que lo invita a alojarse en el castillo. Se desarrolla en este punto un **diálogo en discurso híbrido**, vv.4577-4622, marcado esencialmente por el hecho de que la dama desconoce la verdadera identidad del caballero y éste aprovecha el anonimato para defender su causa, evocando un supuesto enfado de su dama contra él lo que le impide poder reposar en ningún lugar. En lo concerniente al contenido, debemos señalar que el caballero se aprovecha de la identidad bajo la que se oculta, lo que implica un cierto grado de manipulación por medio de la desinformación porque a través de su discurso lleva a Laudine, quien cree estar opinando de otras personas, a mostrarse más benévola

con el Caballero del León de lo que en realidad ella aceptaría mostrarse con Yvain.

Por otro lado, el soliloquio como medio de expresión solitaria de personaje también está presente dando lugar a dos escenas en las que Yvain articula verbalmente, en voz alta, sus sentimientos. La primera de estas escenas tiene lugar cuando Yvain, en su peregrinación redentora, pasa cerca de la Fuente Mágica y recuerda a su dama. El caballero, reconociéndose culpable de la falta y justamente castigado, se desespera y expresa por medio de un **soliloquio en discurso híbrido** su dolor y el deseo de morir antes que seguir viviendo así (vv.3520-3554). Este discurso está encabezado por una muestra física del dolor del caballero («devant le perron se pasma» v.3519) y por el resumen en discurso denotativo del contenido de la escena («Au revenir molt se blasma/de l'an que trespasé avoit/por coi sa dame le haoit,» vv.3520-3522). A partir de aquí está dado el tono de este discurso introducido por el verbo declarativo y lleno de preguntas retóricas que muestran su arrepentimiento y desesperación:

et dit: «Que fet quant ne se tue
 cil las qui joie s'est tolue?
 Que fais je, las, qui ne m'oci?
 Comant puis je demorer ci
 et veoir les choses ma dame?
 En mon cors por coi remaint ame?
 Que fet ame en si dolant cors?
 [...] (vv.3523-3529)

Evidentemente, esta presentación formal del discurso pone de relieve su contenido, el lamento del personaje. Este soliloquio, desarrollado esencialmente por medio del discurso directo (32vv. en discurso directo) demuestra ser un efectivo instrumento de investigación psicológica porque da cuenta del estado anímico del personaje.

Posteriormente, cuando, bajo la identidad del Caballero del León, ha mantenido un diálogo con Laudine, Yvain pronunciará, inmediatamente después de haberse despedido de ella, un breve **soliloquio en discurso directo** (versos 4624-4626), introducido por medio de una frase atributiva donde se describe la manera en que tiene lugar la enunciación:

Puis dist antre ses danz soef:
«Dame, vos en portez la clef,
et la serre et l'escrin avez
ou ma joie est, si nel savez.» (vv.4623-4626)

A través de este soliloquio, el caballero expresa sus deseos de verse reconciliado con su dama y, al mismo tiempo, desvela en este aparte lo que no se atreve a decirle a su dama: que ella es de quien busca el perdón. De esta manera queda paliada en parte la voluntad de sincerarse con ella al articular verbalmente lo que debe callar, si bien prima la lógica del silencio porque ese discurso no tiene otro receptor más que él mismo: su deseo de verse ya reconciliado no le hace olvidar que todavía el programa de manipulación no ha sido ejecutado en su totalidad.

5) El último núcleo que forma parte de la estructuración de las situaciones de interacción verbal en esta historia de amor es el del *acuerdo final*. En este punto vemos que, después del proyecto manipulador ejecutado por Lunete, la dama queda atrapada y comprometida por un juramento que hizo, en primer lugar, forzada por una situación de peligro apremiante: alguien amenazaba el castillo al haber desatado la tormenta y que ella como señora del castillo debía resolver; y, en segundo lugar, porque desconocía la verdadera trascendencia del juramento por el que Laudine creía comprometerse a algo con unas personas ajenas a su entorno, resultando luego que el compromiso adquirido la concernía directamente.

Por tanto, en este caso el proyecto manipulador se basa esencialmente en hacer conocer a la víctima una parte restringida de la realidad y crear un equívoco sobre el resto, en definitiva, en la figura de la desinformación. Al ocultar su verdadera identidad bajo el seudónimo del Caballero del León, Yvain puede acercarse a Laudine o hacer que Lunete defienda su causa evitando el rechazo sistemático de la dama si ella conociera su verdadera identidad. Luego, se consigue forzar al manipulado a aceptar un compromiso, que no entraña ningún riesgo para él, con el fin de solventar una situación perentoria. La verdadera trampa reside en ese compromiso del que se desconocen las verdaderas implicaciones y del que, una vez descubierto en su totalidad, el manipulado no puede sustraerse sin causarse un perjuicio mayor que el implicado por el propio acuerdo: sea porque ve lesionado su honor, su crédito o, como en este caso, porque se convierte en perjuro.

El acuerdo entre los protagonistas, por tanto, se basa en la manipulación y se efectúa por medio de un episodio en el que se suceden dos **diálogos en discurso directo**. El primero de ellos se desarrolla en los versos 6721-6764. En ellos, se presenta el diálogo entre Lunete y Laudine, justamente cuando, ante el Caballero del León que se encuentra armado, la doncella descubre a la dama la verdadera identidad del caballero. El discurso está sembrado de breves intervenciones del narrador para describir el lenguaje no verbal de los personajes de gran importancia en esta trascendental entrevista («A ses piez s'est lessiez cheoir/mes sire Yvains, trestoz armez;» vv.6718-6719; «Lors l'a fet la dame drecier» v.6726), para señalar su estado de ánimo («A cest mot la dame tressaut» v.6447) o, simplemente, para indicar su identidad (verbo declarativo o inciso). No se trata de un diálogo excesivamente extenso (42vv. en discurso directo) pero donde cada palabra entraña unas consecuencias hasta cierto punto previsibles, aunque siempre sujetas a sorpresas. Para evitar estas últimas, es decir, para conseguir impedir que

Laudine quiera sustraerse al compromiso en el que ha caído involuntariamente, es necesario acompañar las palabras del gesto adecuado: la sumisión completa del caballero que se presenta arrodillado ante su dama.

Esta escena, en definitiva, pone fin al programa de manipulación ejecutado por medio de la desinformación y en ella se desvela cuál es la verdadera identidad del Caballero del León. Laudine al darse cuenta del ardid del que ha sido objeto *tressaut*, pero su reacción no puede ir mucho más allá de unas amargas palabras dirigidas a Lunete en las que reconoce cómo ha sido engañada:

et dit: «Se Damedex me saut,
bien m'as or au hoquerel prise!
Celui qui ne m'ainme ne prise
me feras amer mau gré mien.
Or as tu exploitié molt bien!
Or m'as tu molt an gré servie!
[...] (vv.6748-6753)

Sin embargo, no tiene más remedio que atenerse al juramento hecho para no convertirse en perjura:

[...]
Mialz volsisse tote ma vie
vanz et orages endurer,
et s'il ne fust de parjurer
trop leide chose et trop vilainne,
ja mes a moi, por nule painne,
pes ne acorde ne trovast.
[...]» (vv.6754-6759)

El segundo diálogo, en el que se materializa el acuerdo de los protagonistas, se presenta en discurso directo y tiene lugar inmediatamente después de éste, en los versos 6768-6786. Esta escena presenta la petición directa de perdón que Yvain

dirige a su dama y el reconocimiento por parte de ésta de estar obligada a concederlo:

et dit: «Dame, misericorde
doit an de pecheor avoir.
Conparé ai mon nonsavoir,
et je le voel bien conparer.
Folie me fist demorer,
si m'an rant corpable et forfet,
et molt grant hardemant ai fet
qant devant vos osai venir;
mes s'or me volez retenir,
je mes ne vos forferai rien.
- Certes, fet ele, je voel bien
por ce que parjure seroie
se tot mon pooir n'en feisoie,
la per feire antre vos et moi;
s'il vos plest, je la vos otroi.
[...] (vv.6768-6782)

Ésta es la última manifestación del relato de palabras que aparece en esta novela y a través de ella se materializa el éxito de la manipulación como mecanismo para obtener lo que se desea de una tercera persona.

5.3.5. Conclusión

Esta tercera novela de Chrétien se caracteriza por presentar un porcentaje de discurso directo muy importante dado que representa el 46,6% del total de versos que la componen. Principalmente, este discurso aparece circunscrito a los episodios de protocolo con un 22% del total (frente al 12,5% de los episodios de caballería y el 11,8% de los episodios de amor). Por tanto, esta novela constituye un paso más en la configuración de una estructura narrativa propia, por parte de este autor, basada como estamos viendo, en la importancia de la expresión directa del

personaje. Así mismo, parece evidente la opción de un tipo de relato que equilibra sus componentes de manera que las aventuras caballerescas tengan su lugar en el texto en la misma medida que las aventuras amorosas, pero sin que ello vaya en detrimento de la vida social del caballero o de la pareja enamorada. En este sentido, las escenas dramáticas inscritas en los episodios de protocolo representan momentos de interacción de los individuos en la corte o en los espacios satélites donde se fragua la vida de la comunidad, donde se dirimen las diferencias, donde se acuerdan matrimonios (como en el caso de Laudine e Yvain) y, en definitiva, donde se ponen en práctica todos los rituales convencionales que conforman la vida cotidiana de la sociedad representada.

Del conjunto de rituales, valores y expresiones formularias que confieren su identidad a un colectivo, debe destacarse, sin duda, el lenguaje no verbal que sigue estando presente en esta novela. En particular, en lo que se refiere a las manifestaciones que preceden, acompañan o cierran la expresión verbal, encontramos ejemplos de lenguaje no verbal de alguna manera presentes ya en las novelas anteriores, como la expresión de una gran alegría por medio del gesto de llevar los brazos al cuello del otro y de besarse (v.5689, v.6303), de besar en concreto los ojos y la cara del que trae la buena noticia (v.6681); como la expresión de cortesía manifestada por medio de saludos (v.5235), del acto de descender del caballo y saludar (v.2377, v.4877), de inclinarse como muestra de agradecimiento y despedida (v.5791); como las convenciones no verbales de la acogida del recién llegado reflejadas por medio de la sujeción de las riendas del caballo del futuro huésped (v.4660)⁷, ponerse a los pies del futuro huésped (v.5392) o, ante la presencia en la sala del recién llegado, levantarse de los asientos, saludar e

⁷ Aunque este gesto puede tener también, según el contenido, un valor de hostilidad y de agresión como vimos en *Erec et Enide*.

inclinarse (vv.2068-2069); y, finalmente, como las manifestaciones no verbales del dolor espiritual intenso expresadas por medio del llanto (v.5236), del grito (v.1203), de la cabeza inclinada hacia tierra (V.3954), del desmayo (Yvain, v.3519) o de la combinación del llanto, de los suspiros y de la imposibilidad de hablar (v.2579). Estas señales las encontramos en hombres y en mujeres sin distinción, por tanto, de sexo como será corriente con posterioridad. De esta manera, el grado de sensibilidad del caballero queda puesto de relieve sin que en ningún caso ello vaya en detrimento de sus cualidades caballerescas.

Frente a estas manifestaciones no verbales más habituales encontramos otras de aparición más limitada (si no única) como la expresión por medio de la risa de la diversión que procura un relato (v.2431); la expresión de la rendición en un combate al arrojar la espada (v.6263); o la expresión de la entrega y recepción de la esposa por el marido por medio de la mano desnuda (v.2067).

Finalmente, destacaremos del amplio conjunto de manifestaciones no verbales las que expresan sumisión en sentido amplio. En este grupo encontramos como gesto más sencillo el de inclinar la cabeza para recibir una reprimenda que se acepta por ser merecida (v.1788). Frente a este gesto, encontramos el ademán de arrodillarse como una forma de expresión habitual de sometimiento resignado ante el destino adverso (v.4361) o sometimiento de carácter manipulador dado que se pretende estimular una predisposición favorable para obtener algo que se pide (v.2234, v.6718). La combinación de la genuflexión y de las manos unidas, conjunto no verbal que hace su aparición hacia el siglo VII en las ceremonias de homenaje, intensifica el valor de la sumisión y del ruego que va implícito. Por otro lado, el hecho de que constituyan, desde el siglo XI-XII, los gestos de la oración cristiana occidental confieren a este conjunto un valor expresivo de gran intensidad (v.1972-1973). Por último, esta relación con la solemnidad de la ceremonia del homenaje

y del diálogo con Dios proporcionan a la genuflexión el valor simbólico preciso para constituir una prueba no verbal de la sinceridad con la que el individuo contrae un compromiso materializado verbalmente por medio de la fórmula del juramento (v.1788).

Como vemos, el lenguaje no verbal por su grado de credibilidad constituye la mejor expresión del mundo interior del personaje: de sus sentimientos y de sus pensamientos. Este valor se ve acrecentado a través de la palabra que, en ninguno de los casos analizados en esta novela, da lugar a incongruencias ya que ambas manifestaciones proporcionan, por vías diferentes, la misma información. En definitiva, esta tercera novela de Chrétien de Troyes presenta la expresión del personaje, en su modalidad verbal directa y no verbal, como el recurso fundamental de su estructura, confiriéndole su propia idiosincrasia.

5.4. Lancelot

Esta cuarta novela de Chrétien fue, tal como estiman los medievalistas que de ello se han ocupado, escrita al mismo tiempo que *Le Chevalier au Lion*. La historia presentada en esta novela por parte de Chrétien contrasta con la de las demás novelas esencialmente por el hecho de constituir un tema impuesto por Marie de Champagne. Este hecho explica el triunfo de un tipo de amor adúltero (siguiendo exactamente el canon cortés) frente al modelo de amor presentado en sus anteriores novelas caracterizado por culminar en la conquista de un tipo de equilibrio entre la pasión de la pareja y el deber caballeresco en el marco convencional del matrimonio cristiano.

Le Chevalier de la Charrete presenta la historia de la relación amorosa entre Guenièvre (esposa del rey Arthur) y del caballero de la Mesa Redonda, Lancelot. Dentro del conjunto de las cinco novelas de este autor de las que nos ocuparemos, ésta es la que mejor se ciñe al ideal del amor cortés: la dama está casada, por lo que el amor se plantea fuera del marco del matrimonio; el caballero está totalmente sometido a la voluntad de aquella; y, el amor constituye la razón esencial de las gestas del caballero.

En lo que refiere al tratamiento del componente épico, debemos decir que esta novela continúa la progresión constatada en las anteriores creaciones de este autor. De esta forma, el desarrollo de los temas esencialmente épicos del

cantar de gesta queda erradicado en favor de una mayor presencia de un ambiente caracterizado por el refinamiento de las costumbres y por la resolución de conflictos de forma individualizada. Escasean, por tanto, los combates colectivos característicos del cantar y en su lugar aparecen los combates singulares entre dos caballeros para resolver problemas que a ellos atañen exclusivamente o que conciernen a toda la corte. En el caso de *Lancelot* desde el comienzo se plantea un duelo entre dos caballeros como único medio para resolver definitivamente el conflicto que enfrenta al país de Logres y el de Gorre. El desafío propuesto por Meleagant conlleva la presencia de la reina, cuyo secuestro, una vez que el caballero de Gorre vence a Keu, candidato que le hace frente sin gran fortuna, desencadenará la *quête*, base estructural de la mayor parte de la novela. Esta búsqueda de un elemento esencial para el equilibrio de la corte, la reina Guenièvre, caracteriza los episodios de caballería, haciéndoles perder, como hemos señalado, la pátina del cantar de gesta.

Finalmente, destacaremos la importancia que adquiere en esta novela la identidad oculta de su personaje principal: Lancelot. Este recurso ya había sido utilizado en *Le Chevalier au Lion*, donde, en un momento determinado, Yvain se sirve de este recurso para negar la identidad (la del caballero Yvain) que le hizo incurrir en la falta, causa de la crisis en la pareja, y poder emprender un camino de pruebas redentoras bajo una nueva identidad (la de Caballero del León) con el fin de reparar el error y poder obtener el perdón de su dama.

En el caso de *Le Chevalier de la Charrete* la identidad de Lancelot permanece pertinazmente oculta durante la mayor parte del relato llegando, incluso, a quedar anulada por otra peyorativa (la de «Caballero de la Carreta») resultado de la decisión que el caballero tomó en un momento clave del texto: decidió montar en la carreta del deshonor para conseguir información sobre el paradero de la reina Guenièvre. Ésta será, pues, su identidad hasta que Guenièvre descubra su nombre en el momento en que el caballero llega a Gorre

y se enfrenta a Meleagant.

Con respecto a las demás novelas de Chrétien, *Le Chevalier de la Charrete* presenta una característica particular que concierne a su redacción. Se trata del hecho de que la última parte de la novela fue encargada por Chrétien a Godefroi de Leigni, quien así lo hace saber en los versos que cierran el texto, teniendo cuidado de señalar que en todo momento ha seguido las indicaciones del maestro:

Godefroiz de Leigni, li clers,
a parfinee LA CHARRETE;
mes nus hom blasme ne l'an mete
se sor Crestïen a ovré,
car ç'a il fet par le boen gré
Crestïen, qui le comança:
tant en a fet des lors an ça
ou Lanceloz fu anmurez,
tant con li contes est durez. (vv.7103-7110)

Esta circunstancia, en lo que se refiere a nuestro análisis, no tendrá especial repercusión dado que la redacción de Godefroi de Leigni ha sido supervisada por Chrétien y, por tanto, está conforme a la concepción narrativa que éste ha desarrollado en el resto de la novela. De esta forma, no hay necesidad de destacar especialmente los episodios después del encierro de Lancelot en la torre del resto por estar redactados por Godefroi y no por Chrétien.

5.4.1. Argumento

En resumen esta novela nos presenta la historia de un amor no correspondido (el de Meleagant y Guenièvre) y de un amor imposible (el de Lancelot y de Guenièvre), que en su desarrollo dan lugar a los acontecimientos siguientes: a la corte del rey Arthur llega un caballero de singular estatura¹,

¹ El hecho de que este personaje, descrito como «molt forz et granz» (v.638) se salga del modelo estético medieval de equilibrio de las proporciones como rasgo distintivo de belleza de los

identificado posteriormente como Meleagant hijo del rey Bademagu, que propone al rey liberar a los vasallos de Arthur que mantiene cautivos en su reino si alguien es capaz de vencerlo en el bosque cercano. El desafío se completa con la condición de que ese caballero debe hacerse acompañar de la reina Guenièvre. Keu consigue, por medio del *don contraignant*, que el rey le confíe a la reina y se dirige a enfrentarse al caballero. El resultado del combate no será el esperado y Meleagant se alejará llevándose consigo a Guenièvre y al malherido senescal.

En este punto, Gauvain emprende la persecución del raptor y en su camino se encuentra con otro caballero que también parece tener el mismo propósito. Este otro caballero, que ha reventado a su caballo, obtiene de Gauvain uno y continúa su camino sin descanso. Más adelante ambos caballeros vuelven a encontrarse junto a la carreta que conduce un enano. Éste, ante la petición de información del caballero anónimo, le propone subir a la carreta y darle la información que solicita. El ofrecimiento hace dudar a aquel puesto que se trata de la carreta de la infamia donde se conduce a los condenados. Sin embargo el amor puede más que el honor y sube a ella. Por su parte Gauvain declina la misma propuesta y se dispone a seguirlos en su caballo. De esta forma llegan a un castillo donde serán acogidos por una doncella. Al día siguiente, después de una extraña noche, los tres personajes se encuentran observando el paisaje y ven cruzar la llanura al grupo que lleva secuestrada a la reina. El Caballero de la Carreta, absorto en su contemplación, estará a punto de caer y sólo la intervención de Gauvain logra evitarlo. Ambos caballeros emprenden la persecución y, en ella, encontrarán a una doncella que los pondrá al corriente de la identidad del raptor, del lugar al que se dirige el grupo y de la manera de llegar

héroes, procura una información teratológica sobre su calaña. De esta forma, el físico aparece utilizado como un índice anunciador de la naturaleza de la personalidad (G. Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1986, p.76).

allí: a través del Puente bajo las Aguas o a través del Puente de la Espada. Gauvain escogerá el primero de los caminos y el caballero anónimo el otro. En este camino el Caballero de la Carreta se verá envuelto en diferentes aventuras que pondrán a prueba su coraje y fidelidad. Finalmente, una vez llegado al Puente de la Espada consigue atravesarlo con gran sacrificio y entrar en el reino de Gorre. Una vez allí el rey Bademagu, que conoce el esfuerzo del caballero, amonesta a su hijo para que le entregue a Guenièvre sin dilación. Sin embargo, Meleagant no está dispuesto a ello y, por su parte, el caballero, a pesar de sus heridas, no acepta posponer el duelo más allá del día siguiente.

El enfrentamiento será contemplado por los cautivos y por la propia Guenièvre cuya presencia será desvelada al caballero por una doncella en un momento determinado del combate, con el fin de infundirle más fuerza. Al mismo tiempo, se revela la identidad del caballero: se trata de Lancelot. Después de un primer momento donde cae en una peligrosa contemplación del objeto de su devoción, el caballero, con fuerzas renovadas, consigue dominar a su contrincante. El rey, temiendo por la vida de su hijo, solicita la intervención de la reina que así se lo promete. Lancelot, al oírla, deja de atacar a su adversario que se aprovecha de la ocasión para golpearlo. Bademagu interviene y declara a Lancelot vencedor y amonesta a su hijo por su conducta alevosa. Meleagant no está satisfecho con la decisión de su padre, quien decide poner a la reina en manos de su salvador, aunque, para en cierta forma contentar a su hijo, también aplaza el duelo un año.

Posteriormente, cuando el rey lleva a Lancelot ante la Guenièvre, ésta muestra un tremendo descontento que desconcierta al rey y que hace sospechar a Lancelot que su amada le reprocha haber subido a la carreta. El caballero, después de saludar a Keu, decide partir en busca de Gauvain. En el camino será detenido por las gentes del rey Bademagu. A la corte de éste, llegará la noticia de su muerte, lo que causa un gran desconcierto y pena, especialmente en la

reina a quien asaltan los remordimientos por haberlo tratado tan mal. A su vez, a Lancelot le llega el rumor de la muerte de la reina lo que lo llevará a un intento suicidarse. Salvado por sus capturadores, será conducido al castillo del rey Bademagu donde se aclaran los malentendidos y donde tiene lugar, después de dos entrevistas en las que quedan aclaradas las dudas sobre el extraño recibimiento, una noche de amor entre los enamorados, después de que Lancelot logre liberar la ventana de los barrotes lo que le provocará heridas en las manos.

Al día siguiente Meleagant entra en la habitación de la reina, ve las sábanas manchadas de sangre y deduce que se trata de la huella del amor adúltero de Guenièvre y Keu, quien aún no está repuesto de sus heridas y comparte la habitación con su señora. Meleagant recurre a su padre para que juzgue el caso y tendrá lugar un desafío que de nuevo enfrentará al hijo del rey y a Lancelot. El resultado será el mismo que en la anterior ocasión: el desafío quedará postergado y se celebrará en la corte del rey Arthur.

De nuevo Lancelot sale en busca de Gauvain y caerá en una trampa de Meleagant quien, por medio de un enano que le propone conducirlo a una importante entrevista, consigue encerrarlo en casa de un vasallo. Después de la llegada de Gauvain al castillo del rey Bademagu, aparece un criado con una carta de Lancelot que anuncia estar en la corte del rey Arthur. Esto decide al grupo a trasladarse allí donde descubren que la carta era falsa y que se ignora el paradero de Lancelot. Pero la vida de la corte sigue y se pone en marcha la celebración del Torneo de Noauz. Por su parte, Lancelot tendrá noticia del Torneo en el que no podrá participar y ello le produce una gran tristeza que apiadará a la mujer del senescal de Meleagant. Por ello, y, bajo promesa de volver después de las justas, le proporcionará la libertad y las armas necesarias para participar en ellas. En el Torneo, Lancelot, oculto bajo su armadura roja, actuará en un primer momento de manera cobarde por orden de Guenièvre, quien quiere verificar su identidad. Una vez que ella está segura de quién es el

caballero le ordena hacerlo lo mejor posible y Lancelot se revelará como el mejor caballero del Torneo.

Finalizado el combate, Lancelot vuelve a su prisión. Pero, Meleagant, enterado de su escapada, lo encierra en una solitaria torre. Después se presenta en la corte para hacer público el desafío y, en ausencia de Lancelot, Gauvain se ofrece a combatir en el enfrentamiento futuro. Meleagant regresa junto a su padre donde se vanagloria de una victoria que aún no ha alcanzado. La hermana de éste, que está en deuda con Lancelot por haberla vengado del Caballero Orguloso, decide emprender la búsqueda de Lancelot al que imagina encerrado en algún lugar. Cuando lo encuentra, lo conduce a su casa donde el caballero repone fuerzas antes de dirigirse a la corte del rey Arthur. En ella se encuentra ya Meleagant que, seguro del encierro de Lancelot, reclama el combate contra Gauvain. Cuando ambos caballeros están a punto de enfrentarse aparece Lancelot quien pone al corriente a la corte de lo que le ha pasado. Posteriormente tiene lugar el enfrentamiento entre ambos caballeros que terminará con la victoria de Lancelot lo que pondrá fin a la historia.

5.4.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería

Esta cuarta novela de Chrétien de Troyes se caracteriza esencialmente por presentar, en el marco de los episodios de caballería, un número mayor de escenas en las que se desarrolla el diálogo o el discurso singular de los personajes con respecto a las otras tres analizadas anteriormente.

En particular las manifestaciones del **diálogo** en **discurso directo** que componen el conjunto de estos episodios se organizan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo de contenido que desarrolla el *acceso a la información* está constituido, en los episodios de caballería de esta novela, por cinco escenas en las que se pide información sobre alguna circunstancia (vv.1961-1980 y vv.2579-

2600) o se da información sobre ella (vv.1513-1536, vv.1677-1698 y vv.6856-6891). Los diálogos se caracterizan por presentar intervenciones perfectamente identificadas de forma concisa, al tiempo que se minimiza cualquier otra intervención del narrador que no sea puntual en el seno de los intercambios verbales de los personajes. Todo ello contribuye a conferir a estas escenas un valor intermedio entre la libertad de ritmo y de vivacidad de los diálogos teatrales y el ritmo entrecortado de formato normativo del diálogo narrativo donde la voz del narrador adquiere tanta importancia como la de cualquiera de los interlocutores.

En lo concerniente al contenido, las escenas se dividen en aquellas en las que se solicita información y aquellas en las que libremente se proporciona información no solicitada previamente. En el primer grupo encontramos los diálogos comprendidos en los versos 1961-1980 y vv.2579-2600. En el primero de ellos, el padre del Caballero Enamorado solicita información sobre el Caballero de la Carreta a quien quiere enfrentarse su hijo: el joven, cegado por los celos al ver que el caballero acompaña a la doncella que él ama, sólo piensa en arrebatársela a la fuerza. Sin embargo, el padre, más prudente, aconseja a su hijo seguir a la pareja e informarse sobre el caballero. De esta forma, recibirá, por parte de un monje, un sucinto y preciso informe sobre las cualidades del Caballero de la Carreta que conllevará la decisión de abandonar su persecución. El segundo de los diálogos está marcado por la provocación que acompaña la solicitud de información. En este caso, un caballero, definido por su orgullo desmesurado, se presenta en la casa donde está alojado el Caballero de la Carreta y se dirige a él en los siguientes términos:

«Li quex est ce, savoir le vuel,
qui tant a folie et orguel,
et de cervel la teste vuide,
qu'an cest país vient, et si cuide
au Pont de l'Espee passer?
Por neant s'est venuz lasser
por neant a ses pas perduz.»

[...] (vv.2579-2585)

Evidentemente se trata de un interrogatorio que implica dos tipos de mensajes: el deseo de identificar a alguien y el de retarlo. Para ello quien desafía carga bastante su discurso de todos los recursos de provocación posible:

Et cil, qui ne fu esperduz,
molt seüremant li respont:
«Je sui qui vuel passer au Pont.
-Tu? Tu? Comant l'osas panser?
[...]
Ce ne sai ge se tu honte as
de ce que tu i fus montez;
mes ja nus qui fust bien senez
n'eüst si grant afaies anpris
s'il de cest blasme fust repris.» (vv.2586-2600)

El desprecio explícito del tratamiento por medio del *tu* más el recuerdo del deshonor que representa haber montado en la carreta de los condenados y, en general, el tono insolente confiere a esta escena un peso específico en el seno de la intriga. Por otro lado, vemos que el aspecto formal del discurso acentúa su contenido consiguiendo, por medio de la presentación de la réplica final del Caballero Orgullosa sin ningún tipo de marca narrativa, un efecto de inmediatez y de pasión que da la medida del retrato psicológico del personaje. El componente de manipulación implícito en esta escena es evidente porque, apenas velado, el desafío debe obtener una respuesta, tal como hemos visto anteriormente.

Las escenas que proporcionan información son, a su vez, tres. En la primera de ellas (vv.1513-1536), la doncella que acompaña al Caballero de la Carreta le proporciona información sobre un caballero (el Caballero Enamorado) que se aproxima a ellos. Esta doncella utiliza la información, cierta, sin duda, para intentar manipular a quien la acompaña presentando conjeturas sobre lo

que piensa el adversario:

«Sire chevaliers, veez vos
celui qui vient ancontre vos
toz armez et prez de bataille?
Il m'an cuide mener sanz faille
avoec lui sanz nule desfanse;
[...]
Je sai bien qu'il a or androit
si grant joie, et tant se delite
con s'il m'avoit ja tote quite;
mes or verrai que vos feroiz:
or i parra, se preuz seroiz,
or le verrai, or i parra,
se vostre conduiz me garra.
[...] (vv.1513-1532)

De nuevo, la información no resulta ser gratuita, sino que constituye un instrumento de manipulación del otro para hacerlo actuar de acuerdo con las reglas que le son impuestas. En este caso la respuesta del Caballero de la Carreta es bastante explícita sobre lo que significa para él el reto que se le presenta, aunque el narrador, usando de sus prerrogativas, quiera acentuar su importancia explicitándola indirectamente:

Et il li dit: «Alez, alez.»
Et ceste parole autant vaut
con se il deïst: «Po m'an chaut,
que por neant vos esmaiez,
de chose que dite m'aiez.» (vv.1536-1540)

La segunda escena de este apartado se desarrolla en los versos 1677-1698. En ellos, el Caballero Enamorado informa a su padre sobre el éxito de una empresa que aún no ha acometido: arrebatarse la doncella de la que está enamorado al caballero (el Caballero de la Carreta) que la acompaña. El razonamiento realista del padre no consigue atenuar las expectativas de triunfo

incontestable que alientan al joven caballero, según la valoración que él hace de la realidad. El discurso de los personajes permite, de nuevo, poner de relieve estos retratos psicológicos que se añaden al conjunto de retratos de la novela.

Finalmente, la tercera escena desarrollada en los versos 6856-6891 presenta la petición de información que el rey Arthur hace a Lancelot cuando éste llega a la corte después del largo período de ausencia. En ella, este caballero tiene la oportunidad de poner en conocimiento de la corte la acción artera de Meleagant que lo mantuvo encerrado durante todo ese tiempo. La funcionalidad de la escena está supeditada a la propia coherencia y verosimilitud del texto, ya que la evidente curiosidad de los personajes de la corte debe ser manifestada y saciada. No se puede olvidar que Lancelot ha estado en paradero desconocido prácticamente todo un año sin que los numerosos enviados del rey pudieran dar noticias de él. Por lo tanto, esta escena no incide directamente en la intriga, al contrario la retrasa y, a pesar de que la escena es necesaria, resalta el hecho de su presentación en discurso directo que ralentiza el relato. Sin embargo, este recurso permite destacar la voz de Lancelot, quien, después de describir sus penalidades en la torre y cómo consiguió salir de ella, se muestra deseoso de empezar el combate contra Meleagant. El discurso directo, por lo tanto, confiere a este personaje mayor entidad social y, a través de él, se completa el retrato de este caballero.

2) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está integrado por seis escenas que se organizan de la manera siguiente: por un lado están las escenas que desarrollan acuerdos-contratos libremente contraídos comprendidos en los versos: vv.351-359, vv.2370-2377, vv.2866-2881 y vv.4917-4938. Todas estas escenas presentan acuerdos sobre algún punto o contratos (con una implicación coercitiva de mayor entidad) libremente contraídos por las partes. De esta forma, en los versos 351-359 se presentan las condiciones del contrato que el enano de la carreta quiere establecer con Lancelot a cambio de información;

en los vv.2370-2377 se concreta entre el hijo del valvasor y Lancelot el acuerdo sobre el plan que se ha de seguir para entrar en combate; en los vv.2866-2881 se presentan las condiciones del contrato por el que Lancelot da una nueva oportunidad al Caballero Orgullosa, al que previamente había vencido, como medio para que pueda salvar su vida ante la petición de su cabeza hecha por la Doncella de la Mula; y, finalmente, en los vv.4917-4938 se presenta un contrato de defensa del desvalido, por el que Lancelot toma en sus manos la defensa del honor de Guenièvre, acusada de adulterio con Keu. Todos los contratos están basados en el acuerdo libre de las partes que aceptan, guiados por intereses propios, lo que la otra parte les propone. Así, por ejemplo, el Caballero Orgullosa, intentando salvar su vida, que de otro modo está sentenciada por la petición de la Doncella de la Mula, decide aceptar de muy buen grado las más que justas condiciones de combate que le propone el Caballero de la Carreta:

«Chevaliers, fet il, il t'estuet
 combatre de rechief a moi,
 et tel merci avrai de toi,
 se tu viax ta teste desfandre.
 que je te lesserai reprendre
 ton hiaume et armer de rechief.
 [...]
 Mes saches que tu i morras
 se je autre foiz te conquer.»
 Et cil respont: «Ja mialz ne quier,
 n'autre merci ne te demant.
 [...] (vv.2866-2877)

El uso del *tu* pone de relieve la relación que existe entre estos caballeros: se trata de una situación de máxima intensidad donde los contendientes están más preocupados por salvaguardar sus intereses (Lancelot: respetar las condiciones del *don* concedido; el Caballero Orgullosa: salvar su vida) que de respetar puntualmente las normas de cortesía que imponen el empleo del *vous* en todas las situaciones, salvo en aquellas donde la familiaridad o, justo lo

contrario, el desprecio, quieran ser significados por medio de aquel tratamiento más cercano. Aunque, también es verdad que un cierto grado de desprecio está implícito en todo el episodio de desafío entre estos dos caballeros.

Por otro lado, encontramos las escenas que, en este marco de contenido, presentan el contrato forzado y que se desarrollan en los versos 279-288 y vv.2790-2829. La primera escena (vv.279-289), caracterizada por su brevedad, presenta la figura de manipulación basada en el *don* que aparece atenuada por el ofrecimiento en contrapartida de un *guerredon*. De esta forma, Lancelot, sin desvelar su identidad, y tras haber reventado el suyo, pide a Gauvain uno de los caballos que éste lleva consigo:

Et li chevaliers s'arestut
 qui mon seignor Gauvain conut,
 si dist: «Sire, don ne veez
 con mes chevax est tressüez
 et tex qu'il n'a mes nul mestier?
 Et je cuit que cist dui destrier
 son vostre; or si vos prieroie,
 par covant que je vos randroie
 le servise et le guerredon,
 que vos, ou a prest ou a don,
 le quel que soit, me baillessiez.»
 Et cil li dist: «Or choisissiez
 des deus le quel que il vos plest.» (vv.277-289)

El carácter coercitivo del contrato propuesto (dar un caballo) está atenuado por la contraprestación sin condiciones previas que el manipulador ofrece al manipulado. Pero, no hay que olvidarlo, ese mismo ofrecimiento de compensación actúa como un acicate que hace más difícil la negativa. Así, Gauvain, requerido sin saberlo por Lancelot, acepta el contrato propuesto inmediatamente porque, además de lo señalado, como caballero está obligado a ayudar a otros caballeros que se lo soliciten. De esta forma, los dos proseguirán su camino para rescatar a Guenièvre.

La segunda escena, se desarrolla en los versos 2790-2829. En ella una

doncella, que ha llegado al lugar del combate en una mula, solicita un don (la cabeza del Caballero Orgullosa) al Caballero de la Carreta a quien ofrece, como contrapartida, un *guerredon* (su ayuda en el futuro). De nuevo se utiliza la figura manipuladora del *don contraignant* a la que el manipulado debe plegarse sin excepción.

En esta escena participan la doncella, quien acaba de llegar apresuradamente en la mula, el Caballero Orgullosa, quien había desafiado al Caballero de la Carreta y acabó vencido por él, y el propio Caballero de la Carreta. La petición de la doncella provocará la reacción del caballero vencido quien intentará obtener el perdón del caballero y desmentir los argumentos de la doncella:

Lors dist cele sa volanté:
 «Chevaliers, fet ele, de loing
 sui ça venue a grant besoing
 a toi, por demander un don
 en merite et an guerredon
 si grant con ge te porrai feire;
 et tu avras encor a feire
 de m'aïde, si con je croi.»
 Et cil li respont: «Dites moi
 que voz volez, et, se je l'ai,
 avoir le porroiz sanz delai,
 mes que ne soit chose trop griés.»
 Et cele dit: «Ce est li chiés
 de cest chevalier que tu as
 conquis; [...]
 Ja ne feras pechié ne mal,
 einçois feras aumosne et bien,
 que c'est la plus desleax rien
 qui onques fust ne ja mes soit.»
 Et quant cil qui vaincuz estoit
 ot qu'ele vialt que il l'ocie,
 si li dist: «Ne la creez mie,
 qu'ele me het; mes je vos pri
 que vos aiez de moi merci
 [...] (vv.2796-2820)

En esta ocasión, las condiciones del contrato parecen tan

desproporcionadas (la doncella desea la cabeza del caballero que acaba de ser vencido) que la propuesta de la doncella conducirá al Caballero de la Carreta no a una respuesta inmediata, sino a una profunda reflexión: «Or est li chevaliers si pris/qu'el panser demore et areste/savoir s'il an donra la teste/celi qui la rueve tranchier,/ou s'il avra celui tant chier/qu'il li praigne pitiez de lui.» (vv.2830-2835). Esta larga reflexión conduce al Caballero de la Carreta a encontrar una salida que le permita respetar el contrato contraído con la doncella y respetar también la vida del caballero vencido que solicita el perdón. De esta forma, el Caballero de la Carreta propone al caballero vencido un contrato (vv.2866-2881) de carácter libre, que hemos visto en el apartado anterior.

Finalmente, en la escena de la que nos ocupamos aquí, de la misma manera que en el intercambio comprendido en los versos 2866-2881, está presente el empleo de la segunda persona *tu* por medio del que la doncella se dirige al caballero provocando con ello un acercamiento.

3) La escena comprendida en los vv.3822-3837 se integra en el núcleo de contenido de la *amonestación*. En ella, se presenta la amonestación que el rey Bademagu dirige a su hijo Meleagant en medio de un combate donde éste transgrede el código del honor en su desaforado afán por vencer a cualquier precio a Lancelot. Los argumentos persuasivos de su padre no surten ningún efecto, sino que, al contrario, provocan el rechazo de un Meleagant totalmente ofuscado(*desjuglez*):

Et dist a son fil maintenant:
 «Comant? Est or ce avenant,
 qu'il ne te toche et tu le fiers?
 [...]
 Et nos savons tot de seür
 qu'il est au desore de toi.»
 Lors dit Meliaganz au roi,
 qui de honte fu desjuglez:
 «Espoir vos estes avuglez!
 Mien esciant, n'i veez gote.
 avuglez est qui de ce dote
 que au desor de lui ne soie.»
 - Or quier, fet li rois, qui te croie!

Que bien sevent totes ces genz
se tu diz voir, ou se tu manz.
La verité bien an savons.» (vv.3822-3837)

Evidentemente, un personaje como Meleagant no iba a quedarse satisfecho con lo que oye y su reacción es la de negar la evidencia desprestigiando el juicio del árbitro al que acusa de ceguera. Ante el empecinamiento de Meleagant, el rey no puede abandonar su tono de reproche y terminará imponiéndole la victoria de Lancelot.

4) El marco de contenido de los *consejos* está manifestado en los episodios de caballería por medio de dos breves escenas, ambas caracterizadas por estar constituidas por dos intervenciones: la del personaje que aconseja y la del personaje que acepta el consejo. La primera escena se desarrolla en los versos vv.226-244, en los que se presenta el consejo-reproche que Gauvain dirige al rey Arthur después de que éste haya confiado la seguridad de la reina a Keu. La segunda escena, vv.1982-1995, presenta el consejo que el padre del Caballero Enamorado dirige a su hijo para hacerlo desistir de su intención de luchar contra el Caballero de la Carreta después de conocer las cualidades de éste. En ambos casos la brevedad de la escena está justificada por el hecho de que la contundencia de la realidad libera, por un lado, al personaje que aconseja (Gauvain y el padre del Caballero Enamorado) de desplegar un programa de persuasión sofisticado; y, por otro lado, provoca una disposición receptiva por parte del personaje aconsejado (Arthur y el hijo del caballero):

Et lors dit li pere a son fil:
«Filz, que te sanble? Don n'est il
molt preuz, qui a fet tel esforz?
[...]
Or nos an poons retorner,
car grant folie ferïens
s'avant de ci les suïens.»
Et cil respont: «Je l'otroi bien:
li siudres ne nos valdroit rien.

Des qu'il vos plest, relons nos an.» (vv.1981-1995)

Los procesos de manipulación implícitos en general en los consejos se caracterizan en estas escenas por no necesitar un gran despliegue de argumentos, ya que la mitad del trabajo de persuasión ya ha sido realizada por la valoración que de la realidad ha efectuado la propia consciencia del manipulado.

5) El *diálogo entre los adversarios* está desarrollado por una única escena comprendida en los versos 4940-4956. En ellos, se presenta específicamente la exhortación a la batalla que inspira la escena entre los dos adversarios. En concreto se trata de Meleagant y Lancelot que definen sus posturas contrarias por medio de un juramento ante la acusación de adulterio cometido por Keu y Guenièvre lanzada por Meleagant.

En lo que se refiere a su aspecto formal, esta escena se caracteriza por ser necesariamente breve porque las posturas de los adversarios están claras y de lo que se trata es de investirlas de carácter oficial por medio del ritual del juramento. Y, precisamente, eso es lo que solicita Lancelot y acepta Meleagant ante la presencia, como locutor virtual, del rey Bademagu: solicitan la ejecución del ritual del juramento por medio del que queda establecida cuál es la verdad por la que cada uno de ellos compromete su vida.

Las intervenciones de los personajes están enmarcadas por la voz del narrador, bajo forma de frases atributivas. Su intervención al margen de la identificación del locutor se limita a dos breves pinceladas por medio de las cuales describe el gesto del personaje que abre el diálogo («Et Meleagant avant saut/et dit: [...]» vv.4939-4940) y el estado de ánimo de este personaje en un momento concreto de la escena («Et Meleaganz sanz dotance/li respont molt isnelemant:» vv.4948-4949). Ambos apuntes contribuyen a forjar el retrato psicológico de Meleagant quien muestra constantemente con su lenguaje

corporal y sus palabras su actitud desafiante ante quien se oponga a sus deseos. De esta manera su gesto inicial, la rapidez de sus réplicas y el contenido de las mismas pone de relieve el carácter de desafío de toda la escena:

Et Meleagant avant saut
 et dit: «Se Damedex me saut,
 ce voel je bien, et molt me siet:
 je ne pant nus que il me griet.»
 Et Lanceloz dist: «Sire rois,
 je sai de quauses, et de lois,
 et de plez, et de jugemanz:
 ne doit estre sanz seiremanz
 bataille de tel mescreance.»
 Et Meleaganz sanz dotance
 li respont molt isnelemant:
 «Bien i soient li seiremant
 et veignent li saint or androit,
 que je sai bien que je ai droit.»
 [...] (vv.4939-4952)

Esta escena está yuxtapuesta al diálogo donde Guenièvre pone en antecedentes a Lancelot de la acusación de adulterio y éste se muestra dispuesto a sostener por medio de las armas la inocencia de los implicados. Se trata, pues, de un momento del episodio donde la palabra constituye el medio de interacción de los personajes para dar paso, a continuación, al empleo de la fuerza física como medio de dar solución a los conflictos que aquella no puede resolver.

6) La escena comprendida en los versos 4134-4139 pertenece al núcleo de contenido de las *órdenes*. En esta escena la que las gentes de Gorre ordenan a los prisioneros de Logres que se entreguen sin resistencia. Se trata de un intercambio breve (dos intervenciones repartidas en cinco versos en discurso directo) entre dos interlocutores colectivos. El intercambio verbal está precedido de la breve descripción del estado físico de uno de los interlocutores («Tot pris le ramainnent arriere/les piez l'iez soz son cheval.» vv.4132-4133) y las intervenciones están precedidas por frases atributivas que identifican parcialmente a los interlocutores colectivos («Et cil d'ient: [...]» v.4234; y «Et cil d'ient: [...]» v.4137) haciendo referencia a las gentes de Logres y a las de Gorre. La ruptura del pareado, finalmente, señala el paso del relato de

acontecimientos al de palabras y viceversa.

En lo que se refiere al contenido, hay que decir que la brevedad de la escena está justificada por el contenido de la misma: la orden se caracteriza por su concisión y por el imperio de las palabras que la componen, de manera que la réplica se hace inútil.

7) La situación de interacción del *rechazo* presenta tres escenas en cada una de las cuales se desarrolla un programa de persuasión frustrado porque el manipulado rechaza el proyecto manipulador. Estas escenas se desarrollan en los versos 3041-3090, vv.3187-3302, vv.3427-3474 y en ellas se presenta un programa de manipulación basado en la persuasión que fracasa porque el manipulado rechaza los argumentos que se le presentan para modificar su línea de conducta. De esta forma, los versos 3041-3090 presentan el intento de persuasión (basado en los peligros que pueden acecharlo al otro lado) que los dos hijos del valvasor llevan a cabo sobre el Caballero de la Carreta para que éste desista en su decisión de atravesar el Puente de la Espada. El rechazo por parte del caballero se manifiesta acompañado de la risa como medio de minimizar las advertencias.

Por su parte las dos escenas restantes se caracterizan por estar protagonizadas por los dos mismos personajes: el rey Bademagu y su hijo, Meleagant. En los dos casos (vv.3187-3302 y vv.3427-3474) el rey, siempre inscribiendo sus argumentos en el código del honor, intenta persuadir a su hijo de que entregue la reina Guenièvre al Caballero que ha conseguido atravesar el Puente de la Espada. Sin embargo, en las dos ocasiones Meleagant rechaza el programa de manipulación por medio del desprecio de una norma de conducta, explicitada a través del código del honor, que le obligaría a ir en contra de sus propios deseos e intereses:

- Assez me loist ore escoter,
 et vos diroiz vostre plaisir,
 fet Meleaganz, et teisir,
 mes po m'est de quan vos dites;
 je ne sui mie si hermites,
 si prodon ne si charitables,
 ne tant ne voel estre enorables
 que la rien que plus aim li doigne.
 [...]

Tant con vos plest, soiez prodon,
et moi lessiez estre cruel.
[...]
- Comant? N'an feroies tu el?
- Nenil, fet cil. - Et je m'an tes.
Or fez ton mialz, que je me te les,
[...] (vv.3272-3298)

Como vemos, en el final de esta escena, cuando se produce el rechazo del programa de manipulación, es evidente el uso de un aspecto formal aligerado de las marcas narrativas de identificación y basado en la ruptura de la unidad del verso para contener dos intervenciones, con lo que se materializa la inmediatez de la respuesta del personaje.

El aspecto formal de las escenas en discurso directo se caracteriza en general por la presencia mayoritaria de las marcas de identificación del interlocutor que aparecen, en ocasiones, acompañadas de la ruptura del pareado; y por la presencia puntual de la voz del narrador para describir el gesto («Li chevaliers a salüé/mon seignor Gauvain primerains,/et puis lui mes sire Gauvains./Et li chevaliers s'arestut/qui mon seignor Gauvain conut,/si dist: [...]» vv.274-279), el estado anímico y su actitud al hablar («El cil, qui ne fu esperduz,/molt seüremant li respont:» vv.2586-2587), su carácter («come sages et atrempez/li filz au vavasor parla:» vv.2368-2369), para estimular la expectación sobre los acontecimientos que se avecinan («Et cele qui la teste vialt,/ avra la ele? Oïl, s'il puet» vv.2864-2865), para resumir en prolepsis el contenido del diálogo o de una parte de él («Li nains cuiverz de pute orine/ne l'en vost noveles conter,/einz li dist: [...]» vv.354-356) o para dar su opinión sobre la actitud del personaje («Mal fist quant lui i oblia,/qu'il ne se prise mie mains.» vv.3222-3223). Por lo tanto, estas escenas no se particularizan por su carácter teatral (aunque algunas intervenciones, generalmente la última, aparezcan sin marca narrativa de identificación), sino más bien por adecuarse al discurso narrativo del personaje. Aunque, por otro lado, la intervención mínima del

narrador en el interior de los intercambios los aligera bastante y consigue paliar la ruptura del ritmo del discurso provocada por las marcas narrativas de identificación del personaje.

Una vez finalizado el análisis de las escenas en las que se recurre al discurso directo en los episodios de caballería, nos ocuparemos de los momentos en los que se recurre al **diálogo híbrido**. Las escenas que encontramos en esta novela y que pueden inscribirse en este apartado están clasificadas, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo de contenido del *acceso a la información* está manifestado por medio de dos escenas que deben ser inscritas dentro del apartado definido por la petición de información. Las escenas se desarrollan en los versos 609-709 y vv.2410-2421. La primera de ellas (vv.609-709) se caracteriza por su relativa extensión y por su importancia para el desarrollo de la intriga, puesto que a través de este intercambio entre la doncella, el Caballero de la Carreta y Gauvain, estos últimos tienen conocimiento de cuál es la identidad del caballero que ha secuestrado a la reina, de dónde viene y de la manera de llegar allí donde se dirigen: a través del Puente de Piedra y del Puente de la Espada.

La segunda escena es más breve y únicamente comprende dos intervenciones. La primera colectiva (las gentes de Logres) y está representada por medio del discurso denotativo de carácter iterativo; el segundo interlocutor es el hijo del valvasor, quien proporciona la información requerida acerca del Caballero de la Carreta:

Mes cil de Logres s'en mervoillent,
qu'il nel conuissent, et consoillent
de lui au fil au vavasor.
Tant an demandent li plusor
qu'an lor dist: «Seignor, ce est cil
qui nos gitera toz d'essil
[...]» (vv.2409-2414)

De manera que, dentro de esta escena que debe inscribirse en la línea de los discursos que confieren realismo al relato, el empleo del discurso no-literal permite constreñir el volumen implicado por el discurso directo sin disminuir su intensidad.

2) Los *acuerdos-contratos*, por los que generalmente se obtiene algo a cambio de algo, están desarrollados en estos episodios por medio de cinco escenas que presentan un contrato forzado. La primera de ellas está comprendida en los vv.164-195, donde se recurre a la figura de manipulación del *don contraignant*: se trata de la última parte del proyecto manipulador de Keu por medio del que pretende que se le entregue a la reina y poder hacer frente al desafío planteado por el caballero de Gorre. En esta escena intervienen en diferente medida cuatro interlocutores: la reina, Arthur, las gentes de la corte y Keu. En ella, la expresión corporal del rey y el conjunto de sus movimientos constituyen el objeto de atención fundamental de la descripción del narrador, quien, a través de pinceladas breves y precisas, dará cuenta del estado de ánimo de Arthur una vez que se ve abocado a cumplir la promesa en blanco que ha realizado:

«Sire, je ai Keu retenu,
fet la reïne, a grant travail;
mes par un covant le vos bail
que vos feroiz ce qu'il dira.»
Li rois de joie an sopira
et dit que son comandement
fera, que que il li demant.
«Sire, fet il, ce sachiez dons
que je voel, et quex est li dons
don vos m'avez aseüré;
[...]
la reïne que voi ci
m'avez otroiee a baillier;
[...]
Au roi poise, et si l'an revest,
car einz de rien ne se desdist,
mes iriez et dolanz le fist,
si que bien parut a son volt;

la reïne an repesa molt
 et tuit d'ient par la meison
 qu'orguel, outrage et desreison
 avoit Kex demandee et quise
 [...] (vv.164-187)

Arthur se muestra muy satisfecho cuando la reina le anuncia que ha conseguido que Keu desista en su deseo de partir y por ello no muestra reparos en aceptar el compromiso implicado por el *don*, convencido de que la petición del caballero estará dentro de los márgenes de lo razonable. Sin embargo, la petición de Keu excederá todas las previsiones posibles y, tal como lamentan los miembros de la corte, está dictada por su «orguel, outrage et desreison» (v.186). Este hecho será, por otro lado, crucial para el desarrollo de la intriga porque la pretensión de Keu y su fracaso desencadenarán el desarrollo del relato.

En segundo lugar, dentro de este conjunto, nos ocuparemos de los vv.1792-1814, donde se representa un acuerdo forzado por medio de la fuerza física. En esta ocasión, el padre del Caballero Enamorado consigue arrancar a su hijo, inmovilizado por caballeros leales al progenitor, la promesa de desistir en su deseo de enfrentarse inmediatamente al Caballero de la Carreta para arrebatarse a la doncella de quien está enamorado y de comenzar a seguirlo hasta encontrar una mejor ocasión en la que enfrentarse a él.

En tercer lugar, encontramos tres escenas en las que se desarrolla la figura manipuladora del desafío. Esta figura debe ser inscrita, como hemos visto, dentro del código común del honor donde adquiere sentido el carácter coercitivo de este contrato. A través de él, efectivamente, se plantea una alternativa teórica que se materializa entre los polos de la aceptación de aquel o su rechazo. Sin embargo, la práctica reduce la alternativa a una única vía posible si se quiere permanecer en el marco del código común del honor: el contrato de desafío propuesto no puede ser nunca rechazado. La primera de estas escenas se desarrolla entre los versos 51-79 y en ella se representa el desafío en el que se fundamenta el relato de esta novela: se trata del desafío que Meleagant lanza al rey Arthur y a todos sus caballeros. Y para que quede constancia desde el primer momento del talante del diálogo que el personaje recién llegado tiene la intención de instaurar, aquel está precedido de un lenguaje corporal

particularmente transgresor de la norma cortés:

Li chevaliers a tel conroi
s'an vint jusque devant le roi
la ou antre ses barons sist,
nel salua pas, einz li dist:
[...] (vv.47-51)

A partir de aquí, Meleagant pone en conocimiento del rey el hecho de que gran número de sus gentes está encerrado en Gorre. La respuesta del rey aparecerá en discurso indirecto y a través de ella mostrará la gran tristeza que este hecho le produce. En este punto, tiene lugar una nueva intervención del narrador para describir el movimiento corporal del caballero del desafío y, a través de él, para esbozar indirectamente sus aptitudes como manipulador:

Lors fet li chevaliers sanblant
qu'aler s'an voelle; si s'an torne:
devant le roi plus ne sejourne,
et vient jusqu'a l'uis de la sale;
mes les degrez mie n'avale,
ençois s'areste, et dit des la:
«Rois, s'a ta cort chevaliers a
nes un an cui tu te fiasses
que la reïne li osasses
baillier por mener an ce bois
après moi, la ou ge m'an vois,
par un covant l'i atandrai
que les prisons toz te randrai
qui sont an prison toz an ma terre
se il puet vers moi conquerre
et tan face qu'il l'an remaint.» (vv.64-79)

Evidentemente, Meleagant ha sabido, en la primera parte de la escena, despertar el interés del rey y de los miembros de la corte sobre un hecho lamentable que concierne a todos. Posteriormente sólo tiene que lanzar un *generoso* desafío que no es más que una trampa perfectamente calculada sobre cuyo desenlace se fundamentará la intriga de la novela.

La segunda escena de desafío se desarrolla en los vv.1569-1633 y tiene mayor longitud. En ella el Caballero Enamorado desafía implícitamente al Caballero de la Carreta que acompaña a la doncella objeto del deseo del primero. La presencia puntual del discurso no-literal está en ambas ocasiones utilizado para reproducir una intervención del Caballero Enamorado («Et cil otroie que an l'arde,/s'il ne l'an mainne maugré suen.» vv.1606-1607) o parte de ella («Cil dit que ja mialz ne demande/et dit: [...]» vv.1616-1617). A través de este discurso se introduce un factor de concentración y de ritmo en este intercambio caracterizado por su carga particularmente intensa ya que los dos personajes tratan de intimidarse verbalmente con el fin de conseguir sus objetivos sin recurrir a las armas.

La tercera escena de desafío se desarrolla en los vv.2626-2649. De nuevo destaca el discurso prepotente del que desafía, el Caballero Orgullosa, intensificado por el uso descortés del pronombre de segunda persona como medio de tratamiento. Frente a esta actitud, la respuesta del Caballero de la Carreta, quien no se ha dejado amedrentar, se caracteriza por su mesura:

Et cil molt orguilleusemant
 sa parole recomança
 et dist: «Chevaliers, antant ça,
 qui au Pont de l'Espee an vas:
 se tu viax, l'eve passeras
 molt legieremant et soëf.
 Je te ferai an une nef
 molt tost oltre l'eve nagier.
 Mes se je te vuel paagier,
 quant de l'autre part te tandrai,
 se je vuel, la teste an prandrai,
 ou ce non, an ma merci iert.»
 Et cil respont que il ne quiert
 avoir mie desaventure;
 ja sa teste an ceste aventure
 n'iert mise por nes un meschief.
 Et cil li respont de rechief:
 «Des que tu ce feire ne viax,
 cui soit la honte ne li diax,
 venir te convendra ça fors

a moi combatre cors a cors.»
 [...] (vv.2624-2644)

Todas las escenas, como vemos, presentan una serie de rasgos que inequívocamente marcan un tono agresivo, cargado de menosprecio y tendente a la provocación del otro. Todo ello constituye un primer estadio dentro del marco agresivo de las relaciones donde el lenguaje no sirve para negociar y encontrar un acuerdo entre los intereses propios con los ajenos, sino, más bien, constituye un puente que conduce más efectivamente al enfrentamiento armado.

3) Como ya hemos indicado anteriormente, el *consejo* constituye una de las figuras de la manipulación por medio de la que el manipulador trata de influir en el manipulado para que varíe su línea de actuación. En esta ocasión, el rey Bademagu trata de persuadir a su hijo, Meleagant, para posponer el combate con Lancelot de manera que se celebre en la corte del rey Arthur. Formalmente, la escena se desarrolla entre los vv.5027-5040 y está compuesta por dos únicas intervenciones precedidas de la descripción del aparato gestual que las acompaña: «et li rois antre deus se fiert,/et tient son fil, [...]» v.5026-5027. Esta manifestación no verbal, basada en la interrupción del combate y en la retención de su hijo, prepara el terreno para que el rey desarrolle una estrategia persuasiva bastante eficaz porque aduce como argumento el mayor honor que supondría para Meleagant ganar a Lancelot en la corte del rey Arthur. Evidentemente, Bademagu conoce a su hijo y sabe que para hacerlo desistir de una decisión lo mejor es presentarle otra realidad de la que el provecho que se pueda derivar sea más atractivo. Con ello consigue uno de los objetivos (detener el combate en marcha) e introduce el factor tiempo que puede, en su devenir, favorecer otras circunstancias que impidan por sí solas el combate postergado.

4) La situación de interacción en la que se desarrolla el *diálogo entre los adversarios* aparece manifestado en sus tres modalidades: en primer lugar, la exhortación a la batalla está desarrollada en los versos 6734-6754. En ellos,

Meleagant se presenta en la corte para reclamar la presencia de Lancelot con el fin de que tenga lugar el combate entre ambos. Dado que Lancelot no está (como bien sabe el propio Meleagant porque lo ha encerrado en una torre), tendrá como adversario a Gauvain, quien se había comprometido a ello.

En segundo lugar, el diálogo entre los adversarios en el desarrollo del combate está presentado por medio de una escena contenida en los versos 773-834. Este diálogo se desarrolla después del ataque del que ha sido objeto el Caballero de la Carreta por parte del Caballero del Vado. Previamente a este ataque, este caballero había desafiado al Caballero de la Carreta, quien, ensimismado, no había oído pronunciar el desafío. La escena presenta, pues, el reproche del Caballero de la Carreta, la justificación del Caballero del Vado y, finalmente, un intercambio caracterizado por el tono intimidatorio propio del discurso entre los adversarios en el enfrentamiento. Se trata de un tipo de intercambio fundamentado en el menosprecio del otro y -por medio de un discurso que pone en duda en todo momento el valor, el honor y el prestigio del adversario- en la manipulación de la libertad de decisión y de acción del manipulado a quien no le queda más remedio, si quiere salvar su imagen social, que plegarse al desafío.

En tercer lugar, la rendición y las condiciones de la rendición están desarrolladas en los vv.2749-2778. En este diálogo, después del combate, el vencedor, el Caballero de la Carreta, impone al vencido, el Caballero Orgullosa, las condiciones para que le sea perdonada la vida. Sin embargo, los requisitos no son aceptables para el vencido, quien intenta, por medio de los ruegos, hacer desistir al caballero vencedor de imponerle montar en la carreta como castigo a su insolencia. Intenta poner en práctica un simple ejercicio negociador que cuenta como baza esencial la posibilidad de conmovir al otro. Sin embargo, la llegada inesperada de una doncella que reclama la cabeza del vencido interrumpe el discurso y, más concretamente, la línea de desarrollo que la intriga

seguía hasta el momento.

5) Hay dos escenas que desarrollan el núcleo de contenido de la *orden*, comprendidas en los vv.1772-1789 y vv.5551-5560. La primera escena (vv.1772-1789) presenta la orden que el padre del Caballero Enamorado da a sus vasallos para que detengan a su hijo e impidan que se enfrente al Caballero de la Carreta. La segunda escena (vv.5551-5560) se caracteriza por añadir al imperativo de la orden del superior al inferior una amenaza explícita como castigo a la transgresión de aquella. En este caso, Lancelot, al darse cuenta de que ha sido reconocido en el Torneo por un rey de armas y querer mantener su identidad en secreto, le ordena que calle:

Et Lanceloz le regarda,
 et desfandi qu'il ne parlast
 de lui, an leu ou il alast;
 que, s'il disoit qu'il le seüst,
 mialz li vandroit que il s'eüst
 les ialz treiz ou le col brisié.
 «Sire, je vos ai molt prisié,
 fet li hyrauz, et toz jorz pris;
 ne ja tant con je soie vis
 ne ferai rien por nul avoir
 don mal gré me doiez savoir.» (vv.5550-5560)

En esta ocasión la escena, que está encabezada por un gesto particularmente significativo porque, a través de él, Lancelot sabe que ha sido reconocido («si s'an seigna» referido al rey de armas), representa la intervención de Lancelot por medio del discurso indirecto y la respuesta en discurso directo. De esta manera vemos que el empleo de un tipo u otro de discurso no implica un deseo de establecer una jerarquía de importancia entre las intervenciones de los interlocutores, sino más bien un ejercicio de originalidad a través del cual conferir al discurso no-literal una entidad similar a la del discurso literal.

6) La situación de interacción en la que se presenta la *petición* está manifestada por medio de dos escenas en las que se hace una petición de

gracia: vv.885-924 y vv.2903-2921. La primera de las escenas (vv.885-924) presenta una petición de gracia que, una vez concedida, aparecerá contrarrestada por el ofrecimiento de un *guerredon* por parte de la amiga del Caballero del Vado. En esta ocasión, la doncella intercede para que sea perdonada la vida del caballero, aunque será precisamente el ruego del Caballero de Vado el que consiga hacer desistir al Caballero de la Carreta de su decisión de zanjar la ofensa causada por medio de la muerte del agresor, tal como indica claramente su ademán («Lors li vient sus, l'espée treite» v.896):

[...]
 La dameisele que o li
 li chevaliers amenee ot
 les menaces antant et ot;
 s'a grant peor et se li prie
 que por li leist qu'il ne l'ocie;
 et il dit que si fera voir,
 ne puet por li merci avoir
 que trop li a grant honte feite.
 Lors li vient sus, l'espee treite;
 et cil dit, qui fut esmaiez:
 «Por Deu et por moi l'en aiez
 la merci que je vos demant.»
 Et cil respont: «Se Dex m'amant,
 onques nus tant ne me mesfist
 se por Deu merci me requist,
 que por Deu, si com il est droiz,
 merci n'an eüsse une foiz.
 [...] (vv.888-904)

La segunda de las escenas (vv.2903-2921) tiene también tres interlocutores: el Caballero de la Carreta, el Caballero Orgullosa y una doncella. Sin embargo, en esta ocasión la intervención de la joven no tiene una función salvadora, sino justamente la contraria, porque ella reclama la cabeza del caballero vencido. De modo que en la escena se combinan dos peticiones opuestas dirigidas al Caballero de la Carreta: la petición de gracia por parte del caballero vencido y la petición de la cabeza de éste por parte de la doncella

recién llegada.

7) El *rechazo* está manifestado por medio de cinco escenas comprendidas en los versos 382-394, vv.1711-1771, vv.2239-2252, vv.3848-3874 y vv.6893-6905. En todas ellas, tiene lugar el rechazo de una propuesta que no satisface los intereses de la persona requerida. La primera de las escenas, vv.382-394, presenta el rechazo que Gauvain hace de las condiciones impuestas por el enano para proporcionarle información: no se montará en la carreta. La última intervención del caballero combina el discurso indirecto, que representa las palabras de rechazo, con el discurso directo, a través del que se presenta otra posibilidad:

[...]
 et dit qu'il n'i montera mie,
 car trop vilain change feroit
 sa charrete a cheval chanjoit.
 «Mes va quel part que tu voldras
 et g'irai la ou tu voldras.» (vv.390-394)

La combinación de diferentes tipos de discurso introduce una variación de contenido: se rechaza la propuesta de subir sobre la carreta porque resultaría nefasta para el honor de Gauvain (tal como señala el narrador, «si le tint a molt grant folie» v.389) y se propone otra posibilidad.

La segunda escena, de mayor longitud, se desarrolla en los vv.1711-1771 donde un padre intenta persuadir a su hijo, el Caballero Enamorado, de que desista en su deseo de arrebatar la doncella, objeto de su amor, al Caballero de la Carreta. Al tratarse de un proyecto de persuasión, el manipulador intentará, por medio de varias intervenciones, convencer a aquel sobre cuya actitud desea influir. Sin embargo, el Caballero Enamorado no será receptivo al proyecto de manipulación, lo que obligará a su padre a servirse de un recurso más drástico para *imponer* su voluntad sobre la del otro: el empleo de la fuerza. Se trata del último recurso al que se ve abocado el manipulador, que tiene el poder

necesario, cuando su programa de manipulación fracasa y se ve obligado a descubrir abiertamente su posición.

La tercera escena de este grupo se desarrolla en los versos 2239-2252. En ellos uno de los hijos del valvasor intenta, sin éxito, que su hermano vaya a informar a su padre sobre la hazaña realizada por el Caballero de la Carreta, a quien aquel ha hospedado.

La cuarta escena se desarrolla en los vv.3848-3874 y tiene como protagonistas a Bademagu y Meleagant. Dentro del conjunto de los diálogos que hemos visto hasta ahora en los episodios de caballería de esta novela, esta escena destaca en su aspecto formal por presentar características originales como son las intervenciones de Meleagant sin identificación narrativa, una intervención compartida entre el discurso literal y el no-literal y la ruptura de la unidad del verso para contener una intervención y parte de otra. Todo ello con el fin de acentuar el ritmo del discurso e imprimirle un carácter más dramático en un momento de gran importancia en la intriga: el rey Bademagu se niega a que su hijo, Meleagant, continúe un combate que no puede acarrearle más que perjuicios. En definitiva, se trata de una escena relativamente larga que se inscribe en una serie de diálogos entre el rey y su hijo donde se perfila el carácter de cada uno de ellos: la prudencia, lealtad y cortesía del rey Bademagu; y la soberbia, la desmesura y el talante descortés de Meleagant. Además de esto, se pone de relieve el constante deseo paterno de proteger, dentro de los márgenes del comportamiento honorable, a su hijo:

Et lors dist li rois a son fil:
 «Si m'aïst Dex, or t'estuet il
 pes feire, et randre la reïne.
 Tote la querele anterine
 t'estuet lessier et clamer quite.
 - Molt grant oiseuse avez or dite!
 Molt vos oi de neant debate!
 Fuiiez! Si nos lessiez combatre,
 et si ne vos an merlez ja.»

Et li rois dit que si fera,
«que bien sai que cist l'occirroit
qui combatre vos lesseroit.
- Il m'ocirroit? Einz ocirroie
je lui molt tost, et conquerroie,
[...]
Lors dit li rois: «Se Dex me saut,
quan que tu diz, rien ne te vaut.
- Por coi, fet il? - Car je ne vuel.
[...] (vv.3847-3865)

El rey termina imponiendo su voluntad y rechazando la posición intransigente de su hijo, quien, de todas formas, conseguirá sacar algún partido de la situación porque el combate queda aplazado y él podrá urdir un plan para deshacerse de Lancelot.

Finalmente, los versos 6893-6905 presentan una breve escena compuesta por dos únicas intervenciones a través de las que Lancelot no acepta la intervención de Gauvain en su nombre. Este último preparado como está para enfrentarse a Meleagant, solicita a su amigo Lancelot que le conceda ese *don*. Sin embargo, la respuesta será negativa:

Lors dit Gauvains a Lancelot:
«Amis, fet il, iceste paie
se je vostre deteur la paie,
c'iert assez petite bontez.
Et ausi sui je ja montez
et toz prez, si con vos veez.
Biax dolz amis, ne me veez
cest don, que je requier et vuel.»
Cil dit qu'il se leiroit ainz l'uel,
voire andeus, de la teste traire
einz qu'a ce le poïst atraire.
Bien jure que ja n'avandra;
il li doit et il li randra,
car de sa main li afia. (vv.6892-6905)

La combinación de diferentes tipos de discurso no-literal (discurso directo y discurso indirecto libre) pone de relieve el hecho de que Lancelot no puede

permitir que sea otro el que se enfrente a Meleagant: las acciones alevosas de este caballero han tenido como objetivo a Lancelot que se ha visto perjudicado por la traición y el encierro al que lo sometió el caballero de Gorre. Pero, por si esto no fuera suficiente para justificar el deseo de Lancelot de enfrentarse a Meleagant, no hay que olvidar que existe un combate entre ambos que ha sido pospuesto y a través del que se pretendía esclarecer el presunto adulterio de Guenièvre y de Keu. Por lo tanto, Lancelot no puede admitir que nadie tome su puesto porque, desde cualquier punto de vista, sus intereses (su honor y el de Guenièvre) están estrechamente comprometidos y es él quien debe protegerlos.

Finalmente debemos señalar que el conjunto de diálogos híbridos que hemos analizado en estos episodios se caracteriza, en general, por la identificación por medio de frases atributivas o de incisos del cambio de interlocutor, acompañado, en muchas ocasiones, de la ruptura del pareado. También encontramos la puntual presencia del narrador para señalar brevemente alguna circunstancia que incide en el discurso («si l'ont anbedui salüee;» v.608; «Et, quant ele aler les an voit,» v.703); para indicar algún rasgo psicológico de los personajes («Cele respont come sanee» v.612); para matizar la naturaleza de la enunciación («Lors a le chevalier veü;/si li cria: [...]» vv.772-773); para describir el estado del interlocutor («Quant cil l'oï, s'en ot grant honte;/si li ra dit: [...]» vv.818-819); para apuntar las acciones de los personajes («Lors vient li chevaliers avant/en mi le gué, et cil le prant/par la resne a la main senestre,/ [...]» vv.803-810); o, finalmente, describir su lenguaje no verbal («Lors li vient sus, l'espée treite;» v.896). El empleo del discurso no-literal aparece como un mecanismo de resumen («s'a li uns l'autre comandé/molt deboneiremant a Dé.» vv.701-702), de concentración de varios discursos idénticos o de un discurso de carácter iterativo («et chascuns li requiert et prie,/s'ele le set, qu'ele lor die/ou la reïne an est menee.» vv.609-611), o como un medio de establecer un contraste entre las diferentes intervenciones de los personajes poniendo de relieve su

contenido (vv.2239-2252).

A continuación nos ocuparemos del **discurso singular** a través del que tiene lugar una monopolización de la palabra por parte de un único locutor. En primer lugar, analizaremos las escenas en las que se manifiesta el **monólogo en discurso directo**. Dentro de este grupo de discursos hay que distinguir, de acuerdo con los núcleos de contenido desarrollados, siete situaciones de interacción verbal. Las escenas que se enclavan en estas situaciones se caracterizan por presentar una gran homogeneidad formal: por su longitud media relativamente pequeña, por estar introducidos por marcas narrativas que identifican la enunciación y, en ocasiones, su naturaleza (*crier, s'écrier*), por la manifestación mayoritaria de la ruptura del pareado, y, finalmente, por la existencia de puntuales intervenciones de la voz del narrador para describir un gesto, el lenguaje corporal o el estado psicológico del personaje en el momento de su intervención verbal.

1) El núcleo de contenido del *acceso a la información* es aquel que presenta mayor número de manifestaciones en estos episodios. En total encontramos doce escenas que, en general, se caracterizan por su brevedad. En primer lugar nos ocuparemos de las escenas en las que se pide información. En este grupo encontramos cinco breves escenas donde una voz colectiva (diferente en cada ocasión) solicita información sobre el mismo sujeto (Lancelot), objeto de su curiosidad por diferentes razones. Formalmente, este grupo de escenas, además de por su brevedad (entre 1 y 8 versos), tal como hemos señalado, se caracteriza por estar fundamentado en la interrogación como medio de saciar la curiosidad que induce al discurso. De esta forma, los vv.410-417 y vv.439-440 presentan las intervenciones colectivas de aquellos que quieren saber qué crímenes han conducido al Caballero a la Carreta al deshonor. Y, posteriormente, las escenas comprendidas en los versos 5619 y v.5635 presentan la puntual petición de información sobre la identidad del caballero que

tan bien lo está haciendo en el Torneo.

El segundo grupo de escenas que podemos identificar en este núcleo está constituido por aquellos discursos en los que se da información sobre la desagradable llegada del Caballero de la Carreta (colectivo vv.1666-1672), un grito de alerta (vv.2205), sobre la situación en el campo de batalla de sus fuerzas (el hijo del valvasor, vv.2379-2381) o sobre la presencia secreta en el Torneo de un gran caballero (el rey de armas, que ha reconocido a Lancelot, crea expectación con sus palabras lanzadas a gritos, vv.5563-5564, vv.5617-5618, vv.5963-5965). Dejamos para el final dos escenas comprendidas en este grupo que vamos a destacar especialmente. En primer lugar, los vv.3666-3668 presentan las palabras de carácter manipulador que una doncella lanza a Lancelot para estimular su valor:

a molt haute voiz: «Lancelot!
Trestorne toi et si esgarde
qui est qui de toi se prant garde.» (vv.3666-3668)

La doncella había adivinado que ese caballero había llegado a Gorre en busca de la reina y, después de preguntarle a ésta su nombre, se dirige a él para que vea quién lo observa y conseguir que venza a Meleagant. Se trata, pues, de un discurso de carácter manipulador que pretende influir en el otro con el fin de modificar la realidad. Por otro lado, este discurso tiene una gran importancia porque será la primera vez que el nombre de Lancelot sea pronunciado en público en la novela y, a partir de este momento, cuando ya está desvelada la identidad de este singular caballero, el narrador se referirá a él por medio de su nombre abandonado la denominación del Caballero de la Carreta utilizada hasta el momento.

En segundo lugar, destacaremos la escena comprendida en los versos

5773-5822 donde encontramos a un emisor colectivo (los espectadores) que pasa revista a los caballeros que se han presentado para participar en el Torneo. Se trata de la escena más larga de este núcleo de contenido (49 versos en discurso directo) donde la identificación por parte de narrador tiene lugar en dos oportunidades: al comienzo, el narrador identifica al locutor colectivo como el conjunto de caballeros que permanece junto a la reina «Antr'ax d'ient» v.5773; y, posteriormente, a la mitad del monólogo de nuevo interviene para recordar «Einsi devisent des les loges:» v.5803. Esta escena se inscribe en el tipo de escenas de carácter épico donde una voz anónima colectiva monopoliza la palabra con el fin de poner al corriente a todos de la alta calidad de los combatientes:

Antr'ax d'ient: «Veez vos or
celui a cele bele bande d'or
par mi cel escu de bernic?
C'est Governauz de Roberdic.
Et veez vos celui après,
qui an son escu pres a pres
a mise une aigle et un dragon?
C'est li filz le roi Arragon
[...]» (vv.5773-5780)

En todas las escenas que componen este apartado, la presencia del narrador se limita a identificar al locutor y, en ocasiones, el modo en que es realizada la enunciación: «et cr'ient tuit parmi les prez» v.1665; «Trestuit de demander s'angoissent:» v.5634; «Tantost de la meison s'an saut,/si s'an vet, criant molt an haut» vv.5561-5562; etc.

2) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* se manifiesta por medio de tres escenas que desarrollan contratos forzados, es decir, impuestos, por medio de algún recurso coercitivo. La primera de las escenas, vv.2888-2901, desarrolla la figura de manipulación del *don* solicitado al Caballero de la Carreta por medio del que una doncella pretende asegurarse la obtención de la cabeza del Caballero Orgullosa. El valor de sujeción de este contrato está acentuado por la contrapartida que se ofrece bajo forma de *guerredon*, de manera que el

caballero queda doblemente comprometido. En esta escena encontramos un uso anómalo del pronombre de la segunda persona como medio de tratamiento que la doncella dirige al Caballero de la Carreta. Este uso puede responder a la propia calidad del Caballero que *ha estado* en la carreta o ser simple consecuencia de la ansiedad de la doncella que desea conseguir su objetivo.

Las otras dos escenas de este grupo (vv. 1176-1180, vv.7007-7009) se caracterizan por desarrollar fórmulas de manipulación bajo forma de desafío lanzados por Lancelot: el primero contra los que parecen asaltar a una doncella; y el segundo, contra Meleagant, al final de la novela. Formalmente las dos escenas se caracterizan por su brevedad (5 y 3 versos, respectivamente), por estar precedidas de la descripción de los movimientos del personaje y de la naturaleza de la enunciación («et cil saut molt delivremant/antre le lit et la paroi/et dit: [...]» vv.1174-1176; «et Lanceloz molt tost cort sus/Meliagant de grant aïr,/con celui cui molt puet haïr./Mais avant, einz que il le fiere,/li dist a haute voiz et fiere:» vv.7002-7006). En cuanto al contenido, el desafío plantea un contrato que inhibe la posibilidad de rehusarlo por lo que no suele esperar necesariamente una respuesta verbal sino una reacción física:

Mes avant, einz que il le fiere,
li dist a haute voiz et fiere:
«Traiez vos la, je vos desfi!
Et sachiez bien trestot de fi
que ne vos espargnerai point.» (vv.7005-7009)

La actitud del locutor, la forma en la que es emitido el enunciado y el propio contenido del discurso crean un clima de tensión que no pretende recibir una respuesta verbal sino una reacción que estimule el enfrentamiento armado buscado desde el principio.

3) La *advertencia* está desarrollada por medio de una única escena en la que se intenta poner en práctica un programa de manipulación basado en el

miedo:

«Lessiez, fet il, la dameisele,
chevaliers, que n'i avez droit.
Se vos osez, tot or androit
la desfandrai vers vostre cors.» (vv.vv.1706-1709)

El Caballero de la Carreta amenaza al Caballero Enamorado que pretende arrebatarse la compañía de una doncella a quien protege. Intenta con ello disuadir al atrevido y evitar un enfrentamiento armado, cosa que consigue porque el padre del caballero sí toma en serio la amenaza e impide que su hijo siga adelante con sus pretensiones.

4) En el núcleo de contenido de la *decisión* se inscriben tres escenas a través de las que se introduce un paréntesis en la narración y se cede la palabra al personaje a fin de que éste desvele cuál es su determinación con respecto a una situación concreta. La primera de estas escenas se desarrolla en los vv.2324-2325 y está constituida por dos versos en discurso directo. Se trata de la decisión expresada en voz alta por Lancelot y los dos hijos del valvasor que lo acompañan de seguir adelante una vez que han entrado en el castillo, cuyas puertas se han cerrado tras ellos.

Las otras dos escenas están directamente relacionadas por estar inscritas en una ceremonia ritual de ordalía que, concretamente, a través de su manifestación denominada el juicio de Dios, pretende establecer quién miente y quién dice la verdad. Esta ceremonia estaba compuesta de una serie de gestos rituales previos y posteriormente por el duelo que enfrentaba a un defensor de cada una de las partes. El vencedor del duelo sería aquel que contase con el favor de Dios al defender la verdad frente a la falsedad. En esta ocasión se enfrenta Meleagant a Lancelot y el motivo es la acusación lanzada por el primero sobre la relación adúltera que Keu ha mantenido con la reina y de la que las manchas de sangre en las sábanas son la prueba, dado que el caballero aún no

se ha restablecido totalmente de sus heridas. En primer lugar, el narrador introduce los elementos que constituyen el ceremonial: «Meleagant avant se tret/et Lanceloz dejoste lui;/si s'agenoillent anbedui;/et Meleaganz tant sa main/aus sainz et jure tot de plain:» (vv.4962-4966). Como ya hemos señalado, estas manifestaciones no verbales del ritual del juramento junto con la presencia de elementos de carácter sagrado confieren al propio juramento la máxima credibilidad. Esto es debido al alto grado de carga simbólica religiosa de los gestos implicados y al hecho de que mentir en esas circunstancias constituiría incurrir en el grave y reprobado pecado del perjurio.

En segundo lugar, vienen los juramentos de los campeones de cada causa por medio de los cuales quedan establecidas las posiciones: Mélégant en los versos 4967-4970 y Lancelot en los vv.4971-4984. La presentación de los juramentos por medio del discurso directo y el hecho de estar yuxtapuestos intensifica la tensión del momento, sobre todo por el contenido del juramento realizado por Lancelot donde aparece el uso de *tu* dirigido a Meleagant como signo de desprecio:

et Meleagant tant sa main
aus sainz et jure tot de plain:
«Ensi m'aïst Dex et li sainz,
Kex li seneschaus fu compainz
enuit la reïne, an son lit,
et de li ot tot son delit;
- Et je t'an lief come parjur,
fet Lancelot, et si rejur
qu'il n'i jut ne ne la santi.
Et de celui qui a manti
praigne Dex, se lui plest, vance
et face voire demostrance.
[...]» (vv.4965-4976)

Desde el punto de vista de la intriga, este episodio es muy interesante porque proporciona al personaje que introduce la crisis (Meleagant) armas para poder modificar la situación en su favor basándose en lo que él cree que es la

realidad. Efectivamente, el virtual adulterio cometido por Keu y la reina constituye un grave delito en el mundo caballeresco y ante este hecho el ecuánime rey Bademagu no puede quedarse impasible. Por lo tanto, Meleagant encuentra una buena ocasión, acrecentada por la creencia de que otro ha *disfrutado* lo que a él se le niega, para saldar resentimientos.

Sin embargo, por otro lado, plantea un conflicto porque realmente ha habido adulterio aunque los implicados no son los que las apariencias parecen delatar y a los que acusa Meleagant. Este hecho permitirá encontrar una salida a la crisis planteada porque lo que se dilucida no es si ha habido o no ha habido adulterio, sino si los implicados son Guenièvre y Keu. A través de este subterfugio, Chrétien puede encontrar una solución a la situación sin que la verdad sea nunca lesionada. De esta manera, cuando Lancelot pronuncia de forma solemne su juramento, no incurre en falsedad ya que él sólo se pronuncia sobre la parte de la realidad en la que Meleagant ha centrado su atención: los implicados y no el delito. Tiene lugar, pues, por parte de Lancelot una manipulación de la información manifestada por medio de la desinformación. Se efectúa un ejercicio de distracción para alejar la atención de una parte de la realidad cuyo análisis podría acarrear consecuencias negativas para el manipulador y se focaliza la atención sobre otra parte de la realidad de la que se pueden derivar beneficios. Como vemos, este recurso narrativo permite salvar de forma verosímil y manteniendo intacto el código de valores caballerescos una situación de gran contenido dramático que constituye uno de los episodios claves de la novela por la gran carga de expectación que implica.

En cualquier caso, esta escena demuestra la necesidad, en ocasiones de especial trascendencia, de una prueba que sobrepase el valor de la propia palabra para vencer las reticencias de los interlocutores. De esta manera, tal como lo señala Danièle James-Raoul, el recurso de inscribir las palabras en el orden de lo sagrado, por medio de un juramento, acrecienta la credibilidad de

aquella. Indudablemente, la palabra, que puede ser fuente de verdad, puede serlo también de mentira y cualquier recurso que disminuya el margen de duda es bienvenido tal como muestran los diferentes textos en lo que se recurre a las pruebas de orden sagrado o de orden material para autentificar la palabra.²

5) La *expresión del estado emocional* esta manifestada por medio de escenas donde tiene lugar la verbalización de emociones puras que circunstancias de carácter bélico provocan en los personajes. Hemos distinguido cuatro grupos de sentimientos organizados de la manera siguiente:

La expresión de la alegría aparece materializada en la escena vv.3909-3912 donde el grupo de prisioneros de Meleagant muestran su contento por la llegada de Lancelot.

En segundo lugar, distinguiremos la consternación que sienten, después de comprobar el valor y la destreza del caballero (Lancelot) en el Torneo, aquellos que previamente lo habían criticado: vv.5985-5992.

En tercer lugar, están los intercambios verbales en los que se manifiesta desprecio. Todas las escenas que integran este grupo se caracterizan por presentar un locutor colectivo y tener como objeto del discurso al mismo caballero: Lancelot. En primer lugar, los caballeros que se encuentran en el prado deciden que el Caballero de la Carreta no merece su atención (vv.1817-1827). Posteriormente, cuando Lancelot lucha en el Torneo ocultando su identidad y haciéndolo lo peor posible, obedeciendo la orden de la reina, los caballeros menosprecian las expectativas que el rey de armas había creado en ellos:

de ces qui d'ient: «Or te tes,
amis, cist ne l'aunera mes.
Tant a auné c'or est brisiee
s'aune que tant nos a prisiee.» (vv.5681-5684)

² D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp.72-75.

Yuxtapuesto a éste, aparece otro monólogo en los vv.5685-5699 del mismo tono. Posteriormente, la escena comprendida en los versos 5736-5756 presenta un discurso en el que se intensifica todavía más el grado de desprecio:

«Ou est des chevaliers li pire,
et li neanz, et li despiz?
Ou est alez? Ou est tapiz?
Ou est alez? Ou le querrons?
Espoir ja mes ne le verrons;
que Malvestiez l'en a chacié
dom il a tel fes anbracié
qu'el monde n'a rien si malveise;
[...]» (vv.5736-5743)

Finalmente, la escena comprendida en los versos 5861-5867 vuelve a presentar un discurso colectivo, en esta ocasión pronunciado por los servidores y escuderos, que se asombran de ver insistir al caballero de las armas bermejas:

et d'ient tuit: «Veez mervoilles,
de celui as armas vermoilles;
revenuz est; mes que fet il?
Ja n'a el monde rien tant vil,
si despite, ne si faillie.
Si l'a malvestiez an baillie
qu'il ne puet rien contre li faire.» (vv.5861-5867)

Todas estas escenas tienen una función de realismo dentro del conjunto del relato porque es evidente que en el desarrollo de un torneo, al que los caballeros acuden para exhibir su destreza y calidades caballerescas, los espectadores, de igual manera que en cualquier otro espectáculo, van a alabar a los que lo hagan bien y a criticar a los que lo hagan mal. Evidentemente, el grado de severidad dependerá de cuán mal lo hagan y, puesto que, obedeciendo a la reina, Lancelot lo hace «au noauz» (v.5645), no es de extrañar, por lo tanto, los comentarios contrarios y las críticas severas frente a las acciones de un caballero que desmerece en todo punto frente a sus adversarios.

Por último, encontramos la expresión del reproche. Se trata de escenas en

las que el locutor reprocha a un tercero una actitud poco acorde con la norma. De esta manera, los versos 2214-2219 presentan la reprobación que el caballero de la muralla almenada dirige al Caballero de la Carreta:

cil qui l'esgarde li reproche
la charrete molt laidemant,
et dit: «Vasax, grant hardemant
as fet, et molt es fos naïs,
quant antrez ies an cest país.
Ja hom ça venir ne deüst
qui son charrete esté eüst,
et ja Dex joïr ne t'an doint.» (vv.2212-2219)

Por su parte, los vv.3692-3703 presentan el reproche lanzado por la doncella que acompaña a la reina contra Lancelot. Esta doncella, que previamente había señalado a aquel la presencia de Guenièvre para infundirle fuerzas, reprocha al caballero su ensimismamiento. La función de este discurso es, evidentemente, manipuladora ya que la joven trata de picar el orgullo del caballero para que vuelva a concentrar toda su atención en el combate:

«Ha! Lancelot! Ce que puet estre
que si folemant te contiens?
Ja soloit estre toz li biens
et tote la proesce an toi,
ne je ne pans mie ne croi
c'onques Dex feïst chevalier
qui se poïst apareillier
a ta valor ne a ton pris:
Or te veons si antrepris.
Torne toi, si que de ça soies
et que adés ceste tor voies,
que boen veoir et bel la fet.» (vv.3692-3703)

Por su parte, el empleo del *tu* está dictado por la proximidad de pensamiento que este reproche de carácter positivo establece entre la doncella y el caballero. De esta forma, la joven se convierte en algo así como la propia conciencia de Lancelot que no puede más que convenir en lo acertado de la

crítica

6) La situación de interacción en la que se desarrolla la *petición* está manifestada en cuatro escenas. En general, las intervenciones verbales en las que se solicita algo dentro del marco de las escenas de caballería suelen ser relativamente breves, lo que aparece confirmado por las escenas de este grupo. Las dos primeras están inscritas en el mismo episodio y presentan la misma petición efectuada por emisores diferentes. Los versos 2289-2303 presentan una petición persuasiva de un escudero quien informa a su señor del lado donde luchan los suyos y le insta a unirse a ellos. Posteriormente, los versos 2309-2311 reproducen más brevemente la petición que el hijo del valvasor dirige a su padre para ir a ayudar a las gentes de Logres. La tercera escena, que se desarrolla en los versos 3555-3559, reproduce una petición del rey Bademagu, quien solicita que los adversarios (Meleagant y Lancelot) esperen hasta que se encuentre en lo alto de la torre para dar comienzo al combate y poder, desde allí, velar por el respeto del código caballeresco.

Frente al grado más bien neutro del resto de las escenas de este grupo, los versos 6154-6173 presentan una manifestación del proyecto de manipulación desarrollado por Meleagant. Este, en la corte del rey Arthur, reclama la presencia de Lancelot para hacer pública la noticia del combate que queda pospuesto para dentro de un año entre los dos caballeros, tal como se acordó en la corte del rey Bademagu. Evidentemente, Meleagant está seguro de que su petición no podrá ser satisfecha porque él mismo se ha encargado de que así sea al haber tomado las medidas oportunas para mantener encerrado a Lancelot lejos de allí. De esta forma, Meleagant pone a todos al corriente del acuerdo y solicita la presencia de su contrincante para, a través de su reconocimiento del compromiso, hacer oficial el enfrentamiento en el escenario donde todo cobra sentido y su justo valor, por constituir la corte la corte del rey Arthur el lugar por excelencia de todas las

enunciaciones³.

7) El núcleo de contenido de la *recompensa* está manifestado por medio de una única escena desarrollada en los vv.2928-2939. En ella, la doncella que había pedido al Caballero de la Carreta la cabeza del Caballero Orguloso, después de obtenido lo solicitado, se dirige al primero para comunicarle que le espera una recompensa futura (*guerredon*), que no será desvelada. La escena está precedida de la descripción de la entrega que el caballero le hace de la cabeza y de la alegría que ello provoca en la doncella.

Esta escena que cierra el episodio encaja perfectamente en la norma de las relaciones sociales donde a cada favor se debe corresponder, en la medida de lo posible, con otro para cumplir con la regla de la reciprocidad. Sin embargo, esta promesa de recompensa futura constituye otro de los efectivos recursos narrativos de Chrétien puesto que la materialización del *guerredon* tendrá lugar en el momento en el que la intriga estaba paralizada. De esta manera esta doncella, que resultará ser la hermana de Meleagant, saldará su deuda con Lancelot, quien había sido encerrado por aquel en una torre, liberándolo y permitiendo, de esta manera, que se produzca el desenlace del desafío pendiente entre Meleagant y Lancelot.

Como vemos, muchos de los monólogos presentes en los episodios de caballería de esta novela carecen de valor funcional en sí dentro del desarrollo de la intriga y responden más a otros imperativos, como son el deseo de realismo, el respeto a un código de actuación previo y, en definitiva, el privilegiar, siempre que ello no interfiera demasiado en el ritmo de la novela, la palabra del personaje frente a la voz narrativa que resta vivacidad oral al texto.

En estos episodios encontramos también un ejemplo de **monólogo híbrido** que, en los vv.742-759, desarrolla el núcleo de contenido de la

³ M.-L. Ollier, «Le discours en *abyme* ou la narration équivoque», in *Medioevo Romanzo*, I, 1974, p.351.

advertencia. Formalmente la escena presenta la palabra del Caballero del Vado trasladada en discurso directo e indirecto, e intercalada por la voz del narrador, quien describe la reacción de aquel al que se dirige la enunciación. Se trata del Caballero de la Carreta quien, ensimismado, no oye la advertencia que se le hace:

Et cil qui fu de l'autre part
s'escrie: «Chevalier, ge gart
le gué, si le vos contredi.»
Cil ne l'antant ne ne l'oï,
cas ses pansers ne li leissa,
et totes voies s'esleissa
li chevax vers l'eve molt tost.
Cil li escrie que il l'ost:
«Lai le gué, si feras que sages,
que la n'est mie li passages».
Et jure le cuer de son vantre
qu'il le ferra, se il i antre.
[...] (vv.741-752)

Vemos, pues, que el Caballero del Vado advierte varias veces al transgresor sin obtener respuesta. Intenta intimidarlo para obligarlo a respetar la prohibición sin obtener el resultado deseado lo que conlleva el recurso a las armas.

Finalmente, el discurso singular en estos episodios se manifiesta por medio del **soliloquio en discurso directo**, definido como discursos pronunciados y dirigidos exclusivamente al emisor de aquel («Li chevaliers a l'uis s'arestre/et dit: [...]» vv.1096-1097; «fet chascuns d'ax a lui meïsmes» v.2606; «[...] si disoit/foiblemente, a voiz basse et roe:» vv.6466-6467; «Tot en tor soi garde et porvoit/savoir se il verroit nelui;/mes ne voit fors la tor et lui./ [...] fet il [...]» vv.6548-6551; «[...]fet il [...]» v.6920). Dentro de este tipo de discurso encontramos cinco ejemplos que se organizan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) La *autopersuasión* está manifestada por medio de dos soliloquios. En el primero de ellos encontramos el discurso autopersuasivo que Lancelot se

dirige con el fin de infundirse la voluntad necesaria para lanzarse a un enfrentamiento armado donde duda que deba intervenir: vv.1097-1125. El segundo soliloquio presenta el amplio discurso de Meleagant que desarrolla una reflexión analítica sobre su situación cuando, inesperadamente, Lancelot se presenta para enfrentarse con él (vv.6920-6964). Esta reflexión analiza las causas que han podido provocar la situación actual, si bien finalmente concluye que poco importa el lamento sobre lo que debió hacer y no hizo, pues lo importante es lo que hará ahora:

«[...]
 Mes tart an sui au repantir:
 cil qui n'a talant de mantir,
 li vilains, dit bien chose estable:
 que trop a tart ferme an l'estable
 quant li chevax an est menez.
 Bien sai c'or serai demenez
 a grant honte et a grant laidure,
 se assez ne suefre et andure.
 Quel sosfrir et quel andurer?
 Mes tant con je porrai durer
 li donrai je assez antante,
 se Deu plest, a cui j'ai m'atante.» (vv.6953-6964)

El final del discurso presenta un movimiento autopersuasivo que incide en el retrato psicológico del personaje: no se amedrenta ante el evidente fracaso. Meleagant decide seguir con su plan aun cuando ve que todo está ya perdido y que la ventaja que se había procurado al encerrar a Lancelot ha desaparecido porque éste ha conseguido escapar de su encierro y se ha presentado allí.

2) El núcleo de contenido de la *expresión del estado emocional* está integrado por tres escenas. La primera de ellas tiene un locutor colectivo (el señor de la casa y otras personas presentes) que se lamenta de la suerte del Caballero de la Carreta y se pregunta qué razones lo condujeron a la carreta (vv.2606-2622).

Las dos escenas restantes tienen al mismo protagonista: Lancelot. Los

versos 6468-6529 presentan un amplio lamento (62v.) pronunciado después de un año de encierro donde el caballero constata la veleidad de la Fortuna y se duele de su suerte. Por su parte, los versos 6551-6557 presentan la expresión de sorpresa de Lancelot cuando oye la voz de alguien fuera de la torre, a quien no ve, y que se dirige a él:

«Dex, fet il, qu'est ice que j'oi?
 J'oi parler et neant ne voi!
 Par foi, ce est plus que mervoille,
 si ne dor je pas, ençois voille.
 Espoir, s'il m'avenist an songe,
 cuidasse que ce fust mançonge;
 mes je voil, et por ce me grieve.» (vv.6551-6557)

Como vemos, los soliloquios especialmente, de la misma manera que algunos monólogos, permiten acceder al pensamiento verbalizado del personaje y trazar los rasgos esenciales de su personalidad. Si bien los episodios de caballería no son los más apropiados para que el personaje realice un análisis introspectivo de su vida o de las circunstancias especiales que lo sumen en un estado de desequilibrio emocional; sin embargo, siempre es posible encontrar, sobre todo en las novelas más evolucionadas de Chrétien, escenas dentro del marco de estos episodios de caballería donde la voz del personaje muestre su mundo emocional.

5.4.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo

En primer lugar nos ocuparemos de los intercambios verbales que se presentan en estos episodios bajo forma de **diálogos**. Este tipo de interacción verbal se muestra como el tipo de expresión mayoritario de los personajes en este apartado frente a las manifestaciones del discurso singular. En concreto, los momentos en los que se recurre al **diálogo en discurso directo** del personaje

dentro de los episodios de protocolo de esta novela son:

1) El núcleo de contenido del *acceso a la información* sigue siendo en estos episodios, como en general en los demás y en todas las novelas, aquel que presenta uno de los mayores números de escenas. En esta ocasión son cinco los diálogos. Por un lado, encontramos las escenas por medio de las que se da información: en los versos 2549-2551 los miembros de la mesnada informan a su señor de que tiene un huésped; los versos 6177-6184 presentan el diálogo donde Guenièvre informa al rey Arthur sobre la identidad del caballero que se ha presentado entre ellos, Meleagant. Por otro lado, encontramos tres escenas a través de las que se pide información: en los versos 3651-3663 la doncella que acompaña a Guenièvre le pregunta el nombre del caballero que se enfrenta a Meleagant y que resultará ser Lancelot; en los versos 3982-4002 se desarrolla el diálogo entre Lancelot y Bademagu sumidos aún en la confusión provocada por el desplante de la reina Guenièvre; y en los vv.5316-5337 Gauvain informa a aquellos que lo acogen como el héroe que les devolvió a la reina Guenièvre de que todo el mérito es de Lancelot, descubriéndose al mismo tiempo que se encuentra en paradero desconocido.

En cuanto a su valor en el conjunto del texto, recordaremos que las escenas donde hay intercambio de información acrecientan el realismo del texto mostrando el proceso de transmisión de información entre los personajes. Con ello se da prioridad a la palabra del personaje sobre la del narrador que podría constreñir el proceso limitando la expresión de los personajes a intercambios más trascendentales u obviarlos por medio de elipsis que obligarían al receptor a imaginar las escenas que faltan y que son necesarias para la comprensión lógica-cronológica de la historia. Sin embargo, tal como hemos señalado, el narrador opta por presentar estas escenas que amplían el espectro discursivo de los personajes.

2) El núcleo de contenido de la *acogida* está constituido, en estos

episodios, por cinco escenas por medio de cuya reproducción se acentúa el carácter realista del relato. En todas estas escenas el Caballero de la Carreta es acogido por una doncella (vv.1020-1045), por un valvasor (vv.2025-2033), por una dama y su esposo (vv.2517-2522) o por otro valvasor (vv.2955-2964, vv.2968-2980). Se presenta, pues, la acogida que se le dispensa al recién llegado y, en el conjunto del relato, su valor es el de manifestar la actitud cortés (reflejo de una conducta humana de interacción social) de recibir lo mejor posible al huésped. Las puntuales descripciones del lenguaje no verbal de acogida contribuyen al espíritu de cortesía que caracterizará el intercambio verbal: «Quant cele li ot au col mis/le mantel, si li dit: [...]» vv.1019-1020; en el interior de la escena: «[...] Et cil s'asiet,/et cele lez lui, cui moult siet;/et mangierent ansamble et burent/tant que del magier lever durent.» vv.1029-1032; «Tantost qu'ele les pot veoir/s'est contre aus an estant deciee:/a chiere molt joiant et liee/les salue, [...]» vv.2514-2517. Además, no hay que olvidar que, dentro del código de protocolo de acogida cortés, todas las atenciones deben ser dispensadas al recién llegado y se debe responder a todas sus necesidades tal como vemos en la escena contenida en los versos 2968-2980, donde se ofrece un caballo al huésped que perdió el suyo en el combate.

3) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está constituido por dos escenas que pueden ser diferenciadas de acuerdo con el tipo de contrato que presentan. De esta forma, los versos vv.6680-6699 presentan el contrato libremente contraído de sumisión de Lancelot a la doncella (la hermana de Mélégant) que lo liberó de su prisión:

La pucele beise et acole,
 puis li dist amiablemant;
 «Amie, fet il, seulemant
 a Deu et a vos rant merciz
 de ce que sains sui et gariz.
 Par vos sui de prison estors,
 por ce poez mon cuer, mon cors,

et mon service, et mon avoir,
quan vos pleira, prandre et avoir.
[...] (vv.6678-6686)

La descripción del lenguaje no verbal anticipa y acentúa el valor de las palabras que son pronunciadas de manera particular. Así, el componente paraverbal evidencia el agradecimiento y la sumisión del caballero a la doncella que acaba de liberarlo de su encierro.

Frente a esta escena, los vv.3765-3794 presentan un tipo de contrato forzado o coercitivo materializado por la figura de manipulación del *don*. En esta ocasión, el rey Bademagu pide, por medio de esta figura, la intervención de Guenièvre para salvar a su hijo de la muerte. Concretamente, el rey recuerda a Guenièvre todas las atenciones que le ha dispensado y cómo la ha protegido para solicitar a cambio el *guerredon*, que se convierte en el *don* solicitado:

[...]
or m'an randez le guerredon.
Mes demander vos voel un don
que doner ne me devrïez
se por amor nel feïsiez.
Bien voi que de ceste bataille
a mes filz le poior sanz faille,
ne por ce nos vos an pri mie
qu'il m'an poist, mes que ne l'ocie
Lancelot, qui en a pooir.
Ne vos nel devez pas voloir,
non pas por ce que il ne l'ait
bien vers vos et vers lui mesfait:
mes por moi, la vostre merci,
li dites, car je vos an pri,
qu'il se taigne de lui ferir.
Einsi me porrïez merir
mon service, se boen vos iere.
[...] (vv.3771-3787)

Evidentemente, dentro del marco de la cortesía, la respuesta de la reina no puede ser más que afirmativa al *don* solicitado en estos términos.

Por otro lado, debemos señalar que esta escena está determinada por su

valor en la intriga, ya que permite posponer el enfrentamiento entre Lancelot y Meleagant y acentuar en este último el deseo de revancha. Pero, además, permite introducir otro matiz en el retrato psicológico del rey Bademagu, quien reconoce los fallos de su hijo, si bien ello no puede impedir que, como padre que ama a su hijo, desee protegerlo incluso en contra de la voluntad de éste.

4) En la situación de interacción del *arbitraje del rey* están enclavadas dos escenas en las que se recurre, respectivamente, al rey Bademagu y al rey Arthur para resolver los conflictos que se plantean en la corte y necesitan el arbitrio de una instancia superior a la de los interesados. De esta forma, los versos 4798-4828 presentan el arbitraje del rey Bademagu solicitado por su hijo, Meleagant, quien acusa a Guenièvre de adúltera; y, posteriormente, los vv.6188-6200 presentan la reclamación que Meleagant realiza en la corte del rey Arthur para exigir la comparecencia de Lancelot a fin de llevar a cabo el combate entre los dos, sabiendo que Lancelot no está, pues él lo mantiene encerrado.

Fundamentalmente, estas escenas contribuyen a realzar el prestigio del rey como árbitro o juez que dirime los conflictos que pueden menoscabar el equilibrio de las relaciones entre los miembros de la corte. En este caso, se trata de dos conflictos de trascendental importancia: la acusación de adulterio lanzada contra la reina Guenièvre y el cumplimiento de la palabra dada en lo referente al combate pospuesto entre Meleagant y Lancelot. En ambas ocasiones, es necesaria la presencia de un árbitro como autoridad cuya equidad esté fuera de toda duda por lo que su sentencia sea incontestable.

Por otro lado, en este tipo de escenas es importante el lenguaje no verbal pues indica la disposición anímica de los personajes. En este sentido, destacaremos la importancia de la primera escena, donde el narrador señala los movimientos de sumisión con los que Meleagant acompaña su palabra: «Lors le quist tant qu'il le trova;/si se lesse a ses piez cheoir/et dit:[...]» vv.4796-4798. Así, vemos que el caballero que había criticado y menospreciado la opinión del rey,

su padre, se pone en sus manos como único juez competente en la cuestión, y, para ello, utiliza la manifestación no verbal de la postración como signo de aceptación y sumisión al estatus superior del rey. Por otro lado, resulta interesante ver que la palabra de Meleagant no basta y él mismo, reconociendo este hecho, invita a su padre a comprobar la veracidad de la acusación:

et [Meleagant] dit: «Sire, venez veoir
ce don garde ne vos prenez.
[...]
mes ainçois que vos i ailliez,
vos pri que vos ne me failliez
de justice ne de droiture:
[...]
Sire, por Deu, ne vos enuit
s'il m'an poise, et se je m'an plaing,
car molt me vient a grant desdaing
qant ele me het et despist,
et Kex o li chaste nuit gist.
- Tes! fet li rois, je nel croi pas.
- Sire, or venez veoir les dras
comant Kex les a conreez.
[...]» (vv.4798-4821)

Es evidente, pues, la importancia de las pruebas que deben acompañar a la palabra, siempre sujeta a dudas. No debemos olvidar que, entre los valores vigentes en la Edad Media, es necesario destacar el del uso mesurado de la palabra que, si bien, permite llegar a la verdad, también puede conducir a la mentira, tal como señalamos anteriormente. Por lo tanto, hay que probar lo que se dice para vencer las eventuales reticencias del interlocutor y, entre los tipos de pruebas posibles, una de las más efectivas es aquella que pone ante los ojos del interlocutor la verdad de la que se le intenta poner al corriente. Por esta razón el rey Bademagu, a pesar de las palabras de su hijo, querrá ver con sus propios ojos aquello que le cuesta tanto creer: «- Or i alons, si le verrai,/fet li rois, que veoir le voel:/le voir m'an apprendront mi oel.» vv.4826-4828.

5) En el núcleo de contenido de la *descortesía* encontramos tres escenas

que pueden ser organizadas en torno al sujeto que es víctima de la descortesía. De esta manera, los diálogos comprendidos en los versos 471-502 y vv.3942-3964 presentan, respectivamente, las actitudes poco corteses de la doncella del Castillo de la Lanza en Llamas con respecto al Caballero de la Carreta y de Guenièvre hacia Lancelot, teniendo como testigo al rey Bademagu. Por otro lado, los versos 4756-4789 presentan la acusación descortés que Meleagant lanza contra la reina, a quien acusa de adulterio.

En estas escenas, se manifiesta una mayor presencia de la voz del narrador que responde al deseo de poner en evidencia el estado anímico, el carácter y las reacciones que enmarcan las palabras de los personajes antes del discurso o en el interior de éste: «Li chevaliers li respont lors,/cil qui sor la charrete vint,/qu'a desdaing et a despit tient/la deffanse a la dameisele.» vv.476-479; «Ez vos Lancelot trespansé,/se li respont molt belemant/a meniere de fin amant:» vv.3960-3962. Con la misma función, encontramos descripciones del lenguaje no verbal que van a indicar el tono de la entrevista. De esta forma, la descripción «Quant la reïne voit le roi,/qui tient Lancelot par le doi,/si c'est contre le roi dreciee/et fet semblant de correchiee,/si s'anbrucha et ne dist mot.» (vv.3937-3941), muestra el afecto del rey por Lancelot y el descontento descortés de la reina ante el caballero. Por su parte, la descripción «Lors primes la reïne vit/et an l'un et an l'autre lit/les dras sanglanz, si s'an mervoille;/honte en ot, si devint vermoille» (vv.4775-4777), presenta un tipo de señal emitida de forma inconsciente (*devenir vermoille*) que pone de relieve el verdadero sentimiento del personaje (la vergüenza) ante algo que no se esperaba.

Frente a la acción descortés, el ofendido tiene dos posibilidades de conducta: la rebelión o la sumisión. Los vv.471-502 y vv.4756-4789 presentan dos casos de rebelión: el Caballero de la Carreta no acepta la descortesía de la doncella del Castillo de la Lanza en Llamas, quien le reprocha el haber montado en la carreta y, en segundo lugar, Guenièvre no acepta la acusación de haber

cometido adulterio con Keu. Por otro lado, los versos 3942-3964 presentan la sumisión de Lancelot ante el rechazo injustificado de Guenièvre:

«Dame, veez ci Lancelot,
fet li rois, qui vos vient veoir;
ce vos doit molt pleire et seoir.
- Moi? Sire, moi ne puet il plaire;
de son veoir n'ai ge que faire.
- Avoi! dame, ce dit li rois
qui molt estoit frans et cortois,
ou avez vos or cest cuer pris?
Certes vos avez trop mespris
d'ome qui tant vos a servie
qu'an ceste oirre a sovant sa vie
por vos mise an mortel peril,
[...]
- Sire, voir, mal l'a emploïé;
ja par moi ne sera noié
que je ne l'an sai point de gré.»
Ez vos Lancelot trespansé,
se li respont molt belemant
a meniere de fin amant:
«Dame, certes, ce poise moi
ne je n'os demander por coi.» (vv.3942-3964)

Como el propio narrador se encarga de poner de relieve, la conducta sumisa de Lancelot responde al código cortés del caballero enamorado que debe acatar los deseos de su dama y, por lo tanto, en el caso de este personaje, las posibilidades de actuación ante las palabras descorteses quedan limitadas irremediabilmente.

6) El núcleo de contenido de la *expresión del estado emocional* aparece representado en estos episodios por medio de una única escena desarrollada en los versos 5908-5915. En ellos la doncella que acompaña a la reina Guenièvre en el Torneo se admira de la sumisión del caballero desconocido que obedece en todo punto las instrucciones de la reina. Se trata de una breve escena construida sobre dos intervenciones destacadas del resto del texto por la ruptura del pareado que la precede y sigue:

si li dist [la pucele]: «Dame, onques ne vi
nul chevalier tant deboneire,
qu'il vialt si oltreemant feire
trestot quan que vos li mandez;
que, se le voir m'an demandez,
autel chiere tot par igal
fet il del bien come del mal.
- Par foi, fet ele, bien puet estre.» (vv.5908-5915)

La sorpresa de la doncella está justificada después de haber ido a pedirle al caballero (que no es otro que Lancelot de incógnito) que lo haga lo peor que pueda en el Torneo, provocando con ello las burlas y críticas del público asistente. Sin embargo, para la reina el menor de los tributos que puede rendirle su amigo es el de una obediencia ciega, sean cuales fueren las consecuencias que de ello se deriven. Por tanto, la respuesta de Guenièvre sólo manifiesta la certeza de que *ese caballero* cumplirá en todo punto los imperativos del código cortés.

7) La situación de interacción que presenta el contenido del *ofrecimiento* está constituida por una escena que se desarrolla en los vv.5065-5078. En ellos, un enano (que evidentemente, dado los antecedentes de sus semejantes en estas novelas, no se caracteriza por sus buenas intenciones) se presenta ante Lancelot para ofrecer llevarlo, a él solo, a un lugar de gran interés. Esta escena tiene gran importancia en la intriga de esta novela porque presenta el subterfugio utilizado por Meleagant para conseguir encerrar a Lancelot e intentar evitar que éste pueda volver a la corte del rey Arthur y proseguir allí el combate entre ambos que quedó aplazado. El agente del que se sirve Meleagant es un enano, ser que en este tipo de novelas está caracterizado por intervenir en episodios de los que nunca se derivan beneficios para los intereses de los protagonistas. Además, cuenta con la predisposición de Lancelot a aceptar todas las propuestas que se le presentan. Por todo ello, el plan de Meleagant resulta ser un éxito. En el conjunto de la obra esta desaparición de Lancelot logra crear un halo de desconcierto e instaurar un tiempo de espera que ralentiza la actividad

de la corte artúrica.

La presentación de la ejecución de este nuevo programa de manipulación de Melegant se realiza manteniendo oculto para el receptor la totalidad de sus implicaciones de manera que esta escena sólo despertará en el receptor la desconfianza sustentada en la frase que introduce el diálogo («Et maintenant a demandé/si com il li fu comandé:» vv.5063-5064) y en el hecho de que sea un enano, personaje que normalmente no presagia nada bueno, quien haga la propuesta a Lancelot. De esta manera, se introduce en el relato, que había llegado a un cierto grado de equilibrio, un nuevo giro que estimula el interés del receptor.

8) La *petición* aparece presentada por una única escena que se desarrolla en los versos 87-113. En ellos, Keu pide venia para partir de la corte del rey Arthur. Formalmente, esta escena se caracteriza por una relativa extensión frente a otras escenas en las que un caballero pide licencia para partir y ésta es concedida.

La petición de venia para partir forma parte del protocolo cortés que debe acatar el caballero establecido en la corte o acogido en un castillo. Sin embargo en este caso, Keu utiliza esta norma cortés para convertirla en el primer punto de ejecución del plan de manipulación que pone en práctica en ese momento:

«Rois, servi t'ai molt boenemant
 par boene foi et lëaumant;
 or praing congié, si m'an irai
 que ja mes ne te servirai;
 ja n'ai volenté ne talant
 de toi servir d'ore an avant.»
 Au roi poise de ce qu'il ot,
 mes, quant respondre mialtz li pot,
 si li a dit eneslepas:
 «Est ce a certes ou a gas?»
 Et Kex respont: «Biax sire rois,
 je n'ai or mestier de gabois,
 einz praing congié trestot a certes;
 je ne vos quier autres dessertes

n'autre loier de mon servise;
ensi m'est or volantez prise
que je m'an aille sanz respit.
[...]» (vv.87-103)

Evidentemente con un deseo tan repentino de partir y, sobre todo, por los términos en que se plantea, Keu consigue captar toda la atención de Arthur quien, presa del desconcierto, le ofrece todo aquello que quiera con el fin de retenerlo:

- Est ce par ire, ou par despit,
fet li rois, qu'aler an volez?
Seneschax, si con vos solez,
soiez a cort, et sachiez bien
que je n'ai en cest monde rien
que je, por vostre demorance,
ne vos doigne sanz porloignance.» (vv.104-110)

Este deseo del rey Arthur de mantener en la corte al senescal constituirá la principal posibilidad de éxito del programa de manipulación ejecutado por Keu.

9) Por último, encontramos el núcleo de contenido de la *recompensa* que aparece manifestado a través de la escena desarrollada en los vv.6568-6618. En ella, Lancelot recibe de una doncella el *guerredon* de un *don* (vv.2790-2829) previamente concedido. El valor de esta escena es evidente: en primer lugar, Lancelot conseguirá librarse del cautiverio que lo mantiene aislado del mundo cortés; en segundo lugar, se cierra el capítulo de la doncella que había solicitado a Lancelot, bajo la forma del contrato coercitivo del *don*, la cabeza del Caballero Orgullosa. En este punto, la doncella (hermana de Meleagant) consigue cumplir con su parte del contrato al poder devolverle, bajo forma de *guerredon*, el favor recibido anteriormente. Además, se cumple con la norma social de la reciprocidad por la que el favor recibido debe ser oportunamente compensado por parte del beneficiario. En este caso, la doncella se enfrenta a los intereses

de su hermano Meleagant al liberar a aquel que posiblemente le dé muerte en el, a partir de entonces, inevitable enfrentamiento que tendrá lugar en la corte del rey Arthur.

Finalmente, como breve conclusión a este apartado dedicado a las escenas en discurso directo dentro de los episodios de protocolo de esta novela, recordaremos que formalmente se caracterizan por presentar un aspecto generalizado más acorde con el discurso de los personajes de carácter narrativo donde la presencia de las marcas que identifican al interlocutor es más patente que en los discursos de carácter teatral como hemos visto en anteriores novelas. Aunque, debemos señalar que, hay escenas en las que es posible encontrar algún caso de intervención sin discurso narrativo identificativo o ruptura de la unidad del verso para contener varias intervenciones (por ejemplo: «- Jel verrai - Voire. - Or i parra» v.497; «don n'i est il? - Nenil, par foi,/[...]» v.5334), con lo que se consigue dar mayor intensidad al intercambio imitando totalmente la inmediatez de las réplicas del discurso real. En el conjunto de estas características debemos señalar también que la ruptura del pareado tampoco aparece como un recurso sistemático en estas escenas. Por otro lado, también es evidente en ellas la presencia de la voz del narrador para describir el lenguaje no verbal de los personajes, como ya hemos visto, o para describir el estado en el que es realizada la enunciación («le mangier leit [Keu], si vient tot droit/au roi, si li comance a dire,/tot autresi come par ire:» vv.84-86; «Au roi poise de ce qu'il ot,/mes, quant respondre mialz li pot /si li a dit eneslepas:» vv.93-95).

En lo relativo al valor de las escenas en el conjunto del relato diremos, tal como hemos ido señalando, que algunas responden a imperativos de la propia estructura de la narración; y otras tienen como función potenciar el carácter realista del relato transcribiendo escenas de escaso interés para la intriga pero que acrecientan el grado de verosimilitud del texto. Por último debemos volver a insistir sobre la elección que lleva a preferir la forma analítica que implica la

expresión del personaje frente a la sintética que implica la intervención del narrador. Esta elección permite dotar de personalidad propia a los personajes que adquieren, a través de sus palabras, una entidad propia en el relato.

Pasando a continuación a ocuparnos del **diálogo híbrido** en los episodios de protocolo de esta novela, se debe señalar que el recurso a este tipo de representación de la palabra permite, a través del discurso no-literal, la condensación de una parte del diálogo con lo que se logra un cambio de ritmo, sobre todo en escenas largas donde la constante intensidad del discurso directo puede provocar un cierto grado de monotonía. Esta ruptura del ritmo tiene, además, como consecuencia, que el contenido de cada tipo de discurso quede de relieve, con lo que se produce una reactivación de la fuente de interés para el receptor.

Las escenas desarrolladas por medio de discurso híbrido en estos episodios se caracterizan formalmente por el hecho de que encontramos una combinación de intervenciones de los interlocutores marcadas por medio de recursos narrativos (como son la frase atributiva o el inciso) e intervenciones que carecen de marcas explícitas. Por su parte, la ruptura del pareado tiene una presencia destacada en la mayor parte de las escenas donde acompaña a otras marcas narrativas que indican el cambio de interlocutor o llevan a cabo esta función de manera exclusiva. En lo que respecta al ritmo, hay que decir que éste se verá aligerado por la ausencia de marcas narrativas de identificación del locutor y, además, por el recurso a la ruptura de la unidad del verso con el fin de acoger dos intervenciones distintas, de dos interlocutores diferentes o de un interlocutor y el narrador.

Por otro lado, en un gran número de escenas, la voz del narrador pone de relieve informaciones inscritas dentro del marco de las acotaciones de tipo dramático, relativas a la acción, al movimiento de los personajes, a sus reacciones anímicas o al modo de emprender el intercambio verbal. Así, por

ejemplo, encontramos: «et la reïne de si haut/com ele estoit, as piez li chiet.» vv.148-149; «Et lors s'abeisse, et si le prant./Quant il le tint, molt longuemant/l'esgarde, et les chevox remire;/et cele an comança a rire./Et quant il la voit, se li prie,» vv.1392-1395; «Mes la joie font abregier/cil qui li lieren et prindrent:» vv.4442-4443; «au plus tost que il s'i pot prendre/a la parole, se s'i prist:» vv.5132-5133; «mes ice molt le raseüre» v.6088; «ou Meleaganz est venuz,/qui, oiant toz gros et menuz,/dist a son pere molt en haut:» vv.6253-5255; etc.

O, en segundo lugar, la voz del narrador presenta informaciones de marcado carácter narrativo que tienen que ver con una identificación analítica de los personajes, con sus antecedentes, con la explicación de sus reacciones, de sus pensamientos, con una opinión sobre el comportamiento de aquellos o de cualquier circunstancia que tenga que ver con el intercambio verbal: «Et quant cil l'ot, si li conjure/come cil qui ne cuidoit mie/qu'amie ami, n'amis amie/doient parjurar a nul fuer:» vv.1400-1403; «A tant li vavasors s'apanse/qu'an li avoit dit et conté/c'uns chevaliers de grant bonté/el país a force venoit/por la reïne que tenoit/Meleaganz, le filz le roi;» vv.2116-2121; «se li dist au premerain mot/li seneschax a Lancelot:» vv.4005-4006; «Molt an fist que bien afeitiez» v.4414; «Celes qui molt liees an sont/devant la reïne s'an vont,/si li d'ient eneslepas:» vv.5397-5399; «Lors fu duremant esperduz/Meleaganz, et forssené;/onquez home de mere né,/ce vos puis je bien por voir dire,/ne veïstes ausi plain d'ire/com il estoit; et par corroz/fu ilueques li festuz roz,/[...]» vv.6335-6340. O lleva a cabo una intervención más amplia con el fin de describir una costumbre que afecta al comportamiento del caballero con respecto a la doncella a quien acompañan en un viaje (vv.1303-1316); etc. Así pues, vemos que se combinan intervenciones narrativas cortas, precisas de carácter dramático que no repercuten demasiado en el ritmo del discurso del personaje, mayoritariamente directo. Y otras intervenciones del narrador más extensas que rompen la unidad de la escena

introduciendo un desfase entre el tiempo real del discurso de la historia y el tiempo que implica el conjunto de la escena en el relato.

En lo que se refiere a la combinación de diferentes tipos de discurso, hay que decir que en la mayoría de las escenas la transcripción en discurso no-literal de la expresión del personaje es inferior a la realizada por medio del discurso directo. En general, el recurso al discurso no-literal responde a la intención de resumir las palabras de los personajes o de representar de forma iterativa un discurso, de manera que se abrevia la intervención, se impone una puntual aceleración en el ritmo de la escena y, por consiguiente, queda subrayado el contenido de la réplica. Esta misma intención es la que anima la combinación del discurso literal y del no-literal en la misma réplica, por lo que se establece una diferencia de contenido en la intervención del personaje en cuestión. En cualquier caso, la combinación permite introducir una variante en el ritmo de la escena.

Pasando, a continuación, a la identificación de las escenas en discurso híbrido de los episodios de protocolo de esta novela, vemos que pueden ser clasificadas, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo de contenido del *acceso a la información* es, como en general en las demás novelas y bajo cualquier forma de discurso, aquel que presenta mayor número de escenas. En total se trata de nueve escenas de longitud variable comprendida entre 6 versos de discurso del personaje y 107 versos. Estas escenas sirven para mantener la verosimilitud del relato al mostrar la manera en que tiene lugar el transvase de información de unos a otros. De esta forma, se mantiene la lógica de las acciones al mostrarse en qué punto, y a través de qué medios, acceden los personajes al conocimiento de todo aquello que les afecta. El acceso a esta información puede recibirse de forma pasiva, sin haber llevado a cabo ninguna gestión para ello; o puede buscarse, por medio de escenas en las que el personaje en cuestión pide explícitamente información. En

lo que se refiere al primer tipo, señalaremos únicamente una escena desarrollada en los vv.6086-6105. En ella el senescal informa a Meleagant, su señor, del acuerdo entre su esposa y Lancelot por medio del cual el caballero ha sido temporalmente puesto en libertad, bajo promesa de volver una vez acabado el Torneo.

Las escenas en las que se pide información son las siguientes: vv.1370-1456, donde el Caballero de la Carreta, después de evitar, como pretendía la doncella, alejarse del camino, encuentra un peine en una fuente y requiere información sobre el mismo y los cabellos que en él se encuentran; vv.1849-1855, donde el Caballero de la Carreta pregunta a un monje sobre el cementerio del futuro; vv.1874-1939, un segundo intercambio de información entre el Caballero de la Carreta y el monje, quien en vano intenta descubrir la identidad del misterioso caballero que ha conseguido levantar fácilmente la pesada lápida del sepulcro reservado al mejor caballero del mundo; vv.2076-2174, intercambio entre el Caballero de la Carreta y el valvasor que tiene lugar después de comer, escena bastante común en las novelas corteses; vv.4007-4082, reencuentro de Keu y Lancelot en el castillo del rey Bademagu, Lancelot intenta descubrir las causas del desprecio de Guenièvre; vv.5134-5178, el grupo enviado por el rey Bademagu encuentra a Gauvain quien solicita información sobre los demás miembros de la corte del rey Arthur; vv.6059-6084, el senescal pregunta a la dama sobre Lancelot y ésta le confiesa que le permitió ir al Torneo de Noauz; finalmente, la última escena se desarrolla entre los vv.6256-6373 donde Meleagant se presenta ante su padre, el rey Bademagu, quien se informa sobre las gestiones que su hijo llevó a cabo en la corte del rey Arthur.

Destacaremos del conjunto la escena de discurso híbrido comprendida en los versos 5143-5178 donde aparece mayoritariamente el discurso no-literal. A través de ella se muestra la manera en que Gauvain, quien había escogido el otro camino para llegar al reino de Gorre, es encontrado por el grupo de

búsqueda enviado por el rey Bademagu y las preguntas que hace para ponerse al día de los últimos acontecimientos:

lués [Gauvain] de la reine requist
a ces qui devant lui estoient
se nule novele an savoient.
Et cil qui li ont respondu,
d'avoec le roi Bademagu
dient qu'ele ne part nule ore
qui molt la sert, et molt l'enore.
«Vint la puis nus an ceste terre,
fet mes sire Gauvains, requerre?»
Et cil li respondirent: «Oïl!
[...]
mes traïz nos en a uns goz,
uns nains boçus et rechigniez:
laidemant nos a engigniez,
qui Lancelot nos a forfet;
nos ne savomes qu'il a mesfet.
- Et quant? fet mes sire Gauvains.
- Sire, hui, nos a ce fet li nains,
[...]
- Et comant s'est il contenuz
puis qu'an cest país fu venuz?»
[...] (vv.5134-5158)

Este diálogo sirve de modelo para explicar el sentido de las escenas en las que se accede a la información, ya que vemos que Gauvain llega a ponerse al corriente de los sucesos que han ocurrido en su ausencia, de manera que ello puede ayudarlo a tomar una decisión. No se busca, pues, la elisión de estas escenas por medio de una excusa del narrador. Hay un deseo de desarrollarlas en el texto de forma que se vea lo más linealmente posible la transposición de los acontecimientos de la historia en el relato. La combinación del discurso directo con el discurso no-literal permite la condensación de la información que ya conoce, pormenorizadamente, el receptor, si bien tendrá una visión exacta del contenido del intercambio.

2) El núcleo de contenido de la *acogida* se desarrolla por medio de dos escenas en diálogo híbrido. Ambas escenas presentan la intención de alguien de

dar acogida al caballero (o los caballeros) que se encuentra y, en principio, una intención de rechazar las condiciones del hospedaje porque no coinciden con los intereses del huésped virtual. Sin embargo, en las dos escenas el que desea acoger al recién llegado sabe cómo conseguir su propósito: en los vv.938-957 va implícito un acuerdo que perjudica al huésped (el Caballero de la Carreta), dado que la doncella que lo acoge impone el requisito de acostarse con ella y eso es contrario a la fidelidad que le debe a su *amiga*; por su parte los vv.2258-2279 presentan la voluntad de acogida de los caballeros por parte de un *hombre* que, ante el deseo de aquellos de proseguir su camino para apurar algo más el día, argumenta que su casa está lejos, camino adelante. Desde el punto de vista del contenido, estas escenas presentan la costumbre de acoger al recién llegado caracterizada por el prestigio que deriva sobre el que acoge. Por ello, no se acepta fácilmente la negativa o los intentos por parte del virtual huésped de rechazar, siquiera por motivos razonables, la oferta. Como vemos, a través de estas escenas el anfitrión ejerce sobre el huésped un sutil programa de persuasión que, sin duda, cuenta con la voluntad de éste de no ofender al que generosamente ofrece su casa. Se trata, pues, de una variante de las escenas de acogida en las que el huésped intenta desvincularse de una situación impuesta que no coincide con sus intereses.

3) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está desarrollado por medio de tres escenas que se inscriben en el apartado de los acuerdos libremente contraídos (acuerdo basado en el honor entre Lancelot y la dama del senescal, vv.5439-5497); y los contratos forzados o de carácter coercitivo: Keu obtiene, por medio de un *don contraignant* la custodia de la reina, vv.132-161; o la Doncella Enamorada pide a Lancelot que, de acuerdo con la costumbre existente al respecto, la lleve con él, vv.1288-1325.

En lo que se refiere al acuerdo libremente contraído entre Lancelot y la dama del senescal (vv.5439-5497), quien, por orden de Meleagant, mantiene

encerrado al primero, debemos señalar que se caracteriza por contar con la voluntad de los implicados quienes pretenden sacar un provecho mutuo del acuerdo. De esta manera, Lancelot intenta convencer a la dama para que, bajo juramento de honor de volver, lo deje acudir al Torneo de Noauz. Por su parte, la dama desvela que el provecho que desea obtener de este trato es el amor del caballero. Ambos se comprometen, hasta donde les es posible, perfilando a través de la palabra las implicaciones de este acuerdo y lo que cada uno obtendrá de él. Decimos *hasta donde les es posible* porque la petición de la dama, el amor del caballero, excede lo que está al alcance de lo que éste pueda conceder, hecho del que la propia dama es consciente.

Formalmente, esta escena se caracteriza por una discreta presencia del narrador que se limita a describir, al comienzo, el estado anímico y físico de Lancelot provocado por el encierro que le impedirá participar en el Torneo de Noauz. La tristeza e impotencia de la situación quedarán reflejadas en su gesto: «puis ne furent si oil sanz l'erne/ne se cuers liez, que il li sot,/Dolant et pansif Lancelot» vv.5434-5436. Esta manifestación explícita de dolor y tristeza incitará a la dama a indagar las razones que tienen en ese estado al caballero. A partir de ahí, comienza este intercambio mayoritariamente presentado en discurso directo (55 versos) donde las intervenciones de la dama están perfectamente identificadas narrativamente (por medio de frases atributivas o incisos) y las réplicas de Lancelot aparecen liberadas de cualquier marca. Este hecho, junto con la ruptura de la integridad del verso en una ocasión, insta un *semirritmo* dramático cuya viveza queda colmada por la última réplica de Lancelot representada por medio del discurso denotativo. De esta manera, después de las primeras reticencias, Lancelot se compromete por medio de un juramento a volver después del Torneo y comienza, en este punto, la parte del intercambio donde cada uno presenta sus condiciones:

[...]

- Par foi, fet ele, et je l'otroi
par un covant. - Dame, par quel?»

Ele respont: «Sire, par tel
que le retor me jureroiz
et avoec m'aseüeroiz
de vostre amor, que je l'avrai.

- Dame, tote celi que j'ai
vos doing je voir au revenir.

- Or m'an puis a neant tenir,
fet la dame tot an r'iant;
autrui, par le mien esciant,
avez bailliee et comandee
l'amor que vos ai demandee.

Et neporcant sanz nul desdaing,
tant con g'en puis avoir, s'an praing

A ce que je puis m'an tandrai,
et le sairemant an prandrai,
que vers moi si vos contendroiz
que an ma prison revandroiz.

Lancelot tot a sa devise
le sairemant sor sainte eglise
li fet, qu'il revandra sanz faille. (vv.5476-5497)

En el interior del intercambio verbal, el gesto del personaje también está presente lo que permite conocer su estado anímico. De esta forma, la risa de la dama (v.5485) pone de manifiesto su superioridad, producto de la certeza del poco valor de la promesa de Lancelot de darle lo que ella quiera a cambio de su libertad por unos días. Efectivamente, lo que ella desearía ya no está en el poder del caballero: su amor.

Las escenas comprendidas en los vv.132-161 y vv.1288-1325 presentan contratos forzados basados en dos sistemas de actuación dentro del código cortés de fuerte carácter coercitivo como son el *don contraignant* y la *costumbre* que son impuestos por parte de alguien dentro de un marco manipulador. La primera de las escenas (vv.132-161) presenta el programa de manipulación ejecutado por Keu, que quiere obtener el permiso para aceptar el reto lanzado por Meleagant. Sabiendo perfectamente que nunca lo conseguiría solicitándoselo simplemente al rey, Keu pone en práctica este programa bien articulado de

manera que hace aceptar a Arthur, bajo amenaza de abandonar la corte de forma enigmática y contrariada, una promesa en blanco de la que no podrá eludir las implicaciones sin lesionar seriamente su honor. El discurso no-literal sirve para trasladar las intervenciones de los personajes que insisten en sus posiciones de manera que la reina, por petición expresa del rey, intenta obtener que Keu desista en su deseo de abandonar sin explicación la corte; y Keu, por su parte, insiste, cada vez con más vehemencia, en fingir su deseo de irse para estimular en el otro el deseo de retenerlo:

[...]
 - Dame, fet il, vostre merci;
 mes je ne remanroie mie.»
 Et la reïne ancor l'an prie
 et tuit li chevalier a masse,
 et Kex li dit qu'ele se lasse
 de chose qui rien ne li valt;
 et la reïne de si haut
 com ele estoit, as piez li chiet.
 Kex li dit qu'ele se liet;
 mes ele dit que nel fera:
 ja mes ne s'an relevera
 tant qu'il otroi sa volenté.
 Lors li a Kex acreanté
 qu'il remandra, mes que li rois
 otroit ce qu'il voldra einçois,
 et ele meïsmes l'otroit.
 «Kex, fet ele, que que ce soit
 et ge et il l'otroierons;
 or an venez, si li dirons
 que vos estes einsei remés.» (vv.142-161)

En el interior del intercambio encontramos otra intervención del narrador que describe el ademán de ruego de la reina que se postra ante Keu (vv.148-149). Este signo no verbal muestra el estado emocional del personaje que ha agotado sus recursos verbales e intenta utilizar este recurso no verbal de gran carga expresiva y simbólica. Llegados a este punto, el proyecto de manipulación

de Keu se revela como un éxito y, por ello, el senescal aprovecha la situación para obtener de la reina una promesa en nombre del rey que éste no negará, confiando en que la medida del senescal no lo llevará a solicitar algo descabellado. Sin embargo, la realidad mostrará que esta confianza que Arthur deposita en sus caballeros no siempre es corroborada y que la desmesura forma parte del conjunto de cualidades negativas que han ido adornando al senescal desde las novelas anteriores.

El segundo de los contratos forzados representados en discurso híbrido se desarrolla en los vv.1288-1325 y se basa en la existencia de una normativa inscrita en el marco de los usos y costumbres de un grupo social (en este caso del cortés) que se impone al individuo coartando su libertad de decisión y obligándolo a actuar de una determinada manera. En esta ocasión, la Doncella Enamorada solicita de Lancelot que la acompañe en su camino quedando de esta forma comprometido a defenderla de cualquier aventura desagradable, tal como queda explicado en el texto (vv.1303-1316).

4) En la situación de interacción del *arbitraje del rey* están enclavadas dos escenas: los vv.4834-4911 en los que se muestra el arbitraje del rey Bademagu en el pleito incoado por Meleagant contra Guenièvre a quien acusa de adúltera; y los vv.6204-6225 donde se muestra el arbitraje del rey Arthur, en cuya corte, al término del año del plazo establecido por los dos adversarios, se presenta Meleagant para exigir la presencia de Lancelot. Formalmente, las dos escenas se caracterizan por tener más de dos interlocutores: por un lado Bademagu-Guenièvre-Meleagant-Keu; y, por otro lado Gauvain-Meleagant-Arthur.

Estas escenas presentan la solicitud del arbitraje del rey (Bademagu o Arthur) como una institución superior en quien debe recaer la responsabilidad de hacer cumplir las reglas sociales por las que se rige la comunidad. Este código social, con el que está profundamente imbricado el honor, ha sido concebido para salvaguardar a la comunidad del caos que el simple ejercicio de la violencia

podría instrañar. Por lo tanto el recurso a esta instancia realza su prestigio y refuerza los cimientos de la sociedad.

Por otro lado, estas escenas implican un alto grado de tensión dado que en ellas se plantean problemas para los que no se encuentran soluciones. De esta forma, la escena comprendida en los vv.4834-4911 se caracteriza por su importancia en el seno de la intriga ya que el rey, como árbitro, comprobará que, efectivamente, todo parece indicar que existe relación adúltera entre Guenièvre y Keu. Este último será, pues, acusado de traición contra el rey Arthur, lo que el senescal rebatirá sin dudar. Sin embargo, el enfrentamiento para dilucidar el conflicto se revelará inevitable, como ya vimos.

Debemos destacar también el hecho de que, en las dos escenas que desarrollan este núcleo de contenido, Meleagant es quien solicita la intervención del rey. De esta forma, este personaje, dentro de su programa de manipulación, utiliza a los *árbitros* como meros instrumentos al servicio de sus intereses. Meleagant conoce perfectamente el código del honor que rige las acciones y decisiones de aquellos y transforma la realidad para que sus pretensiones descorteses (conseguir a cualquier precio el amor de Guenièvre) y sus atentados al reglamento caballeresco (encerrar alevosamente a Lancelot en una torre) queden disimulados bajo *justas* reivindicaciones: el aparente adulterio de Guenièvre y de Keu o la inexplicable ausencia de Lancelot cuando se ha cumplido el plazo para la ejecución del combate postergado entre éste y Meleagant. Se trata, pues, de una transgresión que prima el empleo de la palabra, del discurso frente a la violencia física, a la simple imposición de la fuerza y el poder. Mélégant intenta circunscribir sus acciones al marco social instaurado por la sociedad cortés y en ese estrecho marco intenta materializar ante todo y sobre todo sus propios deseos y aspiraciones por medio de la manipulación de los individuos y de la realidad, porque es plenamente consciente de que no tiene otro medio de alcanzar el éxito.

5) El núcleo de contenido de la *expresión del estado emocional* aparece representada por medio de tres escenas en discurso híbrido. Formalmente estos diálogos se caracterizan por su brevedad, lo que implica un número limitado de réplicas. En ellas se nos presentan diferentes aspectos del perfil psicológico de los personajes implicados. De esta manera, los versos 4414-4422 muestran el control de los sentimientos del que da muestra Guenièvre cuando recibe la noticia de la próxima llegada de Lancelot:

Molt an fist que bien afeitiez [Bademagu],
 que la reïne l'ala dire.
 Et ele li respont: «Biax sire,
 quant vos le dites, bien le croi;
 mes s'il fust morz, bien vos otroi,
 que je ne fusse ja mes liee.
 Trop me fust ma joie estrangiee,
 s'uns chevaliers an mon service
 eüst mort receüe et prise.» (vv.4414-4422)

Guenièvre muestra un total control de sí misma y expresa un sentimiento neutro de carácter convencional. Dice lo que habría expresado si en lugar de Lancelot el caballero hubiera sido cualquier otro de la corte. La intervención previa del rey Bademagu, reproducida en discurso no-literal, pondrá de relieve el discurso directo de la reina y el esfuerzo que se desprende de sus palabras por acoger la buena noticia de la manera más prudente posible.

Las otras dos escenas muestran, por un lado, el descontento del rey Bademagu ante la acción en contra de Lancelot de una parte de su pueblo desarrollado en los vv.4444-4454; y, por otro lado, en los vv.5400-5409 se presenta el deseo de las doncellas de la corte del rey Arthur que quieren que la reina asista al Torneo de Noauz y la disposición de la reina de plegarse al deseo de aquellas.

6) El núcleo de contenido del *ofrecimiento* está representado por medio de una única escena híbrida comprendida entre los vv.4089-4094. En ella, Lancelot

ofrece a los recién liberados de la prisión de Meleagant la libertad de elegir sobre lo que quieren hacer. Se trata de una breve escena que tiene como función poner de relieve otro rasgo más del carácter cortés de Lancelot. Para ello frente a la voz colectiva de los liberados que aparece reproducida por medio del discurso indirecto, la respuesta de Lancelot aparece en discurso directo.

7) La *petición* aparece desarrollada por medio de tres escenas comprendidas en los versos 3926-3931, vv.5014-5018 y vv.5211-5222. Formalmente, estos diálogos están marcados por la brevedad característica de las escenas que desarrollan este contenido. El discurso no-literal, por su parte, responde en las tres ocasiones a la misma intención: resumir la petición que uno de los interlocutores dirige al otro. De esta manera los vv.3926-3931 presentan la petición que Lancelot dirige al rey Bademagu para que éste lo conduzca ante la reina; los vv.5014-5018 presentan la petición que el rey Bademagu hace a la reina Guenièvre para que interceda por su hijo; por último, los vv.5211-5222 presentan la petición que Guenièvre, Gauvain, Keu y otros miembros de la corte dirigen al rey Bademagu con el fin de que sus gentes salgan en busca de Lancelot. De nuevo, el uso del recurso del discurso no-literal acentúa la condensación de la expresión del personaje en una escena constituida por dos únicas intervenciones y pone de relieve las palabras sometidas a este proceso narrativo:

Et la reïne le semont
 et prie qu'a val et a mont
 par terre querre le face,
 tot sanz demore et sanz espace,
 et mes sire Gauvains et Qués:
 un trestot seul n'i a remés
 qui de ce nel prit et semoingne.
 «Sor moi lessiez ceste besoigne,
 fet li rois, si n'an parlez ja,
 que j'en fu preiez grant piece a;
 tot sanz proiere et sanz requeste
 ferai bien feire ceste anqueste.» (vv.5211-5222)

Tal como comprobamos a través de esta escena, se contraponen la petición y la respuesta afirmativa resaltándolas por medio del recurso a distintos tipos de discurso.

8) Finalmente, el núcleo de contenido del *rechazo* aparece desarrollado en estos episodios por medio de tres escenas de discurso híbrido. Las tres tienen como interlocutor común a Lancelot que realiza tres rechazos a tres programas de persuasión: el Caballero de la Carreta no quiere desvelar su identidad a la doncella que lo acompaña, vv.2001-2009; el Caballero de la Carreta rechaza ser hospedado por diferentes caballeros, vv.2442-2488; Lancelot rechaza la oferta del rey Bademagu de curar sus heridas antes de enfrentarse con Meleagant, vv.3327-3418.

Destacaremos especialmente la escena comprendida en los vv.2442-2488 donde el Caballero de la Carreta rechaza ser hospedado por diferentes caballeros después del combate donde aquel luchó en las filas de los de Logres. El deseo de los diferentes caballeros de acoger a toda costa al vencedor hace que se enfrenten proponiéndose todos como anfitriones. El narrador reproduce esta escena llena de voces que se sobreponen por medio de la indicación del carácter iterativo de las intervenciones y por la ruptura de la unidad del verso para acoger dos voces distintas que se enfrentan, englobando cada una de ellas otras muchas voces:

«Bien veignanz soiez vos, biax sire.»
 Et dit chascuns: «Sire, par foi,
 vos vos herbergeroiz o moi;
 sire, por Deu et por son non,
 ne herbergiez se o moi non.»
 Tuit d'ient ce que dit li uns,
 que herbergier le vialt chascuns
 ausi junes con li vialz,
 et dit chascuns: «Vos seroiz mialz
 el mien ostel que an l'autrui.»
 Ce dit chascuns androit de lui;
 et li uns a l'autre le tost,
 si con chascuns avoir le vost,

et par po qu'il ne s'an combatent.
 Et il lor dit qu'il se debatent
 de grant oiseuse et de folie:
 «Lessiez, det il, ceste anreidie,
 qu'il n'a mestier n'a moi n'a vos.
 [...] einz devez estre an cusançon
 de moi herbergier an tel leu,
 por ce que tuit i aiez preu,
 que je soie an ma droite an ma droite voie.»
 Ancor dit chascuns tote voie:
 «C'est a mon ostel. - Mes au mien.
 [...] (vv.2439-2468)

Finalmente, el Caballero de la Carreta debe concluir la discusión y el enfrentamiento por medio de sus palabras sensatas, reproducidas en discurso directo, con las que agradece la intención de todos e insiste en que simplemente lo conduzcan a una casa que no esté demasiado desviada de su camino. Con ello, rechaza los diferentes programas de persuasión de los que era simultáneamente sujeto e introduce su propio programa de persuasión que estará coronado por el éxito.

Dentro de los episodios de protocolo de *Le Chevalier de la Charrete* encontramos numerosos ejemplos del **discurso singular** mayoritariamente presentado en discurso directo. Como en ocasiones anteriores, el tipo de discurso singular que aparece en mayor número es el del **monólogo directo**, manifestado en doce intercambios que presentan una homogeneidad formal evidente: son breves (entre 1 verso y 14 versos de discurso del personaje); están introducidos específicamente por la voz del narrador quien, además de identificar la voz del personaje (generalmente por medio de frase atributiva), apunta los movimientos («sel trait arrieres, se li dit:» v.570; «L'anel met devant sa veüe,/s'esgarde la pierre, et si dit:» vv.2340-2341; «uns chevaliers avant se tret,/qui estoit filz au vavasor,/et dit: [...]» vv.2176-2177), el estado anímico de los personajes («Ez vos le roi molt desperé;/si est a la reïne alez:» vv.114-115), su

pensamiento («La pucele voit bien et set/que cil sa compaignie het/et volentiers s'an sofferroit,/ne ja plus ne li requerroit,/qu'il ne quiert a li adesper,/et dit: [...]» vv.1243-1248), el tipo de enunciación («mes por les genz dit en apert:» v.4166; «si l'apele come senee:/«Lancelot», quan qu'el puet et plus,» vv.6536-6537), el receptor del discurso («Lors dit: «Seignor, ne vos movez»/)(as gardes qui iluec estoient),» vv.4790-4791) o alguna opinión sobre el personaje («si l'apele come senee:» v.6536). Y, finalmente, hay un uso generalizado de la ruptura del pareado que pone de relieve la voz del personaje frente al conjunto del relato.

Por otro lado, de acuerdo con su contenido, podemos organizar los monólogos en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo de contenido del *acceso a la información* está integrado únicamente por una escena (vv.1248-1261) en la que se da información. Concretamente, la Doncella Enamorada se dirige al Caballero de la Carreta a quien informa de que ha cumplido con todo lo que ella le había pedido por lo que se retira sin solicitarle nada más. Esta escena viene a incidir en el retrato psicológico del Caballero de la Carreta que no ha cedido a la tentación que se le presentaba, si bien cumplió con el requisito que le impuso la doncella en la escena de acogida de yacer junto a ella esa noche. De manera que el caballero encontró la forma de cumplir con la promesa, pero sin comprometerse de ninguna manera que pudiera afectar negativamente a los compromisos contraídos previamente.

2) El núcleo de contenido de la *cortesía* se desarrolla a través de una escena (vv.1551-1553) donde el Caballero Enamorado asiste a la llegada de la joven a quien ama: la doncella que acompaña al Caballero de la Carreta. Formalmente la escena está encabezada por la descripción de los movimientos del personaje («Tot maintenant que il l'aproche,/de cuer la salue et de boche/et dit: [...]» vv.1549-1550) que pone en antecedentes del tono del discurso directo que sigue:

et dit: «La riens que je plus vuel,
don moins ai joie, et plus me duel,
soit bien veignanz, don qu'ele veingne.» (vv.1551-1553)

Esta escena se integra en el marco del amor cortés y presenta una interrelación particular entre los personajes regida por este código que insta un estatus de poder. De esta forma, uno de los personajes (el caballero) está supeditado a la voluntad del otro (la dama o doncella) de manera que su libertad está totalmente coartada

3) El núcleo de contenido de la *descortesía* está desarrollado por medio de una única escena: vv.575-582. Formalmente, esta escena se caracteriza por estar yuxtapuesta a una de especial significación: aquella donde Gauvain intenta persuadir al Caballero de la Carreta del intento de suicidio que parece estar a punto de acometer. En la escena que nos ocupa encontramos que, frente al discurso mesurado, cortés, de Gauvain, la doncella, que ha hospedado a ambos caballeros, desarrolla un discurso caracterizado justamente por lo contrario:

- Mes a droit, fet la dameisele;
don n'iert seüe la novele
par tot de la maleürté
qu'il a en la charrete esté?
Bien doit voloir qu'il fust ocis,
que mialz valdoit il morz que vis:
sa vie est desormés honteuse
et despite et maleüreuse.» (vv.575-582)

De esta forma, este personaje insiste en el estado de deshonor en el que ha incurrido el caballero por haber estado en la carreta y acentúa este estigma que merma valor a las empresas llevadas a cabo por aquel.

4) La *expresión del estado emocional* está presentada por medio de una escena que se desarrolla en los versos 4167-4170. En esta escena, se reproduce el lamento, la expresión pública del pesar de Guenièvre por la *muerte* de

Lancelot. Por lo tanto, esta escena está investida de carácter formal ya que expresa el pesar que la reina debe sentir por la pérdida de cualquier caballero de la corte:

«Molt me poise, voir, de sa mort;
et s'il m'an poise, n'ai pas tort;
qu'il vint an cest país por moi,
por ce pesance avoir an doi». (vv.4167-4170)

Sin embargo, este no es más que un discurso público que debe regirse por una normas precisas, que no contemplan la verdadera relación que ella mantiene con Lancelot. Por ello, sus verdaderos sentimientos y su expresión corporal pertenecen al ámbito de lo privado. De manera que quedan circunscritos a la soledad donde ya no se deberá dominar el cuerpo ni disimular el impacto de la noticia de la muerte de Lancelot («et tant duremant s'an esmaie/qu'a po la parole n'an pert; mes por les genz dit en apert:» vv.4164-4166) y donde la palabra, en el soliloquio, tal como veremos más adelante, permitirá formular verbalmente el conjunto de sentimientos que domina su corazón ante la nefasta noticia.

Por otro lado, esta circunstancia por la que Guenièvre cree que ha perdido definitivamente a su amigo, logrará paliar el gran enfado que provocó en ella el saber que Lancelot dudó antes de montarse en la carreta. Evidentemente, allanará el camino entre los enamorados haciendo desaparecer la barrera que un malentendido levantó entre ellos.

5) El núcleo narrativo de las *órdenes* está integrado por la escena vv.4790-4795, donde se reproduce la orden que Meleagant da a los guardias para que no pierdan de vista las sábanas manchadas de sangre, prueba evidente, según su opinión, del adulterio de Guenièvre. Esta escena se caracteriza, desde el punto de vista formal, por estar introducida por medio de una frase atributiva y presentar, como acotación, la identificación del receptor:

Lors dit: «Seignor, ne vos movez»
 (as gardes qui iluec estoient),
 «et gardez que osté ne soient
 li drap del lit, tant que je veigne.
 Je voel que li rois droit me teigne
 quant la chose veüe avra.» (vv.4790-4795)

Desde el punto de vista del contenido, la importancia de esta escena sobrepasa el simple valor de verosimilitud ya que contribuye a construir el retrato psicológico de Meleagant. Este personaje que ha usado la manipulación, la imposición del poder, la transgresión de las normas caballerescas, ordena que los soldados cuiden de que las pruebas del aparente adulterio entre Guenièvre y Keu no sean alteradas. Su intención es la de recurrir a la instancia del rey como juez que pueda sancionar ese conflicto y desagraviarlo, dado que él, que en todo momento pretendió obtener los favores de la reina, siempre vio frustrados sus intentos por el rey Bademagu. Finalmente, pretende utilizar, en su beneficio, el mecanismo de la justicia.

6) La *petición* constituye la situación de interacción en la que se desarrolla la mayor parte de las escenas de este apartado. Se trata, en total, de siete escenas comprendidas en los siguientes versos: vv.116-127, donde Arthur se dirige a la reina para que ella averigüe el motivo de la reacción de Keu, quien pretende marcharse inmediatamente de la corte; vv.571-574, donde Gauvain intenta persuadir al Caballero de la Carreta de que no se suicide; vv.1070-1079, donde la Doncella Enamorada pide auxilio a Lancelot ante una situación que se revelará falsa; vv.2342-2344, donde Lancelot pide ayuda a un hada; vv.6537-6539, donde la hermana de Meleagant pide a Lancelot, encerrado en la torre, que hable con ella. Y dos escenas en las que se desarrolla la petición, por parte de los hijos, del permiso paterno para partir: vv.2178-2179, donde uno de los hijos del valvasor pide permiso a su padre; vv.2181, donde otro de sus hijos hace lo mismo. A través de todas estas escenas se ponen de manifiesto las relaciones de interdependencia de unos personajes con respecto a otros y la influencia que

unos tienen sobre otros de manera que, en cierta medida, su libertad de actuación está restringida a la intervención de los otros.

En lo que se refiere a la existencia de **monólogos híbridos**, debemos decir que en estos episodios sólo encontramos una única escena que desarrolla el contenido de la *orden*, vv.1182-1191. En ella, la doncella que ha alojado al Caballero de la Carreta, finge ser atacada y, después de recibir el auxilio de aquel, declara que ha sido bien defendida y ordena a los asaltantes que se retiren y al caballero que la siga.

Formalmente la escena está marcada por las acotaciones del narrador al comienzo («Et la pucele qui l'esgarde/dit: [...]» vv.1181-1182) y en medio de la escena («lors s'an vont tuit cil de laienz/sanz arest et sanz contradict;» vv.1186-1187) a través de las que se indica la situación espacial de los personajes. En lo que se refiere al discurso, hay que decir que el discurso directo tiene como receptor al caballero; y, por su parte, el discurso denotativo está dirigido a los soldados que reciben la orden de retirarse. De esta manera, se establece, como en otras ocasiones, una diferencia de contenido entre las partes reproducidas por distintos tipos de discurso. En este caso se instaura, como vemos, una diferencia de valor.

Por otro lado, esta escena pertenece a un episodio especialmente concebido para poner a prueba, por un lado, la valía del caballero; y, por otro lado, la constancia y fidelidad a su amada dado que el encuentro con la doncella se convertirá en una aventura basada en la tentación.

Finalmente, analizaremos los soliloquios que aparecen en los episodios de protocolo de esta novela. Todos estos discursos aparecen como la formulación verbal pronunciada de los procesos mentales de los personajes, que están inmersos en circunstancias especiales. Estas circunstancias los conducen a estados de queja, de toma de conciencia, de decisión, etc., que encuentran en la palabra pronunciada para uno mismo una posibilidad de intentar conjurar

aquello que se manifiesta negativo. En el caso de la novela *Le Chevalier de la Charrete*, las manifestaciones concretas de soliloquio inscritas en este tipo de episodios son cuatro representadas en discurso directo y una en discurso híbrido.

Los primeros cinco **soliloquios** se caracterizan formalmente por ser breves (de 2 a 9 versos) y, como hemos dicho, están reproducidos en **discurso directo**. Aparecen encabezados por la voz del narrador que describe el estado de ánimo del personaje y el tipo de enunciación («mate et dolante et sopiranz,/monte la reïne, et si dist/an bas, por ce qu'an ne l'oïst;» vv.207-208; «et lors a dit a li meïsmes» v.1270), la realidad circundante («Quant il ne la trueve ne voit,/si dit: [...]» vv.1053-1054), los movimientos («si est an sa chanbre venue/et si se couche tote nue,/et lors a dit a li meïsmes:» vv.1267-1269), el pensamiento del personaje («A tant li vavasors s'apanse/qu'an li avoit dit et conté/c'uns chevaliers de grant bonté/el païs a force venoit/por la reïne que tenoit/Meleagant, le filz le roi;/et dit: [...]» vv.2116-2122; «Bien aperçoit qu'an le celot,/quant an n'an set ne vant ne voie.» vv.6382-6383) o sus movimientos («Et il meïsmes tot a tire/comança lors les nons a lire/et trova: [...]» vv.1863-1865).

Desde el punto de vista del contenido, como ya hemos señalado, los soliloquios constituyen instantes de la vida psicológica del personaje, que son articulados verbalmente y emitidos con la intención de ponerlos a prueba por medio de una recreación artificial. Las escenas quedan, de esta forma, de acuerdo con su contenido, organizadas en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) La expresión de la *decisión* está representada por tres breves escenas por medio de las que se articula verbalmente una conducta que se va a seguir para modificar la realidad: vv.1054-1055, la resolución de Lancelot de acudir en auxilio de la doncella que reclama ayuda; los vv.2122-2123 donde el valvasor, después de recordar en discurso indirecto las noticias que circulan sobre un caballero de grandes cualidades que ha llegado, se da cuenta de que se trata de

su huésped y, para confirmarlo, decide preguntárselo; y los vv.6384-6387, donde la hermana de Meleagant resuelve averiguar cuál es la suerte de Lancelot a quien debe un servicio:

«Ja Dex, fet ele, ne me voie,
quant je ja mes reposerai
jusque tant que ja an savrai
novele certaine et veraie.» (vv.6384-6387)

En las tres ocasiones la expresión directa del personaje conserva toda la intensidad del momento en el que está a punto de suceder algo de importancia en el relato, pues influirá en el resto de éste. Son momentos claves en los que se muestra la participación en la acción del personaje y su calidad a través del propio discurso, lo que siempre redundará en la riqueza de los perfiles psicológicos de aquellos y, en último término, de la novela.

2) La *expresión del estado emocional* está desarrollada por medio de dos escenas. La primera de ellas (vv.209-211) presenta la expresión de la queja, de lamento, de Guenièvre por el hecho de que el rey haya permitido, dado que se comprometió sin saberlo a ello, que Keu la lleve con él en el momento de hacer frente al desafío de Meleagant:

[.] et si dist
an bas, por ce qu'an ne l'oïst;
«Ha! rois, se vos ce seüssiez
ja, ceroi, ne l'otroiesiez,
que Kex me menast un seul pas.» (vv.207-211)

Evidentemente, la situación crea en la reina un estado de ansiedad, de frustración y de queja que no puede ser expresado en voz alta ya que el rey comprometió su palabra. Pero, este hecho no disminuye lo que ella siente y, por esa razón, se acomete el soliloquio como un recurso paralelo, como una válvula de escape. En cualquier caso, esta escena proporciona a Guenièvre una entidad

psicológica propia independiente de la voluntad del rey, que ella acata, pero sobre la que expresa una opinión divergente.

La segunda escena desarrolla la expresión de la toma de conciencia (vv.1270-1278). Se trata de un discurso a través del cual la Doncella Enamorada concluye que su huésped, que no ha aceptado sus requerimientos, debe estar comprometido en una empresa de gran importancia.

Por otro lado, encontramos una única escena de **soliloquio** reproducida por medio del **discurso híbrido**. Esta escena se desarrolla en los vv.1865-1868 donde se reproduce la *lectura* en voz alta que realiza Lancelot de las inscripciones que figuran en las lápidas del cementerio del futuro:

Et il mesisme tot a tire
 comança lors les nons a lire
 et trova: «Ci girra Gauvains,
 ci Looyes, et ci Yvains.»
 Après ces trois i a mains liz,
 des nons as chevaliers esliz, (vv.1863-1868)

Formalmente, debemos destacar que el recurso al más condensador de los discursos no-literales permite obviar la lectura del resto del nombre de los diferentes caballeros que serán enterrados en ese cementerio. Desde el punto del contenido, está claro que el Caballero de la Carreta acaba de leer el nombre de dos de los más insignes caballeros de la corte del rey y que ello ya es muestra de la calidad de los futuros moradores del campo santo. Pero, además, debemos destacar el hecho de que el caballero *lee*, es decir, de que es capaz de descifrar las letras en una sociedad donde la capacidad de leer no estaba generalizada. Sería, por lo tanto, otro rasgo más de la personalidad de este caballero capaz, lo ha demostrado y lo seguirá demostrando, de las más audaces hazañas caballerescas y de las cualidades cortesés más refinadas.

5.4.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor

Esta cuarta novela de Chrétien se caracteriza por presentar un tipo de amor distinto a los precedentes porque no desembocará en matrimonio o en un compromiso formal y público. En esta ocasión, el tema no ha sido escogido libremente por Chrétien, sino que le ha venido impuesto por Marie de Champagne, quien le indica la *matière* a tratar y el modo de hacerlo, tal como señala el propio autor en el prólogo de la novela:

Del Chevalier de la charrete
comance Crestiens son livre;
matiere et san li done et livre
la comtesse, et il s'antremet
de panser, que gueres n'i mat
fors sa painne et s'antancion. (vv.24-29)

En esta ocasión, el autor debe tratar un tipo de relación amorosa que ilustra perfectamente el ideal del amor cortés, donde el matrimonio es el marco de compromisos sociales, familiares u otros y no el colofón del amor sentido por los miembros de la pareja. Desde la perspectiva de esta concepción cortés, puesto que el amor no puede encontrarse en el matrimonio, aquel debe ser buscado fuera de sus fronteras en lo que, convencionalmente, serían relaciones adúlteras, si bien desde el punto de vista del ideal cortés no son más que relaciones legítimas. Este tipo de relación de pareja, por lo tanto, se distingue sobremanera de los presentados por este autor en sus novelas precedentes, donde las relaciones amorosas de sus protagonistas estaban siempre marcadas por inscribirse, de una o de otra manera, en la monogamia y en el marco del matrimonio.

En lo relativo a los episodios en los que se desarrollan las escenas dramáticas de tema amoroso entre los protagonistas, éstas se organizan siguiendo el esquema que hemos desarrollado hasta el momento. En este sentido debemos retomar aquí, de nuevo, la idea de la importancia del silencio en los episodios amorosos dado que en esta novela su presencia tiene

consecuencias de gran trascendencia. En primer lugar, en el seno de la comunidad este amor debe mantenerse en secreto por las consecuencias nefastas que acarrearía para el rey Arthur y su entorno. En segundo lugar, el silencio es utilizado por Guenièvre como castigo a Lancelot por su duda ante la carreta.

El tipo de relación que presenta esta novela se distingue de las anteriores porque en ella se supone un conocimiento previo, por parte de los protagonistas, al comienzo de la narración. Este conocimiento previo no está explicado sino implícito cuando se nos presenta a un caballero, cuya identidad se oculta celosamente, que ha empezado una búsqueda desafortunada de algo, hasta el punto de reventar su caballo, seña de identidad de su propia condición social. En esta *quête* se encuentra con Gauvain, quien también ha partido tras Meleagant y la reina Guenièvre, de manera que harán un gran trecho del camino juntos, aunque estén motivados por sentimientos distintos: por el honor, el sobrino del rey Arthur; por el amor, se nos confirmará más tarde, el caballero desconocido, el Caballero de la Carreta, Lancelot.

Este conocimiento previo elidido del relato obvia, al mismo tiempo, las situaciones de interacción en las que se inscribirían los discursos de confesión a sí mismo y los discursos con los eventuales aliados que permitan vencer las barreras que existan entre los enamorados y que impiden confesarse ese amor. De esta forma, el esquema de los procesos discursivos del amor que habíamos establecido en las novelas anteriores, queda reducido en *Le Chevalier de la Charrete*. Podríamos preguntarnos si esta reducción no responde más a la propia naturaleza del amor planteado que a la elección narrativa por la que se comienza la historia en un punto determinado de ésta. Efectivamente, el tipo de pareja que presenta esta novela se caracteriza especialmente por la vertiente social que implica, ya que se trata de una relación adúltera en el seno de la corte del rey Arthur, quien, además, resulta ser el otro componente del trío. No parece, pues,

muy factible la existencia de escenas en las que se explore en detalle los sentimientos de los personajes con respecto a una relación que socava intrínsecamente los cimientos de la corte artúrica. Sin embargo, dado que el tema impuesto a Chrétien, le guste o no, debe desarrollarse, el autor escoge un episodio que altera la vida de la corte y que desplaza a la pareja fuera de ella de manera que las condicionantes sociales y morales quedan alteradas por la distancia física.

Fuera de la corte artúrica, el único inconveniente que se interpone entre los miembros de la pareja surge del episodio de la carreta en el que Lancelot dudó por un instante entre el amor y el honor. Guenièvre tendrá noticia de esta duda y cuando el caballero se presente ante ella, su actitud será de indiferencia y silencio frente a quien con tanto esfuerzo ha conseguido llegar hasta el reino de Gorre con el fin de liberarla de su cautiverio. En esta escena en discurso directo (vv.3942-3964), analizada en el apartado de protocolo, el rey Bademagu conduce a Lancelot ante Guenièvre, quien en dos intervenciones mostrará su disgusto:

* - Moi? Sire, moi ne puet il plaire;
de son veoir n'ai ge que faire. (vv.3945-3946)

* - Sire, voir, mal l'a emploié;
ja par moi ne sera noié
que je ne l'an sai point de gré. (3957-3959)

Frente a esto, la posición de Lancelot, tal como señala el texto, no puede ser otra que la de acatar los deseos de la dama:

Ez vos Lancelot trespansé,
se li respont molt belemant
a meniere de fin amant:
«Dame, certes, ce poise moi,
ne je n'os demander por coi.» (vv.3960-3964)

Sin embargo, las circunstancias variarán cuando, después de salir en busca de Gauvain, comiencen a circular falsas noticias sobre Lancelot y Guenièvre, de modo que cada uno de ellos creerá que el otro ha muerto. Este hecho obliga a olvidar cualquier otra prioridad que no sea el amor y sus imperativos, verbalizados por medio de soliloquios. A partir de aquí, comienza la historia de amor tal como la presenta el texto. Las escenas dramáticas por medio de las cuales se desarrolla esta relación se organizan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) En lo que se refiere a la *expresión-confesión personal de los sentimientos* tenemos, por un lado, a Guenièvre que termina confesando cuáles son sus sentimientos y muestra su arrepentimiento por su actitud frente al caballero en un **soliloquio en discurso directo** en los versos vv.4197-4244. Formalmente, este soliloquio está introducido por el narrador, quien describe el estado anímico de la reina e indica su discurso por medio de un verbo declarativo acompañado de un adverbio que le confiere un valor iterativo («toz les recorde, et dit sovant:» v.4196). Se trata de una escena de una cierta extensión (48 versos en discurso directo) donde el recurso a la expresión directa del personaje, en este caso Guenièvre, permite trazar más nítidamente su perfil psicológico. La sucesión de las interrogaciones permite el desarrollo del discurso de carácter introspectivo por medio del que se analiza la situación en la que se encuentra y las causas que la han provocado. Pero, además de lamentar la muerte del caballero, mantiene una argumentación autopersuasiva por la que rechaza el suicidio como solución a su dolor y se autoinflige la pena de vivir como castigo ante su actitud frente a Lancelot:

«[...]
 Don ne me doit ma vie nuire,
 se je sui vive après sa mort,
 quant je a rien ne me deport
 s'es max non, que je trai por lui?
 Quant après sa mort n'i deduit,

certes molt fust dolz a sa vie
li max don j'ai or grant anvie.
Malveise est qui mialz vialt morir,
que mal por son ami sofrir.
Mes certes, il m'est molt pleisant
que j'en aille lonc duel feisant.
Mialz voel vivre et sofrir les cos
que morir et estre an repos.» (vv.4232-4244)

Por su parte, Lancelot ha presentado claramente en todo momento sus sentimientos con respecto a su amiga, sea emprendiendo sin desfallecer el camino para rescatarla de su prisión, sea quedando cautivado ante los cabellos de ella que han quedado prendidos en un peine y a los que profesará una adoración sin límite; o, posteriormente, cuando llega a la tierra de Gorre y se enfrenta a Meleagant. En esta ocasión, una doncella, que intuye cuáles son los verdaderos motivos que han llevado a este caballero allí, se dirige en dos ocasiones a él, por medio de dos monólogos en discurso directo, como vimos en los episodios de caballería, con la intención manipuladora de estimular su valor, aunque el resultado en principio resulte el contrario del esperado, por el ensimismamiento del caballero ante el objeto amado, olvidando la realidad que lo rodea.

Frente a esta constante prueba de amor y de adoración de la amiga, cabe esperar que la noticia de su *muerte* cause en el personaje una profunda conmoción, tal como así ocurre. La expresión de los sentimientos de Lancelot se producirá por medio de dos **soliloquios en discurso directo** (vv.4263-4283 y vv.4318-4396) por medio de los cuales la propia voz del personaje realiza un análisis introspectivo. Formalmente, ambas escenas se caracterizan por presentar la palabra directa del personaje como una manifestación que va acompañada de muestras no verbales del dolor (*plorant*, v.4262). El narrador, por tanto, enmarca la palabra del personaje describiendo su estado de ánimo y sus movimientos (preparativos para un intento de suicidio) e introduce el discurso por

medio de una simple frase atributiva o la acompaña de la descripción del modo de la enunciación («et dit a lui seul an plorant:» v.4262; «Et quant il mal ne se puet faire,/se dit: [...]» vv.4317-4318).

En lo que se refiere al contenido, el primer soliloquio en discurso directo (vv.4263-4283) está presentado inmediatamente después de recibir la noticia de la *muerte* de Guenièvre. En él, Lancelot apostrofa a la muerte y, por medio de un discurso autopersuasivo, concibe la idea de suicidarse para liberarse del dolor ya que no puede esperar a que Dios se apiade de él. Este discurso, donde de nuevo destaca la interrogación como mecanismo sobre el que se sustenta el desarrollo de la línea de pensamiento, se singulariza por el hecho de oponerse al de Guenièvre, quien había decidido permanecer con vida para sentir el dolor de la ausencia del amigo; y, especialmente, destaca por su carácter sacrílego ya que va contra una de las máximas del cristianismo que sostiene que Dios da la vida y es el único que puede quitarla:

«[...]
 Cist diax est max, voire mortex.
 Ce voel je bien que il soit tex
 et, se Deu plest, je an morrai.
 Comant? N'autremant ne porrai
 morir, se Damedeu ne plest?
 Si ferai, mes que il me lest
 cest laz antor ma gole estraindre,
 ensi cuit bien la mort destraindre
 tant que mal gré suen m'ocirrai.
 [...]» (vv.4267-4275)

El segundo soliloquio, vv.4318-4396, de Lancelot, también en discurso directo, se caracteriza por su extensión (79 versos) y por emitirse cuando Lancelot comprueba que su intento de suicidio ha fracasado. Este hecho imprime a sus palabras una marcada intensidad dramática que trasluce la frustración del caballero:

se dit: «Ha! Vix Morz deputaire,
 Morz, por Deu, don n'avoies tu

tant de pooir et de vertu
qu'ainz que ma dame m'oceïsses!
[...]» (vv.4318-4321)

Vemos, pues, que Lancelot apostrofa a la muerte por no habérselo llevado con ella. Seguirá el lamento por su situación actual y, sobre todo, por no haber podido rehabilitarse, ante los ojos de su amiga, del crimen cometido, cree, por haber montado en la carreta.

Tanto el soliloquio de la reina como los dos de Lancelot presentan las mismas características que identifican este tipo de discurso, inscrito, siempre, en episodios de especial intensidad. El recurso a la palabra directa del personaje permite, pues, el acceso del receptor al mundo interior del personaje, le confiere mayor profundidad psicológica e, indudablemente, potencia el desarrollo de un estado de empatía en el receptor. Este último, inmerso en la realidad del relato, experimentará un sobresalto ante la determinación de suicidio del caballero, pues, calculadamente, se le ha desvelado la falsedad del rumor sobre la muerte de la reina y del caballero. De esta forma, por medio de la táctica narrativa de proporcionar mayor información al receptor de la que disponen los personajes se logra, en momentos de gran intensidad de la historia, la total entrega de aquel, quien, inmerso en la realidad del relato, sin duda intentará detener la acción errónea del personaje, de la misma manera que, en ocasiones, en las salas de cine o en nuestras confortables salas de estar intentamos prevenir a los personajes de las ficciones cinematográficas de los peligros que los acechan.

En *Le Chevalier de la Charrete* volvemos a comprobar que Chrétien recurre al soliloquio en momentos claves del relato con el fin de que los personajes reflexionen sobre su situación, se descubran a sí mismos, acepten abiertamente cuáles son sus verdaderos sentimientos con respecto a una realidad o a una persona. En este caso, la certeza de la muerte del otro pone a la reina ante la realidad de la pérdida y la conduce a sobrepasar su prudencia

(especialmente dictada por el peso del código social), su orgullo (común al reproche que le hace al caballero por haber dudado ante la carreta) y cualquier otro sentimiento que no sea el amor. En el caso de Lancelot, el soliloquio permite comprender la acción del suicidio y su posterior frustración, todo ello dictado por el desmesurado sentimiento que lo subyuga a la voluntad de la amada.

Posteriormente, cuando se desvele la verdadera evolución de los acontecimientos y ambos descubran la falsedad de las noticias que habían circulado sobre sus muertes, será el momento del surgimiento de los verdaderos sentimientos que, depurados de cualquier prejuicio, facilitarán la mutua confesión y el acuerdo de ambos protagonistas.

2) En lo que se refiere al núcleo de contenido de la *confesión-acuerdo*, debemos recordar que el matrimonio está excluido del modelo de amor que se presenta en esta novela, modelo que no es otro que el del amor cortés. Por ello el trinomio confesión-acuerdo-matrimonio que define los episodios de amor en las otras novelas queda reducido a un binomio en ésta. La confesión y el acuerdo entre el caballero y la dama serán presentados en el texto a través de dos escenas: la primera de ellas, está articulada bajo forma de un **diálogo en discurso directo** y se desarrolla en los versos 4472-4530. Se trata de la primera entrevista entre los protagonistas que están rodeados de ojos y de oídos indiscretos. Sin embargo, a pesar de ello, Lancelot recibirá la explicación sobre la actitud de Guenièvre en la anterior entrevista en la que no quiso dirigirle la palabra y obtendrá una cita para por la noche, en la que, a solas, pueda decirle todo aquello que desea.

Formalmente, esta escena está enmarcada por la voz del narrador, quien la introduce describiendo el estado de ánimo de Lancelot, la manera en la que comienza la enunciación («Et quant Lanceloz voit son eise,/qu'il ne dit rien que molt ne pleise/la reïne, lors a consoil/a dit: [...]» vv.4469-4472) e identifica cada una de las intervenciones (por medio de frase atributiva o de inciso). Además, en

esta escena destaca la intervención puntual del narrador para presentar bajo forma de acotación un gesto de la reina de especial importancia: «Et la reïne une fenestre/li mostre, a l'uel, non mie au doi,/et dit: [...]» vv.4506-4508. Ya hemos señalado anteriormente la importancia del gesto, del lenguaje gestual y del conjunto de movimientos que acompañan a la palabra y que, conjuntamente con ella, construyen el mensaje comunicado. En la escena de la que nos estamos ocupando encontramos unas circunstancias particulares que limitan la comunicación verbal (están rodeados de demasiadas personas) y confieren a los gestos, más fácilmente disimulados, un valor destacado ya que pueden sustituir a la palabra y proporcionar informaciones inéditas a espaldas de otros. La mirada, el movimiento de los ojos, de radio de acción más limitado y discreto, se muestran como medios eficaces para proporcionar una información complementaria que sólo sea recibida por el interlocutor que nos interesa a espaldas de eventuales interlocutores. Se trata de lo que Calbris y Porcher denominan *l'implicite gestualisé*, es decir, aquello transmitido por medio de gestos que complementan a la palabra. De esta manera, se puede utilizar el gesto, regido por su propia discreción o su ambigüedad, para transmitir «certaines réactions aux dépens de quelqu'un (dénigrement), ou certaines informations à l'insu d'un tiers»⁴. En la escena que nos ocupa, vemos que Guenièvre utiliza sus ojos para, a través de la mirada, proporcionar una información complementaria de especial importancia: el lugar de la primera cita. La primacía que concede el personaje a este medio gestual sobre la mano está justificada por su mayor grado de discreción, valor indispensable en el contexto donde se inscribe esta conversación, tal como ya hemos señalado.

El valor de esta escena en el conjunto del relato es innegable, puesto que constituye un punto culminante de la relación entre Guenièvre y Lancelot, quienes, por primera vez, hablan abiertamente de lo que sienten, aunque, desde

⁴ G. Calbris y L. Porcher, *Geste et communication*, París, Hatier-Credif, 1989, p.197.

este punto de vista, la siguiente escena es la de mayor trascendencia. Efectivamente, la segunda entrevista presenta el encuentro nocturno entre los protagonistas, representado por medio de un **diálogo en discurso híbrido** y desarrollado en los versos vv.4596-4632. En él, Lancelot y Guenièvre se ponen de acuerdo para consumir su amor en la misma habitación que ella comparte con el malherido Keu. Para Lancelot los barrotes de la ventana no constituyen obstáculo suficiente si su amada le concede el permiso de estar junto a ella. Formalmente, esta escena se caracteriza por su relativa brevedad, por la combinación de diferentes tipos de discurso (denotativo, indirecto y discurso directo), y por el hecho de que todas las intervenciones están identificadas narrativamente a través de frase atributiva o de incisos.

En lo que se refiere al contenido, esta escena se integra, junto con la anteriormente analizada, en el punto que hemos denominado *confesión-acuerdo* y en ella se desarrolla efectivamente un diálogo entre los protagonistas que tiene como meta la consecución de un acuerdo. A través del uso de diferentes tipos de discurso, tal como hemos visto en otras ocasiones, se consigue establecer en el seno del discurso contrastes en la información. De esta forma, encontramos en la primera parte de la escena la siguiente representación de las palabras de los personajes:

De ce que ansamble ne vienent
 lor poise molt a desmesure,
 qu'il an blasment la ferreüre.
 Mes de ce Lancelot se vante
 que, s'a la reïne atalante,
 avoec li leanz anterra:
 ja por les fers ne remanra.
 Et la reïne li respont:
 «Ne veez vos con cist fer sont
 roide a ploier, et fort a faindre?
 Ja tant ne les porroiz destraindre,
 ne tirer a vos, ne sachier,
 que les poïssiez arachier.
 - Dame, fet il, or ne vos chaille!
 Ja ne cuit que fers rien i vaille;
 rien fors vos ne me puer tenir

que bien ne puisse a vos venir.
[...]]» (vv.4594-4610)

La afirmación de Lancelot de ser capaz de poder salvar el impedimento físico de los barrotes se traslada, así, por medio del discurso indirecto, de manera que se mantiene la perspectiva de sumisión del caballero a la voluntad soberana de la dama, quien decidirá sobre la aceptación o no de la propuesta. Por ello, cuando la reina únicamente plantea como inconveniente la dificultad que plantean los barrotes de hierro de la ventana, destaca la inmediata respuesta de Lancelot, esta vez, y para el resto de la escena, en discurso directo: «Ja ne cuit que fers rien i vaille;/rien fors vos ne me puet tenir» vv.4608-4609. En este punto, de nuevo corresponde a Guenièvre decidir el desarrollo de los acontecimientos. Ella constituye en la pareja cortés el personaje que decide y como tal lo hace: «- Certes, fet ele, jel voel bien,/mes voloirs pas ne vos detient;/[.].]» vv.4616-4617.

Como vemos este núcleo del contenido de las escenas de amor se caracteriza por presentar un aspecto diferente al de las anteriores novelas. Se trata de otro tipo de amor, inscrito en otras circunstancias y resuelto de otra manera: el amor cortés por definición. Un amor del que el matrimonio queda excluido, como hemos señalado, y que se materializa por medio de la libre voluntad de las partes que deciden mantener una relación fuera de la comunidad.

3) El siguiente núcleo de contenido que podemos distinguir en los episodios de amor de esta novela es el del *conflicto-crisis*. En las novelas analizadas anteriormente este núcleo de contenido presentaba implicaciones privadas que mayoritariamente concernían a la pareja (como en el caso de *Erec et Enide*, *Le Chevalier au Lion* o la primera parte de *Cligés*), ya que el amor planteado entre los miembros de la pareja no socavaba los cimientos de las instituciones sociales. Debemos, sin embargo, señalar que esto no es así en el caso de la segunda parte de *Cligés*, donde se presentan los amores de Cligés y de Fenice, casada con el tío de aquel, dado que se plantea en teoría una

relación adúltera de implicaciones comunitarias. No obstante, incluso en este caso, la crisis social que plantea esta relación será rápidamente solucionada.

Frente a estas novelas, *Le Chevalier de la Charrete* plantea una relación que incide directamente en la estructura de la corte artúrica y sus convenciones. Efectivamente, la crisis planteada en la relación de la pareja tiene más que ver con la comunidad que con la propia pareja porque, una vez descubierta la existencia de un virtual adulterio, se plantea un conflicto que afecta a la comunidad, sus instituciones y sus convenciones. Por lo tanto, los miembros de la comunidad se arrogan el derecho de juzgar el caso y de sancionarlo.

De esta manera veremos que, volviendo de nuevo al relato, a raíz del esfuerzo que supuso liberar la ventana de los barrotes de hierro, Lancelot sufrirá heridas en las manos que dejarán huellas indelebles en las sábanas de Guenièvre. Estas manchas serán vistas por Meleagant quien acusará a la reina de haber cometido adulterio con Keu, puesto que es el compañero de habitación de la reina y, por el hecho de estar aún convaleciente de sus heridas, parece el candidato más plausible. Sin embargo, pese al enojo que la posible relación adúltera pueda causarle en un principio, Meleagant utiliza esta acusación para manipular las circunstancias y utilizar el posible adulterio como excusa con el fin de obtener de su padre derechos sobre Guenièvre que hasta el momento éste le había negado. Indudablemente esta crisis trasciende la vida particular de los personajes, lo que simplemente ocurría en las anteriores novelas, para implicar cuestiones que afectan al carácter social de los personajes y la propia identidad de la comunidad. De esta forma, Guenièvre deja de ser, en el plano privado, una simple dama para recuperar su estatus público de esposa del rey Arthur; Lancelot pierde su posición privada y secreta de *amigo* de Guenièvre, para recuperar ante los ojos de todos su estatus público de caballero de la corte del rey Arthur que debe a cualquier precio defender el honor de la reina. Sin embargo, las dos vertientes de la existencia de los dos personajes están

implícitas en sus palabras de modo que cuando Guenièvre y Lancelot se hablan en público el discurso presenta dos líneas de mensaje: aquella que debe ser descodificada por la comunidad y aquella que está especialmente dirigida al otro miembro de la pareja. Hay, por lo tanto, una doble línea significativa en la expresión del discurso, resultado del deseo de mantener en secreto una relación que contraviene el sistema convencional de la comunidad donde se inscribe.

Todo ello dará lugar a una serie de escenas dramáticas que ya han sido analizadas en los apartados protocolarios o de caballería respectivos por la implicación social del carácter público de los personajes implicados. Sin embargo, el estatus privado y secreto de los amantes permanece implícito en todas estas escenas por lo que deben ser retomadas en este estudio de los episodios amorosos. En este sentido, la escena que desencadena la crisis es aquella donde Meleagant acusa a la reina de adúltera, después de haber encontrado sus sábanas manchadas de sangre, lo que aparece desarrollado por medio de un diálogo en discurso directo en los vv.4756-4789, analizado dentro del núcleo de contenido de la descortesía en los episodios de protocolo.

A partir de este punto todo el proceso evolutivo de la crisis tendrá como fuerza motora al personaje de Meleagant, quien terminará de perfilarse como el antagonista de la novela. Por esta razón las otras escenas de la crisis serán incluidas en el apartado dedicado al oponente, aunque, evidentemente, están estrechamente ligadas a este punto.

4) En el esquema de las situaciones de interacción verbal propias los episodios de amor, el *oponente* representa el discurso de una entidad narrativa determinada que impide el desarrollo previsible y feliz de la historia de amor. El oponente, por tanto, es aquel personaje que, en el seno de las escenas de amor, tiene por misión la de provocar el desencuentro de los miembros de la pareja o impedir la realización de sus proyectos. En esta novela esta función será desarrollada por Meleagant. De esta forma, de igual manera que ocurrió con los

físicos de Salerno cuya intervención para *resucitar* a la emperatriz casi provoca el fracaso de los planes de Fenice y Cligés, Meleagant se presenta como el oponente a cualquier interés o meta que no sea el suyo propio: retener a cualquier precio a Guenièvre junto a sí. Efectivamente, Meleagant ama a la reina y busca ser correspondido al precio que sea para lo cual proyecta y ejecuta el secuestro de aquella, negándose a reconocer ningún argumento cortés, esgrimido por su padre, que tenga por finalidad algo que no concuerde totalmente con lo que él desea. De esta manera, los ruegos del rey Bademagu para que entregue a la reina al esforzado caballero que ha llegado al reino a través del Puente de la Espada recibirán una respuesta tajante:

- Assez me loist ore escoter,
 et vos diroiz vostre plaisir,
 fet Meleaganz, et teisir,
 mes po m'est de quan que vos dites;
 je ne sui mie si hermites,
 si prodon ne si charitables,
 ne tant ne voel estre enorables
 que la rien que plus aim li doingne.
 [...] (vv.3272-3279)

Para lograr su objetivo utilizará todos los medios de los que dispone: la fuerza física, la fuerza de la palabra empleada en proyectos de manipulación muy bien elaborados y, finalmente, el engaño alevoso. Todos ellos se inscriben en un tipo de conducta que el propio personaje reivindica para sí: «Tant con vos plest, soiez prodon,/et moi lessiez estre cruel.» vv.3294-3295. Meleagant se nos presenta, pues, con una personalidad de gran entidad que es capaz de soportar un desdoblamiento psicológico con el fin de sacar ventaja en el manejo simultáneo de diferentes códigos de actuación. De esta forma, esta *esquizofrenia* calculada permite que se sienta con derecho a reclamar unos legítimos derechos en el marco del código caballeresco, al tiempo que, alevosamente, se ha asegurado de interceptar y alejar al personaje que podría provocar el fracaso de

su proyecto amoroso. O, asimismo, manipulará los hechos con el propósito de controlar el comportamiento de los otros (su padre, el rey Arthur o Gauvain) fuertemente reglamentado por el código cortés.

Finalmente, debemos señalar que la actuación de este personaje provoca como consecuencia la ruptura del mundo aislado que la pareja Guenièvre-Lancelot había formado al margen de la sociedad y les devuelve su entidad pública. Así, el espacio neutral en el que tuvo lugar la materialización del amor de estos personajes pierde su carácter protector por lo que provoca la salida de él de los implicados.

En este punto de la intriga, la palabra se convierte en esencial dado que Meleagant intenta manipular a todos y especialmente, al rey Bademagu, su padre, para obtener sus objetivos. Todo ello queda reflejado en las escenas enumeradas a continuación y que han sido clasificadas y analizadas anteriormente en los capítulos correspondientes:

En los episodios protocolarios encontramos las siguientes escenas: un monólogo en discurso directo en los versos 4790-4795, donde Meleagant ordena a Keu que no se mueva y a los guardias que no pierdan de vista las sábanas manchadas; un diálogo en discurso directo entre los versos 4798-4828, donde Meleagant acusa ante el rey, su padre, a Guenièvre de unos hechos cuya naturaleza no ha sido plenamente aclarada, con el fin de mejorar su imagen y reclamar sus *derechos*; y un diálogo presentado en discurso híbrido desarrollado entre los versos 4834-4911, en el que se presenta el arbitraje del rey Bademagu: Meleagant sostiene la acusación y Keu y Guenièvre se defienden, con toda la razón del mundo. La posición irreductible de las partes y la gravedad de la acusación hacen que el asunto no pueda ser zanjado más que a través de las armas.

En los episodios de caballería encontramos el duelo que parece inevitable para zanjar a través de las armas quién tiene razón y quién miente.

Destacaremos en este punto dos diálogos consecutivos presentados en discurso directo, en los que se establecen las condiciones del enfrentamiento: en primer lugar Guenièvre compromete a Lancelot en su defensa, vv.4917-4938; en segundo lugar, se produce el enfrentamiento verbal entre los dos adversarios en el que ambos se muestran dispuestos a comprometerse con sus posiciones por medio de un juramento ritual, vv.4939-4956. Evidentemente Lancelot no incurrirá en perjurio porque lo que está en cuestión no es si hubo adulterio o no, sino si lo hubo con Keu, lo que es completamente falso.

5) El último punto del que nos ocuparemos en estos episodios es el del *acuerdo final* que hemos presentado como el último núcleo de contenido propio de las escenas de amor. En esta ocasión debemos señalar que el acuerdo final entre la pareja característico de las novelas anteriores desaparece en ésta por las mismas razones aducidas anteriormente: los personajes están comprometidos socialmente y su unión no puede ser nunca pública sino secreta. Sin embargo, después de la separación de los personajes, éstos volverán a estar cerca con ocasión del Torneo de Noauz, donde de nuevo se nos hará ver el grado de sumisión del caballero a la voluntad de su amiga, sean cuales sean las repercusiones en su honor. De esta forma diferentes escenas darán cuenta de las órdenes que Guenièvre, por mediación de una doncella envía a Lancelot para verificar su identidad dado que sólo él podría ejecutarlas sin reservas y de la respuesta de Lancelot a la voluntad de su amiga:

Primero encontramos dos **monólogos en discurso directo** en los que, por mediación de una doncella, Guenièvre envía a Lancelot la orden de luchar lo peor posible con el fin de comprobar la sumisión absoluta del caballero: vv.5638-5645; vv.5836-5844. Por la tercera orden, se manda al caballero a que luche lo mejor posible, y ello aparece representado en el texto por mediación del narrador, quien reproduce en estilo indirecto el diálogo entre la reina y la doncella. De esta manera el discurso indirecto pone de relieve el contenido de

las palabras de especial importancia para el desarrollo de la intriga. Las dos primeras escenas en las que se representa el discurso directo del personaje se caracterizan formalmente por estar introducidas por el narrador quien señala la identidad del locutor (Guenièvre) y la del receptor («une pucele cointe et sage» v.5637) y el cambio de discurso por medio del verbo declarativo («et (si li) dit»).

En lo que se refiere al contenido, ambas escenas se caracterizan por su carácter imperativo declarado abiertamente por el propio locutor:

* et dit: «Dameisele, un message
vos estuet feire, et tost le faites
a paroles briemant retraites.
Jus de ces loges avalez;
a ce chevalier m'an alez
qui porte cel escu vermoil;
et si li dites a consoil
que «au noauz» que je li mant.» (vv.5638-5645)

* si li dit: «Alez, dameisele,
monter sor vostre palefroi.
Au chevalier d'ier vos envoi,
sel querez tant que vos l'aiez.
Por rien ne vos an delaiez,
et tant si li redites or
qu' «au noauz» le reface ancor.
Et quant vos l'en avroiz semons
s'atandez bien a son respons.» (vv.5836-5844)

Frente al primer monólogo, el segundo se caracteriza por su parte final en la que la reina pide a la doncella que espere a ver cuál es la respuesta del caballero. Evidentemente, Guenièvre es consciente de lo que está *ordenando* al caballero ya que por segundo día consecutivo lo obliga a incurrir en deshonor por su comportamiento cobarde y lo convierte en el foco de las críticas, reproches y desprecio del público que presencia el Torneo. Por ello desea saber cuál es la reacción del caballero cuando se le imponga por segundo día la misma orden, porque quiere saber si efectivamente es Lancelot, como sospecha. Se trata, pues, de una prueba de la que la reina se sirve para determinar sin ningún

género de duda si el caballero que oculta tan celosamente su identidad es Lancelot, porque sólo él es capaz de una sumisión incondicional. Estas escenas y las que analizaremos a continuación ponen de manifiesto el tipo de esquema amoroso de tipo cortés en el que el amigo está sometido a la voluntad de la amada en todo sentido.

Las escenas donde vemos a Lancelot recibiendo las órdenes por intercesión de la doncella aparecen representadas como **diálogos en discurso híbrido** en los versos 5652-5656, vv.5852-5857 y un **diálogo en diálogo directo** entre los versos 5888-5893. Formalmente, las escenas representadas en discurso híbrido se caracterizan por su brevedad (dos versos directos y dos indirectos en la primera; cuatro versos indirectos y dos directos en la segunda escena). El uso del discurso indirecto tiene en ambas escenas la misión de poner de relieve las palabras del caballero ante la primera petición y la transmisión de la orden por segunda vez por parte de la doncella. De esta manera, las dos intervenciones que contienen estas breves escenas quedan resaltadas. La recepción de la última orden, aquella en la que se le pide que luche lo mejor posible, aparece presentada como un diálogo en discurso directo, en contraste con la escena en la que Guenièvre manda la orden, representada por medio de un monólogo indirecto. Este diálogo se caracteriza, como los anteriores, por su brevedad (seis versos en discurso directo) y por presentar por medio de dos intervenciones la orden transmitida por la doncella y la respuesta del caballero.

La presencia del narrador es discreta y se limita a introducir la escena por medio de la descripción del movimiento de la doncella hasta encontrar al caballero y sus precauciones en la transmisión del mensaje («Aprés le chevalier s'aquialt/tant que molt prés de lui s'est jointe;/si li dist come sage et cointe/qu'il ne l'ot veisin ne veisine:» vv.5648-5651; «Par mi les rans s'est avoiee/tant qu'ele vit le chevalier;» vv.5850-5851; «et ele monte, si s'an va/tant que le chevalier trova;/si li ala maintenant dire:» vv.5885-5887); a introducir las oportunas marcas

narrativas (frases atributivas, simples verbos declarativos o el inciso «li respont» v.5857) a través de las que se pone de relieve el cambio de instancia enunciativa; y, finalmente, de forma muy sutil, se limita a comentar las palabras de Lancelot cuando acepta la orden de la reina («come cil qui est suens antiers» v.5656).

Por su parte, desde el punto de vista del contenido, estas escenas presentan la recepción de la orden y la sumisión del caballero sin ninguna reserva, mostrando, con ello, ser un verdadero caballero cortés siempre dispuesto a cumplir los deseos de su amiga. Evidentemente esta predisposición del amigo justifica la brevedad de réplicas que simplemente ponen de relieve la constatación de la aceptación de la orden y la sumisión incondicional:

* [...]. Quant cil l'oï,
si li dist que molt volantiers,
come cil qui est suens antiers. (vv.5654-5656)

* Et cil: «Des qu'ele le comande,
li respont, la soe merci.» (vv.5856-5857).

*Et cil respont: «Or li diroiz
qu'il n'est riens nule qui me griet
a feire, des que il li siet;
que quan que li plest m'atalante». (vv.5890-5893)

Por tanto el acuerdo final de la pareja es el mismo que existía al principio: aquel regido por el código del amor cortés. De esta forma el caballero debe demostrar con su total sumisión, el grado de adoración y el calibre del amor que profesa a su amiga. Ésta, por su parte, se encuentra siempre en su legítimo derecho de comprobar, por los medios que estime oportuno, que esta sumisión es verdadera. Finalmente, debemos señalar que, dentro de este tipo de amor, la consumación física de aquel está determinada por las ocasiones esporádicas que se presenten sin que queden en ningún sentido en peligro las posiciones públicas de los personajes implicados.

5.4.5. Conclusión

Lancelot presenta un porcentaje total de discurso directo del 40,2%, mayoritariamente manifestado en el texto por medio del diálogo (30,6%) frente a las manifestaciones minoritarias del discurso singular (5% de monólogo y 4,6% de soliloquio). En lo que respecta a la repartición del porcentaje del discurso directo entre los diferentes tipos de episodios, hay que señalar que se concentra particularmente en los episodios de caballería (13,3%) y en los episodios de protocolo (15,9%). Los episodios de amor, por su parte, presentan una cifra bastante reducida (3,7%) que contrasta con las presentadas en las novelas precedentes: 7,2% en *Erec et Enide*, 20,5% en *Cligés* y 11,9% dans *Yvain*.

Evidentemente hay una destacada diferencia entre el porcentaje de discurso directo en los episodios de amor de *Lancelot* y el de las otras novelas, mientras que el porcentaje total de discurso directo es similar en todas ellas. Esto se explica por el hecho de que la historia de amor desarrollada en esta novela, por su naturaleza adúltera, se caracteriza por sus implicaciones sociales. Estas implicaciones obligan a colocar algunos intercambios verbales, que conciernen a los enamorados, mayoritariamente, en los episodios de protocolo y, minoritariamente, en los episodios de caballería. Esto provoca, entonces, una disminución destacable de las escenas que se clasifican en los episodios de amor.

Por otro lado, como ocurre en las novelas precedentes, en *Le Chevalier de la Charrete* es posible constatar que el discurso directo de los personajes está acompañado habitualmente por manifestaciones del lenguaje no verbal que anuncian el sentido de las palabras, las subrayan, las contradicen o las sustituyen. La mayor parte de las señales, gestos o ademanes que aparecen junto al discurso directo en este texto están presentes ya en las novelas

precedentes con el mismo sentido. Sin embargo, dentro del conjunto se puede distinguir un número reducido de manifestaciones no verbales que presentan aquí sentidos diferentes a los expresados en los otros textos; y, se pueden asimismo encontrar signos o gestos nuevos que van a completar el cuadro de manifestaciones no verbales presentes en las escenas dramáticas de las novelas de Chrétien. De esta forma, las expresiones no verbales que presentan aquí nuevos valores son: la risa con valor de desprecio (v.3078) o de superioridad al conocer una información exclusiva de la que carece el otro (v.1394 y v.5485); también con valor de desprecio encontramos el ademán de negar el saludo (v.50); el llevar la espada desenvainada al tiempo que se efectúa un movimiento de desplazamiento que disminuye la distancia entre los individuos es signo de agresión (v.896); como signo de acogida encontramos poner un abrigo al recién llegado (vv.1019-1020); finalmente, encontramos la manifestación de la frustración y de la impotencia causada por una situación que escapa al control del individuo por medio de las lágrimas y de una actitud pensativa (vv.5434-5436).

Por su parte, es posible distinguir en las escenas dramáticas de esta novela gestos y ademanes inéditos con respecto a los intercambios verbales de los textos precedentes. De esta forma, encontramos el gesto de santiguarse como expresión de sorpresa y admiración (v.5549), el llevar a alguien del dedo como expresión de afecto (v.3938), el desplazarse hacia adelante separándose de los demás como expresión de decisión (v.2176) y el levantarse repentinamente, poniéndose de frente a alguien con la cabeza baja, al tiempo que se guarda un silencio terco como expresión de descontento (v.3939 y v.3941). En este grupo debemos incluir también el gesto de los ojos para indicar un lugar (v.4507) porque reemplaza la expresión verbal imposible en el contexto donde aparece. Y, por último, señalaremos la señal emitida de forma inconsciente que consiste en sonrojarse (v.4777) como manifestación de un

sentimiento agudo de vergüenza frente a una realidad que descubre una falta.

En este texto, como en las otras novelas, el conjunto de las manifestaciones que acompañan al discurso directo permite establecer un retrato psicológico verosímil y humano de los personajes. En este sentido, debemos señalar, de la misma manera que lo hicimos con Yvain, la importancia de la expresión no verbal de Lancelot en el momento de establecer su retrato. Por un lado, es descrito como un caballero valeroso frente a las situaciones o a los personajes que se convierten en obstáculos en su camino. Y, por otro lado, se le muestra como un ser capaz de expresar emociones intensas. De esta forma, como un perfecto amigo, demuestra su emoción por medio de las lágrimas y de un amago de desvanecimiento cuando encuentra un peine de su amiga donde se encuentran algunos de sus cabellos (vv.1414-1427). O, cuando está encerrado y, por ello, sabe que no podrá participar en el Torneo de Noauz donde seguramente se encontrará Guenièvre, muestra su impotencia por medio de las lágrimas, del silencio y de la tristeza de su rostro (vv.5434-5436). Por consiguiente, se nos presenta a un caballero agresivo, valeroso frente a las situaciones hostiles y sensible, sumiso y fiel en las situaciones de amor.

En definitiva, esta novela constituye otro ejemplo de la elección estructural del autor donde el discurso del personaje, acompañado o no del lenguaje no verbal, tiene un lugar importante. En un cierto número de casos las escenas dramáticas responden a una intención simplemente de verosimilitud, de realismo; pero, en otros casos, el recurso al discurso directo permite acceder directamente a la psicología del personaje y establecer retratos de personalidad bastante coherentes lo que, a fin de cuentas, repercute en la coherencia general del texto.

5.5. *Perceval*

Perceval es la última novela de Chrétien de Troyes. La historia que se desarrolla en ella tiene la particularidad de presentar dos personajes como centro de la acción que desarrollan su actividad en marcos independientes. De esta forma, en un momento determinado de la narración, se presentan de forma excluyente las aventuras de Gauvain, luego, a su vez, las de Perceval, para finalizar con las del primero.

En esta última novela volvemos a constatar, en lo referente al tratamiento del componente épico, que los combates colectivos han desaparecido definitivamente y en su lugar sólo encontramos combates singulares surgidos de la rivalidad entre dos caballeros o enfrentamientos entre éstos en los torneos. En este marco, además, la presencia del personaje femenino es constante, de forma directa, por ser ella la que plantee la aventura, la provoque involuntaria o voluntariamente o porque simplemente se vea envuelta en ella. De nuevo, la movilidad de la mujer en este relato es manifiesta, lo que, conjugado con su importancia en este tipo de relato, explica su omnipresencia y valor decisorio en las aventuras emprendidas por los caballeros.

Finalmente, destacaremos el hecho de que la novela esté inconclusa como uno de los rasgos que le confieren un atractivo particular dado que las expectativas creadas por las aventuras en las que están comprometidos el valor

y el honor de estos caballeros despiertan un gran interés y estimulan a los futuros creadores a intentar darle un final a la historia.

5.5.1. Argumento

En concreto, *Le Conte du Graal* desarrolla las aventuras de un nuevo personaje que se incorpora a la corte del rey Arthur: Perceval. Este joven ha sido mantenido aislado del mundo caballeresco por su madre, quien quiere, de esta manera, protegerlo de la suerte nefasta de su padre y de sus hermanos. Sin embargo, un día el muchacho conocerá a unos caballeros y, fascinado, emprenderá la ruta que lo conducirá hacia el universo caballeresco. En el camino, tendrá ocasión de poner en práctica las recomendaciones de su madre sobre el comportamiento cortés con respecto a las doncellas. Sin embargo, la torpeza del joven lo llevará a hacer lo contrario de lo esperado: obliga a una doncella a compartir su comida con él, a regalarle un anillo y a besarlo. Con ello, le causará un grave perjuicio porque, al regresar, el amigo de la doncella no creerá nada de lo que ésta le cuenta. Al contrario: la acusará de traición y la maltratará.

El primer contacto con la corte del rey Arthur pondrá de relieve la ignorancia del joven en lo que se refiere a los usos caballerescos, aunque el futuro venturoso que le espera será desvelado por medio de la predicción de una niña, que recibirá una bofetada de Keu, bastante contrariado con sus palabras. Antes de abandonar la corte, el joven galés, Perceval, mata al Caballero de las Armas Bermejas que había desafiado al rey, logrando, con ello, dejar a todos admirados. A continuación, el joven se encuentra con Gornemant de Goort quien lo adiestrará y lo convertirá en un verdadero caballero. Como tal se pondrá al servicio de Blanchefleur de la que se enamorará y cuyo castillo, Belrepeire, liberará del asedio de Anguiguerron y de Clamedeu. Estos caballeros serán los

primeros que lleven a la corte de Arthur las noticias sobre las aventuras del joven caballero. Posteriormente, después de despedirse de su amiga, llegará a un castillo donde verá, en la noche, un extraño cortejo: un joven que lleva en sus manos una lanza radiante desde cuya punta se desliza una gota de sangre, seguido, entre otros, de una joven que lleva un Grial y de una doncella que tiene una bandeja de plata. Siguiendo los consejos de su mentor, el joven guarda silencio y no muestra interés por lo que está viendo. Al día siguiente, se encontrará en un castillo vacío y, tras adentrarse en el bosque, tendrá ocasión de saber por medio de una doncella el grave error que cometió la víspera al no preguntar el sentido de lo que veía y evitar con ello la curación del Rey Pescador, su anfitrión. Perceval emprende, en ese punto, el rastro del caballero que mató al amigo de la doncella con la que acaba de hablar y se encontrará con el amigo de la primera doncella que encontró en su camino hacia la corte y con la que tuvo un comportamiento poco cortés. Tendrá ocasión, pues, de vengar las afrentas a las que el amigo celoso ha sometido a la doncella, ya que había desconfiado de su fidelidad. De nuevo, este caballero es enviado a la corte para dar noticia de las aventuras de Perceval. Éste encontrará en su camino unas gotas de sangre difuminadas sobre la nieve lo que le recordará a Blanchefleur, su amiga, y lo sumirá en un profundo ensimismamiento. En este punto tendrá lugar la incorporación de Perceval a la corte ya que Arthur se encuentra en el bosque y el joven, después de varios intentos torpes de Sagremor y Keu de obligarlo a abandonar sus pensamientos y a seguirlos, será conducido por Gauvain ante el rey. Por otro lado, la derrota de Keu será el castigo que Perceval inflija al senescal para vengar, así, a la niña que le sonrió en la corte y le anunció su prometedor futuro. Una vez incorporado a la corte tendrá lugar un hecho de especial importancia que modificará sustancialmente la vida de los caballeros: la llegada de una doncella que descubre a Perceval el pecado cometido al haber sido demasiado discreto en el castillo del rey Pescador y que propondrá a todos

los caballeros una aventura en la que medir su valía. Inmediatamente después, Gauvain será acusado de traición por Guinganbresil quien lo desafía públicamente. Estas dos apariciones van a provocar, por tanto, la salida de la corte de ambos caballeros quienes emprenden sus propios caminos para poder hacer frente a los retos que se les han presentado: Perceval, subsanar el error cometido encontrando el Graal y la lanza que sangra lo que lo llevará durante cinco años a vagar y a hacer frente a duras aventuras. Finalmente, llegará ante un ermitaño, quien resultará ser familia suya, y que le revela la importancia del Grial, cuya búsqueda proseguirá el joven. Por su parte, Gauvain se dirige al lugar donde debe responder al desafío que, finalmente, será pospuesto y, posteriormente, llegará al castillo de las reinas ancianas donde deberá hacer frente a las aventuras del Lecho de la Maravilla y a Guirimelant, quien lo odia. Desde el castillo, Gauvain envía un mensaje a Arthur que se encuentra afligido por la ausencia de su ejemplar caballero. Y, en este punto la narración queda interrumpida.

5.5.2. Las modalidades del discurso directo en los episodios de caballería

En primer lugar, nos ocuparemos de análisis de las situaciones de interacción verbal en las que se recurre al **diálogo en discurso directo** del personaje, dentro de los episodios de caballería de esta novela:

1) En la situación de interacción verbal definida por desarrollar el contenido de *acceso a la información* se enclavan las cuatro escenas comprendidas en los versos vv.3762-3812, vv.4200-4207, vv.4795-4851 y vv.6758-6765. En ellas, desde el punto de vista formal, encontramos dos interlocutores (Perceval y la doncella de la tienda, Sagremor y unos escuderos, Gauvain y un escudero, Gauvain y un caballero), puntuales intervenciones del narrador para describir el gesto del personaje («El quant la de dameisele l'ot,/si s'anbruncha et dist an bas:» vv.3764-3765; «Et Percevax respondu a,/qui de

honte color mua:» vv.3769-3770), introducir el diálogo («Talant a qu'ancontre lui aut/mes sire Gauvains por savoir/s'il porroit le roncin avoir,/mes ençois au chevaliers dist:» vv.6754-6757; etc.) o identificar al interlocutor por medio de incisos o de frases atributivas. Estas intervenciones puntuales, nos referimos especialmente a la descripción de los gestos o de los movimientos, tienen como misión aportar referentes no verbales al discurso de los personajes de manera que este pueda ser apreciado en toda su amplitud al integrarse en un conjunto expresivo corporal. En este sentido, seguimos encontrando intervenciones sin marca narrativa que identifique al interlocutor lo que incide directamente en el ritmo del diálogo y en la apreciación de su grado de verosimilitud al reproducir los tiempos de intercambio del discurso real, tal como podemos apreciar en la siguiente escena, donde Sagramor es informado de la presencia de un caballero (Perceval) sumido en sus pensamientos cerca de donde están acampados:

«Di va, fet il, nel me celez,
 por coi venez vos ça si tost?
 - Sire, font il, hors de cest ost
 avons veü un chevalier
 qui somoille sor son destrier.
 - Est il armez? - Par foi, oïl.
 - G'irai a lui parler, fet il,
 et si l'an amanrai a cort.» (vv.4200-4207)

Por otro lado, dentro del aspecto formal destacaremos especialmente la escena que se desarrolla en los versos 4795-4851. En ellos, Gauvain se dirige a un escudero en Tintaguel para solicitarle información sobre unos caballeros. El interés de la escena reside en el hecho de que la propia enunciación del escudero acoge en su seno otra enunciación también en discurso directo, al reproducir las palabras de uno de los personajes implicado en el relato que está ejecutando:

[...]
- Oïl, sire, se Dex me saut.
[...]
Cil qui mout voloit exploitier
se fist lors fere chevalier,
après revint a sa preiere.
«Ne puet estre an nule meniere,
dist la pucele, par ma foi,
jusque vos avroiz devant moi
tant d'armes fet et tant josté
que m'amor vos avra costé,
[...]»
Si come cela devisa,
le tornoiement anpris a,
[...] (vv.4813-4842)

De esta forma, el diálogo entre estos dos primeros personajes, dentro del contexto de la solicitud de información, implica otros intercambios verbales anteriores que son reproducidos en el propio discurso del personaje con el fin de dar sentido al discurso actual. El discurso del personaje dentro del discurso del personaje constituye un recurso narrativo que encontramos en otras ocasiones en las novelas de Chrétien (es el caso, por ejemplo, del relato de Calogrenant, en *Le Chevalier au Lion*) y que imprime verosimilitud al texto ya que se muestra la manera en que los personajes acceden a la información. Por otro lado, con ello se refuerza la entidad del discurso del personaje en el relato, frente a la voz del narrador que queda en segundo plano.

Desde el punto de vista del contenido, podemos definir aún más las escenas de acuerdo con la dirección de intercambio de la información dado que en todas ellas se pide información. Su valor está determinado por el propio desarrollo del relato ya que presentan el intercambio verbal previo por el que los personajes tienen conocimiento de las características de la próxima aventura en la que se verán inmersos: Perceval tendrá noticia de las consecuencias de sus acciones descorteses antes de ser armado caballero y tratará de ayudar a una de sus víctimas, la Doncella de la Tienda de Campaña (vv.3762-3812); Sagremor será informado de la presencia de un caballero ensimismado cercano a donde

acampa el rey y su séquito y tratará de traerlo ante Arthur (vv.4200-4207); Gauvain tiene noticia de las causas que originaron el Torneo de Tintaguel donde tomará parte (vv.4795-4851); y, finalmente, Gauvain será informado de antemano de la calidad descortés del escudero que se aproxima a él con un caballo (vv.6758-6765). En todos los casos el recurso a la palabra del personaje para introducir una nueva aventura pone de relieve la voluntad de primar, en lo posible, la expresión de esta instancia narrativa en detrimento de la del narrador. La amplitud de la verosimilitud del texto aumenta y, al mismo tiempo, su aspecto dramático.

2) Los *acuerdos-contratos* por los que generalmente se obtiene algo a cambio de algo aparecen representados en estos episodios por medio de cinco escenas que se organizan de la siguiente manera: por un lado, encontramos las que presentan un contrato contraído libremente que, en el caso de las tres escenas comprendidas en los versos 5302-5327, vv.6444-6496 y vv.6675-6709, constituye el que contrae el caballero con respecto a un menesteroso. En las tres ocasiones el personaje desvalido resulta ser una doncella (la *Pucelle aux Petites Manches*, la *Male Pucelle* y la amiga del Caballero Herido) y el caballero que las ayuda será Gauvain, siempre descrito como un dechado de cortesía. Estas escenas responden al código caballeresco de ayuda al menesteroso y desvalido. De esta forma, en las tres ocasiones, vemos a Gauvain comprometiéndose voluntariamente a ayudar a las doncellas que así se lo solicitan: siendo el campeón de la *Pucelle aux Petites Manches*, alcanzándole un palafrén a la *Male Pucelle* y socorriendo al amigo de otra doncella.

Formalmente, estas tres primeras escenas se caracterizan por la presencia puntual del narrador que introduce el diálogo encabezándolo o intercalándolo con una descripción del movimiento de los personajes («Mes sire Gauvains esperone/vers la pucele l'ableüre,/et ele le crie: [...]» vv.6442-6444; «la pucele son duel menant,/et ele li dist maintenant qu'ele le vit: [...]» vv.6673-6675; etc.)

o de sus gestos a través de los que se traslucen matices interactivos de respeto y petición («sa petite fille venant,/qui par la janbe maintenant/mon seignor Gauvain anbraça/et dit: [...]» vv.5299-5302;) o de afectividad del caballero hacia la pequeña («Et mes sire Gauvains se test,/qui ne savoit que ele dist,/et sa main sor le chief li mist,/et la dameisele le tire/et dist: [...]» vv.5306-5309). Es, también, general la presencia de marcas narrativas que identifican al interlocutor, si bien debemos destacar en el caso de la primera escena (vv.5302-5327) y, también, de la segunda (vv.6444-6498) la existencia de intervenciones carentes de estas marcas e incluso la ruptura de la unidad del verso para contener dos réplicas, todo lo que concurre, como hemos señalado, para intensificar el valor dramático de la escena. Este es el caso de los siguientes versos en los que la *Male Pucelle* se dirige a Gauvain en un tono prepotente, reprochándole su intención de protegerla, de acuerdo al código cortés:

[...]
 - De Deu soiez vos beneoite,
 fet mes sire Gauvains, pucele.
 Or me dites, amie bele,
 de coi fustes vos apansee,
 qui si tost m'avez amanbree,
 mesure, et ne savez por coi?
 - Si faz, chevaliers, par ma foi,
 que ge sai bien que vos pansez.
 - Et coi?» fet il. «Vos me volez
 prandre et porter ci contreval
 sor le col de vostre cheval.
 - Vos dites bien voir, dameisele.
 - Ge le savoie bien, fet ele.
 Mal dahé ait qui le pansa!
 Garde ne le panser tu ja
 que tu sor ton cheval me metes [...] (vv.6448-6463)

El uso de este tipo de reproducción del diálogo pone de manifiesto la intensidad de ciertos momentos del intercambio y de las palabras de los personajes, especialmente por parte de la *Male Pucelle* quien confiere siempre

a sus palabras un matiz despreciativo y descortés (por ejemplo: el uso del *tu*) que resulta chocante frente a la cortesía sin límites de Gauvain.

Finalmente, destacaremos el hecho de que la primera de estas escenas (vv.5302-5327) presenta tres interlocutores (la *Pucelle aux Petites Manches*, Gauvain y el señor del castillo, padre de la niña) con intereses divergentes que tras el intercambio quedan conciliados ya que Gauvain, pese a la oposición del señor del castillo, se compromete a defender a la pequeña doncella.

Por otro lado, en este apartado encontramos dos escenas que deben inscribirse en el tipo de contrato forzado manifestado a través de la figura de manipulación del desafío. La primera de estas escenas se desarrolla en los versos 882-895 y se caracteriza por implicar a un intermediario: el Caballero de las Armas Bermejas reta al rey Arthur utilizando como intermediario al recién llegado Perceval; la segunda de estas escenas se presenta en los vv.6540-6575, donde el Caballero del Olivo reta a Gauvain.

Formalmente, estas escenas presentan como características una presencia puntual del narrador que describe, a modo de acotación, el movimiento o la situación de los interlocutores y señala, especialmente por medio de incisos, la identidad de los personajes que toman la palabra.

En lo que se refiere al contenido, como hemos indicado anteriormente, estas escenas desarrollan la figura de manipulación del desafío. Dado que conllevan un estado de ánimo marcado por el desprecio y la altanería, el tuteo del adversario por parte del que desafía es casi de rigor (tal como se comprueba en estas escenas). Así mismo es característico de estas escenas que el interlocutor objeto del desafío no pueda sustraerse al contrato de manipulación sin lesionar seriamente su honor. Por ello, el caballero desafiante (el de las Armas Bermejas y el del Olivo, respectivamente) está seguro de que su reto será aceptado por el desafiado (el rey Arthur y Gauvain, respectivamente). Este es el caso de los versos que citamos a continuación, en los que el Caballero de las

Armas Bermejas reta al rey Arthur por medio del joven galés:

«Ou an vas tu, vaslez, di va?
- Je vuel, fet il, a cort aler,
au roi ces armes demander.
- Vaslez, fet il, or diz tu bien.
Or va donc tost et si revien,
et tant diras au malvés roi,
se il ne vialt tenir de moi
sa terre, que il la me rande,
ou il anvoit qui la desfande
vers moi, qui di que ele est moie.
Et a ces ansaignes t'an croie
que devant lui pris orandroit
a tot le vin dont il bevoit
ceste cope que ci port.» (vv.882-895)

Finalmente, señalaremos que estas escenas no suelen ser muy largas porque la intensidad de las palabras pronunciadas, que dejan inequívocamente constancia de las pretensiones de cada uno de los interlocutores, son lo suficientemente contundentes para no necesitar un desarrollo demasiado largo, ni demasiada explicación ya que pronto la sangre se altera y se pasa a la acción.

3) La situación de interacción verbal de los *consejos* constituye uno de los momentos fundamentales de la relación del vasallo y el señor ya que se trata de la expresión de una de las obligaciones de aquel con respecto a éste a quien, además de auxilio debe ayudar por medio del *consilium*. Las escenas en discurso directo que encontramos en estos episodios se desarrollan en los vv.2368-2390 y vv.2399-2431. En ambas se presentan los consejos que dos de sus vasallos dan a Clamadeu des Isles, quien desea saber de qué forma puede asaltar con éxito el castillo de Beaurepaire. El primero de los consejos pretende convencerlo de desistir en su empeño de asaltar el castillo. Sin embargo, el segundo de los consejos incita al señor a apoderarse del castillo por medio de un asedio sin tregua hasta debilitar y vencer a los caballeros que lo defienden.

La presencia del narrador en estas escenas es bastante discreta ya que

se ciñe, especialmente en la segunda escena, a la simple identificación del locutor por medio de incisos o de frases atributivas. Además de esta función, en la primera de las escenas encontramos breves acotaciones sobre el lenguaje corporal («fet li vaslez, qui tel duel fet/qu'a ses mains ses chevox detret.» vv.2369-2370) o sobre el estado anímico del personaje («fet cil qui par po n'ist del san.» v.2387) que proporcionan una amplitud más humana a estos personajes, pues expresan el dolor y el desconcierto que los embarga. En esta escena, encontramos también la única intervención que carece de marca narrativa de identificación y que corresponde a aquella donde Clamedeu se entera de la suerte de su vasallo Anguinguerron y desea conocer todos los pormenores de lo sucedido:

[...]
 Et li vaslez respont: «Par foi,
 vostre seneschax est conquis
 d'armes et si se ranra pris
 au roi Artur ou il s'an va.
 - Qui a ce fet, vaslez, di va,
 et ce comant pot avenir?
 Don pot li chevaliers venir
 qui si prodome et si vaillant
 pot fere d'armes recreant?»
 [...] (vv.2372-2380)

Se trata de una intervención que materializa una gran curiosidad y desconcierto que queda especialmente de relieve gracias, precisamente, a la ausencia de marca narrativa identificativa del locutor.

4) Hay cuatro escenas que se inscriben, por su contenido, en el marco de la situación de interacción verbal del *diálogo entre los adversarios*. Tres de estas escenas corresponden al tipo de intercambio que hemos denominado discurso agresivo entre los adversarios y se desarrollan en los versos 1081-1099, vv.2173-2193 y vv.3817-3899. Formalmente estos discursos siguen manteniendo el mismo perfil descrito anteriormente, de manera que la presencia de la voz

narrativa está limitada al encabezamiento de los intercambios donde presenta una acotación que en los tres casos tiene que ver con el movimiento apresurado con el que uno de los interlocutores, el que provoca el intercambio, recorre la distancia que lo separa de aquel al que se dirige («Qant li vaslez aprochié l'ot/tant que li uns l'autre oïr pot,/si li cria: [...]» vv.1079-1081; «Tantost qu'Anguinquerrons le voit,/si se fet armaer a esploi/et vint vers lui plus que le pas/sor un cheval et fort et gras,/et dit: [...]» vv.2169-2173; «Li Orguilleus del bois issi/et vint ausi com une foudre/par le sablon et par la poudre,/crian: [...]» vv.3814-3817); no falta tampoco la identificación puntual de la voz del interlocutor por medio de incisos o frases atributivas, que en ocasiones van acompañadas de alguna indicación sobre el carácter del personaje («Et lors li a cil respondu/com orguilleus et sorcuidiez:» vv.2180-2181; «Qant Percevox escoté ot,/si respondi ce que li plot:» vv.3881-3882); y, finalmente, la puntual aparición de una intervención sin marca narrativa de identificación, especialmente concentrada en la primera de las escenas:

si [li vaslez] li cria: «Metéz les jus,
les armes, ne les portez plus,
que li rois Artus le vos mande!»
Et li chevaliers li demande:
«Vaslez, ose ça nus venir
por le droit le roi maintenir?
Se nus i vient, nel celer pas.
- Qu'est ce, deable? Est ce or gas,
danz chevaliers, que vos me faites,
que vos n'avez mes arme traitres?
Ostez les tost, jel vos comant.
- Vaslez, fet il, je te demant
se nus vient ça de par le roi
qui combatre se vuelle a moi.
- Danz chevaliers, car ostez tost
les armes, que je nes vos ost,
que plus ne les vos soferroie.
Bien sachoiz que je vos ferroie,
se plus parler m'an feisiez.» (vv.1081-1099)

En esta escena las intervenciones carentes de marca narrativa pertenecen al joven que de forma tan inconsciente se dirige al Caballero de las Armas Bermejas. Este joven es Perceval y su forma de actuar pone de manifiesto su falta de conocimiento de las convenciones caballerescas de manera que cuando se dirige al caballero no es capaz de hacerse comprender, por lo que se entabla entre los dos un breve diálogo de sordos ya que cada de ellos es incapaz de hacer saber al otro qué es lo que quiere. Esta incomunicación impregna el diálogo de un matiz cómico que está presente, de alguna manera, en los primeros diálogos en los que toma parte el joven, quien, impulsado por su curiosidad, y desconociendo las mínimas normas de los intercambios, es incapaz de reconocer otros intereses más que los suyos. Por ello es muy difícil que ningún interlocutor obtenga de él más que la repetición testaruda de las mismas preguntas o de las mismas imposiciones hasta obtener la respuesta que busca.

Así pues, en estas tres primeras escenas (vv.1081-1099, vv.2173-2193 y vv.3817-3899), donde se reproduce un discurso agresivo, la misión de las palabras es precisamente forzar un estado de enfrentamiento que en caso de no ser resuelto verbalmente será zanjado a través de las armas. En las tres ocasiones uno de los interlocutores es Perceval que fuerza la situación (al reclamar las armas al Caballero de las Armas Bermejas) o se ve inmerso en ella al tratar de defender a una doncella (debe, por lo tanto, enfrentarse a Anguinguerron y al Caballero Orgullosa). Estos intercambios están marcados por la arrogancia, por el deseo de intimidar al otro y particularmente, como signo evidente de lo señalado, por el desprecio del adversario al que, en consecuencia, se tutea de manera ostensible.

La cuarta escena de este apartado, por su parte, corresponde al momento de la rendición y se desarrolla en los vv.7188-7194. En ella, el caballero vencido (el sobrino de Greorreas) se somete a la voluntad del vencedor (Gauvain). En este tipo de escenas, como hemos visto en anteriores ocasiones, el discurso del

caballero vencido pierde el tono altanero y desafiante del comienzo, que es sustituido por un tono resignado, humilde y, en ocasiones, suplicante, pues la suerte del vencido está en manos del vencedor. Por tanto, el desprecio hacia el otro desaparece, especialmente por parte del vencido que debe rogar por conservar su vida, y se impone el tratamiento del *vous*.

5) Las escenas comprendidas en los versos 4252-4264 y vv.8120-8137 desarrollan el contenido de la *decisión*. Formalmente, estos intercambios se caracterizan por su relativa brevedad y por una puntual intervención del narrador para señalar la identidad del locutor por medio de incisos o de frases atributivas que, en el encabezamiento de cada intercambio, explicita la identidad del receptor («Kex [...] s'an gabe et dist au roi: [...]» vv.4250-4252, «Et li autres chevaliers dist/a la pucele sanz merci:» vv.8118-8119). Así mismo, el encabezamiento de la primera de las escenas permite desarrollar una acotación por parte del narrador que define el carácter de uno de los interlocutores y que, por tanto, tiene carácter de prolepsis ya que pone en antecedentes al receptor sobre lo que se va a encontrar en este diálogo: «Et Kex, qui onques ne se pot/tere de felenie dire,/s'an gabe et dist au roi: [...]» vv.4250-4252.

Por otro lado, debemos decir que en estas escenas se explicitan verbalmente las decisiones adoptadas por los personajes implicados en circunstancias de carácter bélico. De esta manera, la escena comprendida en los versos 4252-4264 presenta la decisión de Keu de obligar al caballero que ha vencido a Sagramor a venir ante el rey:

[Keu] s'an gabe et dist au roi: «Biau sire,
veez com Sagremors revient.
Par le frain le chevalier tient,
si l'an amainne maugré suen.
- Kex, fet li rois, n'est mie buen,
qui si vos gabez des prodomes.
Or i alez et si verromes
com vos le feroiz mialz de lui.
- Sire, fet Kex, mout liez an sui

qant il vos plest que ge i aille,
 et ge l'an amanrai sanz faille
 tot a force, vuelle il ou non,
 si li ferai nomer son non.» (vv.4252-4264)

Evidentemente, la expresión directa de Keu, tal como hemos señalado en anteriores ocasiones, permite manifestar, a través de sus propias palabras, la psicología del personaje. En esta ocasión la expresión verbal de Keu permite la ilustración del trazo descriptivo del carácter del personaje con el que el narrador ha encabezado la escena. El senescal se comporta tal como se espera de él: burlón y soberbio.

Por su parte, en la segunda escena (vv.8120-8137) el *Gardien des Ports de Galvoie* manifiesta su intención, según su costumbre, de enfrentarse al caballero que ha osado llegar hasta el puerto. En ambos casos, por tanto, el recurso al discurso directo del personaje permite la expresión libre de éste y, con ello, la intensificación del episodio por medio de su dramatización.

6) El núcleo de la *descortesía* queda ilustrado en diálogo directo en estos episodios a través de una única escena desarrollada en los vv.6833-6894. En ellos Gauvain sufrirá la acción descortés de Greorreas, quien, después de ser socorrido por aquel, le roba el caballo obligándolo a servirse de un rocín.

Desde el punto de vista formal, hay que decir que en esta escena, de relativa longitud (61 versos en discurso directo), se manifiesta, de una manera más evidente, una neutralización de la presencia y de la voz del narrador en favor de la del personaje. En este sentido, vemos limitada la presencia de aquella instancia narrativa a la descripción del gesto que precede la enunciación y la identificación de la naturaleza de ésta («Et mes sire Gauvains l'esgarde,/qu'il galopoit par mi l'angarde,/si s'an mervoille et si s'an rist,/et an riant itant li dist:» vv.6829-6832) y a una identificación parcial de las intervenciones que se suceden en el diálogo. Efectivamente, en esta escena las intervenciones sin marca narrativa de la identidad del interlocutor son mayoría. De esta manera, el

paso de una situación cómica a una situación seria, en la que está comprometido el honor de Gauvain, encuentra una vía de manifestación formal a través de la eliminación de estas trabas narrativas y facilitando la libre sucesión de las réplicas de manera realista:

[...]
 Et li respont: «Gauvains, tes t'an,
 pran le roncín, si feras san,
 que au cheval as tu failli,
 que ge l'ai a mon oés seisi,
 si l'an manrai come le mien.
 - Avoi! ge ving ça por ton bien,
 et tu me feroies tel mal!
 N'an mener mie mon cheval,
 que tu feroies traïson.
 - Gauvains, par itel mesprison,
 que qu'il m'an deüst avenir,
 voldroie ores ton cuer tenir
 de ton vandre an mes. Il. mains.
 [...] (vv.6839-6851)

Este predominio de la expresión directa libre de marcas narrativas explícitas permite poner de relieve las implicaciones del contenido de la escena porque está teniendo lugar un acto descortés y anticaballeresco ya que Greorreas está traicionando a Gauvain. Este estado de deterioro de las relaciones normativas entre caballeros se pone de manifiesto, además, por el tuteo que subraya el desprecio mutuo.

7) Finalmente, la escena comprendida en los versos 5110-5121 ilustra la situación de interacción verbal del *rechazo*. Se trata de un breve intercambio entre Gauvain, quien oculta su identidad, y un escudero que pretende saber cuáles son las intenciones de aquel supuesto caballero que contempla el torneo sin decidirse a participar en él. El rechazo está manifestado por la negativa de Gauvain de saciar la curiosidad del escudero: «- Di va, fet il, a toi que taint?» v.5115. De esta manera, la escena presenta una interrupción en el deseo de las doncellas que contemplan los combates de ver colmada su curiosidad porque

aquel a quien han enviado para obtener información ha fracasado. El rechazo, pues, constituye una fractura voluntaria en el proceso comunicativo atendiendo a los intereses de uno de los interlocutores.

Por último, destacaremos un rasgo de especial importancia en relación con la negativa de dar información: se trata del uso del pronombre *tu* que pone de manifiesto la condición de inferior del escudero. De esta manera (de igual forma que en la escena comprendida en los versos 6758-6765, anteriormente analizada, donde Gauvain se dirige también a un escudero), comprobamos que el tuteo a un inferior constituye el tratamiento convencional. Evidentemente, Gauvain, volviendo de nuevo a la escena que nos ocupa, no se siente comprometido por la petición de información de un simple escudero que, además, lo interpela de una manera poco cortés:

[...], et dist: «Vassax,
dout n'iestes vos sains et heitiez,
qui ci tote jor agaitiez
et nule rien n'i avez fete,
escu troé ne lance frete?
- Di va, fet il, a toi que taint?
La chose por coi il remaint,
espoir, savras tu bien ancore.
Mes, par mon chief, ce iert mie ore,
que dire nel te daigneroie.
Mes fui de ci, si tien ta voie
et si va fere ta besoigne.» (vv.5110-5121)

Por otro lado, desde el punto de vista formal, esta escena se caracteriza por su brevedad, por estar encabezada por una acotación de movimiento («Maintenant el pré s'an antra/et si feri un des chevax/de son retrous, et dist: [...]» vv.5108-5110) y por las marcas narrativas de identificación de los interlocutores.

Por su parte, las escenas de **diálogo híbrido** en los episodios de caballería de esta novela se organizan, de acuerdo con su núcleo de contenido,

en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está ilustrado por medio de cuatro escenas en discurso híbrido desarrolladas entre los versos 4744-4768, vv.6349-6416, vv.7126-7181, vv.8284b-8645. Formalmente, estas escenas presentan como características la presencia del narrador limitada a la identificación del interlocutor y a breves intervenciones para encabezar el diálogo con una acotación del movimiento de los personajes («A cest mot an estant sailli/mes sire Gauvains toz honteus,/et Agrevains li Orguilleus,/ses freses, saut et li tire:» vv.4740-4743; «ençois li anclina et dist:» v.6348; etc.), sus gestos («Gant mes sire Gauvains l'aproche,/sel salua et si li dist:» vv.8284-8284a) o en el interior del intercambio para señalar su cambio de posición. Al mismo tiempo es posible encontrar réplicas que carecen de identificación narrativa de manera que, junto con el uso del discurso no-literal, introducen cambios de ritmos en el seno de la escena.

Desde el punto de vista del contenido, estas escenas pueden reorganizarse entre aquellas donde se reproduce un contrato libremente contraído (vv.6349-6416) y aquellas en las que se reproduce un contrato forzado (vv.4744-4768, vv.7126-7181 y vv.8284b-8645). De esta forma, la escena desarrollada entre los versos 6349-6416 presenta, pues, un tipo de contrato contraído libremente ya que Gauvain, guiado por su sentido de la caballerosidad, se compromete libremente a velar por la seguridad de la amiga del Caballero Herido quien así se lo solicita. Frente a este contrato libremente contraído, las otras tres escenas se caracterizan, tal como hemos señalado, por implicar un contrato forzado. La diferencia esencial entre éste y el anterior tipo de contrato reside en el grado de libertad de decisión del sujeto implicado involuntariamente. En el marco del contrato forzado no existe libertad porque la posibilidad de rechazar el programa propuesto no existe, sea porque afectaría directamente al honor o porque la existencia de normas o *costumbres* previas hacen imposible

el rechazo. En cualquier caso, el sujeto queda envuelto en un programa de manipulación concebido por el manipulador que, sea de la manera que sea, espera sacar el provecho buscado. De esta manera, la escena comprendida en los versos 7126-7181 presenta la petición del caballo del vencido realizada por un barquero a Gauvain en nombre de una antigua costumbre. Gauvain debe, por tanto, plegarse, como caballero que es, a estas reglas que se imponen sobre su propia voluntad.

Por su parte, las escenas comprendidas en los versos 4744-4768 y vv.8284b-8645 representan un contenido de desafío que, como hemos señalado, constituye una de las figuras formales a través de la que se manifiesta la manipulación. El primero de estos intercambios reproduce la segunda parte del desafío lanzado por Guinganbresil a Gauvain a quien acusa de haber matado alevosamente a su señor. Esta escena presenta, desde el punto de vista formal, la particularidad de que intervienen en ella tres interlocutores: Agrevains el Orgullosa, Gauvain y Guinganbresil. En esta ocasión, la intervención de Guinganbresil será reproducida en discurso indirecto y en ella el personaje se ratifica en la acusación que lanza contra Gauvain y le indica el lugar donde responderá por ella. La respuesta de Gauvain, presentada en discurso directo, no puede ser otra más que la aceptación del desafío y de sus condiciones. El lenguaje no verbal que encabeza el diálogo indica la reacción de los personajes que oyen el desafío: el saltar del asiento (vv.4740-4743) expresa sorpresa y rechazo por lo inesperado del reto. Por tanto, antes de formular verbalmente su reacción como resultado de un proceso intelectual, aquella quedará manifestada de manera inmediata y bajo forma de señal expresada inconscientemente.

La escena de desafío representada en los versos 8284b-8645 se caracteriza, desde el punto de vista formal, especialmente por su longitud (336 versos en discurso directo, 5 en discurso indirecto y 1 en discurso denotativo) y

por las otras características que comparte con el resto de las escenas analizadas anteriormente: apuntes del narrador sobre el gesto y el movimiento de los personajes («A icest mot Grinomalanz/se trestorne come dolanz/et si s'an comance a aler.» vv.8391-8393; «Et li Grinomalanz s'areste,/si li torne an travers la teste/et dit: [...]» vv.8397-8399; etc.) ampliando, con ello, el valor de las palabras con otros referentes informativos; indicación del estado anímico («qui de sa folie a grant honte» v.8456); manifestación de marcas narrativas que identifican al locutor combinada con intervenciones de los interlocutores sin identificación; y, finalmente, ruptura de la unidad del verso para contener dos réplicas («- Et qu'an feïs? - D'armes l'outrai.» v.8296). Todo ello pone de relieve el deseo de introducir elementos formales que permitan mantener constante la atención del receptor. El cambio de ritmo implicado por el discurso indirecto también participa de esta voluntad, aunque en menor medida porque, tal como hemos señalado, los versos en discurso no-literal son sólo cinco en discurso indirecto y uno en discurso denotativo. A través de él, se reproduce parte de la intervención (vv.8639-8641 donde Gauvain da cuenta de su voluntad) o la réplica entera del personaje (vv.8452-8453, donde Grinomalanz pide perdón a Gauvain) o de ambos personajes (vv.8353, acuerdo entre los caballeros para decir la verdad). Evidentemente, estas técnicas se revelan necesarias en un diálogo tan amplio, aunque, no debemos olvidarlo, ya el propio contenido potencia por sí mismo el interés. De esta manera, en la escena encontramos un transvase fundamental de información basada en un acuerdo contraído entre ambos caballeros y, a partir de ahí, Grinomalanz informa a Gauvain sobre la *Male Pucelle*; descubre su identidad; le informa sobre el castillo de Ygerne; le descubre la identidad de las damas que viven allí (la madre de Arthur y la madre y hermana del propio Gauvain); le habla sobre su amiga, la hermana de Gauvain, a quien Grinomalanz odia sin tregua por ser hijo del hombre que mató a su padre; y, finalmente, le pide que le entregue un anillo y un mensaje a su amada.

Llegados a este punto, donde Grinomalanz ha proporcionado a Gauvain toda la información solicitada, es el turno de preguntar al primer caballero según el acuerdo establecido entre los dos:

[...]
Et cil dit: «Sire, vostre non
me diroiz, se il ne vos poise,
einz que de moi partir vos loise.»
Et mes sire Gauvains li dist:
«Sire, se Damedex m'aïst,
onques mes nons ne fu celez.
Je sui cil que vos tant haez,
Je sui Gauvains. - Gauvains ies tu?
- Voire, li niés le roi Artu.
- Par foi, donc es tu mout hardiz,
ou mout fos, qui ton non me diz,
si sez que ge te haz de mort.
[...] (vv.8560-8571)

Una vez descubierta la identidad, el desafío es inevitable y, por lo tanto, las condiciones en las que debe ser llevado a cabo constituyen el último punto tratado en el intercambio verbal. Evidentemente, el tono ya no es el mismo que se ha mantenido anteriormente donde, si bien ha habido alternancia en el uso del pronombre de tratamiento entre *tu* y *vous* por parte de Grinomalanz hacia Gauvain, las normas corteses entre caballeros han sido respetadas. A partir del momento en que se descubre la identidad de Gauvain, el caballero que lo reta mantiene hacia él una actitud altanera y agresiva que no busca más que la satisfacción del desafío. Por su parte Gauvain, siempre de acuerdo con la imagen de dechado de cortesía que se ha forjado en las novelas de Chrétien, mantiene su actitud de respeto de las normas de interrelación caballeresca en todo momento, de manera que continúa con el tratamiento respetuoso, acepta el reto y mantiene la promesa que previamente le había hecho a la *Male Pucelle* de cruzar el río por la parte más peligrosa.

2) El *diálogo entre los adversarios* está representado, en estos episodios,

por dos escenas pertenecientes al momento de la declaración de la rendición y las condiciones de la rendición (vv.2231-2323, vv.3914-3976). En la primera escena Anguinguerron ruega por su vida a Perceval quien le impone como condición el presentarse como prisionero ante el rey Arthur. En la segunda, el Caballero Orgullosa correrá igual suerte.

Desde el punto de vista formal, comprobamos que se sigue manteniendo la misma tónica en lo relativo a la figura del narrador cuyas intervenciones son puntuales. Efectivamente, además de continuar identificando mayoritariamente las intervenciones de los locutores, la voz del narrador está presente en los intercambios verbales circunscrita a las descripciones del movimiento o situación de los personajes antes del intercambio y, en el interior, a la descripción del proceso mental («Si li sovint il ne porquant/del prodome qui li aprist/qu'a son esciant n'oceïst/chevalier, puis que il l'eüst/conquis et su desore fust,» vv.2234-2238; «tant que cil antant bien et set/que el leu au l'an plus le het/le vialt anvoier an prison» 2297-2299; etc.) o de los sentimientos del personaje («Cil qui plus l'amoit que son oel» v.3925). Estas intervenciones proporcionan al receptor del texto el espectro total de la vida interior del personaje al permitir el acceso a su pensamiento y al razonamiento que en él se desarrolla, lo que justifica su posterior actuación.

Por otro lado, el recurso al discurso indirecto, indirecto libre y al denotativo sigue teniendo la misma función: resumir y poner de relieve por medio del contraste con el discurso directo. De esta manera, el recurso al discurso no-literal permite simplemente resumir partes del intercambio de manera que se ahorre tiempo o, además de la simple función de resumen, se persigue, como consecuencia del cambio de ritmo del discurso no-literal, poner de relieve ciertas partes del intercambio:

que li Orguilleus de la Lande
recroit et merci li demande;

et cil qui onques n'oblia
 le prodome qui li pria
 que ja chevalier n'oceïst
 puis que merci li requeïst,
 si dist: «Chevaliers, par ma foi,
 je n'avrai ja merci de toi
 tant que tu l'aies de t'amie,
 [...]»
 au roi Artus, sel me salue
 et si te met an sa merci
 [...]»
 Et il li dit qu'il ira
 volantiers et si li dira
 [...]»
 Lui meïsmes mout volantiers
 anmanroit il por sejourner,
 por deduire et por atoner
 ses bleceüres et ses plaies.
 «Or va, que bone aventura aies,
 fet Percevax, [...]» (vv.3914-3975)

Como vemos, estas escenas reproducen, bajo forma de diálogo híbrido, el intercambio verbal llevado a cabo entre los dos contendientes a través del que se negocian las condiciones de la rendición. Evidentemente, la situación de poder, en la que uno de los caballeros implicados se encuentra con respecto al otro, se materializa por medio del tuteo que, como hemos visto, tiene valor descortés y despreciativo usado entre caballeros.

3) En el marco del núcleo de contenido de la *descortesía* encontramos una escena donde se representa el comportamiento incorrecto de un escudero hacia Gauvain (vv.6769-6794). Esta escena se caracteriza, desde el punto de vista formal, por una mayor presencia del narrador cuyo discurso sigue circunscrito a la descripción del movimiento o de los gestos de los personajes que, junto con la representación de las palabras, dan una imagen completa de las escenas. De esta manera encontramos el primer contacto, la impertinencia y la reacción:

Et mes sire Gauvains s'esmuet
 contre l'escuier qui venoit,
 si li demande ou il aloit;

et cil qui n'ert pas debonaire
 li dist: «Vassax, qu'as tu a faire
 ou ge voise ne don je veigne
 ne de quel voie que ge teingne?
 Li tuens cors ait male aventure.»
 Mes sire Gauvains a droiture
 tantost li paie sa desserte,
 si le fiert de la paume overte,
 [...] (vv.6766-6776)

La pregunta de Gauvain (sobre la dirección que lleva el escudero) está representada en discurso indirecto y su concisión quedará resaltada a través de la descortés respuesta del escudero presentada en discurso directo (le contesta que eso a él no le importa). La reacción de Gauvain ante tal réplica encontrará una vía más rápida de expresión a través del gesto (un bofetón) que de la palabra. Efectivamente, el gesto de Gauvain resulta más eficaz que cualquier recriminación que pudiera hacerle al escudero por una respuesta tan poco educada. Asimismo, demuestra que Gauvain no es un personaje plano, únicamente caracterizado por una infinita cortesía y un agudo sentido caballeresco: él también sabe hacerse respetar y para ello recurre a la fuerza física cuando las circunstancias así lo exigen. Por otro lado, el empleo del *tu* por parte del caballero hacia el escudero además de ser el trato convencional a un inferior, en esta ocasión está impregnado del desprecio que le merece un ser que no actúa de acuerdo con las normas.

Además de la anteriormente indicada, la función de esta escena está subordinada al interés general del episodio donde se inscribe: la traición del Caballero Herido al que socorre Gauvain. La llegada de este escudero y la acción de Gauvain proporcionará el rocín del que más tarde tendrá que servirse el sobrino de Arthur al haber perdido, por causa de la alevosa acción del Caballero Herido, su propio caballo. De manera que esta escena con el escudero introduce una afrenta de la que parece resarcirse Gauvain al abofetear al escudero, pero que, posteriormente, se revelará de mayor alcance cuando tenga

que cabalgar sobre el rocín de aquel.

4) La escena comprendida en los versos 5024-5058 ilustra la situación de interacción verbal de las *opiniones*. Formalmente, encontramos las intervenciones de cinco doncellas que opinan sobre las razones por las que hay un caballero (Gauvain) que no participa en el torneo. Cada una de las intervenciones está identificada por medio de una marca narrativa (inciso o frase atributiva). Salvo una, todas ellas están reproducidas en discurso directo y con ello volvemos a ver que el lugar concedido a la palabra del personaje femenino queda ampliado en este tipo de novelas frente al cantar de gesta. Esta idea queda reforzada, dentro del propio texto del que nos ocupamos, por el hecho de que Gauvain escuchará esas palabras y ello le causará gran malestar y vergüenza. Queda demostrada así, la importancia de la opinión de los otros, y, en este caso, de las mujeres, sobre la imagen que de ellos dan las acciones u omisiones de los caballeros.

5) La breve escena en discurso híbrido comprendida en los versos 2608-2615 presenta el *rechazo* que Perceval hace de un ruego colectivo de permanecer más tiempo como huésped, ya que desea enfrentarse a Calmedeu. En esta escena, la combinación de diferentes tipos de discurso permite establecer un contraste entre el contenido de las réplicas. De esta forma, el ruego colectivo está representado en discurso no-literal, mientras que el rechazo del caballero aparece presentado en discurso directo. El valor de esta escena, por otro lado, reside en el hecho de que permite poner de relieve el valor del nuevo caballero que, pese a las advertencias, no dejará de cumplir con su deber.

Después del análisis de los diálogos, llega el turno del **discurso singular** presente en estos episodios de caballería. Dentro de este tipo de discurso, el monólogo, como ya hemos indicado, supone una situación enunciativa marcada esencialmente por la existencia de un locutor que monopoliza el discurso de manera que el receptor no puede dejar de ser más que un locutor virtual. Desde

el punto de vista formal, los **monólogos en discurso directo** presentes en los episodios de caballería de esta novela se caracterizan por su relativa brevedad (entre 2 y 30 versos en discurso directo), lo que permite presentar de manera concisa un contenido puntual con una función evidente. No se busca, por lo tanto, un discurso dilatado donde el valor concreto del contenido quede diluido, sino, al contrario, se busca la concisión como un medio de poner de relieve el contenido. Además de ello, los monólogos están mayoritariamente introducidos por la voz del narrador que identifica al locutor. Junto a esta identificación también se presenta, en forma de acotación, el gesto («Mes sire Gauvains ne se muet/tant que li chevaliers sopire/et parole et dist: [...]» vv.6718-6720); el movimiento del personaje («A ce mot est avant venuz/uns chevaliers auques chenuz,/qui estoit mestres Clamedeu:» vv.2391-2393); el estado anímico del personaje («Li senechax, qui fu bleciez/de ce qu'il ot s'est correciez,/et dit: [...]» vv.999-1001); se completa la marca narrativa de identificación (frase atributiva o inciso) con una breve prolepsis («Et ses mestres qui le consoille/dist: [...]» vv.2489-2490; etc.); o, finalmente, se matiza la marca de identificación del locutor con la indicación de la naturaleza de la enunciación que se lleva a cabo («Et cil li crie de mout loing:» v.4270).

Desde el punto de vista del contenido, podemos clasificar los monólogos en discurso directo en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo de contenido del *acuerdo-contrato* está integrado por tres escenas que quedan organizadas en dos acuerdos libremente contraídos (vv.6720-6739, vv.6799-6814) y un contrato forzado formulado bajo la figura del desafío (4733-4739). El acuerdo libremente contraído está ilustrado por dos escenas consecutivas que tienen el mismo locutor (el Caballero Herido) y el mismo destinatario (Gauvain). En ambos intercambios, desarrollados entre los vv.6720-6739 y vv.6799-6814, este caballero, sintiéndose morir y queriendo confesarse, se dirige a Gauvain a quien le pide que le procure el rocín de un

escudero que se aproxima a ellos y poder, de esta manera, ir a buscar a un capellán que oiga su confesión. Planteado en estos términos el caballero solicitado no puede sustraerse a la petición. Sin embargo, posteriormente veremos que, en realidad, la petición del Caballero Herido responde a un plan previo de manipulación ya que la verdadera intención es apoderarse del caballo de Gauvain y obligarlo a utilizar el rocín del escudero, consciente como es de la merma que eso supone para el precio de un caballero. Por lo tanto, encontramos un uso manipulador de las convenciones caballerescas, que se oculta deliberadamente, ya que el herido se sirve de la norma que rige la ayuda al desvalido para conseguir vengarse de algo que le recrimina a Gauvain. Este último nada puede sospechar del plan alevoso de aquel y por eso hará lo que se le solicita poniendo en ello, como era de esperar, su máximo empeño.

En segundo lugar, la escena comprendida en los versos 4733-4739 presenta la acusación pública lanzada por Guinganbresil contra Gauvain, a quien acusa de haber matado traidoramente a su señor:

Guinganbresil le roi conut,
 sel salua si com il dut,
 et Gauvain se salua mie,
 einz l'apele de felenie
 et dit: «Gauvains, tu oceïst
 mon seignor et si le feris
 si c'onques ne l'areisonas.
 Honte et reproche et blasme en as,
 si t'an apel de traïson.
 Ce sachent bien tuit li baron
 que ge n'i ai de mot failli.» (vv.4729- 4739)

Esta acusación cumple con todos los requisitos para convertirse en desafío: en el plano gestual se pone de relieve el desprecio del otro (ausencia del saludo cortés); en el plano verbal se usa el tuteo despreciativo y se lleva a cabo una acusación delante de testigos; y, finalmente, en el propio contenido de la intervención se acusa a Gauvain de traición, una de las peores, si no la peor,

de las faltas caballerescas. Evidentemente, la reacción de Gauvain debe ser inmediata porque está en juego la integridad de su honor: primero de manera física ya que a través del cuerpo se refleja cómo se recibe la acusación («A cest mot an estant sailli/mes sire Gauvains toz honteus,/et Angrevains li Orguilleus,/ses fresers, saut et il le tire:» vv.4740-4743); después, a través de la palabra, para negar la acusación y declararse dispuesto a demostrar la falsedad de aquella a través de las armas.

2) La *acusación* está ilustrada por medio de la escena que se desarrolla en los versos 1006-1030, donde Arthur se dirige a Keu para recriminarle su constante actitud de menosprecio hacia todo el mundo (y en concreto hacia el joven ingenuo que acaba de llegar a la corte, Perceval):

- Kex, fet li rois, por Deu merci,
trop dites volantiers enui,
si ne vos chaut onques a cui.
A prodome est ce mout lez vices.
Se li vaslez est fos et nices,
s'est il espoir mout gentix hom;
[...] (vv.1006-1011)

De esta manera, Arthur pone freno, por el momento, al carácter malintencionado de Keu del que da sobrada muestra en toda ocasión, a pesar de que ello le acarrea, a menudo, grandes perjuicios. Se intenta, por lo tanto, limitar el poder de captación del constante discurso de descalificación del senescal pero no de anularlo porque, en definitiva, se busca el contraste que surge entre su marcado carácter descortés y la cortesía de la que hace gala el resto de los miembros de la corte.

3) Las dos escenas comprendidas en los vv.2490-2509 y vv.4902-4918 están integradas en la situación de interacción verbal en la que se desarrolla el contenido de los *consejos*. En ambas se presenta el consejo que un vasallo da a su señor cumpliendo, con ello, una de las obligaciones que como tal tiene hacia

su señor (junto con la del *auxilium*). En la primera escena un vasallo se dirige a Calmedeu des Isles, quien asedia el castillo de Bancheffleur, y le aconseja que continúe el asedio. En la segunda escena un viejo valvasor se dirige a Tiebaut, su señor, para que participe en el torneo de Tintaguel y se enfrente a los caballeros del rey Arthur.

4) La escena desarrollada entre los vv.4700-4702 ilustra, por su parte, el núcleo de contenido de la *decisión*. A través de esta escena, uno de los caballeros (Kahedin) de la mesnada del rey Arthur muestra cuál es su intención ante las aventuras recientemente propuestas al conjunto de caballeros:

«Et ge sor ke Mont Perilleus,
dist Kahedins, monter irai
et jusque la ne finirai.»

Esta escena queda enmarcada en otras, ya que la aventura propuesta por la *Laide Demoiselle* será emprendida por diferentes caballeros (Gauvain, Perceval y otros cincuenta más) quienes, individualmente, intentarán poner en juego su honor y valor para liberar a la doncella sitiada y obtener la Espada del Raro Tahalí. El resultado buscado es el de acrecentar su prestigio a través de la demostración constante del valor de cada uno al medirse con los mejores caballeros y en las más arriesgadas aventuras, como debe hacer todo caballero que se precie.

5) El núcleo de contenido de la *descortesía* está ilustrado por dos escenas comprendidas en los versos 1001-1005 y vv.4271-4273. En ambas el protagonista es Keu, quien intenta manipular con su palabra o su voluntad el mundo que lo rodea. De esta forma, la primera escena presenta las palabras sarcásticas de Keu ante la pretensión del joven Perceval de obtener las armas del caballero que amenaza al rey Arthur:

Li senechax, qui fu bleciez,
de ce qu'il ot s'est correciez,
et dit: «Amis, vos avez droit.
Alez les prandrè orandroit,
les armes, car eles sont voz.
Ne feïtes mie que soz
qant por ce venistes ici. (vv.999-1005)

Por su parte, en la segunda escena vemos que Keu intenta forzar al caballero que está ensimismado en sus pensamiento a presentarse ante el rey Arthur. Esta escena forma parte del conjunto en el que, a través de la palabra del propio personaje, se construye un retrato del senescal desprovisto de las más esenciales características cortesas. De esta manera, al dirigirse al caballero del bosque, que resultará ser Perceval, Keu, en lugar de intentar utilizar la persuasión, utiliza la imposición y la amenaza:

Et cil li crie de mout loing:
«Vasax, vasax, venez au roi!
Vos i vanroiz ja par ma foi,
ou vos le conparroiz mout fort.» (vv.4270-4273)

Tanto el contenido de la enunciación como la manera de producirla (*crier*), provocarán la reacción contraria a la buscada y, tal como cabe esperar, la altanería de Keu será corregida por el caballero interpelado.

Las dos escenas, como hemos visto, presentan la expresión verbal de una fuerte personalidad que quiere, cuéstele lo que le cueste, imponer sus intereses o su voluntad frente a los de los demás. Evidentemente, ésta no es la conducta ejemplar de un caballero de la corte del rey Arthur de la que, sin embargo, aquel forma parte desde siempre porque, a pesar de sus defectos, es indudablemente un caballero leal a su señor.

6) La escena desarrollada en los vv.4661-4690 pertenece al núcleo de contenido del *ofrecimiento* y, en ella, la *Laide Demoiselle* ofrece a los caballeros de la corte del rey Arthur dos aventuras en las que pueden poner a prueba su

honor y valor. Esta escena es muy importante por procurar a los caballeros medios para poder demostrar su valía, de manera que su constante movimiento y puesta a prueba asegure a la corte el estar integrada por los mejores caballeros posibles.

7) Finalmente, la escena comprendida en los versos 2394-2398 ilustra la situación de interacción del *rechazo*. Este intercambio verbal se inscribe en el episodio donde Clamedeu des Isles, que asedia el castillo de Beaurepaire, pide consejo a sus hombres después de enterarse de que su senescal, Anguinguerron, ha sido vencido por Perceval. El monólogo que nos ocupa presenta el rechazo que uno de los vasallos del Clamedeu realiza del consejo de otro vasallo:

«Vaslez, fet il, tu ne diz preu.
Plus sage consoil et plus buen
li estuet croire que le tuen.
S'il te croit, il fera que fos,
einz ira avant, par mon los.»

Por lo tanto, se rechaza el desistir en el intento de conquistar el castillo y, al contrario, posteriormente se presentará como la decisión más acertada el continuar con el asedio hasta acabar con la resistencia del castillo. Es decir, continuar en su empeño de conseguir lo que se quiere a través de las armas.

En segundo lugar, nos ocuparemos del **monólogo híbrido** presente en los episodios de caballería de *Perceval*. De este tipo de expresión verbal del personaje sólo encontramos una escena que se desarrolla en los vv.4222-4235 y que se caracteriza por la importancia de las acotaciones del narrador en lo referente a los gestos y movimientos de los personajes. Efectivamente, en esta escena un locutor (Sagremor) intenta conseguir una reacción concreta del personaje aludido verbalmente (el caballero ensimismado, Perceval): que lo acompañe junto al rey Arthur. Sin embargo, no tendrá respuesta lo que provocará

que su discurso sea un monólogo:

«Sire, fet il [Sagremor], il vos covient
venir a cort.» Et il ne mot
et fet sanblant que pas ne l'ot;
et il recomance a dire,
et cil ne mot, et il s'aïre
et dit: «Par saint Pere l'apostre,
vos i vanroiz ja maugré vostre.
De ce que prié vos en ai
me poisë il, car ge i ai
ma parole mal anploiee.»
Lors a l'anseigne desploiee
et porprant terre a une part,
et dit celui que il se gart,
je le ferra s'il ne s'i garde.(vv.4222-4235)

La expresión del personaje está representada en discurso directo, en discurso denotativo e indirecto. Con ello se consigue, por un lado, resumir y, por otro, poner de relieve los diferentes momentos por los que pasa la actitud del personaje: en discurso directo, la petición; en discurso denotativo la repetición de la solicitud; en discurso indirecto, la advertencia; y, finalmente, en discurso indirecto, la amenaza. Evidentemente el aspecto formal está en estrecha relación con el contenido de la escena ya que en ella se desarrolla una *petición*. Esta petición se manifiesta bajo forma de un intento de conducir a quien después se revelará como Perceval a la corte por medio de un discurso cortés, que deriva en impositivo.

Esta escena forma parte de un episodio en el que se intenta llevar al lado del rey a un caballero, Perceval. Tras el intento fallido de Sagremor, vendrá el no menos infortunado de Keu. Finalmente, Gauvain, haciendo gala de su inteligencia, poder de persuasión y cortesía infinitos logrará aquello que los otros no han conseguido por medio de la fuerza bruta. De nuevo queda de relieve el carácter sin parangón de Gauvain.

Finalmente, el soliloquio representa la última manifestación del discurso

singular. Su número en el marco de los episodios de caballería suele estar limitado por la propia naturaleza de éstos ya que en ellos prima la acción en detrimento de la palabra. A pesar de ello, encontramos dos ejemplos de **soliloquio en discurso directo** a través de los que se expresa en voz alta la reflexión del personaje sobre un tema que le preocupa. Estos discursos pertenecen, de acuerdo con su contenido, a las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) La *decisión* está desarrollada en los versos vv.113-124 donde se presenta la reflexión analítica y la decisión que Perceval toma frente al ruido que llega a sus oídos sin lograr ver la causa que los provoca. El joven, desconcertado ante el nuevo sonido que no reconoce, sólo puede pensar, dado los referentes que ha recibido de su madre, que se trata de diablos. Nunca podría identificar un ruido como aquel producido por el trote de los caballos que se acercan a gran velocidad, ya que desconoce su existencia. Formalmente, el soliloquio está introducido por el narrador que indica cuál es el estado del personaje («Li vaslez ot et ne voit pas/ces qui vienent plus que le pas,/si s'an mervoille et dit: [...]» vv.111-113; «Ensins a lui meïsmes dist/li vaslez einz qu'il les veïst.» vv.125-126). Esta escena tiene como misión poner de relieve el alcance de la ingenuidad e ignorancia del joven Perceval quien, resguardado del mundo por su madre, desconoce lo más esencial de la vida caballeresca y presenta reacciones simples y primitivas.

La segunda escena se desarrolla en los versos vv.7094-7096 y tiene como locutor a Gauvain. Formalmente también está introducida por una acotación del narrador sobre la reacción, o mejor la falta de reacción, del rocín que, por la acción alevosa del Caballero Herido, Gauvain se ve forzado a cabalgar. Por lo tanto, este soliloquio presenta el lamento del caballero por haber perdido el caballo y verse forzado a servirse de una montura tan poco afortunada para poder desarrollar su actividad caballeresca:

c'onques li roncins ne se muet,
n'esperoner tant ne le puet
que il se voelle remouvoir.
«Ha! Dex, fet il, con mal seoir
fet sor roncín a chevalier
qant il vialt d'armes exploitier!» (vv.7091-7096)

Esta nueva expresión de Gauvain, realizada en una situación difícil, permite de nuevo observar el carácter del caballero confiriéndole, de esta manera, un perfil más amplio, verídico y, en definitiva, más humano en contraste con la imagen de perfecto caballero que se da de él a lo largo de todas las novelas de este autor.

En definitiva, el conjunto de escenas que componen el discurso singular constituye otra manifestación más del tipo de estructura de estas novelas basado en un recurso casi constante a la expresión del personaje y a la representación, en muchas ocasiones, de escenas dramáticas de escaso valor para el desarrollo de la intriga, pero fundamentales para imprimir una marcada naturaleza realista al texto.

5.5.3. Las modalidades del discurso directo en los episodios de protocolo

En primer lugar, nos ocuparemos del **diálogo** presente en los episodios de protocolo de esta novela bajo forma, por un lado, de **diálogo en discurso directo** organizado, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El núcleo del *acceso a la información* constituye, por el número de escenas que lo integran, el de mayor importancia en los episodios de protocolo de esta novela. Son veinte los intercambios verbales que están definidos por presentar un transvase de información entre los personajes repartidos en 403 versos en discurso directo. Formalmente, estas escenas se caracterizan por la presencia de la voz del narrador bajo forma de acotación para introducir el diálogo indicando la situación («et mes sire Gauvains demande,/qui delez le roi

sist a destre:» vv.4068-4069), los gestos («Lors ot la mere duel estrange,/sel beise et acole an plorant/et dit: [...]» vv.506-508; etc.), el tipo de enunciación («si li dit an bas et consoille:» v.8737); y, en el interior del intercambio, el movimiento («au roi qui devant son tref sist/s'an vienent andui main a main.» vv.4520-5421;) o el pensamiento, el sentimiento o intención del personaje combinado con el movimiento («Li vaslez a autres noveles/anquerre et demander antant./ A sa lance sa main li tant,/sel prant et dit: [...]» vv.184-187; «Li prodom tant por lui se grieve/que tant com il puet se sozlieve,/et dist: [...]» vv.3102-3104). Junto a este tipo de manifestación de la voz del narrador, encontramos las marcas narrativas (frases atributivas o incisos) con las que se identifica la voz del interlocutor que toma la palabra. Sin embargo, en estas escenas es posible establecer una clara variante en lo que se refiere a la presencia destacada del uso de la intervención directa carente de marca narrativa de la identidad del personaje. Como ya hemos indicado en otras ocasiones, el paso al discurso directo carente de marca narrativa permite introducir un cambio de ritmo que, además, queda acrecentado cuando se recurre, al mismo tiempo, a la ruptura de la unidad del verso para acoger dos intervenciones de distinto interlocutor. Este último recurso no sólo aparecerá utilizado con las intervenciones carentes de marca narrativa, sino que se extiende a aquellas que sí están identificadas narrativamente. El discurso sin marca narrativa de la identidad del interlocutor y la ruptura de la unidad del verso permiten, pues, introducir un cambio de ritmo y poner de relieve un carácter más dramático del intercambio que trasluce de manera más ilustrativa la intensidad emocional del momento en el que se encuentra el diálogo.

En lo que se refiere al contenido de las escenas que se inscriben en este núcleo de contenido, éstas pueden ser clasificadas, como en otras ocasiones, atendiendo a la posición del personaje que entabla el diálogo, es decir, al hecho de que se dé información o de que se solicite. De esta manera, las escenas donde se da información se desarrollan en los vv.508-596, vv.1207-1234,

vv.1507-1544, vv.4522-4554 y vv.8739-8770. En ellas, unos personajes ponen en antecedentes a otros sobre cuestiones de singular importancia para el momento que están viviendo de sus existencias. De esta manera, en los versos vv.508-596 la madre de Perceval intenta en poco tiempo enseñar a su hijo las normas esenciales que deben regir el comportamiento cortés de un caballero hacia una dama. Sin embargo, la preocupación de la madre por preparar a su hijo no tendrá un resultado positivo porque el joven Perceval no entenderá nada y actuará mecánicamente en la primera ocasión que está junto a una doncella, contraviniendo, sin saberlo, las más elementales normas de cortesía. Por otro lado, el dolor de la madre que debe despedirse de su hijo queda puesto de relieve por medio del lenguaje no verbal («sel beise et acole an plorant» v.507), lo que contrarresta la valoración negativa que se pueda haber hecho de ella por haber mantenido a su hijo en la ignorancia.

Los vv.1507-1544 presentan enseñanzas que el *prud'homme*, Gornemant de Gohart, da al joven galés sobre el comportamiento caballeresco en el combate:

«Amis, se vos ancontriéz
un chevalier, que feriez
s'il vos feroit? - Jel referroie.
- Et se vostre lance perçoie?
- Après ce n'i avroit il plus,
a .ll. poinz li corroie sus.
- Amis, ce ne feroiz vos mie.
- Que ferai donc? - Par escremie
de l'espee l'iroiz requerre.»

Esta escena tiene de gran trascendencia porque en ella se instruye al joven sobre las convenciones caballerescas de gran importancia para la integración en la comunidad.

Las escenas restantes presentan, por un lado, a Yonez informando a Arthur de cómo el joven desconocido ha recuperado la copa del rey (vv.1207-1234). Esta escena es una de las raras ocasiones en las que Arthur utiliza el *tu* para dirigirse a una caballero de la corte, justificado por el estado de gran enojo

que lo domina a causa de las acciones del Caballero de la Armadura Bermeja:

si li dist [Yonez]: «Sire, or fetes joie,
 que vostre cope vos anvoie
 vostre chevaliers qui ci fu.
 - Del quel chevalier me diz tu?
 fet li rois, qui an sa grant ire
 estoit ancor.- Enon Deu, sire,
 fet Yonez, del vaslez di
 qui orandroit parti de ci.
 - Diz tu donc del vaslet galois
 [...] (vv.1207-1217)

Por su parte, la escena comprendida en los versos 4522-4554 tiene tres interlocutores Gauvain, Arthur y Perceval y en ella se informa sobre la aceptación de Perceval de permanecer junto al rey en el bosque y sobre su identidad. El gesto que la encabeza («s'an vienent andui main a main.» v.4521) da el tono de la predisposición con la que se acoge siempre a los caballeros en el entorno del rey Arthur. Y, finalmente, en los vv.8739-8770 Gauvain, como intermediario del caballero Grinomalan, dará el anillo a la doncella del castillo de Ygerne, que resultará ser su hermana, y le transmitirá el mensaje que le envía su amigo.

Frente a estas escenas, encontramos aquellas en las que se pide información ya que los personajes necesitan esos datos para establecer su plan de actuación futuro. Estos intercambios verbales se desarrollan en los vv.169-228, vv.233-250, vv.322-325, vv.328-358, vv.372-400, vv.835-856, vv.1491-1500, vv.2338-2351, vv.3095-3117, vv.4070-4120, vv.5380-5390, vv.7412-7423, vv.7813-7840, vv.7862-7977 y vv.8021-8029. Dentro de este conjunto, distinguiremos, en primer lugar, aquellas escenas que tienen como uno de los interlocutores a Perceval y que se desarrollan entre los versos vv.169-228, vv.322-325, vv.328-358, vv.372-400, vv.835-856, vv.1491-1500, vv.2338-2351 y vv.3095-3117. En ellas el interlocutor que abre el diálogo lo hace con la intención de obtener del otro información necesaria con respecto a su situación

presente o futura. De esta manera, las escenas comprendidas entre los versos vv.233-250 presentan el intercambio entre los caballeros que desean saber qué información ha recabado uno de ellos sobre el asunto que los ha llevado allí; los vv.322-325 desarrollan la petición de información que hace el joven Perceval a un barquero; los vv.372-400, desarrollan la petición de información de la madre a su hijo Perceval y, en ella, aparece otro ademán de ternura y amor de la madre hacia el hijo («La mere antre ses braz le prant» v.393); los vv.835-856 reproducen la petición de información por parte del joven Perceval, deseoso de llegar cuanto antes a la corte, a un villano sobre el camino más rápido a Carduel⁵; los vv. 1491-1500 donde Perceval interroga al caballero que lo adiestra sobre su actuación; los vv.2338-2351 reproducen la explicación que Perceval da a aquellos que lo interrogan sobre las condiciones de la gracia acordada; los vv.3095-3117 donde el Rey Pescador se informa acerca del camino recorrido por su huésped, Perceval. Y, finalmente, las escenas vv.169-228 y vv.328-358 que reproducen los intercambios entre el joven Perceval y uno de los caballeros que le solicita información sobre un grupo al que persiguen. Estas dos últimas escenas permiten conocer rápidamente al joven Perceval a través de las preguntas que hace, de las respuestas que no da y, en definitiva de la tosquedad e ingenuidad de las que da muestra:

et dit [li chevaliers]: «Vallez, n'aies peor!
 - Non ai ge, par le Salveor,
 fet li vaslez, an cui je croi.
 Estes vos Dex? - Nenil, par foi.
 - Qu'estes vos dons? - Chevaliers sui.
 [...]
 A cest mot pres de lui s'est trez
 li chevaliers, si li demande:
 «Veïs tu hui an ceste lande

⁵ En esta ocasión encontramos un uso recíproco del *tu* como tratamiento entre los interlocutores dictado por la identidad de cada uno de ellos y de la aplicación del estatuto de superioridad sobre el otro: el joven Perceval ve a su interlocutor como un villano y éste ve en su interlocutor a un simple muchacho.

.V. chevaliers et trois puceles?»
 Li vaslez a autres noveles
 anquerre et demander antant.
 A sa lance sa main li tant,
 sel prant et dit: «Biax sire chiers,
 vos qui avez non chevaliers,
 que est ice que vos tenez?
 - Or sui je mout bien asenez,
 fet li chevaliers, ce m'est vis.
 Je cuidoie, biax dolz amis,
 noveles apanre de toi,
 et tu les viax savoir de moi.
 Jel te dirai, ce est ma lance.
 [...] (vv.169-195)

Estas escenas, pues, están caracterizadas por un componente cómico intenso producto de esta especie de diálogo de sordos que se entabla entre ambos interlocutores, que queda de relieve a través del aspecto formal bajo el que se reproduce el intercambio y del que ya hemos hablado anteriormente. Así, el que se dirige al otro para recabar información debe postergar su deseo para satisfacer la curiosidad del otro interlocutor y lograr, de esa manera, obtener con posterioridad lo que busca. Se comprueba que las más simples normas de la comunicación han sido transgredidas al hacer el muchacho caso omiso de las preguntas que se le dirigen. Por otro lado, en lo que se refiere al tratamiento, señalaremos el uso del tuteo por parte del caballero que se dirige al muchacho frente al uso del *vous* de éste para aquel, lo que pone de relieve que la rudeza del joven no era absoluta.

El resto de las escenas de este núcleo tiene interlocutores diferentes, de manera que los vv.5380-5390 presentan la petición de información que la hija mayor de Tiebaut hace a su padre sobre las intenciones de su hermana; en los vv.7412-7423 el barquero, por medio del movimiento de agarrar a Gauvain y acercarlo a sí (v.7411), consigue captar la atención del caballero para preguntarle su opinión acerca del hombre de la pierna de oro; los vv.7813-7840 reproducen la petición de información sobre su persona que hace la doncella del

castillo de Ygerne a Gauvain; los vv.8021-8029 contienen el breve intercambio entre la reina del castillo de Ygerne y la doncella, unidas por un gran afecto («qui li demande et si l'acole:» v.8020). Destacamos, aparte, las escenas que se desarrollan en los vv.4070-4120 y vv.7862-7977 por presentar características especiales. La primera de las escenas, vv.4070-4120, muestra el intercambio de Gauvain y el rey Arthur donde éste responde a aquel sobre lo que sabe acerca del joven Perceval. El interés de esta escena se centra en que la respuesta del rey reproduce, dando lugar a una analepsis, la entrevista que tuvo con el joven galés, por lo que el discurso del personaje encierra en sí una escena dramática del pasado. Este recurso, que es empleado por el autor en alguna ocasión, pone aún más se relieves la importancia de la palabra del personaje en el texto.

Por su parte, los vv.7862-7977 contienen una larga escena de 113 versos en discurso directo, donde la reina del castillo de Ygerne se interesa especialmente por el rey Arthur (del que sabemos la edad: no más de cien años, v.7918), por la reina y por los demás miembros de la Tabla Redonda:

Ele li dist: «Sire, ge sui
dame après vos de cest palés.
La seignorie vos an lés,
que mout l'avez bien desservie.
Mes estes vos de la mesnie
le roi Artus? - Dame, oïl voir.
- Et estes vos, gel voel savoir,
des chevaliers de l'eschargaite,
qui ont mainte proesce faite?
- Dame, nenil. - Bien vos an croi.
Et estes vos, dites le moi,
de ces de la Table Reonde,
des meillors chevaliers del monde?
- Dame, fet il, ge n'oseroie
dire que des plus prisiez soie.
Ne me faz mie des meillors
ne ne cuit estre des peiors.»
[...] (vv.7862-7878)

La presencia mayoritaria de las intervenciones sin marca narrativa de la

identidad del interlocutor y la ruptura del verso para acoger dos réplicas combinada con la presencia de marcas narrativas de la identidad del locutor (frases atributivas e incisos) confiere al conjunto de la escena un dinamismo tal que contrarresta la ralentización en el ritmo general del relato implicado por un intercambio verbal de estas dimensiones.

2) El núcleo de la *acogida* está integrado por cuatro escenas comprendidas en los versos vv.1881-1917, vv.5726-5748, vv.7668-7683 y vv.7699-7738. Desde el punto de vista formal, estas escenas están caracterizadas por tener dos interlocutores; por estar encabezadas por la voz del narrador que, a modo de acotación, describe el pensamiento, el gesto, el movimiento o el estado de ánimo del personaje («et la dameisele atandoit/qu'il l'aparlast de que que soit,/tant qu'ele vot tres bien et sot/que il ne li droit ja mot/s'ele ne l'aresnoit avant,/et dist mout debonement:» vv.1175-1880; «Li chevaliers antre an la tor/sus avoec mon seignor Gauvain/et si le mainne par la main/jusqu'a la chambre a la pucele,/et il li dist: [...]» vv.5722-5726; «Lors s'est la pucele avant trete,/cele qui premiers fu venue,/et mon seignor Gauvain salue/et dit: [...]» vv.7696-7699; etc.); por una puntual intervención en el interior del intercambio con el fin de aportar nuevas acotaciones («Et la premiere li ancline/et dit: [...]» vv.7669-7670; etc.); y por la identificación narrativa de cada una de las intervenciones de los interlocutores.

Estas escenas presentan uno de los ritos sociales más característicos del mundo cortés: la acogida del caballero recién llegado. Esta acogida, recordémoslo, responde a un ceremonial desarrollado de manera progresiva expresado, primero, por medio de mostrar, con palabra y con gestos, el gusto y el honor que conlleva la llegada del huésped; después, vienen las disposiciones que se ordenan para que el recién llegado y su caballo sean atendidos como se merecen; a continuación vendrá el ofrecimiento de ricos vestidos; y, finalmente,

la comida permitirá que se entable entre el anfitrión y el caballero un diálogo por medio del cual cada uno tenga noticia del otro. En este marco, las escenas que encontramos en esta novela presentan la llegada y acogida modesta de Perceval en el castillo de Beaurepaire (vv.1881-1915), las órdenes que un vasallo da a la hermana de su señor Guinganbresil, siguiendo las instrucciones de éste, con el fin de acoger debidamente al caballero que lo acompaña, Gauvain (vv.5726-5748); las palabras de acogida que las doncellas de la reina de Ygerne dirigen a Gauvain (vv.7668-7683), acompañadas de la manifestación cortés a través del lenguaje no verbal de levantarse ante la llegada de alguien (v.7667) o de inclinarse a modo de saludo (v.7669); y, finalmente, el ofrecimiento que la reina de Ygerne realiza, por medio de un doncella, de nuevos vestidos para sustituir los estropeados y honrar a Gauvain, su huésped (vv.7699-7712). Todas estas escenas se caracterizan, como hemos señalado en otras ocasiones, por su marcado carácter realista por medio del que se quiere poner de relieve el grado ritual de las costumbres cortesas.

3) La situación de interacción verbal de los *acuerdos-contratos* está constituida por nueve escenas comprendidas en los versos 1603-1617, vv.2829-2861, vv.3994-4018, vv.5545-5555, vv.5856-5879, vv.5936-5987, vv.7256-7385, vv.7756-7780, vv.8042-8106. Desde el punto de vista formal, encontramos las mismas características señaladas anteriormente, salvo la existencia de la presencia de intervenciones sin marca narrativa de la identidad del interlocutor que sólo aparece de manera puntual en las escenas comprendidas en los versos 3994-4018, vv.7256-7385 y vv.8032-8106. La ruptura del verso para contener varias réplicas se manifiesta como un recurso muy puntual circunscrito a las escenas comprendidas en los versos 1603-1617 y vv.7256-7385.

Desde el punto de vista del contenido, estas escenas pueden ser organizadas en aquellas que presentan un tipo de acuerdo-contrato contraído libremente (vv.1603-1617, vv.2829-2861, vv.3994-4018 y vv.5545-5555) y los

intercambios que desarrollan un tipo de contrato forzado (vv.5856-5879, vv.5936-5987, vv.7256-7385, vv.7756-7780, vv.8042-8106). En el primer grupo, encontramos varias manifestaciones de sumisión de un personaje a las condiciones del acuerdo previo que voluntariamente se ha contraído. De esta manera, los versos vv.1603-1617 presentan la sumisión de Perceval a la sugerencia del *prud'homme* Gornemant de Gohart sobre su vestimenta, recordando que previamente había aceptado plegarse a sus consejos:

«Amis, ces dras que ci veez
vestiroiz, se vos me creez.»
Et li vaslez respont: «Biau sire,
vos porreiez asez mialz dire.
Li drap que ma mere me fist,
dont ne valent il mialz que cist?
Et vos volez que je les veste!
-Vaslez, foi que je doi me teste,
fet li prodom, ainz valent pis.
Vos me deïstes, biax amis,
qant je vos amenai ceanz,
que vos toz mes comandemanz
fereiez.- Et ge si ferai,
fet li vaslez, ja m'an serai
ancontre vos nule chose.» (vv.1603-1617)

Esta escena muestra, pues, la aceptación del joven Perceval de las consecuencias del acuerdo previo. De esta manera será posible su educación en el terreno caballeresco como en el cortés por parte de Gornemant de Gohart, quien logra, por medio de la garantía de éxito que supone este acuerdo previo, y contando con la motivación del joven, pulir su rudeza e ignorancia. Esta será una de las últimas escenas donde se ponga de manifiesto de manera cómica la ingenuidad y tosquedad del muchacho.

Las escenas comprendidas en los versos vv.2829-2861 y vv.3994-4018 presentan la realización del acuerdo previo, contraído entre el vencedor y el vencido de un combate por el que éste último se compromete a dirigirse a la corte y aportar información sobre lo acaecido. El primero de los intercambio

presenta a Clamedeu y el segundo al Caballero Orguloso en la corte del rey Arthur donde han llegado siguiendo las instrucciones de Perceval para dar cuenta de sus derrotas y de la intención de éste de vengar la bofetada que de Keu recibió la niña como represalia por haber sonreído a Perceval. Estos intercambios se revelan esenciales porque con ellos se concluye el episodio del enfrentamiento armado entre los caballeros y las condiciones que de él se derivaron. Por lo tanto, se muestra la voluntad de dar continuidad y término a todos los episodios de manera lógica-cronológica. Pero, también estas escenas permiten, a través de la palabra del personaje, introducir y estimular un episodio inconcluso de la intriga: la respuesta de Perceval a la descortesía de Keu hacia la doncella e indirectamente hacia el propio Perceval.

Por último, los versos vv.5545-5555 presentan la sumisión voluntaria del caballero a una doncella:

«Vostre merci, fet ele, sire!»
 Et il sot bien qu'ele volt dire,
 si li respondi come frans:
 «Einz seroie chenuz et blans,
 pucele, que je me recroie
 de vos servir, ou que je soie.
 Ja de vos ne serai si loing,
 se savoir puis vostre besoing,
 que ja essoienne me retaigne
 qu'au premier message ne vaigne.
 -Grant merciz», fet la demesele. (vv.5545-5555)

Se trata de Gauvain poniéndose al servicio de la *Pucelle aux Petites Manches*. Este intercambio refleja, por tanto, una de las misiones que dan lustre al honor del caballero: la defensa de los intereses de las doncellas desvalidas. Por ello, ponerse al servicio de esta causa constituye uno de los momentos claves de cualquier historia cortés, además de poner de relieve la importancia de la presencia del personaje femenino en este tipo de relato en contraposición con el cantar de gesta, tal como hemos venido señalando.

Por otro lado, frente a las escenas que presentan contratos libremente contraídos, encontramos los intercambios que desarrollan los contratos forzados, asumidos involuntariamente y en los que la libertad de decisión ha quedado alienada por una regla superior cuya no-aceptación acarrea graves perjuicios al infractor. Dentro de este conjunto podemos delimitar aún más el tipo de figura de la manipulación y organizar, por lo tanto, de la manera siguiente las cuatro escenas que pertenecen a este segundo tipo:

Primero, hablaremos de las reglas que regulan el comportamiento de quien hospeda con respecto a su huésped. Se trata de normas estrictas que obligan al anfitrión a garantizar la integridad física de su invitado en toda ocasión y contra toda fuerza porque, de lo contrario, se vería gravemente lesionado su honor. De esta forma, el rey del castillo de Escavalón después de acoger como huésped a Gauvain, está obligado a defenderlo de sus propios villanos cuando éstos lo reconocen y pretenden matarlo, acusándolo de haber asesinado al padre de su señor. Será precisamente Guinganbresil, quien se había declarado su enemigo mortal en la corte del rey Arthur y lo había retado en duelo, el que solicite esta intervención para garantizar la integridad física de Gauvain y salvaguardar, de esta manera, su honor. Los versos vv.5856-5879 presentan el intercambio que tiene lugar entre el vasallo y el señor a este respecto.

En segundo lugar, y como consecuencia de este episodio, encontramos el planteamiento de la figura de manipulación de la desinformación por medio de la que se consigue el acuerdo de la parte manipulada gracias a que carece de todos los datos relativos al verdadero alcance del contrato. En este caso, entre los versos vv.5946-5987, el valvasor del rey propone a Gauvain un juramento que parece comprometerlo únicamente a buscar durante un año la lanza que sangra y, vencido el plazo, a regresar a la torre para ser liberado del compromiso. Sin embargo, la verdadera intención de este contrato es la de permitir, por un lado, salvaguardar el honor del señor del castillo al garantizar con

la partida de Gauvain la seguridad del huésped; y, por otro lado, garantizarse otra ocasión más propicia para vengarse de Gauvain sin que quede comprometido el honor del señor del castillo, liberado de la obligación de proteger a su huésped.

Otra de las figuras de manipulación que encontramos en estos episodios es la *coutume*, que, en el contexto caballeresco, constituye una norma coercitiva. La escena en cuestión está comprendida en los vv.7756-7780, y en ella vemos que el Barquero desvela a Gauvain las condiciones ineludibles que implica el haber aceptado alojarse en el castillo.

Finalmente, en los vv.7256-7385, vv.8042-8106 se desarrolla una de las figuras de manipulación de más rentabilidad en el relato cortés medieval: el *don*. En la primera escena (vv.7256-7385) encontramos el compromiso de cláusulas no especificadas que el Barquero obtiene bajo forma de *don* de Gauvain sin que éste consiga sustraerse, si bien impone una condición de esencial importancia: «- Biax ostes, vostre volanté/ferai, mes que honte n'i aie.» vv.8102-8103.

En la segunda escena (vv.8042-8106) Gauvain, tras haberse comprometido a volver al castillo después de hablar con la *Male Pucelle*, pide, a su vez, a una de las reinas de Ygerne un don que será aceptado:

[...]
 Et ge l'an lesserai issir,
 fet la reïne, par covant
 que, se Dex de mort le desfant,
 qu'il revanra ancor enuit.
 - Dame, fet il, ne vos enuit,
 que ge revandrai se ge puis.
 Mes un don vos demant et ruis,
 se vos plest et vos comandez,
 que vos mon non ne demandez
 devant .VIII. jorz, si ne vos griet.
 - Et ge, sire, puis qu'il vos siet,
 m'an soferrai, fet la reïne,
 qu'avoir ne voel vostre haïne.

[...] (vv.8090-8103)

Esta escena destaca, además, por la introducción del recurso de la ocultación de la identidad, por un particular aspecto formal dado que en ella participan cuatro interlocutores (las dos reinas, el Barquero y Gauvain) y por la existencia de intervenciones sin marcas narrativas de la identidad del interlocutor.

4) La *cortesía* está presente por medio de dos escenas que pueden ser clasificadas atendiendo al objeto de la deferencia. De esta manera los vv.4411-4476 presentan las muestras corteses hacia un caballero, concretamente Perceval, por parte de Gauvain para conseguir que aquel se acerque allí donde el rey Arthur ha acampado en el bosque. Se trata de un intercambio de gran componente persuasivo con su punto de mayor intensidad cuando quedan desveladas las identidades:

[...]
 - Donc est la pucele vangiee,
 fet Percevax, que Kex feri.»
 Quant mes sire Gauvains l'oï,
 si s'an mervoillë et tressaut
 et dist: «Sire, se Dex me saut,
 li rois ne queroit se vos non.
 Sire, comant avez vos non?
 - Percevax, sire. Et vos, comant?
 Sire, sachiez veraïement
 que ge ai non as baptestire
 Gauvains. - Gauvains? - Voire, biau sire.»
 [...] (vv.4452-4462)

El aspecto formal, especialmente con la ruptura del verso en varias intervenciones, permite poner en evidencia este hecho, de manera que quede justificado el cambio en la decisión de Perceval que ahora sí desea acompañar al caballero, frente a las anteriores peticiones, en ese caso descorteses, realizadas por Sagremor y por Keu.

Por su parte, los vv.4563-4571 presentan las muestras corteses hacia una dama, Guenièvre, por parte de Perceval. Esta escena es muy importante porque a través de ella se pone en evidencia que el aprendizaje de Perceval ha sido un éxito y que ya sabe cómo dirigirse a las damas:

et [Perceval] dist: «Dex doint joie et enor
a la plus bele, a la mellor
de totes les dames qui soient,
ce dient tuit cil qui la voient
et tuit cil qui veüe l'ont.»
[...] (vv.4563-4567)

Esta escena no tiene, pues, nada que ver con la actuación del joven Perceval cuando se encuentra con la Doncella de la Tienda en el bosque, donde la realización mecánica de los gestos aprendidos precipitadamente provocan lo contrario de lo que se pretende.

5) La *descortesía* está manifestada en ocho escenas, contenidas en los versos 680-731, vv.785-830, vv.915-919, vv.6594-6657, vv.6932-6965, vv.7025-7080, vv.8163-8193 y vv.8219-8239. El aspecto formal de estas escenas presenta características comunes a las anteriormente reseñadas, es decir: presencia de la voz del narrador, que bajo forma de acotación, generalmente breve, sobre el movimiento, gestos, estado anímico o pensamiento del personaje introduce el intercambio o lo puntualiza en su interior («La pucele de peor tranble/por le vaslet qui fol li sanble,/si se tient por fole provee/de ce qu'il l'a sole trovee.» vv.685-688; «Einsi la pucele est montee,/si s'est lïee et afublee,» vv.6651-6652; «Il vient a li, si la salue/et dit: [...]» vv.8163-8164; etc.); en ocasiones se limita a describir brevemente el carácter («Yonez, qui mout fu cortois,/li dist: [...]» vv.918-919; etc.); finalmente, seguimos encontrando como rasgo generalizado la identificación por medio de marca narrativa (inciso o frase atributiva) de la identidad del interlocutor, si bien en algunas de estas escenas encontramos varias réplicas sin marca narrativa, con lo que se introduce un

cambio de ritmo de interesante efecto sobre el conjunto del intercambio.

En lo que se refiere al contenido, podemos organizar las escenas teniendo en cuenta con quién se es descortés. De esta manera tenemos las acciones descorteses hacia un caballero desarrolladas en las siguientes escenas: en primer lugar, los vv. 915-919, donde el joven Perceval, recién llegado a la corte del rey Arthur, se dirige bastante toscamente a Yonez; en segundo lugar, las escenas vv.6594-6657, vv.6932-6965, vv.7025-7080, vv.8163-8193, vv.8219-8239, presentan las palabras descorteses y malintencionadas que la *Male Pucelle* dirige a Gauvain. Este último grupo de escenas resulta bastante interesante porque permite comprobar, por un lado, que la naturaleza cortés de Gauvain no tiene límites y, por ello, soporta, sin mostrar la más mínima contrariedad, los reproches, las acusaciones, el menosprecio que la *Male Pucelle* lanza contra él o las circunstancias peligrosas a las cuales lo somete, sirviéndose de la manipulación. Por otro lado, a través de estas escenas podemos conocer a un tipo de modelo femenino que difiere mucho del tipo cortés presente en las novelas de este autor. En esta ocasión, encontramos a una doncella malintencionada que utiliza la palabra como un arma de ataque y que, a través de ella, compromete el honor del caballero en empresas de gran riesgo con el único deseo de hacerle daño, tal como ella misma dice:

[...]
 Et va quel part que tu voldras,
 que a mon cors ne a mes dras
 ne tocheras tu de plus pres,
 et ge irai toz jorz après
 tant que par moi t'iert avenue
 aucune granz descovenue
 de honte et de mesaventure,
 que ge an sui tote seüre
 que ge te verrai mal baillir:
 ne qu'a la mort n'i puez faillir.» (6615-6624)

En esta primera escena la doncella pone de manifiesto el desprecio que siente por el caballero (expresado a través del uso del despectivo *tu*) y explicita

sus deseos negativos con respecto a aquel. Frente a esta postura manifestada en toda ocasión posible, Gauvain no tiene otra respuesta más que una tenue recriminación:

[...]
 Et il li respont: «Bele amie,
 vos diroiz ce que boen vos iert,
 mes a dameisele n'afiert
 que ele soit si mesdisanz
 puis que ele a passé .X. anz.
 eins doit estre bien anseigniee
 et cortoise et bien afeitiee.
 - Chevaliers par male aventure,
 de vostre anseignement n'ai cure,
 mes alez et si vos teisiez,
 c'or estes vos bien aeisiez
 si con ge voloie veoir.» (vv.6954-6965)

Como vemos, la palabra del personaje permite percibir más claramente su personalidad, confiriéndole, en definitiva mayor entidad psicológica de la que podría proporcionar la simple descripción del narrador y enriqueciendo el texto con una nueva voz con vida propia que se suma a las estrictamente encuadradas dentro del relato de esta novela. Una nueva voz que destaca por lo poco que se ajusta a las normas del discurso cortés y por la respuesta conforme a la convención que siempre recibe de Gauvain.

Finalmente, podemos distinguir del conjunto de las escenas anteriores, los intercambios desarrollados en los vv.680-731 y vv.785-830 dado que en ellos el objeto de la descortesía es una doncella. En la primera de las escenas Perceval guiado por la ignorancia ejecuta de manera incorrecta las recomendaciones que en la despedida le dio su madre apresuradamente («[...] «Pucele, je vos salu/si com ma mere le m'aprist [...]» vv.680-681). De esta manera obligará a la doncella a besarlo y a entregarle el anillo que lleva en el dedo. La presencia del narrador en esta escena es más patente que en las anteriores porque se detiene a describir más pormenorizadamente los movimientos, gestos y reacciones de los

personajes, de manera que se tenga una imagen completa de la escena. Así, por ejemplo, la doncella no podrá evitar sobresaltarse ante un gran ruido de origen desconocido (v.678), ni temblar de miedo (v.685) ante una situación en la que cree comprometida su integridad física. Con ello se proporciona al personaje una dimensión más amplia dado que se trata de reacciones humanas⁶ que acentúan la verosimilitud del texto.

Por su parte, los vv.785-830 presentan un intercambio consecuencia de la escena anterior, ya que el caballero amigo de la doncella sospecha que algo ha pasado y no se conforma con la explicación que ella le da, sino que imagina una traición por su parte:

[...]
 «Par foi, fet il, ci ot oltraige!
 Et des qu'il l'an porte, si l'ait.
 Mes je cuit qu'il ot plus fait.
 Se plus i ot, nel celer ja.
 - Sire, fet ele, il me beisa.
 - Beisa? - Voire, jel vos di bien,
 mes ce fu maleoit gré mien.
 - Einçois vos sist et si vos plot.
 Onques nul contredit n'i ot,
 fet cil cui jalousie angoisse.
 Cuidiez que je ne vos conuisse?
 Si faz, certes, bien vos conois.
 Ne sui si borgnes ne si lois
 que vostre fauseté ne voie.
 [...] (vv.804-817)

Las intervenciones sin marca narrativa de la identidad del locutor y la ruptura de la unidad del verso para acoger dos réplicas aceleran el ritmo del intercambio, poniendo de manifiesto la impaciencia y la desconfianza del caballero que termina acusando descortésmente a su amiga de traición.

6) El núcleo de contenido de la *expresión del estado emocional* está

⁶ Ch. Darwin, *op. cit.*, p.297.

integrado por dos escenas que se desarrollan en los versos 5476-5501 y vv.8775-8790. El aspecto formal de estas escenas coincide con el de la mayoría de estos episodios: la voz de narrador encabeza el intercambio con una acotación sobre el movimiento del personaje y las intervenciones están atribuidas al interlocutor por medio de marcas narrativas (inciso o frase atributiva).

Por otro lado, estas escenas reproducen de manera directa la expresión de los sentimientos de los personajes implicados permitiendo, con ello, trazar un perfil psicológico de aquellos más intenso y atrayente que el que el propio narrador pudiera llevar a cabo con su palabra. De esta manera, los vv.5476-5501 presentan las posiciones enfrentadas de las dos hermanas hijas de Tiebaut, lo que conduce a la mayor a un uso despectivo del tratamiento y al recurso al insulto («Garce, tes t'an!» v.5486). Los vv.8775-8790 reproducen los deseos de las dos reinas del castillo de Ygerne sobre el buen entendimiento de Gauvain y la doncella.

7) El núcleo de contenido del *ofrecimiento* está representado por tres escenas que participan de las características formales generales ya mencionadas. La escena que se desarrolla en los vv.1130-1145 presenta el ofrecimiento de ayuda que Yonez hace al joven galés:

Et Yonez comance a rire
 qant le vaslet voit antrepris.
 «Ice que est, fet il, amis?
 Que fetes vos? - Je ne sai quoi.
 Je cuidioie de vostre roi
 qu'il m'eüst ces armes donees,
 mes einz avrai par charbonees
 trestot esbraoné le mort
 que nule des armes an port,
 qu'eles se tienent si au cors
 que ce dedanz et ce defors
 est trestot un, si com moi sanble,
 qu'eles se tienent si ansanble.
 - Or ne vos chalt de nule rien,
 que jes departirai mout bien,
 se vos volez», fet Yonez.

[...] (vv.1128-1143)

De nuevo, se pone en evidencia la tosquedad del joven Perceval que no sabe como desarmar al caballero al que acaba de vencer para tomar posesión de sus armas tal como le había autorizado Arthur. Se trata de otra de las escenas de marcado carácter cómico dentro del proceso de aprendizaje del joven galés que el lenguaje no verbal, presente por medio de la risa de Yonez ante la ignorancia y desconcierto del joven, no hace más que poner de relieve.

Por su parte, los vv.4326-4393 reproducen un intercambio verbal que tiene a tres interlocutores: Gauvain, Keu y el rey Arthur. En esta escena Gauvain se ofrece para intentar atraer al caballero errante (Perceval). Este intercambio resulta también ser otra ocasión para insistir en el retrato de la personalidad de Keu caracterizada por el desprecio del otro manifestado a través de una expresión marcadamente sarcástica:

[...]
 A cest mot Kex se correça
 et dist: «Ha! mes sire Gauvain,
 vos l'amanroiz ja par la main,
 le chevalier, mes bien li poist.
 Bien le feroiz, se il vos loist
 et la baillie vos remaint.
 Einsi an avez vos pris maint.
 Qant li chevalier son lassez
 et il ont fet d'armes assez,
 lors vet au roi congié requerre
 que l'an li lest aler conquerre!
 [...] (vv.4346-4356)

Finalmente, los vv.5434-5439 muestran el presente que la hija pequeña de Tiebaut ofrece a su campeón, Gauvain, para que lo luzca en el torneo, respetando, con ello, las costumbres que al respecto existen.

8) Por su parte, el núcleo de contenido de la *petición* está integrado por tres escenas desarrolladas en los vv.939-998, vv.1723-1732 y vv.3008-3028 que

presentan las mismas características formales señaladas hasta ahora. En lo que se refiere al contenido específico de cada una de las escenas, los intercambios desarrollados entre los vv.1723-1732, vv.3008-3028 presentan la petición de alojamiento realizada por Perceval, en el primero de los casos, a la doncella de Beaurepaire y, en el segundo, al Rey Pescador. La petición de alojamiento supone la decisión por parte del caballero de introducir un descanso en su camino en busca de aventuras. Esto procura al personaje, por un lado, una dimensión más humana ya que demuestra que los héroes también deben descansar; y, por otro lado, desde el punto de vista estructural, el lugar donde se hospeda procura muy a menudo nuevas aventuras, algunas de las cuales se revelarán de incalculable importancia, como es el caso del castillo del Rey Pescador para Perceval.

La tercera de las escenas que componen este núcleo de contenido se caracteriza por presentar un valor temático diferente a las anteriores ya que se plantea una petición de armar caballero, vv.939-998. Concretamente veremos que el joven Perceval se dirige de forma bastante poco convencional al siempre cortés rey Arthur para solicitar ser armado caballero. Formalmente esta escena se caracteriza por una presencia de las acotaciones del narrador numéricamente mayor que en las otras escenas y por una mayor extensión (50 versos en discurso directo). Este aspecto formal ligeramente diferente es el resultado de la reproducción de un intercambio bastante particular marcado por un cierto tono cómico consecuencia del casi diálogo de sordos que se establece entre los interlocutores. Por un lado, Arthur intenta disculparse por no haber atendido al recién llegado según las normas e intenta explicar la razón de ello; y, por otro lado, el joven Perceval no tiene ningún interés en otra cosa que no sea ser armado caballero, en lo que insiste sin tener en cuenta las más mínimas reglas de cortesía, cuya existencia, por supuesto, ignora:

Li rois torne vers le vaslet
 le chief que il tenoit beissié,
 si a tot son pansé lessié
 et dit: «Biau sire, bien vaigniez.
 Je vos pri qu'a mal ne taigniez
 ce qu'a vostre salu me toi.
 D'ire respondre ne vos poi,
 que li pire anemis que j'aie,
 qui plus het et plus m'esmaie,
 m'a ci ma terre contredite,
 [...]»
 Li vaslet ne prise une cive
 quan que li rois li dit et conte,
 ne de son duel ne de la honte
 la reïne ne li chaut il.
 «Feites moi chevalier, fet il,
 sire rois, car aler m'an voel.»
 Cler et riant furent li oel
 an la teste au vaslet salvaige.
 Nus qui le voit nel tient a saige,
 mes trestuit cil qui le veoient
 por bel et por gent le tenoient.
 «Amis, fet li rois, descendez,
 [...]»
 Fet iert, a Damedeu le veu,
 a m'annor et a vostre preu.»
 Et li vaslez a respondu:
 «Ja n'estoient pas descendu
 cil que j'ancontrai an la lande,
 et vos volez que je descende!
 Ja, par mon chief, n'i descendrai,
 mes fetes tost, si m'an irai.
 [...] (vv.936-988)

El carácter cómico de esta escena se repite en los primeros intercambios en los que participa el joven *salvaje* que ignora, dado el aislamiento al que ha sido sometido por su madre, las más sencillas normas de cortesía tanto gestuales, como verbales. Por lo tanto, si se combina este hecho con la juventud e impetuosidad del muchacho no es de extrañar su comportamiento que, por el desconcierto que produce en aquellos que se rigen por un código convencional, da lugar a la sonrisa e, incluso, a la risa.

9) El último núcleo de contenido que encontramos desarrollado en discurso

directo dentro de estos episodios es el del *rechazo*. En él encontramos cuatro escenas definidas formalmente por las características anteriormente reseñadas para la mayoría de los intercambios verbales contenidos en estos episodios. En lo que se refiere al contenido, estas escenas presentan situaciones donde uno de los personajes rechaza aquello que se le pide o sugiere. De esta manera, los vv.2818-2824 reproducen el rechazo del rey a comer cuando Keu prácticamente se lo ordena:

et dist: «Sire, s'il vos pleisoit,
vos mangerez des ore mes.
- Kex, dist le rois, lessiez m'an pes,
que ja par les ialz de ma teste
ne mangerai a si grant feste,
por que cort anforciee tiegne,
tant qu'a ma cort novele viegne.»

Los vv.2942-2965 representan el rechazo de Perceval a permanecer en Beaurepaire junto a los que ha liberado porque desea volver a su casa en busca de noticias sobre su madre.

Por su parte, las escenas desarrolladas en los vv.6324-6342 y 7797-7808 muestran el rechazo que Gauvain expresa sobre lo que se le propone. En la primera escena, se niega a dejar dormir al Caballero Herido, en contra de la voluntad de la amiga de aquel. Por otro lado, la escena desarrollada en los 7797-7808 manifiesta la negativa del caballero a comer:

einz dist [la pucele]: «Sire, quant vos pleira,
ma dame veoir vos vanra.
Et li mangiers est atornez,
si mangeroiz, se vos volez,
ou ça aval ou la amont.»
Et mes sire Gauvains respont:
«Bele, ge n'ai de mangier cure.
Li miens cors ait male aventure
quant mangerai ne n'avrei joie
devant qu'autre noveles oie

don ge me puisse resjoïr,
que grant mestier ai de l'oïr.»

Esta escena resulta bastante sorprendente porque es la primera manifestación de una actitud poco cortés por parte de Gauvain quien está profundamente contrariado por la costumbre del castillo de Ygerne que le impide salir de él tal como queda patente a través del lenguaje no verbal (vv.7789-7794).

Una vez concluido el análisis del diálogo en discurso directo, nos ocuparemos de analizar los momentos en los que se recurre al **diálogo híbrido** con el fin de transcribir la expresión del personaje dentro de los episodios de protocolo de esta novela. Todas las escenas que encontramos en este apartado se caracterizan por la presencia puntual de la voz del narrador que puede introducir el intercambio verbal por medio de una acotación sobre el movimiento, gestos o pensamiento del personaje; o la encontramos en el interior de la escena para puntualizar una intervención en concreto indicando los gestos, movimientos, pensamientos o el estado de ánimo que la precede. En cuanto al uso del discurso literal (en ocasiones libre de marca narrativa que identifique al interlocutor) y no-literal para reproducir las palabras de los personajes, su alternancia introduce un cambio de ritmo que pone de relieve ciertas intervenciones o simplemente, por medio del resumen que implican, aligeran el discurso en cuestiones redundantes. Las escenas en cuestión se organizan, de acuerdo con el contenido que presentan, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El *acceso a la información* está representado en nueve escenas desarrolladas en los vv.252-304, vv.1451-1468, vv.1632-1696, vv.3448-3673, vv.5332-5372, vv.6046-6119, vv.6138-6270, vv.7197-7218 y vv.8811-8880. Formalmente estos intercambios se caracterizan por estar encabezados por la voz del narrador que indica un gesto, el movimiento de los personajes o

simplemente, a través de una frase atributiva, identifica al interlocutor. Asimismo encontramos rasgos señalados anteriormente como la presencia de la voz del narrador para perfilar algún gesto, movimiento, estado de ánimo del personaje o simplemente su opinión sobre alguna cuestión concerniente al intercambio. Abunda, igualmente, el recurso al discurso directo sin marca atributiva y la ruptura de la integridad del verso para contener dos réplicas o, incluso, tres. Por su parte, el empleo del discurso no-literal (indirecto, indirecto libre y denotativo), como hemos señalado anteriormente, permite, a través del resumen que implica, introducir una variante en el ritmo al final del intercambio o en el interior de éste. Por lo tanto, en algunas de las escenas incluidas en este núcleo de contenido se combinan todos los recursos narrativos empleados en los intercambios verbales por este autor tal como vemos a continuación, donde el joven galés informa a una doncella del extraño cortejo que vio en el castillo que acaba de abandonar:

[...]
 - Oïl bien. - Et qui le tenoit?
 - Une pucele. - Don venoit?
 - D'une chanbre, et en autre ala,
 et par devant moi trespassa.
 - Aloit devant le graal nus?
 - Oïl. - Qui? - Dui vaslet sans plus.
 [...]
 - Demandastes vos a la gent
 quel part il aloient ensi?
 - Onques de ma boche n'issi.
 Si m'aïst Dex, or revalt pis!
 Comant avez vos non, amis?»
 Et cil qui son non ne savoit
 devine et dit que il avoit
 Percevax li Galois a non,
 et ne set s'il dit voir ou non,
 et il dit voir, si ne le sot.
 [...] (vv.3543-3563)

Con ello, como vemos, se consigue un efecto de realismo dramático bastante intenso basado en el discurso directo; pero, al mismo tiempo, se puede

minimizar el efecto reductor del pensamiento del interlocutor implicado por el discurso literal por medio de la combinación del discurso no-literal y de las intervenciones del narrador. De esta manera los intercambios verbales se ven enriquecidos por medio de la combinación de las cualidades positivas de ambas formas de reproducción del discurso de los personajes.

En lo que se refiere al contenido, estas escenas pueden ser clasificadas de acuerdo con el criterio de que en ellas se dé información como es el caso de los intercambios vv.1451-1468, vv.1632-1696, vv.6138-6270 y vv.8811-8880; o de que en ellas se pida información, como es el caso de las escenas vv.252-304, vv.3448-3673, vv.5332-5372, vv.6046-6119 y vv.7197-7218. En primer lugar nos ocuparemos de las escenas en las que se proporciona información. En este grupo incluimos las enseñanzas y consejos sobre la caballería y el comportamiento del caballero dados por Gornemant a Perceval (vv.1451-1468, vv.1632-1696); el ermita descubre a Perceval cuáles han sido sus pecados (vv.6138-6270); y, Gauvain manda un mensaje a la corte del rey Arthur para informar, a través de un *vas/et*, del enfrentamiento armado que tendrá lugar contra Grinomalant en un plazo de quince días (vv.8811-8880). En general, todos estos intercambios permiten el transvase de información entre los personajes de manera que se produce una variación en el plan de actuación futuro del personaje que tiene conocimiento de la nueva realidad. En particular, la escena desarrollada entre los vv.8811-8880 presenta una de las escenas típicas donde alguien es enviado a la corte del rey Arthur para tenerlos al corriente de la suerte de los caballeros que, por algún motivo, han tenido que alejarse de ella.

Por su parte, en las escenas en las que se pide información, uno de los personajes deberá cambiar su plan de actuación de acuerdo con el nuevo conocimiento de la realidad. De esta manera, en los vv.252-304 se desarrolla una escena de marcado carácter cómico porque quien recaba información (un caballero) se convierte en el que la proporciona (al joven Perceval):

«Vaslez, fet il, ne te soit grief,
mes des .V. chevaliers me di,
et des puceles autresi,
se les ancontras ne veïs.»
Et li vaslez le tenoit pris
au pan de l'hauberc, si le tire:
«Or me dites, fet il, biau sire,
qu'est ce que vos avez vestu?
- Vaslez fet il, don nel sez tu?
- Je non - Vaslez, c'est mes haubers,
s'est ausi pesanz come fers.
- De fer est il? - Ce voiz tu bien.
[...] (vv.252-263)

Y en esta línea sigue el resto del intercambio de manera que se contraviene la convención del intercambio de información pues aquel que la solicita no sólo no la recibe, sino que debe proporcionarla a su vez como el único medio de mantener viva la comunicación. El personaje solicitado (el joven Perceval) desconoce las más elementales reglas sociales, lo que lo lleva, guiado por su gran curiosidad, a anteponer sus propios intereses a los de cualquier otro. Por ello, sólo estará dispuesto a proporcionar alguna información cuando haya colmado sus inquietudes e interrogantes.

Las escenas comprendidas en los versos 3448-3673 y vv.6046-6119 presentan a Perceval en dos momentos trascendentales de su vida, ya que en ellos tendrá conocimiento de los acontecimientos importantes de su biografía y de su propio nombre. El primer intercambio presenta a Perceval y a una doncella (su prima) en un extenso diálogo (212 versos en discurso directo y 2 en discurso indirecto) donde, a través de analepsis y prolepsis, el caballero informará sobre su actuación en el castillo del Rey Pescador y tendrá conocimiento de las consecuencias de su silencio: la invalidez de aquel no desapareció y sabrá de la muerte de su madre. Como ya señalamos esta escena se caracteriza por el uso del discurso directo sin marca narrativa de la identidad del interlocutor y por la ruptura de la unidad del verso, de manera que se busca la mayor fidelidad posible con un diálogo real.

Aproximadamente cinco años después, se nos presenta a Perceval junto a un peregrino y a una dama en el desierto pidiendo información sobre dónde encontrar al ermitaño del lugar, lo que, como hemos visto, se produce en los vv.6138-6270. Por su parte, los vv.5332-5372 presentan a Tiebaut interrogando a su hija menor sobre el problema que la enfrenta a su hermana mayor. Finalmente los vv.7197-7218 reproducen la solicitud de información que Gauvain dirige al Barquero sobre el paradero de la *Male Pucelle*.

En definitiva, todas las escenas de este núcleo de contenido se caracterizan por el transvase de información entre los personajes (independientemente de que se proporcione o se solicite). De manera que los nuevos datos procuran a aquellos una modificación en sus expectativas, proyectos y opiniones, provocando, con ello, una variación a partir de ese momento en su línea de actuación en el relato.

2) La situación de interacción de la *acogida* está integrada por dos escenas comprendidas en los versos 2533-2553 y vv.5144-5171. Formalmente estas escenas se caracterizan por la presencia puntual de la voz del narrador que introduce el intercambio indicando el movimiento de los personajes («Atant del chastel avalerent/cil qui ancontre lor alerent,» vv.2531-2532) o, bajo forma de prolepsis, resumiéndolo («et devant la porte ancontra/le prodome, le vavator,/qui au seignor dona le jor/consoil del tornoi comancier,/si li prie de hebergier/et debonement et bel/et dist: [...]» vv.5138-5144). También encontramos una intervención en el interior de la escena con carácter de acotación con respecto al movimiento del personaje («Li vavators an son ostel/l'an mainne o lui, et d'un et d'el/ li demande [...]» vv.5153-5155). Por otro lado, destacaremos el uso del discurso no-literal para introducir un cambio de ritmo en las partes más evidentes o reiterativas del intercambio, como las primeras preguntas que se le plantean a los recién llegados: «si demandent quex genz il sont,/qu'il demandent et ou il vont;» vv.2533-2534. O, en la segunda

escena, el discurso no-literario tiene como misión aligerar la parte donde Gauvain explica las razones por las que no puede participar en el torneo.

Estas escenas se inscriben en el ritual cortés de acogida del recién llegado. De esta manera, los versos 2533-2553 recogen la acogida entusiasta que da la gente del castillo de Beaurepaire, asediado desde hace tiempo, a los comerciantes que les traen todo tipo de avituallamiento. Por su parte el intercambio contenido en los versos vv.5144-5171 presenta la acogida de Gauvain por parte del valvasor en Tintaguel:

et dist: «Sire, an ce chastel
est vostre ostex toz atornez.
Se vos plest, hui mes remenez,
que, se vos avant aleiez,
boen ostel hui mes n'avreiez.
Por ce de remenoir vos pri.
[...]» (vv.5144-5149)

Una vez que el alojamiento ha sido aceptado, se pone en marcha la segunda fase del proceso donde el anfitrión se interesa por la historia del huésped. En este caso el valvasor tiene interés en saber la razón por la que el caballero a quien acoge (Gauvain) no participa en el torneo que se celebra en el lugar. Esta parte del intercambio aparece reproducida, como hemos dicho, en discurso indirecto produciéndose un contraste con el discurso directo anterior y evitando, por medio del resumen y del contraste, la sensación de reiteración de la información.

3) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está integrado por cuatro escenas (vv.1359-1415, 4028-4040, vv.4575-4578 y vv.5229-5257) caracterizadas formalmente por estar introducidas por una acotación gestual o de movimiento («Qant la reïne asise fu/et lez son seignor le roi Artu, et li Orgueilleus de la Lande/li dist: [...]» vv.4025-4028; «Puis salue la demeisele/Percevax, celi qui li rist,/si l'acola, et si li dist:» vv.4572-4574; etc.),

por su relativa brevedad y por el hecho de que, en general, las intervenciones en discurso directo están introducidas narrativamente. Sin embargo, debemos destacar especialmente la escena vv.1359-1415 ya que en ella se reúnen, además de las indicadas, las características específicas siguientes: presencia de intervenciones del narrador en el interior del intercambio para proporcionar información suplementaria sobre el pensamiento del personaje o sobre la justificación de elidir la repetición de algo que ya se sabe («Qui autre foiz le conteroit,/enuiz et oiseuse seroit,/que nus contes ce ne demande.» vv.1377-1379); y uso del discurso directo sin marca narrativa indicativa de la identidad del personaje sumado a la ruptura de la unidad del verso:

[...]
 Et li prodrom respont: «Biau frere,
 beneoite soit vostre mere,
 que ele vos conseilla bien.
 Mes volez vos plus nule rien?
 - Oil. - Et quoi? - Tant, et non mes,
 que vos me herbegiez hui mes.
 - Mout volantiers, fet li prodrom,
 [...] (vv.1403-1409)

En estas escenas el discurso no-literal (discurso indirecto y denotativo) aparece como un recurso que permite resumir partes que resultarían una repetición de información tal como se indica por parte del propio narrador («[...] Et il li conte/si com avez oï el conte.» vv.1375-1376) o se abrevia alguna o algunas intervenciones introduciendo, con ello, un cambio de ritmo («et li vavasors le salue,/si li demande oi il aloit,/et il li dit que il voloit/an sa meison aler deduire./ [...]» vv.5228-5231; etc.)

Por otro lado, estas escenas pueden ser reorganizadas atendiendo al carácter coercitivo o no del contrato que implican. De esta manera, las escenas comprendidas en los versos 4028-4040 y vv.4575-4578 representan contratos

libremente contraídos. La primera de ellas presenta la realización por parte del caballero vencido de las condiciones de la derrota (ir a la corte para dar noticia de las aventuras del caballero errante). Así, el Caballero Orgullosos llega a la corte del rey Arthur, se presenta ante la reina y da cuenta de la aventura que lo enfrentó al joven Perceval. Por su parte, los vv.4575-4578 reproducen el discurso de sumisión de un caballero a una doncella, concretamente el de Perceval a la niña que le sonrió y a la que muestra su aprecio, además, por medio del lenguaje corporal: «si l'acola et si li dist:» v.4574.

En segundo lugar, las escenas comprendidas en los versos 1359-1415 y vv.5229-5257 presentan contratos de naturaleza coercitiva. La primera, materializa la figura de manipulación basada en el *don* de manera que Gornemant obtiene del joven Perceval una promesa en blanco:

[...]
 - Mout volantiers, fet il prodom,
 mes que vos m'otroiez un don
 dont grant bien venir vos verroiz.
 - Et coi?» fet il. «Que vos cresroiz
 le consoil vostre mere et moi.
 - Par foi, fet il, et je l'otroi.
 - Donc descendez.» [...] (vv.1409-1415)

Poco importa que el beneficiario del plan de manipulación sea el propio Perceval ya que, por ello, el personaje manipulado no deja de estar supeditado a un programa de actuación previamente concebido por otro personaje, el manipulador.

La escena desarrollada en los vv.5229-5257 presenta, por su parte, la coerción impuesta por las leyes del hospedaje. De esta manera un vasallo se opone a las deshonorosas intenciones de su señor con respecto a un huésped del primero:

[...]

- Par foi, ge ne le vois pas querre,
fet li sires. Gel ferai prandre.
Marcheanz est et si vialt vandre
chevax, et chevaliers se fet.
- Avoi! ci a trop vilain plet,
fet danz Gerins, que vos oi dire!
Ge sui vostre hom et vos mes sire:
de moi et de tot mon lignage
vos rant ge ici vostre homage
et vos desfi tot maintenant
einz qu'a cestui desavenant
fere an mon ostel vos sofrisse.
[...] (vv.5236-5247)

De esta manera, Gerin, vasallo de Tiebaut, desafía a este último antes que consentir que un huésped suyo sufra cualquier daño. Se comprueba, pues, que dentro del código caballeresco el deber de salvaguardar la integridad de aquel a quien se aloja sobrepasa cualquier otra obligación. También vemos que el señor Tiebaut debe rectificar su decisión porque de lo contrario faltaría al compromiso que contrajo en el momento de la ceremonia de vasallaje cuando, entre otras obligaciones, se comprometió a no exponer el honor de su vasallo⁷. Y si bien las partes acuden a la ceremonia libremente, una vez que han jurado y contraído el compromiso no pueden sustraerse al carácter sinalagmático de las obligaciones adquiridas sin ser acusados de mala fe. Por ello en este tipo de contrato primará el carácter coercitivo porque, después de dar el primer paso libremente, el resto de las acciones u omisiones están dictadas por una normativa coercitiva específica.

4) El núcleo de contenido de la *cortesía* está representado, por su parte, por medio de dos escenas desarrolladas en los vv.5585-5596 y vv.8653-8703. Formalmente, estos intercambios están caracterizados por la acotación gestual que justifica el intercambio verbal («et la dameisele petite,/qui n'estoit fole ne mauveise,/le prant par le pié, si le beise» vv.5582-5584; «la pucele qui tant

⁷ F. L. Ganshof, *Qu'est-ce que la féodalité?*, París, Hachette/Pluriel, 1993, p.150.

l'avoit/de sa parole sormené,/si a cuer et talant mué,/que tot maintenant le salue» vv.8650-8653) y por la presencia del discurso no-literal a través del que se reproduce una parte del diálogo o una parte de la intervención de un personaje. De esta manera, al introducir la variante en la reproducción del discurso del personaje se introduce una diferencia que tiene como efecto mantener la atención del receptor.

Por otro lado, estas escenas presentan actuaciones corteses con respecto a un caballero por parte de una mujer. De esta forma, en los vv.5585-5596 la hija pequeña de Tiebaut besa los pies de Gauvain con el fin de que él nunca la olvide. Por su parte, los vv.8653-8703 presentan las atenciones corteses que la *Male Pucelle* dispensa a Gauvain y la explicación que ella da de las razones de su comportamiento descortés anterior:

et dit qu'ele [la male pucele] li est venue
 merci crier de son mesfet,
 que por li a grant poinne tret.
 «Biau sire, fet ele, or escoute
 por coi j'ai esté si estoute.
 vers toz les chevaliers del mont
 qui après aus menee m'ont.
 [...] (vv.8654-8660)

Esta última escena tiene gran importancia porque con ella se pone fin al gran episodio en el que Gauvain está a disposición de esta doncella, acatando con ello las reglas corteses que obligan al caballero a acompañar y proteger a la doncella que se encuentra en su camino sola.

5) La *descortesía* está representada a través de una única escena en discurso híbrido (vv.765-778). Se trata de una breve escena en la que la ignorancia del joven Perceval lo lleva a incurrir en este comportamiento descortés hacia la doncella que se encuentra en una tienda. Con esta escena, se pone fin al episodio de fuerte contenido cómico donde queda de manifiesto

la tosquedad del muchacho que no ha comprendido ninguna de las recomendaciones que le dio su madre en el último momento, antes de su marcha. Frente a las acciones del joven, la doncella no podrá hacer más que llorar y lamentarse por las repercusiones negativas que para ella se derivarán. El discurso indirecto, a través del que se representa la intervención de la doncella, pone de manifiesto, por medio del contraste con el discurso directo del joven Perceval, la intensidad de su inquietud, ya que conoce la desconfianza de su amigo y prevé su reacción.

6) La *expresión del estado emocional* de los personajes está materializado en dos escenas breves donde los personajes femeninos que contemplan el torneo de Tintaguel presentan sus sentimientos con respecto a lo que ven. Formalmente, las escenas comprendidas en los versos 4970-4980 y vv.5001-5121 manifiestan las mismas características de la mayor parte de los intercambios que hemos visto: presencia puntual del narrador para indicar acotaciones (de movimiento, de gesto o de la enunciación), prolepsis y, finalmente, identificación narrativa del interlocutor (dos en el caso de la primera escena y tres en el de la segunda). El discurso no-literal aparece utilizado para reproducir la última réplica, implicando en ambos casos una censura, y condensa, de esta manera, la atención del receptor que espera saber qué pasará después:

«Dames, ainz voir ne m'abeli
chevaliers nus que ge veïsse,
ne sai por coi vos an mantisse,
tant com fet Melianz de Liz.
Dont n'est il solaz et deliz
de si boen chevalier veoir?
Il doit bien an sele seoir
et la lance et l'escu porter
qui si bel s'an set deporter.»
Et sa suer qui lez li seoit
li dist que plus bel i avoit, (vv.4970-4980)

Vemos, pues, que esta escena representa el enfrentamiento de las dos hijas de Tiebaut y, por su parte, el intercambio verbal desarrollado entre los vv.5001-5121 reproduce el paso del enfrentamiento verbal al físico lo que provoca el reproche de las damas que las acompañan. En ambas escenas, por lo tanto, encontramos el choque de dos caracteres con distinta visión de la realidad que no pueden conciliar sus opiniones a través de la negociación por lo que lo hacen por medio de la agresión verbal e, incluso, de la física: la mayor abofetea a su hermana menor.

7) La situación de interacción en la que se desarrolla el *ofrecimiento* está presente en estos episodios por medio una única escena desarrollada en los vv.3155-3159. Formalmente, encontramos las mismas características generales ya reseñadas. Por su parte, desde el punto de vista del contenido, se presenta el ofrecimiento de una espada por parte del Rey Pescador a Perceval. En este punto debemos recordar que los presentes constituyen unos de los rituales característicos del sistema convencional cortés que contribuye a fortalecer las interacciones entre los miembros de la comunidad.

8) La escena desarrollada en los vv.5399-5408 se inscribe en el núcleo de contenido de las *órdenes*. Formalmente, este intercambio verbal presenta las mismas características generales ya señaladas. Por otro lado, esta escena viene a resolver un pequeño problema que se le había presentado a la hija menor de Tiebaut al no estar en posición de ofrecer ningún presente a Gauvain, convertido en su campeón en el torneo de Tintaguel. El padre de la doncella le procura ese presente y le ordena que se lo entregue al caballero con lo que queda respetada la tradición:

et [son père] li dist: «Fille, or vos levez
demain matin et si alez
au chevalier ainz qu'il mueve.
Par amor ceste manche nueve
li donez, si la portera
au tornoi quant il i ira.»

Et ele respont a son pere,
lués qu'ele verra l'aube clere,
iert ele son voel esveilliee
et vestue et apareilliee. (vv.5399-5408)

De nuevo, el discurso no-literal sirve para representar la última réplica, aquella que pone fin al intercambio con un acuerdo mutuo.

9) El núcleo de contenido de la *petición* está integrado por dos escenas desarrolladas entre los vv.1189-1202 y vv.4210-4214. Estas escenas se caracterizan por estar introducidas por una acotación de movimiento («Ençois que Yonez s'an aille,/dist li vaslez: [...]» vv.1188-1189; «Tot maintenant Sagremors cort/au tef le roi et si l'esvoille.» vv.4208-4209) y por representar en discurso no-literal la segunda de las intervenciones de las que se componen. Destacaremos en este sentido la segunda escena caracterizada por reproducir esa segunda intervención por medio del discurso denotativo y del indirecto, de manera que se establece una diferencia de contenido en el interior de la propia réplica:

«Sire, fet il [Sagremors] la hors somoille
uns chevaliers an cele lande.»
Et li rois aler li comande,
et avoec ce li dit et prie
qu'il li amaint, ne le lest mie. (vv.4210-4214)

Estas escenas desarrollan la petición realizada por un personaje a otro y, de esta manera, la primera escena (vv.1189-1202) presenta la petición que el joven Perceval hace a Yonez por medio de quien quiere enviar al rey Arthur la copa que el Caballero de la Armadura Bermeja le había arrebatado; y advertir a Keu que su descortesía con la niña que sonrió al joven sería castigada. Por su parte, en los vv.4210-4214 se reproduce la petición que Arthur, una vez que tiene conocimiento de la cercanía del caballero pensativo, hace a Sagremor para que conduzca a aquel a su presencia. Finalmente, señalaremos que la fórmula de carácter cortés predominante en estas solicitudes justifica el que sean clasificadas en este núcleo de contenido y no en el de las órdenes.

10) Finalmente, la situación de interacción del *rechazo* está materializada por medio de las escenas comprendidas en los versos 1568-1588, vv.5264-5296, vv.5558-5581 y vv.7484-7562. Desde el punto de vista formal, las dos primeras escenas se caracterizan por la presencia puntual del narrador; por su parte, las dos últimas escenas se singularizan por la presentación de algunas réplicas sin marcas narrativas de la identidad del interlocutor. El discurso no-literal sigue apareciendo como un recurso que permite abreviar alguna de las intervenciones, reflejar su carácter iterativo (del tipo: «De remenoir mout li pria,» v.5579) y, en definitiva, introducir un significativo cambio de ritmo que acelera el relato.

En estas escenas se presenta el rechazo de Perceval de permanecer más tiempo como huésped en casa de Gornemant (vv.1568-1588); la no-aceptación por parte de Gauvain de las vituallas que le ofrece Tiebaut (vv.5264-5296); el rechazo de Gauvain, que desea partir, de permanecer más tiempo alojado en los dominios de Tiebaut (vv.5558-5581); y, en la última escena, Gauvain no acepta la restricción que intenta imponerle el Barquero quien se sirve, incluso, del *don* que aquel había concedido previamente (vv.7484-7562). Todos estos intercambios verbales muestran, pues, situaciones de interacción en las que uno de los interlocutores intenta obtener algo que no le es concedido. Generalmente, suele ser la petición que se hace al huésped para que permanezca más tiempo alojado allí donde está. En estas ocasiones, el caballero suele rechazar esta solicitud puesto que ha emprendido el camino que le permitirá reparar el deterioro sufrido por su honor o ha dejado la corte en busca de aventuras. En ambos casos, o en otros que pudieran darse, el alojamiento fuera de la corte sólo supone un marco de descanso y no puede implicar más que una estancia limitada.

Después del análisis de las diferentes manifestaciones del discurso bajo forma de diálogo, pasaremos a ocuparnos, a continuación, de las manifestaciones del **discurso singular**. Para ello analizaremos, en primer lugar,

las escenas construidas como **monólogos en discurso directo** presentes en estos episodios y que se caracterizan por ser numerosos, con una extensión comprendida entre 1 verso y 82 versos en discurso directo. Además muestran, como otras características formales, la presencia de la voz del narrador que, como acotación, describe el movimiento («si se metent tuit a genolz/et dient tuit: [...]» vv.7633-7634; etc.), los gestos («[...] et si la salue,/et cele lui et si li rist,/et an riant itant li dist:» vv.1034-1036; etc.) o el estado anímico de los personajes («N'an i a nul sanblant ne face/que il l'an poist et qui ne die:» vv.2140-2141; etc.). Esta intervención termina con la identificación del interlocutor a través del empleo mayoritario de la frase atributiva precediendo la intervención del personaje. Finalmente, debemos señalar que estas marcas narrativas se acompañan, en ocasiones, de indicaciones sobre el tipo de enunciación («Et quant li fos l'a antandu,/si saut an piez etet si s'escrie:» vv.4054-4055; «Jusqu'a la porte le convoient,/et quant fors del chastel le voient,/si dient tuit e une voiz:» vv.2147-2149; etc.).

En lo que se refiere al contenido podemos organizar los monólogos, presentes en estos episodios, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) El *acceso a la información* está ilustrado por medio de quince escenas que podemos reorganizar de la manera siguiente: en primer lugar nos ocuparemos de los monólogos a través de los que se da información a los otros personajes. En este apartado encontramos cuatro escenas de predicciones que se desarrollan en los vv.1037-1042, vv.1057-1060, vv.1252-1270 y vv.4054-4058 donde se anuncian circunstancias futuras que afectarán directa o indirectamente a la corte. De esta manera, la primera escena reproduce la predicción de una niña sobre el futuro del joven Perceval:

[...] si li rist,
et an riant itant li dist:
«Vaslez, se tu viz par aaige,
je pans et croi an mon coraige

qu'an trestot le monde n'avra,
n'il n'i ert, n'an ne l'i savra
nul meilleur chevalier de toi.
Einsi le pans et cuit et croi.» (vv.1035-1042)

Aquí, como en otras ocasiones, la expresión no verbal es fundamental ya que la risa de la niña (que no había reído en seis años) está ligada al sentimiento de superioridad por saber algo importante que los demás ignoran y que les desvelará a continuación. Por otro lado, esta predicción desencadenará la reacción descortés de Keu, quien, por una parte, abofeteará a la niña. Y, por otra parte, atentará contra el personaje que había anunciado, en diferentes ocasiones, el valor de esa risa:

«Ceste pucele ne rira
jusque tant que ele verra
celui qui de chevalerie
avra tote la seignorie.» (vv.1057-1060)

Este personaje es el loco, que encarna la transgresión de las normas convencionales de comportamiento, la total libertad de expresión y al que, en algunas culturas, se le atribuyen virtudes premonitorias. Por esta última razón, Keu, lleno de la rabia que le produce el recuerdo de las diferentes predicciones («por ce que li soz soloit dire:» v.1056) que en el pasado ese personaje había hecho, lo arrojará de una patada al fuego de la chimenea, al pasar cerca de él. La brutal reacción de Keu manifiesta, cuando menos, el estado de contrariedad extrema que le produce la posible existencia de un caballero tan especial. De nuevo, los impetuosos actos del senescal descubren sus sentimientos sin ningún recato, proporcionando, de esta forma, un retrato sin disimulo de un personaje que pertenece a la corte, pero que no se rige por las convenciones cortesas.

Posteriormente, el loco predecirá en dos momentos distintos del relato

(vv.1256-1267 y vv.4054-4058) que Keu recibirá el castigado merecido por sus ofensas:

Et quant li fos l'a antandu,
si saut an piez et si s'escrie:
«Dan Kex, se Dex me beneïe,
vos le conparroiz voiremant,
mes ce sera prochenement.» (vv.4054-4058)

La descripción del movimiento de los personajes y del modo en que se produce la enunciación tiene, como hemos señalado, gran importancia porque, como ocurre en este caso, inciden en la intensidad del discurso y constituyen uno de los referentes externos que permitirán (junto con la descripción gestual) interpretar correctamente el sentido de las palabras pronunciadas. Así el loco tiene un lenguaje no verbal poco conforme a la etiqueta cortés caracterizada por la medida: «et vient devant le roi mout liez/s'a tel joie qu'il tripe et saut,» vv.1250-1251. No hay, pues, contención y la alegría se expresa saltando, bailando y tomando la palabra sin ninguna consideración, para gritar lo que se sabe, lo que se quiere decir: «si saut an piez et si s'escrie:» v.4055.

De esta manera, dos personajes por naturaleza externos a la integración en la vida cotidiana cortés como son los niños, en este caso una niña, y el loco se convierten en aquellos seres capaces de predecir el futuro. Se trata, pues, de la incorporación de personajes ajenos a los intereses, envidias o prejuicios de la corte para que sean ellos los que anuncien acontecimientos futuros que, precisamente por la naturaleza de quien los anuncia, quedan fuera de toda duda o tergiversación.

Frente al recurso de información de la predicción, poco empleado en las novelas de Chrétien que hemos analizado, el recurso del mensaje aparece mayoritariamente como el medio de mantener un vínculo de comunicación entre el caballero en busca de aventuras y la corte, donde las hazañas adquieren

realmente trascendencia. En estos episodios encontramos tres monólogos que responden a esta misión y que se desarrollan en los vv.1241-1247, vv.3133-3145 y vv.4043-4053. La primera y tercera de estas escenas se caracterizan por presentar mensajes enviados por el joven Perceval a la niña que le sonrió informándole de su intención de vengar la bofetada que recibió de Keu. Estos mensajes serán transmitidos respectivamente por medio de Yonez, presente en el momento en el que el joven derrotó al Caballero de la Armadura Bermeja, y por medio del Caballero Orgullosa, quien, cumple con la transmisión de este mensaje parte de los compromisos adquiridos en el momento de su derrota frente a Perceval. Por su parte los vv.3133-3145 reproducen, por medio de un escudero, el mensaje que la sobrina del Rey Pescador le envía a éste junto con una espada como presente.

El resto de las escenas de este subapartado se desarrollan entre los vv.405-486, donde la madre del joven Perceval le desvela sus orígenes; en los vv.1429-1432, donde Gornemant enseña al joven Perceval cómo debe manejar las armas; y en los vv.2765-2778, en los que Aguinguerron anuncia a los caballeros de la corte de Arthur la derrota de Clamedeu vencido por el joven de las armas bermejas (Perceval); en los vv.4486-4489, donde los escuderos informan a Arthur de que Gauvain ha conseguido traer consigo al Caballero Pensativo (Perceval); en los vv.5633-5636, en los que Yvonet, escudero de Gauvain, le informa sobre la necesidad de herrar su caballo y en los vv.7622-7630, donde el barquero informa a Gauvain sobre el fin de la aventura de la *Cama de la Maravilla*. Frente a estas escenas, la desarrollada entre los vv.5181-5199 se caracteriza por el marcado carácter manipulador de la información que se transmite. De esta manera, cuando la hija mayor de Tiebaut habla con su padre manipula la información para presentar al caballero recién llegado (Gauvain), alojado en la casa de Gerin, como un mercader que finge ser un caballero:

[...]
Ja mar feroiz que seulement
comander que l'an aille prandre
un chevalier qui, sanz desfendre,
sert ceanz de malvese guile,
s'a amené an ceste vile
escuz, et lances fet porter
et chevax an destre mener,
et se franchist an tele guise
com s'il voist an marcheandise.
Mes or l'an randez sa desserte.
[...] (5186-5195)

Evidentemente esta modificación de la realidad se hace buscando un resultado determinado: perjudicar al caballero que puede hacerle sombra a su amigo. En este caso resulta manifiesto que este tipo de monólogo que aporta un elemento nuevo influirá directamente en la sucesión de los acontecimientos de la intriga, como así sucederá en este episodio donde Tiebaut se presenta en casa de su vasallo para prender al *caballero* que se aloja allí, como hemos visto.

En segundo lugar, señalaremos que el subapartado en el que organizaremos el resto de las escenas se caracteriza por estar integrado por escenas donde se pide información. En este grupo incluiremos únicamente una escena que se desarrolla en los vv.4941-4947. En ella, las damas que observan el torneo se preguntan sobre la identidad del caballero que tiene dos escudos y, especialmente, sobre la razón de esos dos escudos.

Como vemos, muchas de estas escenas tienen como función mostrar la transmisión de información entre los personajes, introducir elementos nuevos que influyan sobre el desarrollo de los acontecimientos o aportar un índice de realismo al presentar una escena de escaso valor estructural. Este es el caso de la escena comprendida en los vv.5633-5636 donde se reproduce el monólogo de Yvonet, escudero de Gauvain, por medio del cual informa a su señor de que el caballo ha perdido una herradura:

et dist: «Sire, il l'estuet ferrer.
Il n'i a mes que de l'errer
tot soavet tant que l'an truisse
fevre qui referrer la puisse.»

Evidentemente, esta escena presenta un episodio normal en la vida de un caballero. Sin embargo, el interés intrínseco de este episodio en el conjunto de una intriga no es más que anecdótico. Por ello el que esté presente demuestra un interés especial, por parte del autor, en el índice de realismo, de credibilidad, del texto de manera que la barrera entre ficción y realidad del receptor sea más fácilmente franqueada por éste.

2) En la situación de interacción de la *acogida* se da la bienvenida al caballero recién llegado y se ponen en práctica las disposiciones necesarias para hospedarlo. En este punto, encontramos seis escenas relativamente breves en las que se acoge, por un lado, a Perceval a su llegada a Beaurepaire (por parte de un conjunto de gente v.1741 y por parte de Blanchefleur vv.1833-1843) o se le solicita por parte del Rey Pescador la concesión del permiso para retirarse a dormir (vv.3322-3329). Y, por otro lado, encontramos escenas donde Gauvain es acogido a su llegada a Escavalón por el rey que se lo encuentra en el bosque (vv.5653-5661) y las disposiciones que se toman para la acogida por parte del rey (vv.5662-5681). Finalmente, el Barquero pone en práctica las disposiciones para acoger convenientemente a Gauvain, quien acaba de poner fin a la aventura de la *Cama de la Maravilla* (vv.7634-7639).

La acogida del caballero errante constituye, como hemos indicado, uno de los rituales más característicos del mundo cortés y se define por el hecho de incidir directamente en el honor del que acoge y del acogido. Este ritual, como tal, está regido por una serie de normas que deben ser cumplidas lo más fielmente posible para que el honor de los implicados no sufra ningún deterioro. En este sentido el anfitrión intenta siempre, dentro de sus posibilidades, ofrecer al huésped la mejor acogida posible aunque las condiciones materiales no sean

demasiado buenas:

et la dameisele le prant
par la main debonement,
et dist: «Biau frere, vostre ostex
certes n'iert pas anquenuit tex
com a prodome covandroit.
Mes qui vos diroit orandroit
tot nostre covine et nostre estre,
vos cuidereiez, puet cel estre,
que de malvestié le deïsse
por ce qu'aler vos an feïsse.
Mes se vos plest, or remenez,
l'ostel tel com il est prenez,
et Dex vos doint meillor demain.» (vv.1831-1843)

La pobreza o las carencias por el asedio, como es el caso del castillo de Beaurepaire, no eximen del respeto de la convención de acogida y, por ello, la doncella seguirá el ritual en la medida de sus posibilidades: se saluda, se conduce al caballero de la mano hasta una habitación convenientemente preparada y se conversa con él, interesándose, especialmente, por las razones que lo guían en su camino.

La compañía dispensada al caballero recién llegado y la conversación a que se da pie constituyen, pues, rasgos característicos del ritual en la misma medida que la atención a las necesidades físicas del caballero, como son ocuparse de su caballo, ocuparse de proporcionarle ropas cómodas, proporcionarle una buena comida reparadora y una cómoda cama. Por ello, no es extraño que los personajes insistan en ese punto al dar las instrucciones sobre la acogida:

Et dist: «Sire, ge vos anvoi,
biax conpainz, avoec cest signor [Gauvain],
si le menez a ma seror.
Saluez la premierement
et li dites que ge li mant
que par l'amor et par la foi

qui doit estre antre li et moi,
se onques ama chevalier,
qu'ele aint cestui et teigne chier
et que autant face de lui
com de moi qui ses freres sui.
[...] (vv.5662-5672)

Como ya hemos señalado este deseo de acoger al huésped está estimulado por la incidencia en el honor del anfitrión que este acto social supone. Por ello, cuanto más conforme a las normas sea su recibimiento mayor honor implicará para él.

3) El núcleo de contenido de los *acuerdos-contratos* está ilustrado por una única escena desarrollada entre los vv.158-165. En ella se presenta un tipo de acuerdo contraído libremente donde se toma una decisión compartida sobre el plan de actuación. Concretamente se trata de los cinco caballeros armados del comienzo del relato quienes, ante el pavor del joven Perceval, deciden que sólo uno se acerque al muchacho para pedirle información.

4) La escena comprendida en los versos 5890-5926 presenta el *consejo* que un vasallo da a su señor para cumplir con una de sus obligaciones: la del *consilium*. Concretamente, el vasallo da a su señor una solución para que el honor de éste quede salvaguardado en el episodio donde está comprometido, ya que sus vasallos intentan perjudicar a su huésped (Gauvain). De esta manera el vasallo recuerda a su señor la solución que debe garantizar la integridad física del huésped:

«Sire, fet il, or vos doit an
a bien et a foi conseilier.
Ce ne fet pas a mervellier
se cil qui la traïson fist
de vostre pere qu'il ocist,
se il a esté asailiz,
que il i est de mort haïz
einsi droit com vos le savez.
Mes ce que hebergié l'avez
le doit garantir et conduire,

qu'il n'i soit pris et qu'il n'i muire.
[...] (vv.5890-5900)

A continuación, le propone un arreglo para salvar, de momento, al huésped, garantizando el honor de su señor, y le indica el recurso del que puede valerse para obligar a Gauvain a volver allí para responder a la acusación de traición que le lanzó Guinganbresil en la corte del rey Arthur. El vasallo propone a su señor que aplace un año el duelo entre los caballeros y que Gauvain se comprometa, a cambio de su libertad, a buscar en ese plazo la Lanza Sangrante o, en caso de fracasar, de entregarse como prisionero transcurrido el año. Con esta idea el vasallo quiere cumplir con su deber al aconsejar a su señor lo que más le conviene a su honor en el momento presente; pero, al mismo tiempo, también desea velar por sus intereses futuros dado que Gauvain está acusado de haber matado a traición al padre de su señor. Por ello le proporciona esa estratagema que satisface sus intereses respetando al máximo las obligaciones del honor. Sólo hay que esperar un año para que las circunstancias cambien:

[...] Lors avroiz meillor acheison
de lui retenir an prison
que vos orandroit n'avreiez;
et ge cuit que nel savreiez
metre an nule prison si grief
que il n'an poïst trere a chief.
et de quant que l'an puet panser
doit an son anemi grever:
de vostre anemi travellier
ne vos savez mialz consellier.» (vv.5917-5926)

Como vemos, es evidente que el recurso al discurso del personaje permite mostrar directamente el mecanismo de su pensamiento, de manera que se consigue estimular el interés del receptor por unos entes de ficción que muestran unas reacciones absolutamente verosímiles.

5) El núcleo de contenido de la *descortesía* está integrado por cuatro

escenas que, de acuerdo con el objeto de la falta al código cortés, pueden ser organizadas de la manera siguiente: en primer lugar, destacaremos la escena desarrollada en los versos 1159-1170 donde se presenta una transgresión de los usos y costumbres cortesés. Efectivamente, en esta escena veremos que el joven Perceval rechaza por ignorancia los finos vestidos del caballero vencido y se queda con aquellos más bastos hechos por su madre. Este monólogo se inscribe en el conjunto de escenas donde se da cuenta de la personalidad del muchacho antes de convertirse en un verdadero caballero cortés gracias a las enseñanzas de Gornemant. Asimismo presenta un marcado tinte cómico derivado de ver que el muchacho desprecia los elegantes vestidos del Caballero de la Armadura Bermeja precisamente por ser *delicados* por no entender que su valor, en la comunidad cortés, reside en esa cualidad y, en su lugar, querer quedarse con los suyos más gruesos y rústicos. Con ello sigue poniéndose de manifiesto el retrato del personaje antes de formar parte del mundo cortés.

En segundo lugar, encontramos aquellas escenas donde el objeto de la descortesía resulta ser una doncella. De esta forma, los vv.749-753 presentan el comportamiento descortés del joven Perceval hacia una doncella. De nuevo, la ignorancia del muchacho provoca un comportamiento descortés cuando el personaje piensa estar actuando correctamente, tal como su madre le indicó apresuradamente en su despedida.

Finalmente, encontramos las escenas en las que se desarrolla un comportamiento descortés hacia un caballero. Se trata de dos escenas donde este comportamiento negativo tiene como víctima a Gauvain. En la primera de ellas, vv.4494-4507, Keu por medio de un discurso sarcástico, presenta su visión crítica sobre la acción de Gauvain, quien consiguió convencer al caballero pensativo (Perceval) para que se presentase ante el rey Arthur. Este monólogo permite de nuevo poner de manifiesto el perfil psicológico de Keu quien siempre está dispuesto a despreciar el esfuerzo y el mérito ajeno frente a su propio

fracaso, resultado de un comportamiento arrogante e impositivo poco acorde con las normas corteses:

Et Kex dit au roi, son seignor:
«Or en a le pris et l'enor
mes sire Gauvains, vostre niés.
Mout fu or la bataille griés
et perilleuse sainnemant,
que tot ausi heitieemant
s'an retorne com il i mut,
c'onques d'autrui cop ne reçut
n'autres de lui cop ne santi
n'onques de rien ne desmanti.
S'est droiz que los et pris en ait,
si dira l'an, or a ce fait
dont nos dui autre ne poïsmes
venir a chief, si i meïsmes
toz noz pooirs et noz esforz.» (vv.4493-4507)

De esta manera, Keu reprocha a Gauvain el haber conseguido por medio de la negociación y de la cortesía lo que Sagremor y él mismo no consiguieron por medio de la arrogancia y la de imposición. Para Keu, pues, resulta imposible reconocer el mérito de otro caballero cuando con ello se pone en entredicho, de forma directa o indirecta, su propia forma de actuar, en bastantes puntos infringiendo los límites del comportamiento cortés.

La segunda de las escenas de este apartado es la que se desarrolla entre los vv.6901-6911, donde la *Male Pucelle* se burla descortésmente de lo que acaba de ocurrirle a Gauvain, a quien el Caballero Herido le ha robado el caballo y le ha dejado en su lugar un rocín. Este monólogo permite, de la misma manera que el de Keu, profundizar en el perfil psicológico de esta doncella de un comportamiento tan poco acorde al código cortés:

et la male pucele rit
et a mon seignor Gauvain dit:

«Vasax, vasax, que feroiz vos?
Or poez vos dire a estros
que max musarz n'est mie morz.
Bien sai que miens an est li torz
de vos sivre, se Dex me gart!
Ja ne torneroiz cele part
que ge volantiers ne vos sigue.
Et car fust or li roncins igue
qu'a l'escuier tolu avez!
Ge le voldroie, ce savez,
por ce que plus avreiez honte.» (vv.6899-6911)

Con este monólogo se incide más aún en la maldad gratuita de este personaje que, precisamente por ser una doncella, adquiere mayor intensidad dado que difiere totalmente del modelo convencional de comportamiento del personaje femenino. De nuevo, la expresión gestual (la risa de burla, de desprecio) unida al recurso a la palabra directa del personaje permiten transmitir más efectivamente todos los matices del perfil psicológico, que de otra manera, enmarcados en la expresión reductora del narrador, perderían efectividad.

6) Las escenas que se enclavan en la situación de interacción de la *expresión del estado emocional* son dieciocho y pueden ser organizadas de la siguiente manera de acuerdo con el matiz emocional que presentan:

En primer lugar, nos ocuparemos de aquellas escenas que se caracterizan por presentarse como un lamento. En ellas, el personaje expresa su pena por el hecho de que la realidad no coincida con sus aspiraciones. De esta manera los vv.1278-1296 y vv.4060-4063 presentan el pesar del rey Arthur ante las consecuencia de la insolencia de Keu que alejó de la corte al muchacho (Perceval) recién llegado. En principio, la pena tiene que ver con los contratiempos que Arthur prevé para el joven armado y sin conocimiento del uso de las armas. Posteriormente, después de tener noticia de las hazañas del muchacho, el rey se queja por no tenerlo junto a él:

«Ha! Kex, ne feïs que cortois

del vaslet quant tu le gabas.
Par ton gabois tolu le m'as
si que ja mes nel cuit veoir.» (vv.4060-4063)

El empleo del *tu* en esta ocasión por parte del rey pone de manifiesto el malestar de éste con respecto al causante de esa situación poco acorde con sus deseos. De esta manera, dentro el propio discurso está implícito un claro reproche a Keu.

Por otro lado, muy a menudo el lamento suele ser una expresión colectiva tal como vemos en los vv.8199-8212, donde las damas muestran su pesar por la desgracia que espera a Gauvain en el vado peligroso. El lenguaje no verbal que acompaña a estas palabras permite calibrar la gran intensidad del sentimiento: «et les dames lor chevox tirent/et lor dras rinent et dessirent» (vv.8196-8197). Los vv.8921-8937, por su parte, presentan el lamento de las gentes de Orcanie por el hecho de que Gauvain no esté junto a ellos, a pesar de que ven llegar a un mensajero que puede traer noticias interesantes.

Otras escenas están caracterizadas porque el discurso está enunciado como una crítica por medio de la que se censura la acción de un personaje. De esta manera, los vv.1236-1240 y vv.2876-2879 presentan la crítica que Arthur dirige a Keu por haber provocado con su insolencia la marcha del joven galés que ha resultado más valioso de lo que en un principio se podría haber supuesto viendo su tosquedad:

* «Ha! Kex, com m'avez hui fet mal!
Par vostre lengue l'anuiose,
qui avra dite mainte oiose,
m'avez hui le vaslet tolu
qui hui cest jor m'a mout valu. (vv.1236-1240)

* Li rois en a crosle le chief
et dist: «Ha! Kex, mout m'an est grief
qant il n'est ceanz avoec moi.
Par la fole lengue de toi
s'an ala il, don mout me grieve.» (vv.2875-2879)

La censura es breve pero precisa y, como vemos en la segunda escena, su efectividad queda realizada cuando está acompañada de los gestos que ponen aún más de manifiesto la contrariedad (v.2875). Asimismo el empleo del *tu* como tratamiento dirigido a Keu evidencia el grado de descontento del rey.

En esta misma línea de crítica, los vv.4622-4659 reproducen el reproche que la Doncella Fea dirige a Perceval por su pertinaz silencio en el castillo del Rey Pescador. Por su parte, la escena desarrollada en los vv.5774-5799 presenta una crítica dirigida a una mujer. Se trata de un discurso marcadamente misógino en el que un vasallo recrimina la buena acogida que la doncella dispensa al caballero recién llegado (Gauvain) cuando, anteriormente, el hermano de ella le había pedido precisamente eso, es decir, que honrara al huésped del que ignoraba su verdadera identidad:

«Fame, honie soies tu!
 Dex te destruie et te confonde,
 qu'a l'ome de trestot le monde
 que tu devroies plus hair
 te leisses ensi conjoir
 et qu'il te beise et si t'acole!
 Fame maleüre fole,
 tu fez bien ce que tu doiz feire.
 [...]
 Mes de ce n'a an fame rien:
 s'el het le mal et le bien ainme,
 tort a qui puis fame la clainme,
 que la an pert ele son non
 ou ele n'ainme se bien non.
 [...] (vv.5774-5794)

Esta recriminación va acompañada del uso del *tu* que, en este caso, manifiesta el desprecio del locutor hacia el receptor de su discurso: no una doncella a quien se le debe mostrar una actitud cortés, sino una mujer censurada por una supuesta acción deshonrosa.

Por su parte, los versos 5936-5944 presentan el reproche que

Guinganbresil dirige a Gauvain por haberse arriesgado presentándose en el castillo del rey siendo el homicida del padre de su señor. Antes de las palabras del personaje, el narrador describe otro de los rasgos caballerescos de Gauvain, «qui ne mue color ne tranble/por nule peor que il ait» (vv.5932-5933), que permite fortalecer su retrato de perfecto caballero. Finalmente, los vv.6508-6522 presentan el reproche colectivo dirigido a la *Male Pucelle* que empuja a los caballeros a aventuras de gran riesgo. De nuevo, el uso del *tu* aparece como el tratamiento que pone de relieve la consideración negativa de esas gentes hacia la doncella y hacia el caballero que la acompaña («Ha! chevaliers, por coi l'aproches» v.6518) como participante indirecto en la desgracia que seguramente está a punto de ocurrirle por estar junto a ella.

En tercer lugar, encontramos las escenas en las que la enunciación manifiesta un deseo que, en los tres casos, es de protección para el otro. Se trata de la expresión puntual del sentimiento recogido en una breve enunciación. Los vv.615-617 recogen la expresión de la madre del joven Perceval en el momento de su partida; los vv.2142-2145 reproducen el deseo de protección hacia Perceval expresado por las gentes de Beaurepaire; y los vv.2150-2156 reproducen la segunda expresión de ese mismo colectivo que se expresa «tuit a une voiz» (v.2149):

«Biau sire, icele voire croiz
ou Dex sofri mort por son fil
vos gart hui de mortel peril
et d'anconbrier et de prison,
et vos ramaint a garison
an leu ou vos soiez a eise,
qui vos delit et qui vos pleise.»

Encontramos otras expresiones de sentimientos que se manifiestan en número más reducido y que pueden ser organizadas de la manera siguiente: expresión de la voluntad en los versos 489-493, donde el joven Perceval dice a

su madre que se va; los vv.1860-1872 presentan la admiración colectiva al ver juntos y formando tan buena pareja a Blanchefleur y Perceval; los vv.2864-2869 expresan la alegría del loco de la corte del rey Arthur al saber que la acción descortés de Keu será castigada; en los vv.5454-5456 la hija mayor de Tiebaut muestra su orgullo por las cualidades caballerescas de su amigo; finalmente, en los vv.5809-5819 la hermana del rey de Escavalón, encerrada con Gauvain en una torre y rodeados de la gentes del castillo (enemigos del caballero) expresa su miedo ante el hecho de que los maten.

Como vemos, el tipo de escenas que se presentan con el contenido de la expresión del estado emocional procura al receptor una ocasión privilegiada para conocer algo más del personaje, que se muestra tal cual es en las situaciones especiales donde expresa sus verdaderos sentimientos por medio de la palabra y del lenguaje no verbal. De esta manera, el loco expresa su alegría gritando lo que quiere decir (v.2063); por su parte, la doncella se desmayará y su semblante empalidecerá como consecuencia del miedo que experimenta ante la fuerza irracional de las gentes del castillo (vv.5806-5807).

7) La escena de carácter iterativo comprendida en el verso v.371 pertenece al contenido de las *órdenes*. En ella, se presenta a la madre del joven Perceval llamándolo para solicitar su regreso: «"Biax filz, biax filz" plus de .C. foiz». Esta escena está incluida en este apartado ya que, por medio de ella, de acuerdo con la norma que obliga a obedecer las llamadas de los jerárquicamente superiores, se impone una actuación concreta, equiparable con los resultados de cualquier orden. Por otro lado, la angustia implícita en esta llamada completa el perfil de este personaje que ha hecho de la protección de su hijo el sentido de su vida.

8) Finalmente, el núcleo de contenido de la *petición* está integrado por dos escenas comprendidas en los versos 2982-2985 y vv.3736-3761. En ellas, se reproduce la petición a Dios expresada, en primer término, por Perceval en un

momento de especial importancia en su vida porque deja Beaurepaire y se dirige hacia la casa de su madre, rogando a Dios poder encontrarla sana:

et dist: «Ha! sire Dex puissanz,
qui ceste eve passee avroit
de la ma mere troveroit,
mien esciantre, sainne et vive.» (vv.2982-2985)

Vemos que el joven caballero ha madurado y, frente al muchacho despreocupado que abandonó a su madre sin mirar atrás, muestra una mayor consideración y afecto hacia aquella.

Y, en segundo término (vv.3736-3761), encontramos el ruego dirigido a Dios por la amiga del Caballero Orgullosa ante la suerte cruel a la que la han reducido los celos de su amigo:

«Dex, fet ele, ja ne vos pleise
que je ensi longuement vive!
Trop ai esté lonc tans cheitive,
si n'est mie par ma desserte!
Trop ai maleürté soferte!
Dex, ensi com tu le sez bien
que ge n'i ai desservi rien,
si m'anvoies tu, se toi siet,
qui de ceste poinne me griet,
ou tu de celui me delivre
qui a tel honte me fet vivre.
[...] (vv.3736-3746)

En esta escena resulta interesante especialmente el tratamiento de *tu* que la doncella aplica a su interlocutor pasivo combinado con el *vos* más cortés. Este tipo de empleo muestra ante todo un grado de intensidad emocional bastante marcado por parte del locutor que, sumido en su pena, como es éste el caso, olvida la normativa convencional de tratamiento para buscar la complicidad de aquel que puede poner remedio a su penosa situación actual.

Frente a la expresión directa del personaje analizada en los párrafos precedentes, pasaremos a ocuparnos a continuación de las escenas en las que se combina el discurso directo con alguna forma de discurso no-literal de la palabra del personaje dando lugar a **diálogos híbridos**. Formalmente las escenas de este tipo presentes en los episodios de protocolo de *Perceval* se caracterizan por estar introducidas por una representación en discurso denotativo de las palabras del personaje para pasar, a continuación, a la reproducción por medio del discurso directo. De esta manera el discurso literal permite, frente al resumen de la primera parte de la enunciación, poner de relieve el contenido específico de la escena. En concreto, encontramos dos escenas que se organizan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) La *petición* está ilustrada por medio de la escena comprendida en los vv.5086-5107 y en ella se presenta la petición de carácter persuasivo que una dama dirige a un escudero. A través de ella la dama pretende convencer al escudero de que se apodere de las armas que parecen abandonadas en el prado sin que el caballero (Gauvain) al que pertenecer se ocupe de ellas. El programa de persuasión se basa en la idea del beneficio que se puede sacar tan fácilmente que no aprovecharlo sería signo de estupidez:

Fos est qui a son preu ne panse
 demantres que il le puet fere
 et vez ci le plus debonere
 chevalier qui onques fust nez:
 car qui li avroit toz plumez
 les grenons ne se movroit il.
 Or n'aiez pas le gaaing vil!
 Toz les chevax et tot l'avoir
 me prenez, si feroiz savoir,
 que ja ne le vos desfandra.» (vv.5098-5107)

De esta manera, a través de esta persuasión que tiene algo de coercitiva

porque no aceptarla representaría una lesión a la propia estima, el personaje manipulador consigue aquello que desea y que no puede alcanzar por sí mismo.

2) La situación de interacción en la que se desarrolla el contenido de la *orden* aparece ilustrada por medio de la escena comprendida en los versos 3401-3407. En ella, Perceval, después de pasar la noche en el castillo del Rey Pescador, intenta encontrar a alguien que le informe sobre lo que está ocurriendo. Por eso, llama a aquel que levantó el puente y le ordena que se presente ante él, sin obtener ningún resultado.

Finalmente, la tercera manifestación del discurso singular es el soliloquio donde el personaje se interpela a sí mismo en voz alta. En los episodios de protocolo de esta novela sólo encontramos **soliloquios en discurso directo** que formalmente se caracterizan por estar introducidos por la voz del narrador que, a modo de acotación, indica la situación o los sentimientos del personaje, al tiempo que indica explícitamente a través de marca narrativa (frase atributiva o inciso) la naturaleza de discurso articulado en voz alta: *et dist, dist li vaslez, fet ele*, etc. Estas escenas se organizan, de acuerdo con su contenido, en las siguientes situaciones de interacción verbal:

1) La *decisión* aparece ilustrada en las tres escenas desarrolladas en los vv. 135-152, vv.653-664 y vv.873-876. En ellas, Perceval muestra su proyecto de actuación ante las circunstancias que se le presentan: en la escena vv.135-152 vemos que Perceval, ante un realidad desconocida para él y habiendo llegado a una conclusión errónea anteriormente como consecuencia de un análisis precipitado, realiza un nuevo análisis que lo conduce a nuevas conclusiones y decisiones. Evidentemente, esta escena incide aún más en el perfil ingenuo y tosco del muchacho quien nunca ha visto a caballeros armados e interpreta lo que ve de acuerdo con los referentes con los que está más familiarizado. Las otras dos escenas presentan la decisión del joven galés de orar y pedir algo de comer en el monasterio que encuentra en su camino hacia

la corte; o, su decisión de pedir al rey las armas nuevas del Caballero de Armadura Bermeja que amenaza al rey Arthur:

si li plorent et dist: «Par foi,
cez demanderai ge le roi.
S'il les me done, bel m'an iert,
et dahez ait qui altres quiert!» (vv.873-876)

A través de estos soliloquios queda patente el proceso mental del joven galés, lo que incide en el índice cómico que caracteriza a este personaje en los primeros momentos del relato al observar la simpleza del muchacho.

2) La *expresión del estado emocional* está ilustrada por dos escenas. La primera tiene como locutor a Perceval quien expresa su contrariedad ante el hecho de que la realidad no coincida con sus expectativas. De esta manera, los vv.3034-3043 presentan el mal humor del personaje al no encontrar la casa del pescador, después de haber seguido sus instrucciones, lo que, al mismo tiempo hace nacer en él la desconfianza acerca de las buenas intenciones de aquel. La segunda escena se caracteriza por presentar un locutor femenino y por constituir la expresión del lamento y del profundo pesar de ésta por la muerte de su amigo (vv.3422-3438). Este personaje femenino resulta estar directamente relacionado con Perceval porque resulta ser su prima. Esta última escena se diferencia de las anteriores porque carece del componente que conecta el discurso con la acción posterior. Efectivamente, estos versos constituyen un paréntesis lírico en el que se da rienda suelta a la articulación verbal del sentimiento de pena que embarga al personaje. Por ello, predominan las preguntas retóricas, las exclamaciones y las expresiones de desprecio de la vida, que hemos encontrado en ocasiones anteriores:

Lasse, fet ele, maleüreuse,
com je fui de male ore nee,
qui si ai male destinee!

[...]
Por coi prist [la morz] s'ame sanz la moie?
[...] (vv.3422-3431)

Esta articulación verbal de la pena constituye un recurso que tiene como objetivo conjurar el dolor y confiere al personaje entidad psicológica y emocional propias. Con ello, en último término, se consigue provocar la empatía del receptor hacia el personaje y su interés por el relato.

3) La *reflexión analítica* está representada por medio de las escenas comprendidas en los versos vv.925-928 y vv.3414-3415. En ellas, el personaje lleva a cabo una valoración de la realidad con el fin de establecer un plan de actuación. De esa forma, estas escenas muestran la posición del muchacho ante el rey Arthur sumido en sus pesares:

«Par foi, dist li vaslez adonques,
cist rois ne fist chevaliers onques.
Qant l'an n'an puet parole traire,
comant puet il chevalier faire?» (vv.925-928)

Y los vv.3414-3415, por su parte, presentan la deducción a la que llega Perceval al salir del castillo del Rey Pescador, no encontrar a nadie y analizar la realidad que lo rodea, descrita por el narrador:

et antre an un santier et trueve
qu'il i ot une trace nueve
de chevax qui alé estoient.
«De ça, fet il, cuit ge qu'il soient
alé cil que ge querre vois.» (vv.3411-3415)

En definitiva, vemos que el soliloquio constituye otro recurso para dotar de identidad y profundidad psicológica a los personajes por medio de su propia voz. Con ello, se acentúa el peso del personaje en el texto frente al narrador y se estimula el interés del receptor, quien recibe la historia de seres coherentes que actúan o sufren ante la realidad de acuerdo con una articulación lógica que puede comprender.

5.5.4. Las modalidades del discurso directo en los episodios de amor

Esta novela inconclusa se caracteriza, frente a las otras de las que nos hemos ocupado anteriormente, por el hecho de no presentar una historia de amor central de gran peso en torno a la cual giran los demás episodios. En ella, encontramos pinceladas de historias de amor que han quedado inscritas en los episodios de protocolo, si bien presentan una indudable importancia por constituir momentos en los que se desarrolla el aprendizaje práctico por parte de Perceval de las reglas corteses. El aprendizaje teórico lo hizo de forma precipitada cuando decide abandonar a su madre y seguir a los caballeros con quienes se ha cruzado casualmente en el campo. Su madre, después de descubrirle sus orígenes, lo instruye de forma resumida y precipitada sobre las reglas corteses, que Perceval sólo tendrá tiempo de memorizar sin llegar a comprenderlas. Este hecho provocará el episodio descortés con la Doncella de la Tienda, lamentable episodio que Perceval tratará después de subsanar cuando, tras un aprendizaje más provechoso, vuelva a encontrarse con la doncella y su amigo.

De cualquier forma, esta novela presenta una historia de amor entre Perceval y Blanchefleur que se desarrollará en dos escenas dramáticas que no tendrán la estructura de desarrollo que hemos establecido en las anteriores novelas. En esta ocasión, en sólo dos escenas, y sin circunloquios, los protagonistas llegan a un *acuerdo*. Se trata de dos únicos intercambios en forma de **diálogos en discurso directo** que manifiestan las características formales esenciales que hemos señalado hasta el momento: mayoritaria identificación narrativa del interlocutor (por medio de frases atributivas o incisos) y una presencia discreta del narrador en el marco del intercambio verbal. Concretamente, la primera escena, que está reproducida entre los versos 1978-2056, está introducida por la acotación del movimiento de los personajes y, en su desarrollo, encontramos mayoritariamente las marcas del narrador en la

identificación de las réplicas y la presencia de un comentario acerca de la motivación que justifica la actuación del personaje. Desde el punto de vista del contenido la escena muestra cómo la doncella pone al corriente al caballero que acaba de alojar de los problemas que la acucian a causa de las pretensiones de Anguinguerron y de Clamateur des Illes y cómo Perceval, muy cortésmente, la reconforta por medio del lenguaje no verbal: «et tant de corteisie fist/que antre ses braz la re prist/maintenant et vers lui la trest.» vv.1975-1977. Y, después, la invita a permanecer a su lado:

[...]
 Et il li dist: «Amie chiere,
 fetes enui mes bele chiere,
 confortez vos, ne plorez plus
 et vos traiez vers moi ceisus,
 s'ostez les lermes de voz ialz.
 Dex, se lui plest, vos donra mialz
 demain que vos ne m'avez dit.
 Lez moi vos traiez an cest lit,
 qu'il est asez lez a oés nos.
 Hui mes ne me lesserez vos.»
 [...] (vv.2045-2054)

Se trata, pues, de un discurso cortés, que, efectivamente, reconfortará momentáneamente a la doncella, pero que no implica, en principio ningún compromiso por parte del caballero. Sin embargo, esta escena, a pesar del desenlace nocturno de carácter romántico («[...] et cil la beisoit,/qui an ses braz la tenoit prise./[...]Ensi jurent tote nuit,/li uns lez l'autre, boche a boche,/jusqu'au main que li jorz aproche.» vv.2056-2064), está planteada como un componente de un proyecto de manipulación a través del que Blanchefleur espera comprometer al caballero en la defensa de sus tierras (el castillo de Beaurepaire), tal como manifiesta el narrador:

c'onques cele por autre chose
 ne vint plorer desor sa face,

que que ele antandant li face,
fors por ce qu'ele li meist
an talant que il anpreist
la bataille, s'il l'ose anprendre,
por sa terre et por li desfandre. (vv.2038-2044)

La siguiente escena, reproducida en los versos 2081-2125, tiene lugar a la mañana siguiente. En ella, termina de materializarse el proyecto de manipulación: Blanchefleur obtiene al compromiso de Perceval de defender el castillo de Beaurepaire. En primer lugar, la doncella comienza el diálogo deseando buena acogida al caballero allí adonde se dirija:

[...]
Mes je pri Deu que il vos ait
apareillié meilleur ostel,
ou plus ait pain et vin et sel
que n'avez trové an cestui.» (vv.2090-2093)

De esta manera se da por supuesto que la noche se ha llevado consigo la confesión de los problemas del castillo y, como no hubo compromiso explícito, la doncella mantiene, pues, un discurso cortés de buenas intenciones hacia su huésped como es de rigor. Sin embargo, bajo las fórmulas corteses de acogida y de atenciones dispensadas al huésped, se encuentra oculto el proyecto de manipulación. Efectivamente, después de una intervención tan cortés de la doncella que ha *evitado* mencionar la entrevista de ambos la noche anterior, no cabía esperar otra reacción del caballero más que recordar el compromiso:

[...]
Et il dist: «Bele, ce n'iert hui
que je autre ostel voise querre,
einz avrai tote vostre terre
mise an peis, se je onques puis.
[...]
Mes se je l'oci et conquer,
vostre druërie requier
an guerredon qu'ele soit moie,

autres soldees n'an pandroie.»
[...] (vv.2095-2104)

Perceval, como vemos, acepta la defensa de Beaurepaire y, además, también pone en práctica su propio proyecto de manipulación ya que pide, como *guerredon*, en caso de triunfo, el amor de la doncella. Este nuevo elemento, sin embargo, quedará integrado en el programa de manipulación primero ya que permite a la doncella, después de aceptar la propuesta, conseguir de forma paradójica, comprometer aún más al caballero al mostrar la voluntad de liberarlo de la obligación contraída:

«Sire, mout m'avez or requise
de povre chose et de despite.
Mes s'ele vos ert contredite,
vos le tanreiez a orguel,
por ce veher ne la vos vuel.
Et ne porquant ne dites mie
que je deveigne vostre amie
por tal covant et par tel loi
que vos ailliez morir por moi,
que ce seroit trop granz domaiges,
que vostre cors ne vostre aaiges
n'est tex, ce sachiez de seür,
que vos a chevalier si dur
vos poïssiez contretenir
n'estor ne bataille sofrir.
[...] (vv.2106-2120)

Efectivamente, nos encontramos ante un recurso de manipulación donde el manipulador efectúa un intento de disuasión con respecto a una decisión ya tomada por el manipulado poniendo de relieve los aspectos negativos de la empresa o, como es el caso de esta escena, mostrando sus dudas con respecto a la capacidad de manipulado de poder llevar a cabo aquello a lo que se ha comprometido. La reacción de éste es invariablemente la de empeñarse en la primera determinación con un grado de convencimiento a toda prueba. Este es, pues, el proceso que encontramos manifestado en su vertiente práctica en el

diálogo entre los personajes y, en su vertiente teórica, explicado por parte del narrador:

mes sovant avient que l'an sialt
escondire sa volanté,
qant an voit bien antalanté
home de fere son talant,
por ce que mialz li atalant.
Ausin fet ele come sage,
qu'ele li a mis en corage
ce qu'ele li blasme mout fort. (vv.2126-2133)

De esta manera, vemos que esta relación muestra en su comienzo un componente de manipulación bastante evidente que, por otro lado, no hace más que ajustarse a las necesidades de unas circunstancias adversas: un castillo asediado, precisa en el esquema militar medieval, de un caballero. Cualquier recurso empleado para hacer realidad esta norma debe ser considerado legítimo. Por ello, el método utilizado por Blanchefleur para procurarse los servicios militares de Perceval no debe valorarse negativamente, sino, al contrario, porque con ello se da solución a un grave problema que afecta a la vida cotidiana de un castillo, uno de los centros neurálgicos de la civilización medieval.

Por otro lado, el hecho de que la relación amorosa entre Blanchefleur y Perceval nazca de una circunstancia de naturaleza bélica no rompe con el esquema amoroso planteado en algunas de las anteriores novelas por Chrétien. Efectivamente, esta historia es una variante de las otras desarrolladas en *Erec et Enide* o en *Le Chevalier au Lion*, donde uno de los componentes de la pareja acepta al otro, en principio, por motivos distintos a los del simple sentimiento amoroso. Sin embargo, frente a las otras historias de amor, ésta se presenta menos desarrollada porque apenas Perceval ha neutralizado a los enemigos del castillo de Beaurepaire, el caballero y su amiga deberán separarse, dado que aquel tiene vivos deseos de volver a ver a su madre. La última conexión entre ambos tendrá lugar a través de la rememoración que Perceval hará del rubor de

Blanchefleur al contemplar la esfumación en la nieve de las gotas de sangre de una oca herida por un halcón:

Si s'apoia desor sa lance
por esgarder cele sanblance,
que li sans et la nois ansamble.
la fresche color li resamble
qui est an la face s'amie,
et panse tant que il s'oblie.
Ausins estoit, an son avis,
li vermauz sor le blanc asis
come les gotes de sanc furent
qui desor le blanc aparurent.
An l'esgarder que il feisoit
il ert avis, tant li pleisoit,
qu'il veïst la color novele
de la face s'amie bele. (vv.4177-4188)

Esta imagen, como vemos, sumerge al caballero en un estado de ensimismamiento tal que lo mantendrá ajeno a la realidad y pondrá en peligro su integridad física ya que Sagremor y Keu intentarán arrastrarlo a la fuerza junto al rey Arthur, como vimos en los episodios de caballería.

Es evidente, pues, que el tema del amor no presenta en esta novela el mismo grado de desarrollo que en las anteriores y esto pone de manifiesto una variación en la temática y en el interés narrativo del autor: ya no encontramos la búsqueda del equilibrio entre el amor y las actividades caballerescas, encaminadas a fundamentar el honor del caballero. En esta novela se presenta una breve historia de amor que constituye un episodio concreto y limitado dentro del recorrido vital del caballero marcado por el abandono de la búsqueda de la gloria personal en favor de una actividad más social y solidaria: la *quête* del Graal.

5.5.5. Conclusión

Del conjunto de novelas que acabamos de analizar, *Perceval* es la que

presenta un más alto porcentaje de versos en discurso directo. De esta forma de un total de 8.960 versos, el 51% del texto constituye la transcripción de la expresión verbal directa del personaje. Y, en particular, el diálogo resulta ser la manifestación verbal mayoritaria (41,6%) frente al monólogo (8,4% del total) o al soliloquio (1% del total). En lo que respecta a su repartición por episodios, debemos señalar que el discurso directo se manifiesta mayoritariamente en los episodios de protocolo (34,6%) frente a los de caballería (15,2%) o a los de amor (1,2%). En cada uno de ellos, por otra parte, el diálogo es el medio interactivo de expresión de más alto porcentaje: 13,3% en los episodios de caballería, 27,1% en los de protocolo y 1,2% (sobre un total de 1,2%) en los de amor. Estos porcentajes ponen en evidencia que ha habido una priorización de los acontecimientos enclavados en el marco protocolario de la vida cotidiana cortés en detrimento de las aventuras de caballería o, incluso, de la aventura amorosa que queda reducida en esta novela a la mínima expresión. En definitiva, esta priorización responde a un cambio temático que acentúa la importancia de las relaciones sociales y de las actuaciones individuales de los caballeros siempre en el marco general de las convenciones corteses y caballerescas.

Por otro lado, es evidente que el discurso del personaje presentado de manera literal constituye uno de los fundamentos de la estructura narrativa de la novela y ello no es fruto de la casualidad, sino, más bien, una realidad buscada, resultado de una elección por parte del escritor. Esta elección se basa en la importancia que se concede a la expresión directa del personaje como medio de despertar el interés del receptor gracias a su poder enfático. En esta línea, una parte esencial de la fuerza de la expresión directa del personaje deriva del lenguaje no verbal que lo acompaña. Tal como hemos señalado anteriormente, las manifestaciones de la comunicación no verbal pueden anunciar el contenido de las palabras o matizarlo; pueden formar parte del ritual establecido socialmente para ciertas actividades de la comunidad; o pueden desvelar el

estado emocional del personaje en el momento en el que comienza a hablar. De esta manera, en el conjunto de signos no verbales y gestos de *Le Conte du Graal* encontramos algunos presentes ya en las otras novelas en torno al discurso directo; pero, también es posible identificar otros inéditos que responden a situaciones nuevas.

Tenemos, pues, por una parte, los signos no verbales ejecutados de manera consciente y más o menos ritualizados. De esta manera, el gesto de saludar (v.168, v.3094...) constituye una marca cortés por la que se hace saber al otro que es bien recibido. En la sintaxis cortés este signo puede estar acompañado por manifestaciones no verbales por medio de las cuales se acoge al recién llegado: levantarse cuando llega el otro (vv.4531-4532), inclinarse como respuesta a las atenciones recibidas (v.7669), desarmar al caballero (v.2337) o conducirlo de la mano (v.1832, v.4521, v.5652). Otras expresiones no verbales permiten captar la atención de alguien tirando de él (v.7411) o, si está a caballo, cogiendo el estribo (v.5543); permiten dirigir a alguien a un lugar concreto llevándolo de la mano (v.5724); mostrar respeto abrazando la pierna y besando el pie (v.5584, v.5300-5301); o, por último, permiten señalar, por medio del desplazamiento hacia adelante, el deseo de tomar la palabra y la inmediatez con la que esto va a ser puesto en práctica (v.5934).

En este conjunto de expresiones no verbales ejecutadas de forma consciente que acompañan al discurso directo, señalaremos aquellas que constituyen una transgresión de las convenciones. Así, tenemos el comportamiento descortés manifestado por medio del recurso a la fuerza para abrazar a una doncella (vv.698-699) o para besarla (vv.705-707). La fuerza física, bajo forma de bofetada, constituye también el medio de responder a una intervención juzgada irrespetuosa (vv.6775-6776). Finalmente, el hecho de no saludar a alguien tiene justamente el valor contrario al de ejecutar ese gesto. Es, pues, un medio de negar al otro y de no reconocer sus cualidades caballerescas

(v.4731).

Por otro lado, en los intercambios verbales en discurso directo de esta novela, es posible encontrar todo un conjunto de gestos y ademanes que traducen el sentimiento, el estado emocional, experimentado en ese momento por el personaje. Estas manifestaciones no verbales están ejecutadas de manera inconsciente y, por esta razón, tienen un alto grado de sinceridad que acentúa la intensidad general de la expresión directa del personaje. Tenemos, pues, por una parte, los sentimientos cuya manifestación no verbal se proyecta en los demás como la expresión del amor maternal por medio de abrazo (v.393); la expresión del afecto en general ejecutado por medio del abrazo (v.1975, v.4574, v.8002) o poniendo la mano en la cabeza de alguien más joven (v.5308); la expresión del rechazo de lo que se oye puesto de relieve por medio del abandono de la posición de reposo (normalmente, sentada) y, en un movimiento rápido, por ponerse de pie preparado para actuar (v.3565, v.4740); la expresión del desprecio hacia el otro manifestado a través de la risa (v.6899); y, finalmente, en este grupo de la expresión no verbal proyectada en los demás, tenemos el sentimiento de superioridad manifestado por medio de la risa, resultado de creerse en una posición más ventajosa que la del otro a causa de la información que se posee (v.1035), de la experiencia o del saber hacer (v.1128, v.6831).

Por otra parte, tenemos los sentimientos experimentados en detrimento de un estado de equilibrio previo. Es el caso de la preocupación expresada por medio de la cabeza baja (v.937); la contrariedad manifestada a través del gesto de sacudir la cabeza o de bajarla (v.2875, v.3764); la vergüenza expresada por medio del cambio de color de la cara (v.3770); la alegría pura de un loco, sin estar canalizada socialmente, manifestada a través de los saltos, el baile (v.1251); la sorpresa y la expectación manifestada por medio del estremecimiento (v.4455); el dolor, como hemos visto, se expresa principalmente a través del llanto (v.1771), aunque pueda aparecer acompañado de los suspiros

(v.1965) o por los abrazos y besos (v.507); el dolor profundo, peldaño anterior a la desesperación, se manifiesta por medio de la acción de mesar los cabellos (v.2370) y puede estar acompañado por la acción de desgarrar los vestidos (vv.8197-8199); finalmente, el sentimiento del miedo está manifestado por medio del estremecimiento (v.678), del temblor (v.685), del desmayo (v.5803) y por cambiar de color el semblante (v.5806).

Como vemos, el abanico de signos no verbales que acompañan al discurso directo del personaje en esta novela es bastante amplio y permite matizar, completar o desvelar lo que las palabras no dicen. En cualquier caso, el lenguaje no verbal y el verbal del personaje le procuran una entidad psicológica que acentúa el interés humano del relato. Y esto no es una elección arbitraria por parte del autor ya que el 51% del total de los versos representa la parte consagrada al discurso directo del personaje, como ya dijimos. Esto indica la importancia que se le concede a los personajes en el seno de la estructura del texto y, en consecuencia, anuncia la elección del autor en lo que respecta al tipo de novela que quiere escribir.

Conclusión general

La existencia del lenguaje permite, además de la simple comunicación, un tipo de interrelación basada en la construcción de realidades ajenas al entorno cotidiano del receptor. Gracias al lenguaje, por lo tanto, es posible la difusión de ciertas historias imaginarias o no, cuya composición, organización y presentación de los acontecimientos dará lugar a relatos más o menos interesantes y acertados. Precisamente, la naturaleza de los relatos ha constituido el tema fundamental de algunos estudios literarios que han intentado establecer la fórmula del relato universal. En cualquier caso, el relato, para despertar el interés, debe presentar elementos fijos y, hasta cierto punto, previsibles, como son los protagonistas con características casi predefinidas; los personajes auxiliares, cuya misión es la de favorecer la materialización del proyecto vital de aquellos; y los antagonistas quienes, por el contrario, actúan guiados por el deseo de contradecir y anular dicho proyecto vital. Por otro lado, un relato que despierte el interés del receptor debe tener elementos inesperados que resuelvan las situaciones anquilosadas. De esta manera, vemos que la mayor parte de los relatos episódicos se basan en una serie de características limitadas y esenciales como el gusto por los hijos extraviados, por los amores imposibles, fortunas arrebatadas, situaciones profundamente injustas para los protagonistas

CONCLUSIÓN GENERAL

marcados por una belleza sin parangón y unas cualidades morales a toda prueba, personajes insaciablemente mezquinos, personajes destinados simplemente a enamorarse locamente y sin esperanzas de la persona equivocada, etc. Un cúmulo de presupuestos típicos que, en diferentes combinaciones, se repite sin cesar y sin que parezca que se merme en ningún grado su efecto sobre la intriga. En estos relatos resulta trascendental perfilar el grado de acceso que los personajes tienen a la información, porque las actitudes humanas se explican y justifican basándose en la realidad que las rodean. De esta forma, el carecer de un dato con respecto a la acción u omisión de alguien puede llevar a emitir un juicio que tendría un matiz diferente o sería simplemente contrario si se dispusiese de toda la información. Por ello, cuando se construye un relato que debe ser por esencia largo, es importante, al tiempo que se concibe una realidad simple fácilmente comprensible, manejar un número limitado de personajes que no dispongan al mismo tiempo de la misma cantidad de información sobre esa realidad primera. Para ello, son necesarios los prejuicios, las mentiras malévolas o piadosas y los equívocos manejados sabiamente por los antagonistas o por los personajes secundarios destinados a contradecir los deseos de los protagonistas y, también, por los personajes secundarios destinados a ayudar a la consecución de los deseos de los héroes. Todo ello contribuye, por lo tanto, a la distorsión de la información, crea desinformación y permite el alargamiento del relato.

En este contexto, el silencio, la mentira, la media verdad o el equívoco constituyen las formas a través de las que se muestra el discurso de los personajes. Estas formas que dificultan la sinceridad de la palabra pueden ser producto de una decisión personal buscando un fin concreto o estar impuestas por medio de amenazas o del chantaje. Pero, en cualquier caso, complican la intriga de manera que cada personaje conoce una pieza del rompecabezas de

la verdad sin que llegue nunca a compartirla con aquel otro personaje fundamental para la resolución del *equivoco*. De esta forma, una historia simple que sería fácilmente aceptada con una explicación sosegada y razonada por parte de los personajes concernidos, se complica de tal manera que se puede llegar a decir que, en los relatos episódicos, la intriga se basa en el despliegue de todas las fuerzas posibles y limítrofes a lo verosímil que simplemente impiden el desarrollo lineal de la historia primigenia.

La manipulación de la información y, a través de ella, del individuo narrativo por parte de alguno o algunos personajes, constituye, pues, uno de los recursos más efectivos con los que cuenta el escritor para complicar la intriga. Por consiguiente, al limitar el conocimiento de la realidad por medio de la mentira, del ocultamiento o de la parcialidad, al provocar una reacción predeterminada del personaje objeto de la manipulación, el manipulador consigue modificar la realidad en un sentido que le favorece. Por otro lado, la manipulación implica dejar de lado otros métodos de interrelación humana como son la negociación o el empleo de la fuerza. El primero de estos recursos supone la disposición previa a ceder en las pretensiones que se desean materializar con el fin de llegar a un consenso con la otra parte. El recurso a la fuerza, al contrario, tiene, en principio, el atractivo de permitir conseguir lo que se desea sin hacer ninguna concesión. Sin embargo, dado que este método implica romper con las normas establecidas en comunidades donde la interrelación entre los individuos se fundamenta en normas de carácter pacífico, el recurso a la fuerza suele tener secuelas negativas ya que la legitimidad de lo conseguido de esta manera no será socialmente aceptada y se impone un permanente estado de autodefensa. Frente a estos métodos, la manipulación se presenta como un recurso atractivo puesto que permite conseguir lo que se desea sin concesiones y mantenerlo sin demasiado esfuerzo, porque, en apariencia, se respetan las

convenciones establecidas.

La manipulación, como hemos señalado, tiene su campo de acción principalmente a través del lenguaje verbal que, además de constituir un instrumento exclusivamente humano por medio del que se puede comunicar, permite controlar la realidad que nos rodea. De esta forma, por medio de la palabra se puede obligar a los demás a mostrarse, a ejecutar lo que desean pero no se atreven o no saben cómo hacerlo, obligarlos a hacer lo que no desean o, por último, se puede neutralizar lo que no interesa. Todo ello implica, por parte del manipulador, en primer lugar, un conocimiento exhaustivo de la realidad; y, en segundo lugar, un conocimiento general de las normas que rigen la vida comunitaria y del esquema de valores particular del individuo objeto de la manipulación. Una vez que el manipulador está en posesión de estos datos puede decidir qué tipo de figura de manipulación conviene más a sus propósitos: la desinformación, los consejos, el desafío, la amenaza, la promesa... En cualquier caso, el manipulador debe lograr la alienación de la libertad del manipulado, quien debe ver reducido su margen de decisión por medio de algún recurso coercitivo basado en normas tácitas o explícitas que regulen el funcionamiento de la sociedad, como son los preceptos morales o éticos, las leyes, las reglas de educación y de cortesía o, finalmente, las reglas sociales particulares de un grupo concreto. De esta forma, el manipulado, atrapado en el estrecho margen de acción donde queda circunscrito por todas estas reglas, está obligado a aceptar el proyecto de manipulación si desea mantener intacta su imagen social. En caso contrario, el manipulado se arriesga a ser objeto de reprobación social o, incluso, de consecuencias penales al transgredir la convención de la comunidad.

Sin embargo, no podemos olvidarlo, la comunicación verbal puede estar basada en la sinceridad y constituir un medio de interacción fundamentado en la

CONCLUSIÓN GENERAL

buena fe. En este sentido, la palabra permite explicarse y explicar las acciones u omisiones del individuo ante los otros. La comunicación no está dificultada por la interacción verbal, sino, al contrario, es gracias a ella como aquella tiene efectivamente lugar. Pero, no sólo la palabra representa un medio de comunicación, sino que su ausencia, es decir, el silencio, constituye también un elemento de comunicación que adquiere un valor específico en las diferentes situaciones interactivas donde puede aparecer.

Finalmente, en lo que se refiere a la comunicación humana, aplicable al marco literario, debemos destacar la importancia del componente paraverbal y no verbal puesto que constituyen elementos significativos presentes en toda interrelación. En efecto, los componentes paraverbal y no verbal están en mayor grado ligados al nivel inconsciente de la comunicación y, por ello, debido a su carácter menos manipulable, suelen constituir una fuente fiable de información. Por otro lado, no debemos olvidar que diferentes estudios han puesto de relieve la gran importancia que se le concede en la interacción a la información visual (rostro y movimientos corporales) y a la forma de pronunciar las palabras, frente al propio contenido del mensaje verbal. En cualquier caso, si el comportamiento no verbal contradice el mensaje verbal, es decir, en caso de incongruencia entre ambos lenguajes, se tiende a creer en el componente no verbal por ser menos probable que esté sometido al control consciente del individuo.

Dentro del conjunto de elementos no verbales se puede distinguir entre los gestos o ademanes que expresan el estado emocional y aquellos que responden a un ritual cultural. Los primeros, por su propia naturaleza, tienen carácter inmediato e inconsciente, salvo, evidentemente, que se finja. Los segundos, por su parte, responden a ceremonias a las que convencionalmente se les ha dado un valor social como el saludo, la despedida, la sonrisa, la mirada, etc. Por medio de estos ritos, los individuos de una comunidad se advierten, en el marco

de la interacción, que pueden confiar mutuamente en su buena intención y disposición.

La mayor parte del comportamiento no verbal humano, tanto el emocional como el social, puede remontarse a un acto funcional primitivo (expresión física de un estado emocional, gestos de agresión, de pacificación, de sumisión...) tal como es posible encontrar en los monos y grandes simios. Sin embargo, los contactos rutinarios de los hombres entre sí han desarrollado normas más complejas y exclusivas que rigen el comportamiento en cada situación de la vida cotidiana. Este sistema ritual de la interacción humana tiene como función salvaguardar la integridad física, territorial, moral y ética de cada uno de los miembros de la comunidad. Por ello, el pacto social es el mecanismo más apropiado para garantizar el respeto mutuo y evitar situaciones donde corra algún riesgo la imagen social de los individuos. Aunque, es evidente que, como toda regla, nada impide que alguien, por el motivo que sea, atente contra el pacto y las convenciones, a pesar de que la comunidad haya previsto mecanismos coercitivos, como la reprobación moral o, incluso, en el caso de transgresión de una ley, las consecuencias penales, para disuadir de ello. En cualquier caso, la cooperación entre los miembros de la comunidad suele ser el comportamiento más normal por su mayor interés ya que permite garantizar mutuamente el papel elegido por cada miembro del grupo.

Al centrarnos en la Edad Media, donde hemos encuadrado nuestra investigación, debemos recordar que en este período encontramos una sociedad particularmente gestual y ritual. A través de estos signos externos se ponía de relieve la pertenencia a un grupo social concreto, a una creencia religiosa y a la concepción de un ideal de vida específico. De esta forma, encontramos expresiones no verbales que aparecen en este momento para significar alguna

CONCLUSIÓN GENERAL

de estas informaciones. La sumisión, por ejemplo, del vasallo al señor se ponía de manifiesto por medio de la genuflexión y de las manos juntas a la altura del pecho en el marco de la ceremonia de homenaje. Esta expresión no verbal será incorporada posteriormente, en los siglos XI-XII, al ritual cristiano como ademán de ruego y oración dirigida a Dios. También debemos recordar que existía un ideal de convención social regida por su propio sistema de valores. Se trata de la *courtoisie* y de la conciencia del *honor* que concernía a un grupo social concreto: la aristocracia. Este grupo social, por lo tanto, presenta su propio sistema de valores que se manifiesta en la interacción bajo forma verbal y no verbal, y tiene como misión el garantizar la imagen social de cada uno de los miembros de la comunidad. En su aspecto verbal, la *courtoisie* se caracteriza por la medida, la propiedad y la elegancia en el hablar con cualquier interlocutor y, muy especialmente, al dirigirse a las damas. En lo que se refiere a la expresión no verbal, además de los gestos generales de la sociedad, encontramos otros específicos que integran la etiqueta cortés como el tomar de la mano al huésped para conducirlo a su alojamiento o a la mesa, levantarse ante la llegada de alguien, postrarse a los pies de alguien para hacerse acreedor de su benevolencia o respeto...

De toda esta etiqueta cortés, en particular, y de la expresión no verbal medieval, en general, han llegado hasta el día de hoy huellas de mayor o menor vigencia que se han incorporado a la vida cotidiana contemporánea, como el ademán de oración y de ruego o el levantarse e inclinarse como signo de respeto. Otras expresiones no verbales han evolucionado y se han convertido en verbales como la expresión *ponerse a los pies de alguien*. Por último, también es posible encontrar casos de gestos, ademanes o rituales que han desaparecido por la propia evolución de la civilización como, por ejemplo, el

recurso a la ordalía. También el que el anfitrión cogiese de la mano a su huésped para conducirlo, gesto propio de la acogida en el marco literario, podía responder a la importancia del tacto como medio de interrelación social manifestada por la necesidad de tocar una *res sacra* en el ritual del juramento. Actualmente, sin embargo, el tocarse responde a unos requisitos concretos que han marcado específicamente el cogerse de la mano y lo han convertido, en la mayor parte de los contextos, en un signo de atracción sexual, lo que limita su marco de acción.

La *courtoisie*, en cualquier caso, constituye un ideal de interacción social que aparece ampliamente desarrollado en el contexto literario, más propicio a ello por su vertiente abstracta que la realidad contemporánea marcada por imperativos más prácticos. Por ello, es fundamental el saber hacer del autor que debe dominar la conexión de la expresión verbal de las emociones y de los pensamientos de los personajes con su codificación no verbal, dando lugar, así, a instancias narrativas congruentes con la entidad psicológica propia. En el caso concreto de las novelas de Chrétien de Troyes, vemos que el gesto y el ademán del personaje tienen una presencia evidente en el texto. Esta presencia posee a veces una simple función de realismo; en otros casos pretende ser un índice psicológico; o, finalmente, el lenguaje no verbal puede provocar un giro en la intriga como ocurre, por ejemplo, con el ademán de contrariedad y enfado con el que Guenièvre recibe a Lancelot a su llegada a Gorre. Sin embargo, aunque la importancia del lenguaje no verbal resulta evidente, el eje esencial de estos textos es sin duda el lenguaje verbal del personaje en general y, en concreto, su discurso directo, ya que los personajes se nos descubrirán totalmente a través de él.

Así pues, el estudio del discurso directo de los personajes en las novelas

de Chrétien nos permite constatar, por un lado, su progresiva presencia en los sucesivos textos que está acompañada, en primer lugar, por unos rasgos formales específicos con carácter constante a lo largo de las novelas de este autor. De esta manera, es posible encontrar un número bastante grande de diálogos caracterizados por estar compuestos por dos únicas intervenciones (una por cada interlocutor). Se trata, pues, de escenas breves que pretenden reflejar el diálogo, aunque reduciéndolo a su mínima expresión, sin dar lugar a un largo intercambio porque generalmente se trata de cuestiones que no requieren más, como acatar una orden, aceptar un consejo, agradecer una deferencia, etc.

En lo que concierne al discurso atributivo, a los incisos y al resto de marcas narrativas que permiten establecer la identidad del interlocutor, hay que decir que varían de una novela a otra e, incluso, en el seno de la misma novela. Por una parte, cuando el dominio de las técnicas narrativas del novelista se perfecciona de un texto a otro, se tiende hacia el diálogo teatral. Por otro lado, en el seno de la misma novela hay escenas dramáticas que presentan un grado de desarrollo más importante que otras, lo que implica la posibilidad de retocar, para aligerarlo, el sistema de identificación de las intervenciones en discurso directo de los personajes. Esta tendencia a liberar el diálogo de las marcas narrativas que identifican al locutor suele materializarse de manera bastante frecuente en la última intervención del intercambio que, en ocasiones, aparece sin marca, hecho que se presenta de manera particularmente numerosa en *Le Chevalier au Lion*. En cualquier caso, el recurso a la omisión de las marcas narrativas explícitas para identificar al locutor acentúa el carácter teatral de la escena y repercute en su espectacularidad. Este hecho potencia la expectación del receptor y acrecienta su interés que, además, suele estar estimulado por el recurso a anticipar, por medio de prolepsis, los acontecimientos o discursos que

van a tener lugar.

Asimismo debemos señalar como una característica destacada del discurso directo en estas novelas el hecho de que los diálogos presentan siempre dos interlocutores activos, sin que ello implique la inexistencia de otros interlocutores virtuales. Sin embargo, nunca tienen lugar diálogos con más de dos interlocutores hablando al mismo tiempo. Este hecho fundamenta la seguridad de la alternancia de las réplicas y permite una más fácil atribución al emisor de la palabra en los casos donde se omitan las marcas narrativas que identifican al locutor.

Por otro lado, debemos destacar la combinación del discurso directo y del discurso no-literal (discurso indirecto, denotativo o indirecto libre) en lo que hemos denominado escenas dramáticas de discurso híbrido. Esta combinación responde al deseo de introducir un cambio de ritmo dentro del discurso del personaje contrarrestando la cadencia lenta del discurso directo con una mayor rapidez del discurso no-literal. Con este efecto formal, se abrevian partes del discurso de escaso interés por su mínima trascendencia en el conjunto de la intriga o porque se trata de una simple repetición de algo ya dicho; se presentan enunciados convencionales como las despedidas o los agradecimientos; o, finalmente, se establecen contrastes de contenido en el seno de una misma intervención o entre dos intervenciones de una misma escena.

En lo que se refiere al contenido, el incremento del discurso directo está caracterizado por su repartición desigual en los episodios de caballería, de protocolo o de amor en los que hemos incluido las escenas dramáticas de estas novelas. De esta manera, en primer lugar, el porcentaje de discurso directo presente en los episodios de caballería fluctúa entre 5,1% de *Cligés* y el 19,3%

de *Le Chevalier de la Charrete*. Los diferentes porcentajes de cada una de las novelas dan una cifra media del 12,9%. Estas cifras nos permiten afirmar que los episodios de caballería, caracterizados por presentar el planteamiento y la resolución de los conflictos de la comunidad por medio de recursos agresivos basados en la fuerza física y en la violencia, constituyen un elemento básico de la estructura de estos textos.

En segundo lugar, los episodios de protocolo son aquellos donde el recurso a la violencia deja paso a la negociación, al arbitrio de un juez; o donde se desarrolla la vida cotidiana de los miembros de la comunidad regida por las convenciones corteses que afectan a un grupo concreto de la sociedad: los caballeros y las damas. La presencia de estos episodios varía desde el 5,5% en *Cligés* al 34,6% en *Le Conte du Graal*, teniendo un porcentaje medio del 19,4% en el conjunto de los textos. Con ello, queda evidenciada la importancia de estos episodios que dejan de lado un tipo de sociedad más agresiva e irracional para perfilar una comunidad más ordenada donde la fuerza física constituye el último instrumento al que se recurre.

Finalmente, la expresión verbal dedicada a la confesión o discurso sobre el sentimiento amoroso está presente, en todas las novelas que hemos analizado, de manera poco homogénea ya que la proporción, dentro del total que en cada una de ellas se dedica al discurso del personaje, varía de forma progresivamente negativa en las últimas novelas. De esta manera, se pasa del 20,5% en *Cligés* al 1,2% en *Le Conte du Graal*, lo que da lugar a una presencia media del 8,9% en conjunto. Parece, pues, que la última novela de Chrétien presenta una evolución en lo que se refiere al tratamiento del tema amoroso cuya presencia está reducida de manera notable en favor de los episodios de protocolo. Evidentemente, la ausencia de textos posteriores impide afirmar

rotundamente que estas cifras reflejen una evolución de la temática dirigida a desarrollar historias de carácter más social, donde el individuo intenta resolver cuestiones que afectan a la comunidad, frente a aventuras que únicamente interesan al valor y al honor del caballero. Aunque, en cualquier caso, frente a las otras novelas, excepto *Le Chevalier de la Charrete* que también presenta un porcentaje bajo¹, la mínima presencia del discurso directo de carácter amoroso en *Le Conte du Graal* es un dato que debe ser tenido en cuenta.

Con respecto a la forma de manifestación del discurso directo en estos textos, debemos señalar que se presenta mayoritariamente bajo forma de diálogo con una media del 30,5% en el conjunto de textos. En segundo lugar, se sitúa el monólogo con una media del 14% y, finalmente, el soliloquio con un 4% de porcentaje medio. Estas cifras permiten subrayar, pues, la importancia del diálogo en estos textos frente a otro tipo de expresión no interactiva como el monólogo, donde un locutor activo se apropia de la enunciación frente a otro locutor pasivo o el soliloquio, caracterizado por constituir la expresión de un personaje dirigida exclusivamente a sí mismo.

Por otro lado, en lo que se refiere a su manifestación en estos textos, el diálogo directo, en los episodios de caballería, aparece de forma más numerosa en las situaciones de interacción que, de acuerdo con su contenido temático, hemos denominado diálogo entre los adversarios, acuerdos y contratos, acceso a la información o rechazo. Por su parte, en los episodios de protocolo, el discurso interactivo se concentra especialmente en las situaciones donde se desarrolla la acogida del recién llegado, aparece como intercambios verbales

¹ Ya hemos señalado que esta novela presenta una relación amorosa que tiene implicaciones sociales por su carácter adúltero y, por lo tanto, se define por ser una relación secreta y disimulada.

CONCLUSIÓN GENERAL

donde se pide algo, en los diálogos de acuerdos y contratos, en los momentos de acceso a la información, en situaciones de descortesía o en las de rechazo. Finalmente, en lo que se refiere a los episodios de amor, hay que señalar que la mayor parte de los diálogos se desarrollan en las situaciones de actuación de los aliados o cuando se plantea la crisis en la pareja. En general, por lo tanto, ya que todo el abanico de situaciones de interacción verbal que hemos establecido está representado en alguna medida por diálogos, podemos ver que se trata de intercambios verbales por medio de los que los interlocutores tratan de establecer las bases de su relación con el fin de proyectar su recorrido vital en el futuro inmediato. Queda puesta de manifiesto, pues, la importancia del otro y de la interacción verbal como un medio efectivo para neutralizar y controlar el *poder* de los demás sobre nuestras acciones u omisiones.

Por su parte, el monólogo implica el monopolio de una de las partes sobre la otra que no tiene opción para contrarrestar las palabras pronunciadas. Su presencia en los episodios de caballería es más numerosa en las situaciones de interacción que desarrollan el contenido temático del acceso a la información y de la expresión del estado emocional. Aunque en menor medida, también encontramos esta modalidad del discurso directo del personaje en las situaciones que desarrollan el contenido temático de la petición, de la decisión o del acuerdo-contrato. En los episodios de protocolo, el monólogo está desarrollado de forma más numerosa en las situaciones de interacción en las que se desarrolla la acogida del recién llegado, la petición, el acceso a la información y las órdenes. Finalmente, en los episodios de amor, el monólogo no constituye una forma de expresión verbal muy empleada. En particular, aparece de manera más numerosa, con respecto al resto de manifestaciones, en las situaciones de interacción en las que se materializa el acuerdo final entre los protagonistas. Por lo que vemos, pues, el monólogo representa una forma de

intercambio verbal que, por su naturaleza de monopolio de la palabra, tiene un carácter especial que lo hace particularmente útil para ciertos contenidos.

El soliloquio, por su parte, constituye un tipo de manifestación del discurso directo del personaje por medio del que se dirige a sí mismo la enunciación. Normalmente este tipo de discurso que tiene al propio locutor como receptor constituye una válvula de escape basada en la codificación verbal por medio de la que se pretende contrarrestar la situación de incertidumbre, de desconcierto, de dolor o de cualquier otra emoción, producto de momentos de particular intensidad. De esta forma, los episodios de caballería de estas novelas presentan muy pocos soliloquios, la mayor parte de los cuales desarrollan los contenidos de la decisión o de la expresión del estado emocional. Los episodios de protocolo presentan, por su parte, un número mayor de soliloquios que se concentran particularmente en los mismos núcleos de temáticos de contenido, es decir, de decisión y de la expresión del estado emocional. Finalmente, los episodios de amor son aquellos que tienen una mayor concentración de soliloquio ya que representa el 81,6% del total de esta manifestación del discurso directo del personaje en todas las novelas (frente al 12,4% presente en los episodios de caballería y el 6% en los de protocolo). Esta concentración se explica por el hecho de que en estos episodios es donde se desarrolla habitualmente la carga emocional del personaje ya que las historias de amor suelen presentar algún inconveniente para su realización. Este inconveniente provoca un sentimiento de desconcierto cuya intensidad en ocasiones puede ser tal que el soliloquio se convierte en un *diálogo* donde participan dos entidades psicológicas producto del desdoblamiento de personalidad del propio personaje. Cada una de estas entidades sostiene una postura contraria de manera que el discurso se convierte en un intento de armonizar las posiciones enfrentadas y, a través de esta síntesis, encontrar alivio al desasosiego o al dolor que domina

al locutor. Así, por ejemplo, Enide se debate entre acatar la orden de silencio de Erec, como le dicta su razón; o, por el contrario, transgredirla para prevenirlo del peligro, tal como le dicta su amor. Por su parte, Laudine recurre a este tipo de discurso para intentar conciliar su deseo de aceptar a Yvain, homicida de su esposo, y la repugnancia que este hecho le debe causar. En este caso concreto, además, cada entidad psicológica producto del desdoblamiento de personalidad corresponde a un ser distinto en la realidad porque Laudine imagina que mantiene un diálogo con Yvain, el caballero que pretende su mano y que acaba de dejarla viuda. El soliloquio dialogado se caracteriza por presentar las cuestiones de forma directa porque el personaje quiere plantear lo que lo inquieta sin ambages y obtener las contestaciones que quiere oír. En el caso de Enide o de Laudine, como en general en todo soliloquio dialogado, el locutor tiene una evidente inclinación por una de las posturas pero no puede ejecutarla directamente porque su conciencia le plantea una serie de reservas (respeto de una norma, de una orden, de un prejuicio...) que no puede desdeñar sin más. Por ello, el *diálogo* se muestra como un recurso efectivo porque permite establecer las posiciones y tomar partido después de haber justificado convenientemente, a los propios ojos del locutor, su posición final, que, por otro lado, siempre fue la que quiso tomar.

En los episodios de amor, el porcentaje mayoritario de soliloquio se concentra en dos situaciones de interacción concretas: la confesión personal y el conflicto-crisis. En ambos casos, los locutores se encuentran sometidos a circunstancias acuciantes que impiden su equilibrio emocional y que propician la articulación verbal bajo forma de soliloquio de las inquietudes, desazones y dolores que aquellas provocan. En el caso de los soliloquios que desarrollan la confesión personal, los discursos están provocados por la incertidumbre de ignorar lo que siente el otro, por el silencio que impone la timidez (en el caso de

CONCLUSIÓN GENERAL

Alexandre) o las barreras sociales (en el caso de Soredamor, Cligés) o de otra naturaleza (en el caso de Yvain) que impiden la confesión. Se trata, pues, de una especie de conjuro verbalizado de la frustración ante una situación que aparece como irremediablemente contrapuesta a los deseos y aspiraciones del locutor. Por otra parte, los soliloquios que desarrollan el contenido del conflicto-crisis son generalmente lamentos de los protagonistas ante las circunstancias adversas que de nuevo impiden sus deseos. Se trata, pues, de nuevas manifestaciones del estado emocional del personaje articuladas verbalmente. En cualquiera de los casos, el soliloquio aparece como un recurso para trazar, por medio de las propias palabras del personaje, una aproximación a su perfil psicológico, al tiempo que constituye un elemento de empatía con el receptor, testigo, y eventual cómplice, de los sentimientos que dominan al personaje.

En definitiva, sea bajo la forma que sea, el discurso directo en el texto representa una toma de posición narrativa que, si bien sigue manteniendo al narrador como director del conjunto, caracteriza particularmente el texto introduciendo o acentuando su valor dramático, su espectacularidad en el momento de la recepción y, en definitiva, las expectativas que despierta el acceso a las propias palabras del personaje. Pero, por otro lado, el recurso al discurso directo puede presentar un aspecto negativo por sus repercusiones en el ritmo ya que se introduce una deceleración, producto de la coincidencia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, que puede afectar al interés de la narración. Por ello, resulta evidente que las interacciones verbales representadas en discurso directo deben responder a unos criterios precisos, como ya veremos, y se debe recurrir a elementos que puedan contrarrestar sus rasgos negativos. En este sentido, Chrétien de Troyes utiliza en algunas escenas dramáticas la combinación del discurso directo y del discurso no-literal con la finalidad de

contrarrestar los efectos negativos de la deceleración del ritmo implicado por el discurso literal. De esta forma, la aceleración, resultado del resumen que siempre implica el discurso no-literal, introduce momentos de anisocronías en el seno de la escena, provocando, con ello, un corte en el desarrollo del discurso y estimulando el interés del receptor ante la novedad. Por otro lado, en lo que se refiere al contenido, la combinación de ambos tipos de discurso potencia el contraste y pone de relieve las intervenciones o la parte de la intervención representadas de forma indirecta.

La identidad de la voz que emite el discurso directo es en general la de una voz individual, aunque, de igual manera que en los cantares de gesta y en las primeras novelas, en los textos narrativos de Chrétien es posible encontrar una voz colectiva que, en general, expresa por medio de soliloquios su asombro, temor, angustia, aflicción o dolor ante los acontecimientos de los que es testigo. El grupo puede ser un conjunto formado por identidades indefinidas o estar constituido exclusivamente por mujeres que se encuentran en la corte, en castillos, que asisten a un combate o a un torneo. En este último caso, se presenta al conjunto de personajes femeninos como un espectador especial de las hazañas o derrotas de los caballeros porque la imagen del caballero dependerá en gran medida del juicio que ellas emitan. La progresiva presencia e importancia de la voz y de la opinión del personaje femenino constituye, pues, una prueba de la particular importancia de la mujer en este nuevo género literario. Sin embargo, sea cual sea la identidad del grupo, la presencia de la voz colectiva no afecta al desarrollo de la intriga, pues, su cometido es el de acentuar la intensidad emocional de una circunstancia sin proponer soluciones. Finalmente, en lo que se refiere al aspecto formal, debemos destacar el hecho de que Chrétien introduce dos innovaciones en la voz colectiva: por un lado, uno de los miembros del colectivo toma la palabra en nombre de todos; o, por otro

lado, tiene lugar la alternancia de varias voces que se relevan dando lugar a un discurso armónico. Con ello, este autor modifica el modelo del cantar de gesta y de las primeras novelas aportando nuevas posibilidades que proporcionan un mayor atractivo a esta voz colectiva.

En cuanto a la identidad de la voz individual, debemos destacar de nuevo la relativa extensión y la importancia de la voz individual del personaje femenino en las novelas de Chrétien. En estas novelas donde la relación amorosa, regida por el *amor cortés*, constituye uno de los temas fundamentales, es normal que la mujer tenga un lugar destacado. Sin embargo, esta presencia no está circunscrita a un contexto en particular, los episodios amorosos, sino que se manifiesta en todos los ámbitos. De esta forma, los episodios de protocolo permiten mostrar las convenciones de la interacción social de la sociedad cortés donde las damas y las doncellas son objeto de todas las atenciones y reverencias. Y, finalmente, los episodios de caballería constituyen también un espacio donde es posible encontrar al personaje femenino que puede estar solo o acompañando a un caballero.

A partir de los diferentes personajes femeninos presentes en las novelas de Chrétien, se puede establecer un retrato general que tiene como uno de sus rasgos definitorios la naturaleza del lugar donde se desenvuelven. De esta forma, podemos distinguir los personajes que se mueven en espacios abiertos de aquellos que lo hacen en espacios cerrados. Entre los primeros modelos, encontramos generalmente a doncellas que acompañan a su *amigo* o a doncellas que están solas por los caminos o en medio del bosque. Estos personajes femeninos tienen la función de modificar el desarrollo normal de la intriga ya que proporcionan una información de gran importancia, solicitan la intervención del caballero protagonista del relato para salvar la vida de su *amigo* o piden su

auxilio en cuestiones de vital importancia para ellas. El héroe, en cualquier caso, salvo que se haya comprometido previamente, debe atender los ruegos de las doncellas porque ese es el comportamiento convencionalmente establecido, tal como, en este sentido, alecciona la madre de Perceval a su hijo:

Se vos trevez ne pres ne loing
dame qui d'aïe ait besoing,
ne pucele desconselliee
la vostre aïe aparelliee,
lor soit, s'eles vos an requierent,
que totes enors i afierent.
Qui as dames enor ne porte,
la soe enors doit estre morte.
Dames et puceles servez,
si seroiz par tot enorez;²

En algunas ocasiones, las doncellas que el caballero encuentra en su camino constituyen una fuente de información de gran importancia porque, a partir de los datos que ellas le proporcionan, el caballero decide variar o mantener su dinámica de acción. Los ejemplos más evidentes son el de la doncella, prima de Perceval, que informa a éste del grave error cometido por no preguntar el sentido del cortejo en el castillo del Rey Pescador, del significado de su nombre y de la muerte de su madre como consecuencia de su pecado. Y, el de la doncella que informa a Gauvain y al Caballero de la Carreta de las dos vías de acceso al reino de Gorre donde se encuentra secuestrada la reina Guenièvre.

Sin embargo, la mayor parte de este tipo de personajes femeninos que se

² Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, París, Honoré Champion, 1975, vv.531-540.

desenvuelven en espacios abiertos están animados por el amor, el deseo de justicia o de venganza y, dado que ellas solas no pueden solventar sus problemas, tienen que obtener la mediación del caballero, dando lugar, con su intervención, a la variación del curso normal de la intriga de la historia principal o de las secundarias. Entre estos personajes encontramos, por ejemplo, a la *amiga* de Cadoc de Cabruel que ruega a Erec que intervenga y salve a su caballero de las crueldades de dos terribles gigantes. También las hermanas de la *Noire Espine* recurrirán, por su parte, a la intervención de campeones para que sean respetados lo que cada una cree sus legítimos derechos sobre la herencia paterna. Sin embargo, la realidad es que la hermana mayor pretende desposeer a la pequeña de lo que le corresponde y para defender esta posición solicitará la ayuda de Gauvain. Este hecho dará lugar a una encrucijada en el desarrollo de la intriga porque la hermana pequeña, después de una laboriosa búsqueda del caballero, conseguirá que Yvain, bajo la identidad del Caballero del León, ponga sus armas al servicio de sus intereses. De esta forma, los dos mejores caballeros de la corte deberán enfrentarse sin saberlo, provocando una situación inaudita que no encontrará solución a través de las armas sino del arbitraje de Arturo.

Las doncellas pueden, por otro lado, intervenir para variar, en un sentido o en otro, la suerte del adversario vencido por el héroe. Así, la *amiga* del Caballero del Vado intercede por la vida de éste que, a punto de morir bajo la espada del Caballero de la Carreta (Lancelot), salva su vida. Por el contrario, una doncella consigue que el Caballero de la Carreta (Lancelot) se comprometa por medio de un *don contraignant* a entregarle la cabeza del Caballero Orgullosa, al que acaba de vencer y a quien, tras el ruego expreso de éste, perdonó la vida. La única posibilidad que encuentra Lancelot de mantener los dos compromisos

será la de dar de nuevo la oportunidad al caballero de defender su vida por medio de las armas. Posteriormente, esta doncella devolverá al caballero el favor recibido al liberarlo de la prisión a la que lo tenía sometido Meleagant. Esta es, pues, otra manifestación del valor estructural del *don contraignant* y del *guerredon* que, como compromiso social de reciprocidad convencionalmente establecido, permiten resolver encrucijadas argumentativas fundamentales de manera verosímil y sorprendente.

Dentro del conjunto de personajes femeninos que se desenvuelven en espacios abiertos, destacaremos a la *Male Pucelle* que acompañará a Gauvain gran parte de su camino en *Le Conte du Graal* comprometiéndolo en empresas arriesgadas por el simple gusto de causarle daño. La buena disposición de Gauvain ante las propuestas de la doncella sirve como prueba del perfil de perfecto caballero de este personaje que respeta fielmente la costumbre al uso:

Les costumes et les franchises
estoint tex, a cel termine,
que dameisele ne meschine,
se chevaliers la trovast sole,
ne plus qu'il se tranchast la gole
ne feïst se tote enor non,
s'estre volsist de boen renom;³

Estos ejemplos de personajes femeninos que aparecen en espacios abiertos, lejos de la corte, de los castillos o alojamientos protegidos por delimitadas normas de comportamiento, sirven, por un lado, para establecer su valor funcional en espacios, en principio, poco propicios para su aparición. De

³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, París, Honoré Champion, 1985, vv.1302-1308.

esta forma, comprobamos que su presencia no tiene carácter anecdótico, sino que tiene consecuencias que inciden de manera más o menos marcada en la evolución de la intriga. Por otro lado, estos ejemplos sirven, así mismo, para ilustrar la idea de que el perfecto caballero cortés se define por el acatamiento en todo momento y circunstancia de las reglas de la cortesía. De esta manera, el ideal cortés traspasa los límites estrechos de los castillos y se convierte en un verdadero ideal de civilización de un grupo particular de la sociedad.

Frente a los personajes femeninos que aparecen en espacios abiertos, encontramos otra serie de personajes que tienden a aparecer en espacios cerrados como son la corte del rey Arturo, los castillos en general o cualquier tipo de alojamiento. No debemos olvidar que estos lugares constituyen el punto de referencia de los caballeros en busca de aventuras ya sea para descansar en su errar o para recoger los frutos de sus hazañas: la gloria. Por lo tanto, estos espacios se convierten en el punto donde tiene lugar especialmente la interacción social del caballero y las doncellas o las damas. Así pues, en estos lugares encontramos, por ejemplo, a la reina Guenièvre presente en mayor o menor medida en todas las novelas como dechado de dama cortés. Este personaje desarrolla, en ocasiones, una función pasiva como centro de atenciones corteses por parte de los diferentes caballeros que forman parte de la corte o que llegan a ella. Sin embargo, en otras ocasiones el personaje de la reina constituye un instrumento que provoca con su acción variaciones en la intriga: gracias a su intervención se pospone el beso que el rey debe dar a la doncella más bella de la corte hasta la llegada de Erec; consigue que el *tímido* Alexandre se decida a confesar su amor a Soredamor; o, finalmente, atendiendo los ruegos del rey Bademagu, consigue que Lancelot, de cuyas hazañas constituye un testigo de excepción, deponga sus armas y perdone la vida de Meleagant. Guenièvre, por otro lado, en su calidad de reina está acompañada de

doncellas que, muchas veces, son intermediarias de su voluntad y actúan siguiendo sus instrucciones.

Encontramos, también, a los personajes de doncellas o damas que, siguiendo el ritual cortés, acogen en su castillos o sus casas a los caballeros errantes. En este grupo se encuentra, por ejemplo, la *Dame de Norison* que acoge a Yvain tras su paso por el bosque o la reina de Ygerne que aloja a Gauvain y quien resultará ser la madre de Arturo. Estos personajes son objeto, por su parte, de atenciones corteses de los caballeros que, llegado el caso, se ponen a su servicio para resolver los conflictos que las sobresaltan. Alrededor de ellas se suelen encontrar damas de compañía que, como las acompañantes de la reina, cumplen las órdenes de sus señoras.

En lo que se refiere a otros tipos de personajes femeninos de voz individualizada, destaca el de las doncellas con una función fundamentalmente informativa o de auxilio. En primer lugar, como ejemplo del primer tipo encontramos a la doncella que no había reído desde hacía más de seis años y que, ante la llegada del joven galés, no sólo sonríe sino que predice su valía futura; o a la doncella caracterizada por su fealdad que llega a la corte del rey Arturo y, al tiempo que recrimina a Perceval no haber preguntado el sentido del cortejo del Graal, informa de una aventura que puede reportar gran honor a quien la emprenda. En segundo lugar, están las jóvenes que procuran auxilio a los caballeros en apuros como es el caso de Lunete quien salva a Yvain de encierro que lo conduciría a una muerte segura ya que acaba de matar al señor del castillo. En este caso, de nuevo, la recompensa pospuesta de un favor recibido se revela como un recurso efectivo y sorprendente para salvar una situación negativa que afecta al héroe y que se manifiesta sin una aparente solución. De esta forma, Lunete, para agradecerle su calurosa acogida en la corte del rey Arturo en un momento del pasado, conduce a Yvain a un lugar seguro

protegiéndolo, así, de quienes lo buscan para matarlo.

Finalmente, destaca el personaje femenino como enamorada. Este personaje se desenvuelve generalmente en espacios cerrados donde nace, se desarrolla y se consuma el amor. Este es el caso de Soredamor, Fenice, Laudine, Guenièvre o Bancheffleur. Por otro lado, la historia de amor de Enide, sobre todo en su segunda parte, tiene como escenario fundamental los espacios abiertos ya que Erec se hace acompañar de ella para demostrarle su valía como caballero y calibrar la calidad de sus sentimientos. Además de estos personajes protagonistas, la voz del personaje femenino enamorado también se manifiesta a través de doncellas que sienten un amor correspondido, como por ejemplo, la Doncella del Vergel (en *Erec et Enide*) o un amor no correspondido, como, por ejemplo, el que siente la Doncella Enamorada hacia el Caballero de la Carreta, a quien ha acogido en su castillo.

Además de numéricamente, el discurso constituye un medio que permite establecer la posición del personaje con respecto al contexto social donde se desenvuelve. En este sentido, no hay que olvidarlo, el lenguaje constituye un recurso de interacción social que permite al individuo definir la imagen que quiere proyectar de sí mismo y la imagen de la comunidad (como bloque y como conjunto de individualidades) que está dispuesto a aceptar. Es decir, el uso explícito de las estructuras lingüísticas convencionalmente establecidas por la sociedad como señales de respeto hacia ella y hacia los individuos que la conforman, definen la posición social del locutor. De esta forma, en una comunidad tan convencional como la comunidad artúrica, regida por el ideal cortés de comportamiento verbal y no verbal, el discurso del personaje permite definir su posición con respecto al grupo. Así, por ejemplo, Gauvain se muestra como un perfecto caballero cortés porque, en cualquier circunstancia, respeta el código verbal convencional de interacción social: siempre sabe dar la respuesta

CONCLUSIÓN GENERAL

acorde con la convención cortés a aquellos personajes que intentan causarle algún daño (físico o moral), como es el caso de la *Male Pucele* o de Keu. El propio senescal, por su parte, se perfila, a través de su discurso, como un individuo malintencionado y soberbio al que le tienen sin cuidado las normas corteses del lenguaje. Por ello, nunca disimula la burla, el desprecio o la envidia de los que nace su discurso y dice en cada momento lo que siente sin que la recriminación social acarreada por sus palabras haga mella en él.

De esta manera, la forma de hablar del personaje, además de constituir un índice de coherencia personal, denota su posición en el marco cortés. Así pues, encontramos, por un lado, a aquellos que acatan la normativa cortés en su vertiente verbal (la mayor parte de los personajes artúricos); y, por otro lado, encontramos a aquellos otros que, perteneciendo a este contexto social, no acatan las convenciones (es el caso, entre otros, de Keu, *La Male Pucele*, Meleagant, Yder...) por lo que terminarán siendo sancionados de acuerdo a la gravedad de la infracción. Por lo tanto, como medio de autodefensa, todo atentado contra la homogeneidad de la identidad de la comunidad, implicado por una conducta verbal o no verbal que contravenga la convención y normativa del grupo, es castigado. El grado de severidad del castigo dependerá, en cualquier caso, de la trascendencia de la agresión.

La voz del personaje, pues, constituye un elemento fundamental de la estructura de las novelas artúricas de Chrétien de Troyes. A pesar de los inconvenientes que para el ritmo del relato supone la constante presencia del discurso directo, la interacción verbal del personaje estimula el grado de interés de la novela al diluirse el narrador como intermediario entre el personaje y el receptor; acentúa el carácter teatral del texto al potenciar la vivacidad de las eventuales interacciones verbales; y, finalmente, el carácter realista de la novela

queda subrayado precisamente por la presencia de escenas dramáticas de escaso valor para la intriga, ya que en ellas se muestran aspectos de interacción verbal en la vida cotidiana que proporcionan mayor credibilidad a los personajes. Por tanto, el hecho de que la presencia del discurso directo fluctúe entre el 31,1% de *Cligés* y el 51% de *Le Conte du Graal*, dando un porcentaje medio de todas las novelas del 41,2%, demuestra que se trata de una opción intencionada del Chrétien de Troyes. Con ella, construye un tipo de texto cuyo interés no reside tanto en el tema cortés que desarrolla, ni en el destino de las diferentes parejas enamoradas, ni en las hazañas singulares de los insignes caballeros, ni en las traiciones, ni en las alianzas, como en las palabras pronunciadas por los personajes de estas historias que dan sentido a todos estos hechos donde los sentimientos propios deben hacerse un hueco entre las obligaciones caballerescas, el sentido del honor, la dinámica de la interacción cortés, los propios errores y el juicio de los demás.

En definitiva, creemos que, con nuestro estudio, hemos conseguido hacer lo que pretendíamos, es decir, establecer la tipología de las situaciones de interacción verbal en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes. De esta forma, de acuerdo con el contenido temático de las escenas que las desarrollan, estas son las situaciones de interacción verbal que están presentes en los episodios narrativos en los que se articula el relato de estas novelas:

- **Episodios de caballería:** acceso a la información, acuerdos-contratos, acusación, advertencia, amonestación, autopersuasión, consejo, diálogo entre los adversarios, decisión, descortesía, expresión del estado emocional, ofrecimiento, opinión, órdenes, petición, recompensa, rechazo, reflexión analítica.

- **Episodios de protocolo:** acceso a la información, acogida, acuerdos-

contratos, agradecimiento, arbitraje del rey, consejo, cortesía, decisión, descortesía, expresión del estado emocional, lectura, ofrecimiento, órdenes, petición, recompensa, rechazo, reflexión analítica.

- **Episodios de amor:** expresión-confesión personal de los sentimientos, conquista de los aliados, aparición de oponentes, confesión-acuerdo (matrimonio), conflicto-crisis, acuerdo final.

Esta tipología de las situaciones de interacción verbal evidencia que el discurso directo del personaje en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes se manifiesta en momentos determinados de la vida cotidiana artúrica. Este hecho fundamenta la idea de que, en primer lugar, existe, por parte del autor, un interés particular por desarrollar de una manera concreta ciertas situaciones de interacción verbal del personaje; y de que, en segundo lugar, teniendo en cuenta la buena acogida que tuvieron sus obras, este interés no podía ser ajeno al conocimiento que Chrétien tenía de las expectativas del auditorio al que se dirigían sus novelas. Por lo tanto, todo nos lleva a pensar que la elección narrativa de Chrétien, basada en la concesión de una importancia cuantitativa y cualitativa en la estructura del texto al discurso directo del personaje, no es arbitraria, sino que responde al gusto del receptor de estas novelas. El éxito de sus obras en la Edad Media y, en diferente medida, a lo largo de los siglos pone de manifiesto que, en cualquier caso, Chrétien de Troyes no se equivocó en su elección y que, en consecuencia, al dar la palabra al personaje para que éste se explique e interactúe directamente, al convertir este recurso en un elemento esencial de la estructura de sus novelas junto a su propio relato, supo colmar el interés del receptor.

En último término, nos parece que el estudio de la naturaleza del discurso directo en los textos pone de relieve la existencia de un tipo particular de

CONCLUSIÓN GENERAL

estructura narrativa que pretende responder a las expectativas del receptor. Por esta razón, este trabajo deja abierta las puertas a la comparación de los resultados obtenidos con aquellos que resultarán del estudio de otras obras narrativas de la época porque eso posibilitará establecer, a partir del análisis de la identidad del discurso directo en el relato, no sólo la importancia que cada autor da al discurso directo en sus obras, sino las expectativas a las que éstas responden; y, por lo tanto, permitirá trazar el perfil del receptor atendiendo a su gusto literario, a lo que realmente busca en un relato, y no a otros criterios de carácter extraliterario, como puede ser su procedencia social.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

En esta relación bibliográfica hemos incluido las obras citadas en las notas a pie de página y aquellas otras que no están mencionadas en el desarrollo de este trabajo, pero que nos han ayudado, en mayor o menor medida, a realizarlo.

ACCARIE, M., «L'éternel départ de Lancelot. Roman clos et roman ouvert chez Chrétien de Troyes», in *Mélanges offerts à Alice Planche*, 48, I, 1984, pp.1-20.

ANSCOMBRE, J.-C. y DUCROT, O., *L'argumentation dans la langue*, Bruselas, Mardaga, 1983.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, M^a A., «La versificación de Chrétien de Troyes: coincidencia verso/frase y grupos de versos», in *Verba*, 7, 1980, pp.283-300.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, M^a A., «El paso del relato al diálogo: connotadores y marcas en la épica francesa», in *Verba*, 14, 1987, pp.383-401.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, M^a A., «La ruptura del pareado en las novelas de Chrétien de Troyes», in *Verba*, 8, 1991, pp.289-305.

AUSTIN, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.

BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

BAJTIN, M., *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.

BANFIELD, A., *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, París, Seuil, 1995.

BANNIARD, M., «La voix et l'écriture: émergences médiévales», in *Médiévales*, 25, 1993, pp.5-16.

BARTOSZ, A., «Fonction du geste dans un texte romanesque médiéval: remarques sur la gestualité dans la première partie d'Erec», in *Romania*,

BIBLIOGRAFÍA

- III, 1990.
- BAUMGARTNER, E., «Jeux de rimes et roman arthurien», in *Romania*, CIII, 1982, pp.550-560.
- BAUMGARTNER, E., *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot, la charrete et le lion*, Paris, PUF, 1992.
- BAUMGARTNER, E., *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orleans, Paradigme, 1994.
- BAYLON, C. y MIGNOT, X., *La Communication*, Paris, Nathan, 1994.
- BÉDIER, J., *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Librairie H. Champion, 1966.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- BERMEJO E. et MUELA J., «Narration et dialogue dans le *lai* breton du Moyen Âge. Survivance de l'oralité», in *Langue et littérature orales dans l'ouest de la France*, Actes du colloque d'Angers (14 et 15 mai 1982), Angers, Presses de l'Université, 1983, pp.63-70.
- BEZZOLA, R.R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise*, Paris, BEH, 5 vol., 1944-1963.
- BEZZOLA, R.R., *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1968.
- BILLER, G., *Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175)*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974.
- BIRGE VITZ, E., «Vie, légende, littérature: traditions orales et écrites dans les histoires des saints», in *Poétique*, 72, 1987, pp.387-402.
- BIRGE VITZ, E., «Chrétien de Troyes: clerc ou ménestrel?», in *Poétique*, 81, 1990, pp.21-42.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959.
- BORODINE, M., *La femme et l'amour au XII^e siècle d'après les poèmes de Chrétien de Troyes*, Ginebra, Droz, 1967.
- BOUTET, D., «Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIII, 1985, pp.3-17.
- BOZZOLO. C et ORNATO. E., *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, París, éds. du CNRS, 1983.
- BREMOND, C., «Le message narratif», in *Communications*, 4, 1964, pp.4-32.
- BREMOND, C., «La logique des possibles narratifs», in *Communications 8. L'analyse structurale du récit*, París, Seuil, 1981, pp.66-82.
- BROWN, P. y LEVINSON, S., *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- BRUÑA CUEVAS, M., «Le style indirect libre chez Marie de France», in *Revue de Linguistique Romane*, 52, 1988, pp.421-446.
- BRUEL, A., *Romans français du Moyen-Âge*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974.
- CALBRIS, G., y PORCHER, L., *Geste et communication*, París, Hatier-Credif, 1989.
- CAPELLANI, A., *De Amore*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- CARDONA, G. R., *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- CERQUIGLINI, B., «La parole étrange», in *Langue Française*, 40, 1978, pp.83-98.
- CERQUIGLINI, B., *La parole médiévale*, París, éd. de Minuit, 1981.
- CERQUIGLINI, B., «Le style indirect libre et la modernité», in *Langages*, 73, 1984, pp.7-16.

BIBLIOGRAFÍA

- CERQUIGLINI, B., *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, París, Seuil, 1989.
- CERQUIGLINI, B., «La paraphrase esentielle de la culture scribale», in *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 14-15, 1989-90, pp.9-16.
- CIALDINI, R. B., *Influence et manipulation*, París, F1RST, 1990.
- COHN, D., *La transparence intérieure*, París, Seuil, 1981.
- COOK, M., «Regard et regard réciproque dans les interactions sociales» in Cosnier et Brossard, (bajo la dirección de-), *La Communication non verbale*, Neuchâtel-París, Delachaux-Niestlé, 1984, pp.125-144.
- COPPIN, J., *Amour et mariage dans la littérature française de Nord au Moyen Âge*, París, Librairie D'Argences, 1961.
- CORRAZE, J., *Les communications non-verbales*, París, P.U.F., 1980.
- CHANDÈS, G., *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1986
- CHÊNERIE, M.-L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e s.*, Ginebra, Librairie Droz, 1986.
- CHÊNERIE, M.-L., «Le dialogue de la dame et du chevalier dans les romans de Chrétien de Troyes» in D. Queruel (bajo la dirección de-), *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Actes, París, Les Belles Lettres, 1995, pp.107-119.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, (M. Roques, publicado por-), París, Librairie Honoré Champion, 1981.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, (A. Micha, publicado por-), París, Librairie Honoré Champion, 1982.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion*, (M. Roques, publicado por-), París, Librairie Honoré Champion, 1982.

BIBLIOGRAFÍA

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrete*, (M. Roques, publicado por-), París, Librairie Honoré Champion, 1983.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, (F. Lecoy, publicado por-), París, Librairie Honoré Champion, 1975.
- DARWIN, Ch., *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1984,
- DAVIS, F., *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- DEBRAY, R., *Le scribe. Genèse du politique*, París, Bernard Grasset, 1980.
- DEN HEUVEL, P. v., *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, París, Librairie José Corti, 1985.
- DE RIQUER, M., «Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire», *La technique littéraire des chansons de geste, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, París, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1959, pp.75-84.
- DESCAMPS, M.-A., *Le langage du corps et la communication corporelle*, París, P.U.F., 1989.
- DRAGONETTI, R., *La vie de la lettre au Moyen Âge. Le Conte du Graal*, París, Seuil, 1980.
- DUBOIS, J. et al., *Dictionnaire de linguistique*, París, Larousse, 1973.
- DUBUIS, R., «La part du récit dans le théâtre du Moyen Âge», in *Les Cahiers de Varsovie*, 19, 1992, pp.77-85.
- DUCROT, O., *Le Dire et le Dit*, París, Minuit, 1984 [trad. esp.: *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986].
- DUCROT, O. y TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972.
- DUPIN, H., *La courtoisie au Moyen Âge (d'après les textes du XII^e et du XIII^e s.)*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1973

BIBLIOGRAFÍA

- DURRER, S., *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Ginebra, Droz, 1994.
- ESCANDELL VIDAL, M. V., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 1996.
- FARAL, E., *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París, Librairie Honoré Champion, 1987 (1ª ed. 1964).
- FARAL, E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Ginebra-París, Slatkine-Champion, 1982.
- FEBVRE, L. et MARTIN H.-J., *L'apparition du livre*, París, éd. Albin Michel, 1958.
- FEY, S. et al., «Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication» in Cosnier y Brossard (bajo la dirección de-), *La Communication non verbale*, Neuchâtel-París, Delachaux-Niestlé, 1984, pp.145-227.
- FLAHAULT, F., «Le fonctionnement de la parole (remarques à partir des maximes de Grice)», in *Communications*, 30, 1979, pp.73-79.
- FLORI, J., «Pour une histoire de la chevalerie. L'adoubement dans les romans de Chrétien de Troyes», in *Romania*, C, 1979, pp.21-53.
- FLORI, J., «Les origines de la chevalerie», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVII, 1984, pp.359-365.
- FONAGY, I., *La vive voix*, París, éd. Payot, 1991.
- FOSSIER, R., *Le Moyen Âge: l'éveil de L'Europe 950-1250*, París, Armand Colin, 1982.
- FOURRIER, A., *Le courant réaliste dans le roman courtois en France su Moyen-Age*, París, Nizet, 1960.
- FRAPPIER, J., *Le roman breton. Dès origines à Chrétien de Troyes*, París, CDU, 1950.
- FRAPPIER, J., *Chrétien de Troyes*, París, Hatier, 1957.
- FRAPPIER, J., «Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et

BIBLIOGRAFÍA

- d'oïl au XII^e siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II, 1959, pp.135-156.
- FRAPPIER, J., «La brisure du couplet dans *Erec et Enide*», in *Romania*, LXXXVI, 1965, pp.1-21.
- FRAPPIER, J., *Amour courtois et Table Ronde*, Ginebra, Dorz, 1973.
- FREUND, J., « La violence dans les rapports avec la ville et les communautés», in *Violence et transgression*, M. Maffesori y A. Bruston (bajo la dirección de-), París Anthropos, 1979.
- FUNKHOUSER, G. R., *Le pouvoir de persuasion*, París, Seuil, 1989.
- GALLAIS, P., «Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge. Les formules et le vocabulaires. I», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VII, 1964, pp.479-493.
- GALLAIS, P., «Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge. Le public et les destinataires. II», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIII, 1970, pp.333-347.
- GALLAIS, P., «De la naissance du roman», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I, 1971, pp.69-75.
- GALLIEN, S., *La conception sentimentale de Chrétien de Troyes*, París, Nizet, 1975.
- GANSHOF, F. L. , *Qu'est-ce que la féodalité*, [s.l.], Tallandier, 1993 (1ère. éd. 1944).
- GAUR, A., *Historia de la escritura*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.
- GENETTE, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- GOFFMAN, E., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires,

BIBLIOGRAFÍA

- Amorrortu Editores, 1981.
- GOFFMAN, E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.
- GOODY, J., *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.
- GOODY, J., *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.
- GOUGENHEIM, G., «Du discours solitaire au monologue intérieur», in *Le Français Moderne*, 15, 1947, pp.242-248.
- GOUTTEBROZE, J-G., «La chasse au blanc cerf et la conquête de l'épervier dans *Erec et Enide*», dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales*, 48, offerts à Alice Planche, Niza, Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice, tomo I, 1984.
- GREIMAS, A. J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J., *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, tomo II, 1991.
- GRICE, H. P., «Logique et conversation», in *Communication*, 30, 1979, pp.61-72.
- GUIETTE, R., *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1972.
- GUIETTE, R., *Forme et Seneffiance*, Ginebra, Librairie Droz, 1978.
- HAJNAL, I., *L'enseignement de l'écriture aux Universités médiévales*, Budapest, Maison d'éditions de l'Académie de Hongrie, 1959.
- HAMMAN, A.-G., *L'épopée du livre. Du scribe à l'imprimerie*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985.
- HAMON, Ph., «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Poétique du récit*, R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, Paris, Seuil, 1977, pp.115-180.
- HAMON, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

BIBLIOGRAFÍA

- HARWEG, R., «Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique des textes», in *Semiotica*, IV, 2, 1971, pp.127-148.
- HAUCOURT, G. (d'-), *La vie au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993.
- HENRY, A., «L'expressivité du dialogue dans le roman», in *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, P.U.F., 1961, pp.3-22.
- HUCHET, J-Ch., *Le roman médiéval*, Paris, PUF, 1984.
- HUCHET, J-Ch., «De la perversion en littérature», in *Poétique*, 71, 1987, pp.271-290.
- HULT, D. F., «Vers la société de l'écriture. *Le roman de la Rose*», in *Poétique*, 50, 1982, pp.155-172.
- INGARDEN, R., «Les fonctions du langage au théâtre», in *Poétique*, 28, 1971, pp.531-538.
- IMBS, P., «La charrette avant la charrette: Guenièvre et le roman d'Erec», in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, tomo I, 1970, pp.419-432.
- ISSACHAROFF, M., *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- ISSACHAROFF, M., «*Vox clamantis*: l'espace de l'interlocution», in *Poétique*, 87, 1991, pp.315-334.
- ISSACHAROFF, M., «Voix, autorité, didascalies», in *Poétique*, 96, 1993, pp.463-474.
- JACQUES, F., *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, P.U.F., 1979.
- JAMES-RAOUL, D., *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

BIBLIOGRAFÍA

- JAUSS, H. R., «Littérature médiévale et théorie des genres», in *Poétique*, 31, 1970, pp.322-334.
- JAUSS, H. R., «Littérature médiévale et expérience esthétique», in *Poétique*, 31, 1977, pp.322-334.
- JEAN, G., *L'écriture mémoire des hommes*, Paris, Découvertes Gallimard, 1995.
- JOULE, R. V. et BEAUVOIS, J. L., *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.
- JOUSSE, M., *Le style oral. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981.
- KAPFERER, J.-N., *Les chemins de la persuasion*, Paris, Dunod, 1990.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1993.
- KONIGSON, E., *L'espace théâtral médiéval*, Paris, C.N.R.S., 1975.
- LANE-MERCIER, G., «Pour une analyse du dialogue romanesque», in *Poétique*, 81, 1990, pp.43-62.
- LÁZARO CARRETER, F., «La literatura como fenómeno comunicativo» in J. A. Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp.151-170.
- LEECH, G.N., *Principles of Pragmatics*, Londres, Longman, 1983.
- LEFAY-TOURY, M-N., «Roman breton et mythes courtois. L'évolution du personnage féminin dans les roman de Chrétien de Troyes», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1972, pp.193-204.
- LEFAY-TOURY, M-N., «Roman breton et mythes courtois. L'évolution du personnage féminin dans les roman de Chrétien de Troyes», in *Cahiers de*

BIBLIOGRAFÍA

- Civilisation Médiévale*, IV, 1972, pp.283-293.
- LE GENTIL, P., *La chanson de geste*, París, Hatier, 1967.
- LE GENTIL, P., *La littérature française du Moyen Âge*, París, Armand Colin, 1968.
- LE GOFF, J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, París, Arthaud, 1984.
- LEMAIRE, J., «À propos du monologue dramatique médiéval: un sermon joyeux sur le mariage (étude littéraire et philologique)», *Théâtre de toujours. D'Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsemme*, Bruselas, éd. de l'Université de Bruxelles, 1983, pp.117-134.
- LEROI-GOURHAN, A., *Le geste et la parole. Technique et langage*, París, Albin Michel, 1977.
- LIPS, M., *Le style indirect libre*, París, Payot, 1926.
- LO CASCIO, V., *Gramática de la argumentación*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., *Estrategia del lenguaje y manipulación del hombre*, Madrid, Narcea, 1984.
- LOT, F., «Études sur les légendes épiques françaises: I. Raoul de Cambrai», in *Romania*, LII, 1926, pp.75-133.
- LOT, F., «Études sur les légendes épiques françaises: II. Girard de Roussillon», in *Romania*, LII, 1926, pp.257-295.
- LOT, F., «Études sur les légendes épiques françaises: III. Encore Gormond et Isembart», in *Romania*, LIII, 1927, pp.325-342.
- LOT, F., «Études sur les légendes épiques françaises: IV. Le cycle de Guillaume de Orange», in *Romania*, LIII, 1927, pp.449-473.
- LOT, F., «Études sur les légendes épiques françaises: V. *La chanson de Roland*. À propos d'un livre récent», in *Romania*, LIV, 1928, pp.357-380.

BIBLIOGRAFÍA

- LOT-BORODINE, M., *De l'amour profane à l'amour sacré. Études de psychologie sentimentale au Moyen Âge*, Paris, Librairie Nizet, 1979.
- MADDOX, D., «Roman et manipulation au XII^e siècle», in *Poétique*, 66, 1986, pp.179-190.
- MALDONADO, C., *Discurso directo y discurso indirecto*, Madrid, Taurus, 1991.
- MARCHELLO-NIZIA, C., «Ponctuation et *unités de lecture* dans les manuscrits médiévaux ou: je poctue, tu lis, il théorise», in *Langue Française*, 40, 1978, pp.32-44.
- MARCHELLO-NIZIA, C., «L'invention du dialogue amoureux: le masque d'une différence», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et éditées par Marie-Louise Ollier, Montreal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal- Librairie Philosophique J. Vrin, 1988, pp.223-231.
- MARKALE, J., *Le roi Arthur et la société celtique*, Paris, Payot, 1985.
- MARTIN, H.-J., *Histoire et pouvoir de l'écrit*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1988.
- MAYORAL, J. A., (bajo la dirección de-), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- MCLUHAN, M., *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Montreal-Paris, H.M.H: Letée-éds. Mame, 1972.
- MCLUHAN, M., *La Galaxie Gutengerg. La genèse de l'homme typographique*, Montreal, éd. H.M.H., 1978.
- McMILLAN, D., «À propos des traditions orales», in *Cahiers de Civilisation Médiévale I. Congrès de la Société de Rencesvals (21-25 juillet 1959)*, 1960, pp.67-70.
- MEILLER, A., «Le problème du "style direct introduit par *que*" en ancien français», in *Revue de Linguistique Romane*, XXX, 1966, pp.353-373.

BIBLIOGRAFÍA

- MÉNARD, Ph., *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, Droz, 1969.
- MÉNARD, Ph., «La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XII^e siècle» in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I, 1970, pp.33-42.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (1^a ed. 1942).
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- MESCHONNIC, H., «Qu'entendez-vous par oralité», in *Langue Française*, 56, 1982, pp.6-23.
- MEYER, P., «Le couplet de deux vers», in *Romania*, XXIII, 1894, pp.1-35.
- MICHA, A., «Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman» in *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Librairie Droz, 1976.
- MICHA, A., *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Ginebra, Droz, 1966.
- MOESCHLER, J., *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Crédif-Hatier-Didier, 1985.
- MOESCHLER, J. y REBOUL, A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- MONSON, D. A., «La surenchère chez Chrétien de Troyes», in *Poétique*, 70, 1987, pp.231-246.
- MOORHOUSE, A. C., *Historia del alfabeto*, Méjico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- OLLIER, M.-L., «Le discours en *abyme* ou la narration équivoque», in *Medioevo Romano*, I, 1974, pp.351-364.
- OLLIER, M.-L., «Utopie et roman arthurien», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVII, 1984, pp.223-232.

BIBLIOGRAFÍA

- ONG, W., *Retrouver la parole. Introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, [s.l.], Maison Mame, 1971.
- ONG, W., *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, Londres-Nueva York, Methuen, 1982.
- PAYEN, J-Ch, «Théâtre médiéval et culture urbaine», in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2, 1983, pp.233-250.
- PERRET, M., «De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers roman en prose», in *Poétique*, 50, 1982, pp.173-182.
- PETIT, A., *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*, Paris-Ginebra, Champion-Slatkine, 1985.
- PICO GRAÑA, B., *Estudio lexicológico de Guillaume d'Angleterre obra atribuida a Chrétien de Troyes*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 1985.
- PICOT, E., «Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français», in *Romania*, XV, 1886, pp.358-422.
- POIRION, D., «Chanson de geste ou épopée. Remarques sur la définition d'un genre», in *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 10, 2, 1972, pp.7-20.
- POIRION, D., «Écriture et ré-écriture au Moyen Âge», in *Littérature*, 41, 1981, pp.109-118.
- POIRION, D., *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.
- POIRION, D., *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- PRINCE, G., «Introduction à l'étude du narrataire», in *Poétique*, 14, 1973, pp.178-196.
- PRINCE, G., «Le discours attributif et le récit», in *Poétique*, 35, 1978, pp.305-313.

BIBLIOGRAFÍA

- REBOUL, A., *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- REBOUL, A., y MOESCHLER, J., *La pragmatique aujourd'hui*, París, Seuil, 1998.
- RECANATI, F., «Qu'est-ce que c'est un acte locutoire?», in *Communications*, 32, 1980, pp.190-215.
- RIBARD, J., «De Chrétien de Troyes à Guillaume de Lorris: Ces quêtes qu'on dit inachevées», in *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévale*, *Senefiance*, 2, 1976, pp.315-321.
- RIGOLOT, F., «La renaissance du texte. Histoire et sémiologie», in *Poétique*, 50, 1982, pp.183-193.
- ROBREAU, Y., *L'honneur et la honte (leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal du XII^e-XIII^e siècles)*, Ginebra, Librairie Droz, 1981.
- ROQUES, M., «Le Manuscrit FR 794 de la Bibliothèque Nationale et le scribe Guiot», in *Romania*, LXXIII, 1952, pp.177-199.
- ROSIER, L., «Le discours direct libre: béquille théorique ou objet d'étude grammaticale?», in *Revue de Linguistique Romane*, 75, 1993, pp.361-371.
- ROUGEMONT, D. (de-), *L'amour et l'Occident*, París, Librairie Plon, 1972.
- RYCHNER, J., *La chanson de geste. Essai sur l'art épique du jongleur*, Ginebra-Lille, Droz-Girard, 1955.
- RYCHNER, J., «Observations sur la versification du *Couronnement de Louis*», in *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, París, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1959, pp.161-178.
- RYCHNER, J., «Le discours subjectif dans les *Lais* de Marie de France», in *Revue de Linguistique Romane*, LIII, 1989, pp.57-83.
- RYCHNER, J., *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XII^e et XIII^e s.*, Ginebra, Doz, 1990.

BIBLIOGRAFÍA

- SCHMITT, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, Gallimard, 1990.
- SEARLE, J., *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.
- SEGAL, Ch., «Tragédie, oralité, écriture», in *Poétique*, 50, 1982, pp.131-154.
- SIMONET, R. et SIMONET, J., *L'argumentation. Stratégie et tactiques*, París, Les Editions d'Organisation, 1990.
- SOURIAU, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950.
- SPERBER, D. y WILSON, D., «Remarques sur l'interaction des énoncés selon Paul Grice», in *Communications*, 30, 1979, pp.80-94.
- SPERBER, D. y WILSON, D., *Relevance*, Harvard University Press, 1986. [trad. esp.: *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994].
- TODOROV, T., «Les catégories du récit littéraire», in *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, París, Seuil, 1981, pp.131-157.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.
- TODOROV, T., *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1971.
- TODOROV, T., *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978.
- VANSINA, J., *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Teruvren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Annales 36, 1961.
- VÁZQUEZ, J. M^a, *Manipulación. Información*, Madrid, Instituto de Sociología Aplicada, 1990.
- VERSCHOOR, J. A., *Étude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groningen, V.R.B. Kleine der A4, 1959.
- VIETOR, K., «L'histoire des genres littéraires», in *Poétique*, 32, 1977, pp.490-

506.

VINAVER, E., «À la recherche d'une poétique médiévale», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I, 1959, pp.1-16.

VINAVER, E., *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.

VINCENSINI, J.-J., *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996.

YLLERA, A., «La técnica dramática de la farsa medieval francesa», in *Estudios Románicos*, I, 1985, pp.545-564.

ZINK, M., «Une mutation de la conscience littéraire: Le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIV, 1981, pp.3-27.

ZINK, M., *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

ZINK, M., «Chrétien et ses contemporains», in *The legacy of Chrétien de Troyes*, N. J. Lacy, D. Kelly y K. Busby, (editado por-), Amsterdam, éd. Rodopi, 1987, tomo I, pp.5-32.

ZINK, M., *La littérature du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

ZUBER, R., «Statut sémantique des actes indirects», in *Communications*, 32, 1980, pp.240-249.

ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

ZUMTHOR, P., «Pour une poétique de la voix», in *Poétique*, 40, 1979, pp.514-521.

ZUMTHOR, P., «Le discours de la poésie orale», in *Poétique*, 52, 1982, pp.387-401.

ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

BIBLIOGRAFÍA

ZUMTHOR, P., *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.

ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

ZUMTHOR, P., *Performance, réception, lecture*, Quebec, éds. du Préambule, 1990.