

Roberto RUIZ CAPELLÁN

DEL HÉROE ESFORZADO AL HÉROE MENGUADO

I. GENERALIDADES

El concepto de héroe o, más bien, el término *héroe* se ha degradado considerablemente en el uso corriente y, en particular, cuando se aplica a obras de ficción, cine y, por lo que nos toca, literatura: héroe puede decirse sencillamente del protagonista, no encierra necesariamente ningún valor, y hasta es posible adjudicar tal título a personajes del todo carentes de valores positivos, cuando no a individuos siniestros. A veces se dice, sin más, el *personaje*; hablando de cine, se suele emplear o se ha empleado el *chico*, y podría rastrearse en otros ambientes.

Como quiera que sea, *héroe* implica, al menos en el empleo que suelo hacer del término, siempre una valoración positiva y no fácilmente alcanzable para el común de los humanos. Ello no exige que el héroe deba responder a un paradigma de perfección en todo; basta con que descuelle en grado sobresaliente en una faceta o aspecto del ser o del obrar. Tampoco implica mi imagen de héroe la idea de éxito en la empresa ni el estar a salvo de errores, sino que admite que pueda ser víctima del más adverso destino. Ese rasgo o virtud sobresaliente llega a veces tan lejos, que no repugna la idea de que sea justificado mediante intervención divina o por el concurso de circunstancias extraordinarias en el momento de ser concebido; y aun siendo su origen enteramente humano, tampoco se descarta el que al final de sus días sea honrado el héroe como semidiós; y, al contrario, que se convierta en blanco de divinidades celosas, como Sísifo o Prometeo.

Un simple listado de virtudes de todo tipo e incluso un elenco de actividades humanas podría servirnos para establecer un catálogo de las diversas modalidades de héroe. Pero procederé de una manera más académica.

1. Los estudios antropológico-literarios de Georges Dumézil ponen de

manifiesto una articulación social tripartita del pueblo indoeuropeo, la cual se presenta en la literatura y mito de este pueblo desde el *Mahabharata* sánscrito a la literatura y mito iraníes, griegos, latinos, nortados, germánicos, etc. Aún en la Edad Media occidental la distribución en tres estados es patente, no sólo en la realidad cotidiana sino en la literatura: lo hemos demostrado para el *Roldán*, y es visible para el cantar de *Mío Cid* en el trío del obispo don Jerónimo, Rodrigo y Martín Antolínez. En realidad, se trata sólo y nada menos que de las tres necesidades cuya satisfacción es del todo insoslayable para la supervivencia de cualquier agrupamiento humano: la administración o magistratura de lo sagrado, la defensa y la intendencia o el sustento. Proveer a cada una de estas necesidades es objeto de una función; ejercer una función de estas exige unas aptitudes y obligaciones específicas. Tres necesidades, tres funciones, tres tipos de hombre para desempeñarlas, tres modelos. La administración de lo sagrado y la potestad mágico-jurídica recae en el rey-sacerdote, en quien se concentra la soberanía y el trato con la divinidad o Providencia; puede existir un clero más o menos especializado u organizado: en la Edad Media el rey posee aún ese carácter sagrado, que distingue a los *oradores*. La protección frente al desorden o la agresión interior y exterior y otros cuidados análogos están a cargo de la casta guerrera: los defensores o *bellatores*. La tercera función agrupa a todo tipo de actividad humana productiva o de servicios: son los *laboratores*. Llevar a la perfección el cumplimiento de cada uno de estos cometidos conduce a una ejemplaridad o heroísmo triple: tendremos al *santo*, al *héroe* de base guerrera y detentor de la fuerza y al *artesano* perfecto, al maestro que hace la obra perfecta.

2. Platón, en el *Fedro*, parece considerar que ciertas capacidades, dotes o disposiciones, cuando se dan en el hombre en grado elevado, pueden no ser humanas, sino obra directa de un dios, que en cierto modo suplanta al hombre y actúa a través de él, de modo que el hombre así invadido se transforma en vehículo e instrumento de la deidad. Esta posesión divina lleva anejo necesariamente un estado de ánimo que es justamente el *entusiasmo*, del que en principio podría haber tantos tipos como número de dioses. El filósofo menciona como principales la posesión dionisiaca, extática y mística; la de Apolo o mántica, propia de profetas, adivinos y sabios; la de las Musas, que afecta a todas las variedades de artista; la principalísima de Eros y Afrodita, que da las formas de enamoramiento. En otros textos se menciona el furor e intrepidez combativos que Ares inspira. He aquí otros tantos modelos o ejemplos de ser hombre, superhombre, esto es, héroe.

3. Max Scheler cita y estudia en profundidad los valores humanos fundamentales, que en orden decreciente de importancia son: 1) los valores de lo santo y lo sagrado, encarnados en el santo originario, de quien son imitadores los otros santos; 2) los altos valores del espíritu, que se encarnan en el genio; 3) lo noble y sus valores vitales, que dan lugar a lo que en el uso común se conoce propiamente como héroe; 4) lo útil, que se plasma en el héroe civilizador; 5) finalmente, lo agradable, que se materializa en el artista. Estos son los tipos puros. Las variantes y los casos de hibridez, en la realidad literaria y mítica, son múltiples, evidentemente.

4. Otro criterio fundamental podría ser la dicotomía y oposición que Nietzsche detectara en el espíritu griego entre lo apolíneo y dionisiaco.

5. Más recientemente, la antropología de la imaginación ofrece la oposición radical entre el régimen diurno y el nocturno, con sus variaciones complejas de lo sintético, lo místico, etc. Este esquema ha sido aplicado a múltiples estudios, tesis y artículos sobre literatura francesa con excelentes resultados.

6. Sería posible aplicar otros muchos sistemas o inventariar parejas de oposiciones y estructuras más complejas que permitieran ampliar el panorama, admitir modulaciones, matizar, completar. Citaremos algunas:

- dominancia del espacio externo/interior, campo/mansión, naturaleza/ciudad, campo abierto/bosque, arriba/abajo, horizontal/vertical, etc.
- acción, movimiento/quietud, reposo; vigilia/descuido
- guerra/amor
- los otros/yo
- héroe que hace/héroe que padece
- optimismo, euforia, expansión/pesimismo, repliegue
- héroe adaptado al mundo/héroe problemático
- materia/espíritu, cuerpo/alma
- razón/pasión; pensamiento/sentimiento; consciente/inconsciente; mental/afectivo; reflexión/intuición
- humano, inmanente/celeste, transcendente; humano/animal
- profano/sagrado.

A estos regímenes, valores, oposiciones señalados siempre cabe la posibilidad de combinarlos entre sí, la posibilidad de aplicárseles los diversos registros del humor, la ironía, la parodia, lo burlesco. Así se obtienen personajes intermedios o que son contra-figuras, héroes marcados más o menos intensamente por el ridículo. El héroe, además, puede invalidarse, pecar por

abuso de su función propia (el guerrero que hace uso desmesurado de la fuerza, esto es, que la pervierte), o por indebida apropiación de objetos de otras funciones (el guerrero que invade por la fuerza en el ámbito del poseer: riqueza, amor, ambición; o que irrumpe en el ámbito de la soberanía, usurpándola), o por destrucción o mal uso de otras funciones o valores (lo sagrado, la fecundidad, etc.), o por abandono de su función específica, en el caso del guerrero que cae en la poltronería y apatía, por el amor, la riqueza, etc. Lo que se reduce a un único y mismo pecado. O el que usa su saber para el mal; o el soberano que se transforma en tirano mediante el uso de la fuerza o la ley inicua, que de suyo no le pertenecen.

Hay que observar, sin embargo, que, como en otras literaturas, los héroes franceses de primera y segunda generación suelen estar tocados de una pizca, o un mucho, de desmesura, insensatez, empecinamiento, que, sin dejar de recordar la *húbris*, puede explicarse a la perfección en el contexto cristiano, principalmente el paulino, tan lleno de invitaciones a la competición, al coraje y a la lucha denodada, y en el que pueden leerse pensamientos como este: «¡Nadie se engañe! Si alguno de vosotros cree ser sabio según este mundo, hágase necio para hacerse sabio, pues la sabiduría de este mundo es necesidad para Dios» (*I Cor.* 3, 18-9). Los trágicos griegos, Platón entonan más de una vez el elogio de la «locura».

Huelga casi decir que pocas veces los héroes representan a modelos puros, aunque pueden poseer rasgos tan dominantes que excluyan a otros. No todo héroe épico se encuentra únicamente en la epopeya y en el cantar de gesta, ni en el cantar de gesta todo héroe es épico. En ningún género hay un modelo único, aunque a veces se simplifique así en los resúmenes. Los héroes del cantar de gesta son polifacéticos y variados, no sólo de un ciclo a otro, sino en el seno del mismo ciclo y aun dentro del mismo cantar: los personajes del *Roldán* son muy distintos, pues aunque compartan ciertos valores, pueden entenderlos de muy diferente manera. En su largo período de difusión el cantar de gesta, pese a su marcado carácter tópico y tradicional, acoge cambios, mutaciones, influencias, nuevos temas (amor, aventura). Por otro lado, en otros géneros, como la novela, el héroe se presenta con una carga épica importante. Obviamente, no todos los héroes de novela lo son en el mismo sentido: la novela –me refiero a la medieval– ofrece mundos y héroes muy diversificados.

En la creación de los héroes o en su evolución parece procederse paso a paso, por ligeros avances, pequeñas pinceladas o retoques sucesivos; otras veces, se trata de muy visibles invasiones o intrusiones de un tipo en otro;

también se opera por inversión total: así se crean el mundo al revés, las contrafiguras, el antihéroe o el héroe anti, como *Renart* frente al ideal caballeresco y cortés. También, claro es, se crean figuras nuevas por envilecimiento o degradación, o por superación.

En fin, el asunto es importante y daría para mucho, pero pasará ya, sin más, al campo concreto de la literatura francesa medieval y, más estrictamente, al de su narrativa.

II. CANTAR Y VIDA DE SANTO

No es fácil, al tratar del origen de los géneros, establecer cuál sea el primero en hacer su aparición en lengua romance francesa: hay quien se inclina por la primogenitura del cantar de gesta que, siendo ajeno a la escritura, no habría dejado huella de sus manifestaciones más antiguas. En cambio, si no se sale del terreno de los testimonios conservados, la primera materia es hagiográfica; esto es, el primer héroe es el santo; el guerrero viene luego.

Como quiera que sea, santo y guerrero –figuras de las dos primeras funciones dumézilianas– son los primeros ideales del hombre propuestos a la admiración e imitación del público francés, ideales que pese a sus diferencias, no dejan de tener rasgos comunes en la práctica: cada cual, a su modo, sigue un camino de esfuerzo, de abnegación y sacrificio, esto es, de perfección, con frecuente desprecio de la propia vida. Con sus peculiares armas, el santo es un soldado de Cristo, y el caballero pone a menudo su espada al servicio de la fe; las vidas de uno y otro acaban bien a menudo en el martirio. Turpín es una fusión de los dos heroísmos en la ficción; el monje soldado de las órdenes de caballería lo es en la vida real. La celebración de los héroes, santos o guerreros, en la iglesia o la plaza pública, es una manifestación, en dos variantes, del culto a los antepasados ilustres, antepasados en la sangre o en la fe, ya sean históricos o legendarios y míticos –poco importa–, y el relato de sus vidas cumple en ambos casos función ejemplarizante y de cohesión social, de unión con el pasado y con la esperanza. Aparte del efecto de distracción y divertimento, santo y héroe comparten con el pueblo un mismo origen; santo y héroe son autóctonos: en efecto, el héroe está en los orígenes histórico-míticos de Francia; el santo pertenece a una misma comunidad cristiana, aun en el caso de que fuera extranjero de nación. El detalle es importante diferencia respecto al héroe novelesco, venido de fuera, de otra cultura, en especial, de la grecolatina y de la céltica.

Obviamente, santo y héroe épico no se identifican, aunque intercambien rasgos. La meta del santo trasciende al mundo, aunque su acción se ejerza en el mundo; también su modelo es suprahumano, y su ideal es «la igualdad, el parecido con Dios»; la instancia sancionadora de sus actos es, por supuesto, también divina. Las variedades de la santidad son infinitas. Voy a poner cuatro ejemplos de santo que representan dos variantes básicas respecto al mundo: tres de esos santos son, por otro lado, los más antiguos del santoral en francés; el cuarto es objeto de la más perfecta obra hagiográfica.

El primer ejemplar francés (c. 881-2) de santo en vulgar es la doncella española Eulalia. En veintinueve versos escuetos –se trata de una *secuencia*, poema de uso litúrgico o paralitúrgico–, su oposición al mundo y sus poderes es absoluta: la llevan al martirio el servicio de Dios y la defensa de su fe y de su virginidad, y el emperador no consigue doblegarla en ese terreno, «ni con amenazas ni con ruegos».

Saint Alexis (c. 1040), obra maestra del cantar de santo, ilustra con gran arte y detalle la renuncia frontal al mundo, su vida es una prueba perfecta del *contemptus mundi* en varios frentes:

- renuncia al «cursus honorum» de las armas. La oposición al mundo épico militar y político es absoluta en él. Con ello la esperanza, la ilusión y proyectos paternos se vienen abajo
- renuncia al placer legítimo, al amor conyugal el mismo día de la boda
- renuncia también al afecto familiar con el abandono de la casa paterna
- renuncia a la patria
- renuncia a todo bienestar y a la dignidad de patricio romano
- humildad extrema.

Ambos santos ejemplifican la variable de santo replegado, de espaldas al mundo.

Los dos que vienen a continuación son ejemplo de santo abierto: actúan en el mundo aunque sus miras puedan rebasar todo ideal mundano.

Leodegario, Léger (2^a mitad s. X), es mártir de la intriga política y de un sínodo venal, mártir de sus principios.

De Tomás Becket tenemos, entre otras varias, una bellísima y apasionada historia debida a Guernes de Pont-Sainte-Maxence, terminada en 1.174, a los cuatro años de su muerte. Es como un segundo Leodegario: este primado de Inglaterra, antes canciller del reino, es también mártir de la intriga política; su meta es ultraterrena, pero su acción o su forma de santificarse se ejerce en el mundo, implicándose, no aislándose.

Es campeón de la causa del clero y de la dignidad de la Iglesia frente al

Estado. Ello exige dotes para el combate, virtudes estilizadamente épicas en la medida en que lucha por transformar el mundo. Las imágenes, los epítetos pertenecen con frecuencia al campo semántico de la bravura, la intrepidez, la resistencia al cansancio, la capacidad de sacrificio y reacción ante la adversidad. Es un *miles Christi* inerme y muere en la lid, derrotado no vencido, lleno de dignidad, dando la cara al adversario, y muere en su puesto y en su función: celebrando en su catedral.

La Pasión de Cristo es el modelo visible del martirio del santo. Este modelo e ideal de muerte, que es objeto primario de imitación en la vida de santo, rebasa con mucho el género hagiográfico, y se convierte fácilmente en modelo de todo hombre sufriente: el esquema evangélico se detecta en Roldán, en Vivien, en Lancelot y en otros. No puede ser menos este intercambio de caracteres en la literatura de un período fuertemente marcado por lo religioso y la acción bélica: hay, pues, santos que pelean y guerreros que alcanzan la santidad.

Y con esta transición paso al cantar de gesta.

III. CANTAR DE GESTA

El héroe del cantar de gesta, o mejor dicho su tarea, trasciende generalmente al ámbito del individuo: su acción tiene como objeto el mundo y, más precisamente, una sociedad determinada (su territorio, sus creencias, sus intereses, su civilización), y a veces el linaje. En esto se diferencia tajantemente del ideal de santidad, cuyo fin último nunca es el mundo.

La temática de la gesta, y de ahí el tipo de héroe, es de predominancia bélica y se manifiesta, las más de las veces, en el enfrentamiento de cristianos e infieles; ocasionalmente, en la lucha del vasallo contra el señor y en otro tipo de conflictos de carácter más o menos general o familiar. En diferentes grados de intensidad y desarrollo, según los cantares, se defiende la fe cristiana, la integridad territorial (reino, feudo) y la legitimidad monárquica, sólo discutida en el caso de cantares de vasallos rebeldes. El héroe es, obviamente, el caballero, dotado física y anímicamente para el ejercicio de la guerra (fuerza, destreza, capacidad de decisión e intrepidez, resistencia al cansancio y a las privaciones, disposición al sacrificio hasta la muerte); está estrechamente ligado tanto al señor por el fuerte lazo de fidelidad jurada como a su propio linaje por la sangre —lo que crea más de un caso de incompatibilidad—, y está comprometido en una rigurosa ética del honor y animado por la generosidad al servicio de valores colectivos (nacionales,

religiosos) y de linaje. Los más antiguos cantares afirman un mundo primordialmente masculino en que la mujer, si no del todo ausente, no encuentra fácil acomodo (Alda) o es objeto de denigración (la reina en la segunda parte de la *Chanson de Guillaume* y en *Aliscans*), a menos que comparta, a su manera, el mismo ideal heroico que el varón, como es el caso de Guibourc, imagen de la fuerza y la entereza en la mujer. El recto empleo del entusiasmo, del ardor guerrero y de la fuerza lleva a la proeza, virtud emblemática del guerrero en la gesta, pero el orgulloso exceso puede convertirlos en cólera ciega, desmesura y crueldad, que son, como ya lo eran en el poema homérico, la principal tentación del héroe épico.

Con estos pocos trazos debidamente combinados y dosificados en distintas proporciones se obtiene una amplia galería de caracteres épicos bien diferenciados.

1. El Cantar de Roldán

En el cantar rolandiano esto es tan cierto como en la escultura contemporánea, la románica, que se sirve de escasos rasgos de una figura a otra, pero son rasgos indelebles, que jamás dan lugar a la confusión de caracteres. Es más, esta austeridad de trazo no produce seres planos, sino profundos, a menudo enigmáticos e irreductibles.

«Intrépido es Roldán, y Oliveros prudente;
ambos a dos poseen bravura sorprendente» (1093-4).

El contraste, como es sabido, es de vieja tradición grecolatina. Roldán, aparte su vanidad casi adolescente y su altivez, es de una magnanimidad sin límite en su entrega incondicional y en el olvido de sí. Es el personaje más optimista y resuelto a la acción en todo el cantar. Rigen su conducta el servicio del rey, el honor de Francia y del linaje, su honra personal y la fe cristiana. Nadie, salvo Ganelón, es tan apasionado, pero al mismo tiempo es, con Carlos, el que más evoluciona: del orgullo al reconocimiento de su error.

Quiero expresar mi opinión sobre el personaje frente al tópico y la crítica. Roldán es impulsivo, irreflexivo, Oliveros es prudente: es cierto en un plano del entender, no en todos. Lo que ocurre es que Roldán acierta sin hacer uso de la prudencia y reflexión: no acierta por razonamiento, sino por instinto e intuición, por el sentimiento. Y afirmo que él tiene razón frente a todos los francos. Su fama de hombre belicoso le viene de que en efecto es partidario de la guerra contra Marsilio; y el que no se le dé la razón procede

del prejuicio de que quien propone la guerra pasa siempre por ser menos razonable que quien propone la paz, olvidándose entonces que hay paces y pactos deshonrosos, insensatos y catastróficos. Rechazando la oferta de paz de Marsilio, el conde irreflexivo da a todos una lección de sabiduría, de buena memoria, de experiencia y de coraje. Los acontecimientos dan en esto la razón a Roldán: la oferta de paz era una trampa, para no cumplirse. Puede ser ilustrativo a este respecto recordar, con toda la distancia que media entre el siglo XI y el XX, el célebre comentario del político inglés al acuerdo vergonzante entre la Alemania nazi, Francia e Inglaterra. El alguna ocasión más –pero no debo extenderme– tiene Roldán razón frente a la prudencia oficial.

Oliveros es moderado, temperado, actúa por sentido común. En valor no queda detrás de Roldán, pero sí en intrepidez. En cambio, Oliveros es mucho más patético y su posición, con frecuencia, más conmovedora que la de Roldán, y, en cierto punto, más difícil: Oliveros está cierto de la derrota, pero camina al sacrificio sin vacilar, en contra de su criterio, sin escatimar esfuerzo, lo que es inmensa prueba de fidelidad al amigo, de disciplina leal al jefe, de renuncia al propio parecer. Nada diré de Turpín, que, en parte, se sitúa entre Roldán y Oliveros, algo escorado hacia el primero, y que compagina la tiara, el deber pastoral y las armas, cada cual en su momento. De él es el siguiente comentario, no exento de cierto orgullo de casta y de humor, en el cual propone esta división de funciones afirmando que el caballero

«en la batalla debe ser esforzado y fiero;
de otro modo no vale ni aún cuatro dineros,
o debe hacerse monje en esos monasterios
y rezar cada día por los pecados nuestros» (1879-82).

Ganelón es un personaje lleno de contrastes, y no es pequeño el de su prestancia física y catadura moral. Pero es más un antihéroe y lo dejaré de lado, por más que su función en el drama sea primordial.

El emperador no es el personaje más negro –que lo es Ganelón–, pero sí el más misterioso y equívoco. Hierático, inerte e inhibido en toda la primera parte, pasivo, ¿calcula, medita? Acaso. Lo seguro es que está angustiado y solo. Es un personaje majestuoso y sombrío y taciturno:

«Debajo de su manto la pesadumbre guarda» (830),
«Más que los otros todos Carlos está angustiado» (823).

Pese a su valor, que demuestra contra Baligant, Carlos tiene una faceta antiépica y absurda que prefiero perfilar más tarde. Son rasgos que parecen ir ligados a su ancianidad, a la desilusión de la edad, al cansancio de la vida.

2. El Cantar de Guillermo

Es rasgo esencial del ciclo, aparte otros menores, su postura ideológica respecto al poder: como en el ciclo del rey, la legitimidad monárquica no se discute, pues la soberanía viene directamente de Dios; se pone en tela de juicio su carácter absoluto. Es una postura entre monárquica y feudal: el principio de la realeza no se discute, pero el rey no se basta y necesita de la colaboración leal de las grandes familias feudales. De aquí deriva en parte el talante de los héroes del ciclo.

Muy por debajo del *Roldán* en tantos aspectos, *La Chanson de Guillaume* es, en cambio, poesía más robusta y feroz, más patética, sublime en la creación de situaciones límite. Por otro lado, cantar y personajes, rompiendo con el alto acento de la emoción heroica, admiten el contraste, el rasgo típico, la caricatura y la risa.

Guillermo posee rasgos físicos y psíquicos muy personales y detallados. La fuerza de sus brazos es descomunal y grandes sus carcajadas, la nariz deforme. Conoce a la mujer, el amor, la ternura, y es menos grave que Roldán, más humano. Su entusiasmo y constancia son inagotables, pese a la edad y al cansancio. Desborda alegría, y su libertad de criterio y de expresión son de temer. De otro lado, es reflexivo y de fecundo ingenio para idear operaciones y tretas. En él se conjugan armoniosamente lo sublime y lo humano, lo grave y lo pintoresco y jocoso.

Pero en este primer cantar del ciclo el protagonista es Vivien, pese a su temprana muerte en el poema –como Roldán–. Lúcido como Oliveros, su fortaleza es inquebrantable como la de Roldán; es víctima de su promesa, y víctima inocente, pues muere sin pecado o error que expiar. La relación de Vivien con sus hombres, el abandono de los suyos, su muerte, el escarnio de su lacerada carne son de resonancia evangélica. Su figura es de una pureza de trazo y de una grandeza épica no igualada. Su destino es menos afortunado que el de Roldán:

- Vivien agoniza sin esperar ya el auxilio de su tío. Roldán muere oyendo los clarines de Carlos que regresa y tras recibir la bendición del arzobispo.
- Vivien muere vencido, ultrajado. Roldán muere invicto y haciendo huir al enemigo.

– El cadáver de Roldán es honrado. El de Vivien es escondido para privarle de sepultura.

– Roldán ha sido el último en morir, como Vivien, pero no ha sido abandonado por sus hombres.

Por romper un poco esta expansión épico-lírica y para dar una muestra del tono de ciertos pasajes del *Guillermo*, traemos aquí el breve diálogo entre Guillermo y su sobrino Guiot, aún niño; el tío le reprocha haber rematado al rey sarraceno herido e indefenso:

«¡Ah insolente y traidor, cómo eres tan osado
que a hombre malherido te atreviste a tocar!
¡En la más alta corte se te ha de reprobar!
Y Guido le responde: ¡Jamás oí otro tal!
Si pies ya no tenía con que poder andar,
aún le quedaban ojos para poder mirar,
y tenía cojones para hijos engendrar;
tal vez a su país se haría trasladar
Deramed, y heredero podría procrear
que a estas tierras volviera buscando nuestro mal.
De ese riesgo, cuanto antes, se debe uno librar» (1965-75).

3. Ciclo de vasallos rebeldes

La figura del monarca se hunde en el desprestigio: con su arbitrariedad y despotismo se hace indigno; el vasallo ofendido le hace la guerra y es visto con simpatía por juglares y público. Los héroes de este ciclo siguen siendo guerreros, obviamente, pero el ideario ha variado de forma sustancial respecto a los dos ciclos mencionados: no se defiende al rey, no hay enfrentamiento de cristianos e infieles, ni se lucha por la patria en peligro. El ámbito de la lucha se ha estrechado; se combate por el honor ultrajado y, todo lo más, por recuperar un feudo.

El caso más antiguo es el de *La Chanson de Gormont et Isembart*, que ejemplifica la triple –única en el fondo– rebelión contra Dios, del que el héroe reniega, contra el rey, a quien combate, y contra el padre, a quien sin conocerlo –pero aquí el cantar eufemiza– ataca y derriba.

La cumbre del ciclo es *La Chanson de Raoul de Cambrai*, y Raúl como héroe debe ser situado entre los tres más logrados de la épica francesa. La violencia pasional y la crueldad extremada de las situaciones hacen del *Raúl* un cantar sin par. Guerri, tío de Raúl, encarna el insoslayable sentimiento de la sangre y del linaje como lazo indestructible, y un concepto arraigado y extremo de la reivindicación feudal. Una fuerza ciega y fatal arrastra a Raúl a la violencia; Raúl es culpable de impiedad, como Isembart: sin llegar

abiertamente a renegado, Raúl escarnece lo sagrado, se mofa de la cuaresma, entra a saco en el monasterio de Origni, pretende plantar sus pabellones en el templo, tender su lecho frente al altar, profanar las cruces usándolas de alcándaras para sus gavilanes y, en el colmo del furor, pega fuego al burgo y a la abadía, con la madre de Bernier y las otras cien monjas ardiendo como teas vivas. Para remate, a las quejas de Bernier, su vasallo, responde con la bofetada y el insulto. Luego, en la refriega, llega a amenazar a un adversario:

«Ni Dios ni hombre te pueden [de mi espada] librar,
ni aun los santos todos, que a Dios deben loar» (3018-9).

Todos los héroes de cantares antiguos son muy épicos, aunque, como se ha visto, muy matizados y diferenciados. En cantares tardíos, se hacen más eclécticos, se contaminan, pierden nitidez. La contaminación con la novela se va viendo más patente con el paso del tiempo.

IV. LA NOVELA

El campo de acción del héroe en la novela tiende a centrarse en el propio héroe, en el individuo, y representa los intereses de una casta, aunque sus actos puedan resultar benéficos a la comunidad. El ámbito se estrecha considerablemente respecto al cantar de gesta. Tratemos de resumir los contrastes entre un héroe y otro, dejando de lado las diferencias formales de los géneros.

El ideal de defensa de valores colectivos tradicionales desaparece en la práctica de la novela: la lucha no es una cruzada en defensa de la fe, no se combate por el territorio de los antepasados, ni se vierte la sangre por el rey, y la idea de linaje tiende a desdibujarse. Eran el pilar de la gesta. El héroe novelesco es laico, aunque Dios pueda estar más o menos presente; su lucha y su aventura es personal, y el fin es la perfección de la persona. El héroe novelesco pertenece siempre a la nobleza y la mitad de su totalidad personal es épica: sigue siendo un guerrero, y, en este ámbito del cumplimiento del deber el héroe se relaciona con la comunidad humana. Pero la otra mitad de su personalidad es privada e íntima. Así que, en líneas generales, el héroe novelesco atiende a la dimensión social por sus hazañas, hechos de caballería y cumplimiento del deber; y, por otro lado, atiende a su dimensión y perfeccionamiento espiritual personal, a través, sobre todo, del amor; este es el elemento totalmente nuevo respecto a la épica. El héroe épico es hombre de guerra; el novelesco es hombre de armas, de aventura y de amor;

otro elemento nuevo, relacionado comúnmente con el amor, es la *quête* o búsqueda, aunque no se da necesariamente. Por otro lado, frente al espacio primariamente exterior de la gesta, el de la novela es un espacio interno, más cerrado; y por eso, el héroe novelesco es más cortesano. Pero, además, frente al campo abierto y luminoso en que se desenvuelve la acción del cantar de gesta, el escenario predilecto de la novela es el bosque confuso y sombrío, imagen del alma profunda del héroe, de la afectividad, de la transformación interior. La masculinidad cede la mitad de su lote a los valores de la feminidad. El héroe épico lucha al frente de su ejército, el novelesco lo hace en solitario. Cuando la coordinación entre ambas metas (caballería y amor) chirría, se llega a oposiciones amor/deber, Eros/Polemos, yo/mundo, héroe integrado/héroe problemático, héroe abierto/replegado.

Desde una óptica estrictamente épica la mujer y el amor, la riqueza, y hasta el vino son sinónimos: paralizan al héroe, lo apartan de la acción, o lo detienen en el piélago de la molicie y la *recréantise*. Abundan los ejemplos de prevención en torno al mundo femenino y al amor, cuando el varón se prepara para la caza, la guerra o cualquier tipo de actividad de alto riesgo. Son elementos que cargan, lastran al héroe. Un caso bien real es el de aquellos soldados de Cortés que, por no renunciar al oro, se hundieron en la laguna al retirarse de México, según narra Bernal Díaz.

Esa misma tentación de la mujer y el oro se halla en filigrana en el *Roldán*. El vino obnubila a Thibaut en la *Chanson de Guillaume* y le hace dejar el campo de batalla. Del filtro de Tristán habrá ocasión de hablar. El vino y los encantos de Circe y de Calipso, el loto amenazan a Odiseo, y transforman en bestias a sus compañeros. El amor es *lysimele*, como dicen los líricos griegos arcaicos, y el amor también, esto es, aflojan los miembros.

Claro que se observa que con frecuencia mujer, amor y vino dan alas, vigor y empuje. ¿Dinamizan, paralizan? Las dos cosas son verdad: hay borrachera agresiva y depresiva, una risueña y otra llorona, una eufórica y otra dormilona. Depende del momento, de la cantidad ingerida, de la naturaleza de cada uno. Será muy instructivo entrar en terreno ajeno para ilustrar lo que se quiere decir trayendo aquí un breve diálogo entre Héctor y Hécuba, en una pausa del combate, acerca de las propiedades del vino, que resultan ser diametralmente opuestas para madre e hijo:

«...Espera un momento
que vino dulce cual la miel
te traiga,
para que con él hagas libaciones
a Zeus, padre
y, a la postre, tú también te aproveches

si tú mismo lo bebes.
 Porque cuando un varón está cansado,
 como tú estás ahora,
 defendiendo a tu gente,
 el vino grandemente
 aumenta su ardor.
 Y a ella luego así le respondía
 el gran Héctor del yelmo refulgente:
 No me des vino dulce, Augusta madre,
 cual la miel, no suceda
 que me dejes lisiado de mi ardor,
 y mi vigor olvide defensivo».

En la modalidad épica del ser, en el cantar de gesta más característico, no hay noche, ni escenas nocturnas, quiero decir que la noche es caos: no hay acción. En la noche sólo existe lo nocturno, el sueño, el abandono, lo inconsciente:

- Los sueños, pesadillas, visiones y presagios de Carlos tienen lugar de noche.
- La borrachera de Thibaut, desde la tarde al alba en *Guillaume*, como en *Voyage de Charlemagne*.
- En la novela, en cambio, hay veladas nocturnas, en el interior de los castillos, y ciertas aventuras.
- Pero en ambos géneros el héroe como tal actúa con el sol, de día, y de noche cesa y reposa.

1. La Novela Antigua

En este sector concreto de la novela francesa, el más antiguo, el amor no es aún un elemento fundamental en el tratamiento; en general, domina la temática épica. Entre los dos mundos la rivalidad es casi absoluta: armas y amor son irreconciliables.

El amor es envilecedor, una pasión que arrastra a la perdición e indignidad; acaso por su origen grecolatino y pagano, tiene mucho de fatídico y trágico: por él los intrépidos héroes se transforman en peleles, como Troilo por Briseida, en el *Roman de Troie*. En *Thèbes*, el objeto es más la rivalidad fraterna. En *Enéas* hay amor de dos clases: uno benéfico, el de Lavinia, que suscita la procreación, promueve la alianza y la paz y la fusión de pueblos y razas enfrentadas; otro, nefasto y destructivo, el de Dido, que querría retener a Eneas y apartarlo de su misión.

2. Tristán

La oposición de amor y deber en *Tristán* es vivísima. Hay en el héroe tres fases sucesivas muy nítidamente marcadas: antes del filtro, durante el filtro y después.

La primera etapa, dejando de lado la infancia, es casi exclusivamente épica, aunque no idéntica a la del cantar de gesta: victoria sobre el Morholt y el dragón de Irlanda. Son patentes el carácter benéfico y comunitario de la hazaña, la ausencia de la mujer, la supremacía de la acción y de las armas, la adecuación del héroe al mundo.

La segunda etapa, tras beber el filtro, se caracteriza por una inversión total de valores: inacción, actitud extática y mística de la vivencia de los héroes, repliegue y aislamiento, siendo el momento cumbre el idilio de amor en el bosque de Morrois.

La tercera etapa, concluido el efecto del filtro, lejos de producir una síntesis de los dos mundos enfrentados, ahonda el abismo definitivamente. Una progresiva depauperación física y psíquica arrastra al héroe a la muerte. Tristán no tiene proyecto: su único proyecto es recuperar, reconstruir el pasado.

3. Chrétien de Troyes

Chrétien, una de cuyas intenciones al menos parece la de neutralizar los efectos devastadores de la pasión del *Tristán*, suele comenzar sus novelas contraponiendo también deber y amor. Pero la crisis es provisional, aunque sea duradera, desembocando siempre en una síntesis o armonización de ambas instancias. El yo personal, el mundo privado e individual no anula la parcela de la actividad, sino que ambos se potencian y complementan benéficamente: es un equilibrio inestable difícilmente alcanzable y que exige esfuerzo y vigilancia, y en ello reside la perfección; Chrétien detiene su relato en el momento apoteósico y más esplendoroso de esa armonía de contrarios: tal sucede en *Erec*, *Cligés*, *Yvain*. La vida de estos héroes es una tarea de la voluntad racional y del corazón al mismo tiempo.

Pero en *Yvain* parece Chrétien haber dado un paso más en el terreno del deber; en su tarea benéfica el héroe sigue una tácita orientación evangélica lindante con la caridad.

En *Lancelot* Chrétien vacila, dándose un cierto desequilibrio ventajoso al amor. El tema es impuesto, y el autor parece trabajar a disgusto, encargando el final de la obra a Godefroy de Leigny: no está muy de acuerdo con el perfil extático en que el héroe pierde parcelas de consciencia y de control, y se sume en la contemplación peligrosamente.

Perceval o *El Cuento del Grial*, última novela del autor, asume los valores caballerescos y corteses, pero diríase que es para superarlos: serían etapas necesarias, pero no ya la meta.

– La iniciación del héroe en el amor ocupa un breve episodio, es dada sin demasiado detalle y tiene alguna pincelada de ironía. El momento de la sublimación amorosa tiene lugar en la contemplación extasiada de las gotas de sangre en la nieve, de cuya materialidad es capaz Perceval de elevarse hasta llegar a ver en ella el rostro de su amada. No es un adiós al amor humano, pero Chrétien parece significar que el amor no es todo, sino una faceta, un componente, una etapa.

– En lo relativo a las armas y al deber caballeresco Chrétien se muestra aún más reticente: la madre de Perceval designa a los caballeros en general con el poco elogioso título de *ángeles de la muerte*; y unos penitentes reprochan a Perceval el ir armado y a caballo el día de Viernes Santo. Es un duro golpe a la caballería, al estilo del pasado.

– Chrétien plantea también un conflicto entre naturaleza y educación. La naturaleza, el instinto en estado puro pueden llevar al mal y a la crueldad (la muerte de la madre; la violencia con la doncella del pabellón); pero la educación puede arrasar todo rastro de espontaneidad e inocencia e impedir la acción del bien (silencio de Perceval ante el cortejo del Grial y de la lanza que sangra).

– Podría decirse, pues, que Chrétien desautoriza o, al menos pone en tela de juicio, los valores y los héroes de su obra anterior.

– Al mismo tiempo, propone un ideal más alto, más espiritual y, desde luego, más impreciso, el *grial*, algo vago en sus contornos, pero infinitamente valioso, origen de toda vida y todo bien.

– No se trata, probablemente, de una renuncia al mundo, pero el destino de Perceval entra, al término de su aventura, en la esfera de lo religioso y lo trascendente de raíz cristiana (episodio del ermitaño). Es un replanteamiento, un cambio de rumbo: amor, sí; mundo caballeresco, sí, pero todo envuelto e inspirado en una concepción cristiana de la vida.

Es esta una dimensión que tiende a hacerse extremosa en varias novelas de los ciclos en prosa.

4. La Novela en prosa

Creo que puede mantenerse el rasgo genérico de la novela de que el campo de acción sigue centrado en el propio héroe, en el individuo y su perfeccionamiento, el cual redundaba en bien para la comunidad; sigue siendo cierto que el héroe representa a una casta, a la nobleza de sangre. Sin

embargo, y esto es fundamental, la perfección del héroe es ahora entendida como vía a la salvación eterna.

Por lo demás, como ya se veía apuntar en *Perceval*, hay una grave decadencia de los valores caballerescos mundanos y un repliegue —o apertura— al mundo transhumano, de fuerte impregnación monástica, verosímelmente cisterciense. Los caballeros que en estas novelas no evolucionan en ese sentido, que son casi todos, acaban en fracasos estrepitosos. Claro que, al margen de esta novelística en prosa, los valores caballerescos siguen cultivándose en la narrativa, pero digamos que cansinamente y a la baja, en obras de no excesivo interés, como por pura rutina, hasta el siglo XV.

Una obra muy significativa de uno de estos ciclos en prosa, *La Queste du Saint Graal*, proclama abiertamente la vieja doctrina del *contemptus mundi*:

- certifica la vanidad del mundo frente a la vida eterna,
- combate la violencia caballerescas y erige un ideal pacifista,
- denigra el amor humano, sensual, proponiendo un ideal de castidad.

Se trata de una caballería espiritual, ascética, antihumanista. El nuevo ideal tiende a converger con una especie de monacato, y la virtud por excelencia parece ser la castidad, pues, si bien se mira, por ella principalmente se juzga del grado de perfección del caballero: Gauvain, Lancelot, Bohort, Perceval y Galaad.

Dentro de la misma concepción y del mismo ciclo, pero con menor rigorismo y sin la obsesiva intolerancia que hallamos en *La Queste*, en una atmósfera de melancolía y desencanto, *La Mort le Roi Artu* es testigo de la aniquilación del mundo artúrico y de su caballería: el exceso, la violencia en el uso de las armas, los odios y disensiones entre linajes, el adulterio (Ginebra y Lancelot), el incesto (del que es fruto Mordret, quien a su vez lo intenta con la esposa de su padre), el pecado en suma, son el germen de la corrupción y destrucción: el mundo, ese mundo, se viene abajo en la batalla de Salesbieres-Salisbury por la discordia interna:

- mueren Arturo y todos sus hombres; su espada, Excalibur, símbolo de la soberanía y de la transcendencia, desaparece de este mundo. Es el no a las armas.
- Los escasos supervivientes del reino, Lancelot, Ginebra, se retiran a la soledad eremítica, cada uno por su lado. Es la renuncia al amor.

Curiosamente, esta orientación nueva de la novela en prosa no retrata o anuncia propiamente al héroe que la sociedad espera, sino que es síntoma o, mejor, reacción alarmada contra la muy real y palpable devaluación pro-

gresiva de los valores espirituales, morales y religiosos. En este sentido, los héroes fracasados de estas novelas son seres más reales y mucho mejor estudiados que los modelos de héroe propuestos para substituirlos, tan alejados de la humanidad, tan in-humanos.

5. Renart y su linaje

Hasta ahora, finales del siglo XII y comienzos del XIII, todo héroe procedía siempre de la clase noble y guerrera, si se exceptúa el cantar y la vida de santo, a cuyo ideal en principio están llamados los tres estados.

Cuando el sector más activo y emprendedor del tercer estado en las ciudades, esto es, lo que llamamos la burguesía, se hace fuerte e influyente, crea modos y pautas de vida bien diferenciados y en competencia con los de la casta dominante hasta el momento, es decir, con los de la aristocracia tradicional.

Así, pues, desde este final del siglo XII asistimos, al menos en lo que a literatura se refiere, a dos corrientes nuevas, muy distintas entre sí, que se oponen al espíritu caballeresco y cortés: una, de origen clerical y monástico, que acabamos de ver encarnarse en la novela en prosa; y otra, procedente de ese activo sector que es la burguesía urbana. En el campo de la especulación filosófica y del pensamiento en general, se viene asistiendo a un debilitamiento de la concepción tardoplatónica del mundo y a un despertar del racionalismo que, por otro lado, arranca desde Abelardo, y aun antes.

Aunque en la creación del *Roman de Renart* no todo tiene esta explicación, este variopinto relato o conjunto de relatos constituye acaso el mejor ejemplo literario de esos contravalores, de los que daremos un breve muestrario:

– En el *Roman de Renart* y en su personaje principal, el zorro Renart, el móvil fundamental de la conducta es la supervivencia y el interés individuales, y, todo lo más, de familia. Ha desaparecido todo rastro de proyección benéfica del héroe en su entorno.

– No hay fidelidad alguna a la persona del rey, como prueban las mentiras y chirigotas de Renart en la corte de Noble, el león.

– La mofa de la justicia que emana de esa corte es otro rasgo del zorro, que no respeta tregua o tratado.

– También se detecta en el personaje acusado desafecto por el clero y falta de respeto por lo sagrado: Renart se lanza sobre su confesor para engullirlo; conculca la ley del respeto debido al peregrino, y él mismo se

desdice de sus juramentos y promesas; para cometer sus fechorías no se detiene ni ante la santidad del templo.

– En general, Renart es una contrafigura de los valores caballerescos y corteses.

– Renart aplica la ley del cálculo frente a la fuerza vital y al impulso espontáneo.

– Las razones del corazón ceden siempre a las razones de la mente.

– La nobleza se eclipsa, domina la inteligencia, la astucia y el engaño, que son las armas del débil, del pequeño.

– La palabra empeñada no compromete a nada.

– Frente al amor cortés, idealizado, ennoblecedor, impulsor de acciones heroicas, el amor de Renart es vulgar, puramente instintivo, y su satisfacción justifica cualquier engaño y seducción (escena con la leona); hasta se detecta a veces no tanto el deseo de disfrutar de la coyunda como de poner los cuernos al cónyuge (violación de Hersent, la loba, esposa de Ysengrin). Claro que ciertos representantes femeninos, como la misma Hersent en este caso, distan mucho de la dama y suspiran por una aventura con el burlador Renart.

– Estos contrastes pueden formularse brevemente como contraposición del espíritu y de la materia, de lo ideal y lo real, bajo la cual yace también la antítesis sociológica nobleza/ burguesía, y la cronológica siglos XII/XIII.

– Renart es, en cambio, un marido obsequioso y padre muy preocupado por la prole.

Como la institución monárquica no es discutible, la sociedad renardiana no se concibe sin rey ni vasallos, ni caballeros, pero los principios y la moral y el espíritu de la antigua caballería son objeto de escarnio y regocijo.

El *Roman de la Rose*, por ser obra de dos autores sucesivos y de tan contrastada sensibilidad, es otro ejemplo eminente de ese litigio entre idealismo y racionalismo. En la segunda parte, el amor se entiende como la trampa que la madre Naturaleza tiende al ser humano para perpetuarse, como pura atracción de la materia por la materia. Se ha perdido todo sentido de la transcendencia. Por efecto, el prestigio de lo femenino cae del pedestal cortés, reintroduciéndose una visión de la mujer utilitaria y de puro objeto.

6. Las flaquezas de los héroes

Al tratar de las diversas modalidades del héroe en cada uno de los géneros que hemos repasado, me he abstenido expresamente de cargar las tintas en ciertos ejemplos que podrían introducir la contradicción en esa

visión que yo deseaba presentar como unitaria y coherente. Tal presentación sólo se justifica por motivos de claridad expositiva. Pero, llegados a este punto en que tenemos muestras suficientes de la evolución del héroe, se hace conveniente dejar la abstracción y el área de los caracteres genéricos para descender a la realidad textual y literaria, que es más diversa y variada de lo que hasta ahora se ha manifestado. Hemos asistido a ciertos casos de evolución del héroe que más parecen de decadencia, y aún desearía llegar a un caso extremo que concluiría mi exposición y que, además, pone el cierre a la producción narrativa medieval: me refiero a la novela *Jehan de Saintré* de Antoine de la Sale. Quiero antes, digo, atemperar esa impresión de uniformidad del heroísmo anterior.

Como paradigma de la acción y del optimismo pocos géneros pueden equipararse al cantar de gesta; y, sin embargo, no faltan en él ejemplos de lo contrario, incluso en los cantares más antiguos y característicos del espíritu épico. Hay casos menores, pero algunos tienen abultado relieve.

Si Vivien no hubiera sido tan lacónico y su muerte tan desnuda y austera, acaso habría expresado un hondo pesar por la inutilidad de su esfuerzo y de su muerte. Muere vencido, como hemos dicho, y sin esperanza alguna de que alguien remedie el descalabro atroz. Su acción y su muerte son útiles, es cierto, pero Vivien lo ignora.

El rey Luis y Guillermo dudan, en más de una ocasión, de cuál sea su deber. Luis es, por otra parte, un rey pusilánime de quien su propio padre llega a dudar de que sea hijo suyo.

Metidos en larga campaña, más de una vez los héroes épicos añoran el reposo y el placer de la caza, emblema aquí de la paz y de la holganza.

Aunque ha pasado su larga vida en guerras justas y derrochado esfuerzo siempre en causas legítimas, Guillermo en su vejez se siente abrumado por el peso de tantos muertos sobre sus hombros, vacila sobre la licitud de su proceder y acaba buscando la paz y la expiación en el claustro. Bien es cierto que su ingreso en religión no acaba así.

Oliveros se bate sin esperanza de victoria, seguro de la muerte de todos, y hasta considera inútil tocar el olifante cuando la primera batalla llega al fin.

Pero, de la actitud antiépica no hay ejemplo más señero que el de Carlomagno en *El Cantar de Roldán*, el cantar más antiguo, es decir, el cantar en que menos cabría esperar ese déficit de espíritu combativo, esa oposición frontal entre la intrepidez y la duda paralizante y el cansancio. Es harto notoria la angustia del rey y su pasividad casi total hasta que muere

Roldán. Pero hay otro momento más significativo. Estamos ya al término del cantar; el orden y la paz han sido restablecidos, el mal destruido, España entera es cristiana: hay motivos de alegría y optimismo. Sin embargo, los acordes de la última estrofa suenan graves y aplazan el descanso y el gozo, o lo hacen imposible. Parecía definitiva y total la derrota del infiel, pero el mal, monstruo de múltiples cabezas, emerge siempre en otra parte. Es la primera noche que Carlos descansa en su palacio de Aquisgrán tras siete años de guerra; sin esperar al día siguiente, el mensajero de Dios interrumpe su sueño:

«Carlos, convoca huestes de tu imperio de prisa,
Pues por fuerza irás a la tierra de Bira,
A Bibiano su rey socorrerás en Impha,
En aquella ciudad que los paganos sitian;
Ya todos los cristianos te reclaman y gritan» (3994-8).

Elegido de Dios, esto es, su siervo, Carlos no es libre, no tiene derecho al descanso ni a la elección voluntaria: su destino es cumplir el mandato divino, «por fuerza», quiera o no quiera. Carlos llora, se tira la barba; el juglar observa que

«Allí el emperador, cierto, ir no querría».

El emperador deja escapar un lamento profundo:

«¡Ay Dios, qué penosa es mi vida!».

Lúcido y solitario, Carlos acepta irremisiblemente, sin entusiasmo, como haría el hombre absurdo que nos describe Albert Camus. Esta última imagen de Carlos es la de Sísifo condenado fatalmente a un trabajo sin fin, esto es, la imagen del propio hombre y de su condición precaria y sin sentido, tan contraria al pensamiento cristiano que, por otro lado, impregna el cantar.

Este pesimismo, subrepticio en el *Roldán*, es muy patente en el *Tristán*, y así lo hemos señalado. Tristán abandona el deber por el amor; cuando el filtro deja de actuar, el amor pervive, pero el idilio acaba para siempre. Vencido por la vida, Tristán tropieza en las trampas y es víctima de los señuelos y espejismos del amor. Su único proyecto es el pasado feliz, irre recuperable. Minadas sus fuerzas, degradada su alma, leproso, loco, frío como el hielo, ser de ultratumba —estoy citando casi textualmente—, Tristán en su yacija se volvió hacia la pared, esto es, dio la espalda al mundo, y expiró.

A Carlos podrían cuadrarle aquellas palabras de A. Camus: «Les conquérants savent que l'action est en elle-même inutile. Il n'y a qu'une action utile, celle qui referait l'homme et la terre. Je ne referai jamais les hommes. Mais il faut faire comme si...».

Pensar es pesar: no es un juego de palabras, la mera formulación de una relación etimológica, de una evolución fonética y semántica. «Commencer

à penser c'est commencer d'être miné», dice otra vez A. Camus. Y el autor de *La Folie Tristan*, adelantándose ocho siglos, delara: «Penser cunfunt hume e ocit», «pensar trastorna al hombre y lo mata».

El carácter aleatorio de la existencia, sus aspectos más inesperados se justifican por la Providencia, muchas veces por la acción de Fortuna, o se expresan con frecuencia en un lenguaje paradójico y de renuncia a la explicación racional. El cazador cazado, el burlador burlado y otras muchas variaciones del mundo al revés son tópico de amplia circulación en la Edad Media. El fracaso, la imposibilidad del hombre para modelar su destino, esa es la clave de tales experiencias.

7. Jehan de Saintré

Última novela de interés del período medieval, si se exceptúa *Jehan de Paris*, *Jehan de Saintré* narra un caso de rehabilitación fallida de la caballería cortés: el protagonista es héroe, o aspirante a héroe, del siglo XII en pleno siglo XV (c. 1456). Es decir, el *Saintré* es el acta de defunción, muy retrasada, del mundo caballeresco.

Es la historia de un pajecillo inexperimentado de trece años que entra al servicio de una gran señora de la corte de Francia, la Dame des Belles Cousines, la cual lo sostiene y educa en los ideales caballerescos y cortesanos del siglo XII esperando hacer de él su caballero amante, él que por ahora ignora todo del amor. El joven va escalando puestos en la vida cortesana merced a la influencia de la señora y a sus propias gracias naturales, que ya no se trata de virtudes. Llegado a sus veintiún años, recorre diversos países donde se da a conocer. Luego, participa nada menos que en una cruzada contra los sarracenos en Prusia, donde descuella. A todas estas empresas se ha visto movido por su señora. Vuelto de Prusia, quiere emprender algo por propia iniciativa, lo que desencadena una crisis que precipita el fracaso sentimental. La señora, muy de mal grado, concede la venia al caballero y, muy contrariada, se retira de la corte por un tiempo a sus posesiones de provincia. Enseguida olvida su pena en una tórrida pasión con el fogoso abad de un monasterio. A su regreso, Saintré es objeto del escarnio procaz del abad y de la señora en un cuerpo a cuerpo del que el religioso conoce todas las trampas y ardides; en la lucha caballeresca, en cambio, el clérigo recibe una buena lección, y, finalmente, la señora es cubierta de oprobio en presencia de la corte en pleno.

De entrada, el doncel al amparo de una señora de más edad y rango superior parece responder a una situación cortés. Pero, las primeras escenas

en que la señora des Belles Cousines y sus damas de compañía sacan los colores al muchacho hablándole del amor, que le es totalmente desconocido, y preguntándole por su inexistente amada, más parecen una desfloración prematura y cruel que les procura un regocijo insano y hasta perverso. Se da, además, cierta analogía, expresa en la novela, entre la señora des Belles Cousines y la madre del doncel (el cual justifica en público el gran gasto del cuidado de su persona como sufragado por el dinero de su madre; y cuando, al final, visita a la dama en su retiro provinciano, se disculpa diciendo que va a ver a su madre), lo que insinúa maliciosamente una relación incestuosa, siquiera atenuada. Desde el principio, la dependencia del doncel respecto a la señora es absoluta: en su educación se aprecia un marcadísimo influjo del gineceo, un «onfalismo» exagerado.

Todos los principios de orden religioso, moral, caballeresco y cortés que la dama inculca a su joven protegido son legítimos y forman parte de la ortodoxia tradicional, pero son puramente ornamentales, pues resulta de buen tono invocar tales valores. Su aplicación es epidérmica, o, lo que es peor, el muchacho los toma al pie de la letra en un mundo que dejó tiempo ha de creer en ellos y que los cultiva por puro gusto de la apariencia. En este sentido, la pedagogía es nociva, pues educa seres para la desilusión y el fracaso por ese divorcio abismal entre realidad y sueño, entre forma y fondo. Saintré es, por ello, un héroe anacrónico y fuera de lugar, y el modelo que imita es un falso recuerdo, una ilusión del recuerdo o nostalgia del pasado.

Las costumbres del entorno real son más bajas y viles de lo que se enseña, y la cortesía no es más que el ropaje que envuelve y oculta la mezquindad y la miseria.

El deber caballeresco, tal como lo ejerce Saintré con total buena fe, se limita a participar en pueriles torneos donde se ventila una fama efímera y un premio material, pura competición de prestigio y simulacro de combate, entretenimiento sin riesgo y sin resultado benéfico alguno ni para sí, ni para la comunidad. Importa en todo el fasto, el aparato, la etiqueta y el ceremonial, las proclamas de los heraldos y sus trompeterías, los vivos colorines de las libreas, el espectáculo. Frente al desmedrado arnés y nula impedimenta del viejo caballero, Saintré lleva gran compañía de caballeros, escuderos, reyes de armas, heraldos y todo un servicio de intendencia, cocineros, mulos y acémilas con el ajuar, la vajilla, la ropería, etc.

Ni siquiera en la expedición de Prusia tiene interés lo que se refiere al verdadero esfuerzo, privación y sacrificio del combate. Importa el nombre de los duques y grandes señores que participan, la cuantía de los efectivos,

la variedad de las libreas, enseñas y oriflamas, importan los preparativos, el desfile de las tropas camino de la guerra o su regreso entre vivas al vencedor.

En el terreno del amor la pareja no parece compartir un sentimiento profundo: en sus encuentros se trata siempre de conversar y de «baisers donnés et baisers rendus». El amor como fuente de ennoblecimiento y de proeza también está ausente. Podría pensarse que la discreción en las escenas de intimidad se debe a pudor del autor, pero esta explicación se viene abajo ante el desparpajo erótico del clérigo y la señora y sus desvergonzados tocamientos de pies por debajo del mantel de la mesa. La relación amorosa entre señora y caballero es somera.

El descalabro de Saintré se da, sobre todo, en el terreno sentimental, en que se manifiesta la duplicidad de la señora des Belles Cousines. Claro que la señora es probable víctima también de un ideal estéril e inerte en que creyó por frivolidad, y que ha perdido su razón de ser. Como sea, la eficacia amatoria del clérigo, con su amor sensual y todo lo vulgar que se quiera, arrasa y pulveriza el amor del caballero. Y es que la catástrofe de Saintré no resulta sólo de la infidelidad de su dama, sino de la catadura del rival, hombre de Iglesia indigno, que para colmo es de origen burgués y cuyo padre obtuvo para él mediante dinero la dignidad abacial. Este fracaso rebasa el ámbito de lo personal: es el fracaso de la vieja aristocracia y el de su papel como clase dirigente. Por otro lado, el cuento ilustra la vieja disputa sobre si en el amor son mejores los clérigos o los caballeros.

La crueldad de la venganza del mismo Saintré, aunque merecida por la señora, lo descalifica como caballero, desmereciendo considerablemente, pese a que le asista la razón.

Hay un lado más amable de la historia. Saintré, como don Quijote, es un ser perdido en la realidad y fracasado porque está cegado por el brillo novelesco del pasado, aunque las miras del francés no son tan elevadas y desinteresadas, ni el grado de su extravío llega al delirio de confundir molinos de viento con guerreros.

Con toda su desvergonzada rusticidad, el talante jovial del clérigo es más vital y positivo, y su alegato contra la nobleza tardía y sus valores degradados no está falto de tino.

Los héroes de verdad, al viejo estilo, han abandonado la literatura. Pronto van a reaparecer, reales como nunca, en la epopeya americana. Pero esto ya no es ficción ni sucede en Francia.