



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

Perspectivas sobre el nombre en *El
Caballero de la Carreta* de Chrétien
de Troyes

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN

LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA

SALUA ARAMONI QUINTERO

ASESOR: MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL



Ciudad Universitaria, septiembre de 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias...

A mis padres y hermano, por ayudarme a cumplir mis objetivos y apoyarme completa e incondicionalmente en mis estudios y en mi vida.

A mi Setto, y en recuerdo de mi Taita, tan importantes en mi vida.

A mi familia, por estar ahí siempre.

A mis amigos, por las sonrisas, los abrazos rotos, la compañía, la confianza, las enseñanzas, los consejos y las palabras de aliento. Sin ustedes a mi lado no lo hubiera logrado.

A mi caballero, por la luz, los sueños y los instantes infinitos.

A mis maestros, por su dedicación, disposición y paciencia.

A todas las personas especiales en mi vida.

A todos los que de alguna manera contribuyeron a este trabajo.

Perspectivas sobre el nombre en *El Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes

Dicen que el hombre no es hombre mientras no oye su nombre
de labios de una mujer.
Antonio Machado

Perder nuestro nombre es como perder nuestra
sombra; ser sólo nuestro nombre es reducirnos a
ser sombra. La ausencia de relación entre las cosas
y sus nombres es doblemente insoportable: o el sentido
se evapora o las cosas se desvanecen.
Octavio Paz

Introducción	5
Contexto	11
I. El narrador en <i>El Caballero de la Carreta</i>	21
1.1. El ritmo de la narración	22
1.2. Las formas de presentación	23
1.3. La selección de la información	25
1.4. La perspectiva narrativa	28
II. Semejanzas y diferencias en la revelación del nombre en <i>El Caballero de la Carreta</i> y <i>El Cuento del Grial</i>	32
2.1. El conocimiento de los protagonistas acerca de su nombre	33
2.2. Situaciones del descubrimiento del nombre	39
2.3. La importancia del descubrimiento del nombre	41
III. Nombre, Amor, Honor	47
3.1. Primera aparición del caballero sin nombre	47
3.2. El caballero ante la carreta	50
3.3. El sistema de valores caballerescos y su oposición a los valores del amor cortés	52
3.4. Pruebas superadas por el personaje y revelación de su nombre	60
3.4.1. Prueba de valentía (lanza con fuego)	60
3.4.2. Prueba de castidad (la cama prohibida)	62
3.4.3. Pruebas de valía (que contradicen las habladurías de la gente)	63
3.4.4. Prueba de fuerza (levantamiento de la losa)	65
3.4.5. Prueba de valentía (Puente de la Espada)	67
3.4.6. Descubrimiento del nombre y prueba de obediencia	69
3.4.7. Última prueba de fuerza y recuperación total del nombre de Lancelot	71
Conclusión	73
Bibliografía	78

Introducción

Mi primer acercamiento al mundo medieval fue, como el de muchas personas, a través de la película *La espada en la piedra* de Walt Disney. Desde ese momento quedé encantada, como Perceval, con todo ese mundo que no podía entender pero me fascinaba, con sus héroes llamados caballeros, tan inexplicables y brillantes como el mismo universo mágico que habitaban. Lo real y lo maravilloso convivían y conviven en esa orbe de mis recuerdos cuyas raíces se ubican en la concepción celta del cosmos, marcada por su curioso equilibrio entre lo mágico y lo cotidiano.

¿Por qué nos sigue interesando este tipo de literatura? Quizá porque en el fondo creemos aún en la magia, o tal vez porque gran parte de las identidades y la subjetividad masculina y femenina siguen, aún en nuestros días, asociados a la imagen de la dama en apuros y el caballero fiel que debe arriesgar la vida para rescatarla y ganar su corazón. Acaso también porque la idea del amor, creada según Frappier en el siglo XII (Frappier, *Amour...*, 1), sigue dirigiendo, tantos siglos después, las aspiraciones sentimentales que guían nuestro comportamiento como “damas” y “caballeros” en esta época y en estos días.

Además, la literatura artúrica ha tenido tanto eco desde sus inicios hasta hoy que, a lo largo de los siglos, las culturas y la historia se siguen construyendo continuaciones, reescrituras¹ y ahora películas, a partir de esos personajes. Desde el siglo XII y hasta ahora, no dejan de acompañar a la cultura occidental nuevas versiones y aspectos de esos personajes seminales de la literatura caballerescas que inspiraron una de las

¹ Por ejemplo, el escritor francés Jacques Roubaud, miembro del movimiento *Oulipo*, en su libro *Graal Fiction*, hizo una serie de reescrituras de episodios de la leyenda artúrica.

² Mejor conocido en el mundo hispano como Lanzarote. En este trabajo se conservaron los nombres

novelas más importantes de la literatura, *Don Quijote de la Mancha*, así como adaptaciones fílmicas, animadas y literatura de masas que no dejan de producirse y reproducirse constantemente.

El presente estudio gira en torno a *El Caballero de la Carreta*, el famoso Lancelot,² quien con el tiempo llegaría a formar parte inseparable de la leyenda de la Mesa Redonda, en torno a la cual el Rey Arturo encabezó una era mítica de esplendor y justicia.

Sin embargo, *El Caballero de la Carreta* de Chrétien no forma parte de la leyenda primitiva del rey Arturo dado que nada se sabe de Lancelot antes de 1180, cuando Chrétien de Troyes le da forma al personaje y lo vincula con la reina Ginebra. Podría pensarse que es creación de ese autor, pero se infiere la existencia de una fuente original a partir de otras obras pues Ulrich von Zatzikoven, autor alemán de *Lanzelet* (alrededor de 1194), dice haber sacado su tema de un “libro francés” que no puede ser el de Chrétien de Troyes puesto que Ulrich no habla de los amores entre Lanzelet y la reina (Markale, *Lanzarote...*, 42). Así pues, es posible que ese “libro francés” sea una fuente original, anterior a Ulrich y al mismo Chrétien. Markale afirma que si bien Chrétien de Troyes no inventó a Lancelot, al menos fue el primero en hacerlo amante de la reina (Markale, *El amor...*, 135).³

² Mejor conocido en el mundo hispano como Lanzarote. En este trabajo se conservaron los nombres originales de los personajes tal y como aparecen en la versión en francés moderno de la Pléiade, excepto los nombres de Arturo y Ginebra que tomé de la edición de Carlos García Gual para facilitar el reconocimiento de los personajes.

³ Markale afirma que el nombre de Lancelot existía antes de Chrétien y de Ulrich (Markale, *Lanzarote...*, 42) y explica que los autores toman los nombres de los personajes de las leyendas tradicionales. Así, el nombre de Lancelot fue tomado de un personaje mitológico de la tradición irlandesa: Lug (Markale, *Lanzarote...*, 10).

Es importante aclarar que Chrétien dejó inconclusa la novela *El Caballero de la Carreta* y que fue más tarde concluida por Godefroi de Lagny, quien asegura haber contado con el consentimiento del autor original (vv. 7115). El presente trabajo, por congruencia con sus métodos narratológicos y comparativos, centra su atención únicamente en las palabras del autor original, es decir, analiza al personaje desde el principio hasta el torneo de Noauz. De continuarse con el análisis de la parte de Lagny, dejaría de ser válida la comparación estilística y narrativa con el resto de la obra de Chrétien.

No hay que ignorar que *El Caballero de la Carreta* es una novela que ha suscitado diversas interpretaciones contrarias y existen teorías de otros autores que consideran que Chrétien no estaba a gusto con ella. Rápidamente se presentarán las opiniones de algunos críticos que coinciden con esta visión y de otros que la llevan a la orilla del anacronismo al tomar a Lancelot como un personaje masoquista que es dominado por Ginebra, su ama en el sentido moderno.

Algunas interpretaciones se basan en la tesis de que Chrétien de Troyes estaba en contra del adulterio puesto que en el resto de sus novelas éste no aparece. Además, como el autor lo menciona en el prólogo de *El Caballero de la Carreta*, el tema le había sido impuesto por Maria de Champaña. Por lo anterior, ciertos autores consideran que Chrétien se burla de la relación entre Lancelot y Ginebra y escribe “una historia minada con humor e ironía y al final, renuncia a ella para que otro sea el que la finalice.”⁴ No se pueden olvidar ciertos episodios de la novela que rayan casi en la comicidad, como el de la lucha entre el protagonista y Méléagant frente a la torre en donde Lancelot

⁴ “He writes a tale undermined by irony and humour, and leaves it for someone else to finish” (Cohen, “Masoch/Lancelotism”, 232).

combate a la perfección dándole la espalda a su contrincante para no tener que apartar la vista de su amada.

Markale antes ya había hecho alusión a esta distancia que Chrétien de Troyes toma con respecto al tema del amor cortés pues encierra a su protagonista en una torre y no concluye su novela: “¿Qué podemos pensar? Probablemente que Chrétien de Troyes había cumplido su contrato con María de Champaña y que ya había ilustrado bastante el *fine amor* para tomar cierta distancia. Lanzarote y Ginebra formaban ya esa pareja infernal” (Markale, *El amor...*, 152). Poirion explica que Lagny muestra claramente una reticencia con respecto a la relación de Lancelot con la reina, puesto que insiste en que el protagonista se enamora de la hermana de Méléagant: “gracias a los últimos versos del texto, se sabe que Chrétien no terminó él mismo la redacción de *El Caballero de la Carreta*, como si algo del final de esta búsqueda le hubiera molestado”.⁵

En contraste, hay una especie de consenso entre varios críticos (Cohen menciona a Paris, Forester, Mandel y otros) para quitar la motivación erótica de *El Caballero de la Carreta* en atención a una preocupación moralizante y, sin embargo, Cohen argumenta que “para juzgar seriamente a Lancelot, es necesario llevar a cabo una resexualización”.⁶

Markale explica la tiranía de la dama en *El Caballero de la Carreta* y la esclavitud a la que está sometido Lancelot, pues depende de ella. Cohen lo lleva aún más lejos al mencionar que se trata de una “relación masoquista” (Cohen, “Masoch/Lancelotism”,

⁵ “d’après les derniers vers du texte, Chrétien n’a pas terminé lui-même la rédaction du *Chevalier de la Charrette*, comme si quelque chose l’avait gêné dans la fin de cette quête” (Poirion, reseña, p. 1237).

⁶ “To take Lancelot seriously, a resexualization must be performed” (Cohen, “Masoch/Lancelotism”, 233).

237). Aunque este autor reconoce el posible anacronismo de pensar con modelos contemporáneos una novela del siglo XII.⁷

El presente trabajo de investigación no toma en cuenta las interpretaciones recién mencionadas, pues si bien son importantes para comprender el sentido de la novela, la tesina centra su atención en el concepto del nombre del personaje principal de *El Caballero de la Carreta* desde otras perspectivas. Es importante señalar que no se estudiarán las etimologías del nombre ni sus significados, sino las relaciones entre la narración, el nombre del protagonista y su vínculo con otros personajes, responsables en gran medida del sentido global del relato. En primer lugar, se ofrece un análisis de la novela, basado en las teorías narrativas de Genette y Pimentel, para demostrar que el anonimato del personaje es una estrategia narrativa vinculada con la construcción de su heroísmo. Enseguida, se realiza un estudio comparativo entre las situaciones del descubrimiento del nombre en *El Cuento del Grial* y en *El Caballero de la Carreta*. A través de las semejanzas y diferencias entre ambas novelas, se demuestra la importancia de la estrategia narrativa de revelar el nombre de los personajes tardíamente, así como la manera en que esto influye en la personalidad de los protagonistas y en su construcción como héroes. Finalmente, se analiza el modo paradójico en que las acciones de Lancelot pueden juzgarse conforme a diversas escalas de valores: las de la caballería y las del amor cortés. Desde el principio de la narración y hasta que sube a la carreta (vv. 375), el caballero anónimo parece ser un personaje en declive si se le examina a la luz de las normas de la caballería. Pero, al

⁷ “Si Lancelot está otorgándole a la reina el papel de dominatrix (uso la palabra anacrónicamente, y con esa intención) entonces se trata de un guión que ya estaba escrito anteriormente y que fue puesto en sus manos por narrativas culturales previas [...]”. [“If Lancelot is providing the script that assigns the queen her role as dominatrix (I use the word anachronistically, and advisedly) it is a script that was written already and put in his hands by the larger cultural narratives [...]” (Cohen, “Masoch/Lancelotism”, 251)]

aplicarse otra perspectiva, la del amor cortés, todas las acciones de Lancelot, por más deshonrosas que puedan parecer desde el punto de vista caballeresco, están ligadas a su relación amorosa con la reina Ginebra y, por las acciones realizadas por el protagonista, es ella quien determina si este caballero, que según la opinión pública ha perdido el honor, merece recibir su amor.

En fin, las citas, tanto las de la versión original de la novela como las de los estudios consultados, se han acompañado con una traducción al español realizada por mí. Las traducciones del francés antiguo están basadas y cotejadas en las traducciones de Poirion al francés moderno, así como con las versiones al español de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual (Alianza), además de la de Josep Forment Forment (Alrevez). Para ello, se emplearon también los diccionarios en línea de francés antiguo *Godefroy* y *Van Daele*. En todos los casos, puede encontrarse la cita original en las notas al pie.

Contexto

Chrétien de Troyes

A uno le gustaría contar con una biografía reconocida y bien documentada con registros de Chrétien de Troyes, sin embargo, ésta no existe. Lo único que se sabe de este autor es la información que proporcionan los prólogos de sus cinco novelas:

- *Erec y Enide* (1169-1170).
- *Cligès* (1176-1177).
- *Yvain o el Caballero del León* (1176-1181).
- *Lancelot o El Caballero de la Carreta* (1176-1181).⁸
- *Perceval o El Cuento del Grial* (1181-1190).⁹

Se conoce su nombre porque el autor lo menciona en el verso 9 de *Erec y Enide*. Poirion explica que es la única vez que el autor menciona su nombre completo, en los demás casos simplemente se nombra “Chrétien” (Poirion, nota 3, p. 3). Asimismo, gracias al prólogo de *El Caballero de la Carreta* se sabe que escribió en la corte de Champaña para la hija del rey de Francia Luis VII y de Leonor de Aquitania, María de Champaña. En el prólogo de *El Cuento del Grial*, Chrétien le dedica la novela al conde de Flandres, Philippe d’Alsace, que era un amigo de María de Champaña (Poirion, introd, XIV).

En el prólogo de *Cligès*, el autor hace una enumeración de sus obras anteriores. Menciona a *Erec y Enide* (v. 1), traducciones de Ovidio que se perdieron, *Remedios de*

⁸ Hay que notar que Chrétien escribió su novela *Yvain* al mismo tiempo que *El Caballero de la Carreta*.

⁹ Las fechas son las que aparecen en la edición de la Pléiade de las obras completas de Chrétien de Troyes.

amor (v. 2) y *El arte de amar* (v. 3), el libro de *El Rey Marc e Isolda la Rubia*¹⁰ también perdido (v. 5), y un episodio del libro VI de las *Metamorfosis*, *Philomena* (v.6), única obra que se conservó, además de *Erec y Enide*, de los textos que menciona en este prólogo.

Chretien, en algunas de sus obras, parecería muy cercano cronológicamente a nosotros ya que introduce aspectos psicológicos¹¹ como lo menciona Anacker en su artículo “Chrétien de Troyes. The first psychological novelist” al calificar a este escritor como el primer novelista psicológico francés.

Materia de Bretaña

Chrétien de Troyes retoma el tema del rey Arturo de la “materia de Bretaña” que se caracteriza porque presenta elementos irreales y maravillosos: gigantes, enanos, hadas, dragones, filtros mágicos, castillos que aparecen y desaparecen, etc. El tema del Otro Mundo también es importante, es el lugar donde conviven al mismo tiempo los muertos, los vivos y los demás elementos antes mencionados. La “materia de Bretaña” es la combinación de esa herencia celta “de los cuentos maravillosos folklóricos irlandeses [...] con elementos narrativos ligados a la tradición cortés y al servicio de la dama que los trovadores habían difundido desde el sur de Francia” (Azuela, “Tristán e Isolda...”, 100). Todo ello combinado con la aventura caballeresca, en donde el caballero tiene que superar peligros y realizar proezas para merecer el amor de su

¹⁰ Es importante notar que el título de esta novela no menciona a Tristán. Poirion explica que esto hace evidente que Chrétien no esconde su recelo con respecto a esta leyenda célebre de adulterio y que él prefiere la pareja “legal” a la “adúltera” (Poirion, nota 5, p. 173).

¹¹ Es decir que el autor introduce largos monólogos en donde el Amor y la Razón discuten y reflejan una manera narrativa de comprender lo que pasa en las mentes de los personajes.

dama. De hecho, el tema fundamental de las novelas corteses es el amor que inspira a los caballeros a realizar proezas.

El rey Arturo aparece por primera vez como figura legendaria en la *Historia Regum Britanniae* (1137) de Geoffroy de Monmouth y Wace realiza una traducción en francés de este texto, *Le Roman de Brut* (1150-1155). Estas obras anteceden a Chrétien de Troyes y fue precisamente gracias a este autor que la leyenda se expandió a tal grado que en 1191 apareció misteriosamente la tumba de Arturo y de Ginebra en Glastonbury (Boutet, *La littérature...*, 34).

Continuaciones

El hecho de que Chrétien dejara inconclusas las novelas de *El Caballero de la Carreta* y *El Cuento del Grial* dio pie a que se hicieran diversas continuaciones para terminar las historias. Estas forman parte de los grandes ciclos de prosificaciones del siglo XIII. Hay tres ciclos importantes: el Ciclo de Robert de Boron (1215), el Ciclo *Lancelot-Grial* o Ciclo de la *Vulgata* (1225-1230), el Ciclo post-Vulgata (1240).¹² El segundo es una colección de siete volúmenes cuyo centro es el amor adúltero entre Lancelot y la reina Ginebra y la idea fundamental es “el pasaje de una caballería ‘terrenal’ representada por Lancelot y Gauvain, perfectos según la perspectiva cortés, a la caballería ‘celestial’,

¹² Estos ciclos tenían la intención de contar la historia del Grial desde el principio hasta el fin ya que Chrétien de Troyes había dejado muchas lagunas y muchos misterios sin resolver. La misión de los caballeros está ahora completamente al servicio de Dios y sólo el mejor caballero puede encontrar el Santo Grial. Por razones obvias, Lancelot ya no representa ese ideal a causa de su adulterio. Y su hijo, Galaad, nacido de su unión con una virgen que confunde con Ginebra, es quien defenderá el mundo artúrico y será el nuevo representante de la caballería celestial pues es puro y casto (Flori, *Chevaliers...*, 253).

cuyos representantes son Perceval y, después, Galaad, hijo de Lancelot, libre de cualquier relación carnal.”¹³

Feudalismo y valores de la caballería

El feudalismo es el sistema económico, social y político predominante en la Edad Media. Tiene sus ritos, sus derechos y sus deberes. El señor y el vasallo se unen libremente por un contrato personal e intransferible a través de una ceremonia que se llama homenaje. Dicho contrato es de ambas partes, es decir que ambos, señor y vasallo, tienen derechos y obligaciones: “el vasallo está vinculado por el juramento prestado y el señor por la fe recibida. Si uno de ellos viola o rompe sus compromisos, el otro ya no está obligado a respetar los suyos” (Ganshof, *El feudalismo*, 161). El señor se compromete a proteger a su vasallo. Por su lado, el vasallo le debe respeto, obediencia y fidelidad. Sus obligaciones son tanto económicas como políticas y tiene que ayudar a su señor militarmente a caballo (*auxilium*). Ganshof sostiene que esta es la principal y esencial obligación del contrato de vasallaje: “el señor acepta vasallos para disponer de caballeros” (Ganshof, *El feudalismo*, 136). Como se verá más adelante (en el tercer capítulo, apartado tres), los valores feudales más importantes para un caballero, y que están presentes en la obra de Chrétien, son la valentía, la lealtad y el honor.

Se pueden apreciar muchos valores feudales en la literatura de la Edad Media aunque los de las canciones de gesta se diferencian de los de las novelas de caballería

¹³ “Le passage d’une chevalerie ‘terrienne’ incarnée par Lancelot et Gauvain, parfaits selon la perspective courtoise, à la chevalerie ‘céleste’, dont le représentant sera Perceval, puis Galaad, fils de Lancelot, pur de toute attache charnelle” (Boutet, *La littérature...*, 42).

que incluyen entre los valores al servicio de amor. En las canciones épicas, este último concepto está ausente, la relación entre el caballero (vasallo) y su señor es puramente guerrera como lo era en “la vida real”: “la institución [feudal] continúa teniendo ante todo un carácter guerrero” (Ganshof, *El feudalismo*, 136). El honor se alcanza al combatir con valentía, realizar proezas guerreras, alcanzar reputación y evitar por todos los medios la vergüenza y la cobardía, pues todos los elementos anteriores condicionan a los caballeros “su existencia como caballeros y el honor de su linaje.”¹⁴ En esta literatura épica, el héroe desea demostrar que es el mejor caballero de su señor exhibiendo su valentía, así le cueste la vida. Podemos pensar en Roland que no hace sonar la trompa (*cor*) para poder morir como héroe y que en la posteridad no se vaya a “cantar una mala canción”¹⁵ sobre él.

Chrétien de Troyes, por su lado, le otorga importancia al concepto del honor a lo largo de sus obras, pero, a mi parecer, se aparta de otros ideales caballerescos como se verá más adelante y la relación feudal del caballero y su señor se difumina, como en el caso de Lancelot. Este personaje presenta un doble vasallaje: es al mismo tiempo vasallo de Arturo¹⁶ y de la reina Ginebra, aunque este último tipo de vasallaje es diferente ya que en realidad es el servicio de amor antes mencionado. Aunque en teoría Lancelot debería serle fiel a su señor, sus sentimientos por la reina son predominantes y todas las acciones heroicas que realiza son por ella, no por él. Podría argumentarse que, al liberar a todos los prisioneros del reino de Gorre, Lancelot se reivindica y se convierte en el héroe de la corte de Arturo; pero no hay que olvidar que la única

¹⁴ “son existence de chevalier et l’honneur de son lignage” (Floris, *Chevalerie...*, 263).

¹⁵ “Que malvaïse cançon de nus chantet de seit” (*La Chanson de Roland*, v. 1015).

¹⁶ Podemos saber que Lancelot del Lago pertenece a la corte del rey Arturo puesto que, en las novelas anteriores de Chrétien, el personaje forma parte de la Mesa Redonda (ver *Erec y Enide*, *Cligès* e *Yvain*).

persona a la que le interesaba salvar era la reina: “la acción de Lanzarote es una acción individual en función de Ginebra, que repercute de manera secundaria -aunque de forma decisiva- sobre el mundo artúrico” (Markale, *Lanzarote...*, 9). Sin embargo, gracias a ese amor adúltero, la reina regresa junto a su esposo, pues ambos sistemas (el feudal y el del amor cortés) se oponen y se entrelazan al mismo tiempo.

En *El Cuento del Grial* podemos ver la ética caballeresca “tradicional” a través de personajes como Gornemant, responsable de hacer caballero a Perceval:

*Et li prodom l'espee a prise,
Se li ceint et si le beisa,
Et dit que donee li a
La plus haute ordre avoec l'espee
Que Dex a fete et comandee,
C'est l'ordre de chevalerie
Qui doit estre sanz vilenie.
(vv. 1632-1638)*

Y el señor [Gornemant] toma la espada, se la ciñe a la cintura y le da un beso diciendo que con la espada le ha otorgado la orden más elevada que Dios estableció e inspiró, la orden de la caballería, que no admite villanía.

Al terminar de investirlo, Gornemant le explica a Perceval dos de los preceptos básicos de la caballería: debe otorgar gracia al rival que la solicite y debe ayudar a las doncellas o damas que se encuentren en peligro. Por su parte, en *El Caballero de la Carreta*, Lancelot parece cumplir siempre con estas dos obligaciones.

Para Chrétien el auxilio a las damas, en especial el que le presta Lancelot a la reina, es una instancia de amor cortés más que de caballería. Hay muchos preceptos del libro de Llull que Chrétien desestima en sus novelas como defender a los pobres, a los huérfanos y a las viudas: Flori explica que, en la mayoría de los casos, el auxilio prestado a las mujeres toma forma de galantería y es un medio de exhibir sus proezas (Flori, *Chevaliers...*, 257). Pero no hay que olvidar el consejo que el ermitaño le da a Perceval acerca de proteger a las viudas y huérfanas (vv. 1663-1670), aunque como se verá (segundo capítulo, apartado tres), la misión de este personaje es muy diferente a

la de los otros caballeros de las novelas de Chrétien (puesto que se trata de un caballero “celestial”). Por otro lado, la liberación de los prisioneros de Gorre por Lancelot se acerca mucho a esta actitud de protección al débil y necesitado y le proporciona una innegable dimensión social a su misión.

Amor cortés

Los primeros en hablar del amor cortés fueron los trovadores y, antes que todos, Guillaume IX de Poitiers, duque de Aquitania y abuelo de Leonor de Aquitania. Esta nueva concepción del amor está basada en el modelo feudal: la dama es la señora y, el amante, el vasallo que debe servirle. Frappier explica que el amor cortés tiene valores similares a los de la relación feudal de un vasallo y su señor; uno de los principales es la fidelidad recíproca de ambas partes, pues “el marido se encuentra por convención más o menos fuera del juego.”¹⁷

El amor cortés de los cantos trovadorescos se opone a los principios morales de la Iglesia ya que se trata del amor de un enamorado por una dama de un rango más elevado que el suyo y, la mayoría de las veces, casada (muchas veces, con el propio señor del caballero). Frappier aclara que el *fine amor* no puede aparecer en el matrimonio ya que éste era un contrato en donde el amor no tenía cabida sino se pactaba por conveniencia: “en la sociedad feudal, eran razones de interés las que regían las uniones matrimoniales, sin que en la mayoría de los casos consultaran el

¹⁷ “*le mari se trouvant par convention plus ou moins hors jeu*” (Frappier, *Amour...*, 10).

corazón de la joven o siquiera el del novio.”¹⁸ Al contrario del matrimonio, el amor cortés se basa en una elección libre de la persona amada (Frappier, *Amour...*, 8).

Otras características de estos cantos de amor son el sufrimiento del amante, la mesura (control de sí mismo, paciencia), la humildad, el deseo que crece con la distancia, la lealtad, la espera, la discreción, el temor. El amante teme siempre perder los favores de su dama, y sobre todo, tiene miedo, muchas veces a causa de los *lauzengers*.¹⁹ Además, una propiedad importantísima del *fine amor* es la obediencia, pues para merecer el amor de la dama “hay que vivir solamente por ella, esforzarse todo el tiempo en hacer lo que le plazca, aceptar los males con alegría, tener tanta paciencia como ella desee.”²⁰

Hay que tomar en cuenta que el amor cortés tiene un tratamiento diferente en la lírica trovadoresca y en las novelas. Por ejemplo, los trovadores no le dan voz a la dama; en cambio, las novelas presentan un análisis de los sentimientos de los personajes, tanto masculinos como femeninos, y ambos tienen participación en el discurso. La diferencia más importante es que los novelistas establecen una estrecha relación entre las proezas guerreras y el sentimiento amoroso. Además, el *fine amor* para los trovadores siempre es adúltero y en las novelas se puede conciliar amor y matrimonio. Frappier declara que el amor cortés de los novelistas

no gravita exactamente en la misma órbita que el *fine amor* [trovadoresco]. Tiende a conciliar la moral tradicional, a preservar las exigencias de la ley social y de la religión. Por eso no parece ser incompatible con el matrimonio. Nuestros novelistas cortesés, generalmente opuestos a la unión libre así como a los amores

¹⁸ “dans la société féodale, des raisons d'intérêt dictaient le plus souvent les unions matrimoniales, sans que fût consulté le cœur de la jeune fille ou même celui du fiancé” (Frappier, *Amour...*, 7).

¹⁹ Son los envidiosos y los chismosos que causan la separación de los amantes.

²⁰ “on ne doit vivre que pour elle, s'efforcer sans cesse de faire ce qui lui plaît, accepter le mal avec joie, patienter aussi longtemps qu'elle le voudra” (Lazar, *Amour courtois...*, 61).

adúlteros, promueven con gusto el matrimonio de amor (encontramos al menos dos veces una apología en Chrétien de Troyes).²¹

Incluso, este crítico puntualiza que la ideología del *fine amor* sólo se refleja, y sólo en algunos aspectos, en novelas como el *Tristan* de Thomas, *El Caballero de la Carreta* y en algunos *lais* de María de Francia (Frappier, *Amour...*, 14).

García Gual comenta que C.S. Lewis caracteriza al amor cortés de los trovadores en su libro *The Allegory of Love* con cuatro particularidades: Humildad (en el caso de Lancelot sobre todo obediencia), Cortesía, Adulterio y la Religión del Amor y añade que “pocas historias novelescas, o ninguna, los cumplen todos [los requisitos anteriores] como la novela de Chrétien [*El Caballero de la Carreta*]” (García Gual, *El Caballero de la Carreta*, 31). La religión del amor la apreciamos en la novela cuando el personaje casi se desmaya al saber que un peine que encuentra en su camino era de la reina y guarda sus cabellos como si fueran la más preciosa de las reliquias:

*Ja mes oel d'ome ne verront
Nule chose tant enorer,
Qu'il les comance a aorer,
Et bien cent mile foiz les toche
Et a ses ialz, et a sa boche,
Et a son front, et a sa face:
[...]
An son saing, pres del cuer, les fiche
Entre sa chemise et sa char.
(vv. 1466-1475)*

Nunca veremos una mirada de hombre honrar tanto un objeto. Empieza por adorarlos, los toca más de mil veces con sus ojos, con su boca, con su frente, con su rostro. [...] En su pecho, cerca del corazón, los guarda, entre su camisa y su piel.

Gaston Paris ya le había atribuido antes cuatro características al amor cortés: es ilegítimo (no se concibe entre marido y esposa), la dama está en una posición de

²¹ “[*Mais cet autre amour courtois*] ne gravite pas exactement dans la même orbite que la fin’amor. Il tend à se concilier avec la morale traditionnelle, à préserver les exigences de la loi sociale et de la religion. C’est ainsi qu’il ne paraît nullement incompatible avec le mariage. Hostiles en général à l’union libre comme aux amours adultères, nos romanciers courtois préconisent volontiers le mariage d’amour (on en trouve deux fois au moins une apologie chez Chrétien de Troyes)” (Frappier, *Amour...*, 14).

superioridad, el amante debe hacer proezas para ser mejor y ser digno del cariño que desea, el amor es un arte (citado en Frappier, *Amour...*, 78). Aunque, como ya se mencionó, el adulterio no es una propiedad que siempre esté presente en las novelas cortesas, para Frappier estos elementos corresponden a “la idea y a la pintura del amor en *El Caballero de la Carreta*.”²² Y el tercer punto es esencial para los novelistas, pues el amor cortés está estrictamente ligado a la caballería y el amor inspira a los caballeros a realizar hazañas heroicas (Frappier, *Amour...*, 15). Azuela aclara que, para el caballero, la dama “es el medio a través del cual él se ennoblece y adquiere más virtudes” (Azuela, “Apuntes...”, 278). De esta manera, el caballero de la carreta tiene que realizar una serie de pruebas antes de recuperar su nombre, pues “el nombre es consecutivo a la proeza” (Markale, *Lanzarote...*, 15), sin mencionar, que aún después de haberlo recobrado, el personaje está siempre a prueba.

Una última característica del amor cortés que nos interesa para hacer comprensibles las reacciones de los personajes de Chrétien es el secreto. Frappier explica que “es una regla esencial del *fine amor*, no solamente por razón de una prudencia banal, sino también porque hay que comprender el amor como algo santo, que no debe profanarse.”²³ Este aspecto aparece en varios episodios de la novela: el llamado en silencio de la reina, los monólogos interiores, el encuentro secreto en la alcoba de ella, la prudencia que tiene cuando pronuncia por primera vez el nombre del personaje,²⁴ etc.

²² “à l’idée et à la peinture de l’amour dans le *Chevalier de la Charrette*” (Frappier, *Amour...*, 79).

²³ “le secret est une règle essentielle de la fin’amor, non seulement en raison d’une prudence banale, mais aussi parce qu’il convient de comprendre l’amour comme une chose sainte, qu’on ne saurait profaner” (Frappier, *Amour...*, 8).

²⁴ Poirion explica que cuando le preguntan a la reina el nombre del personaje finge dudar para no comprometerse (Poirion, nota 1, p. 597).

I. El narrador en *El Caballero de la Carreta*

Un relato cualquiera, ya sea historia inventada, artículo de nota roja, cuento o novela, necesita ser contado por alguien. El narrador es, entonces, necesario en tanto funciona como mediador entre el mundo real, en donde se encuentra el destinatario, y el mundo narrado. Pimentel define la situación de enunciación como alguien que narra algo a alguien, aunque acota que esta definición es “verdaderamente elemental, incluso banal” (Pimentel, *Aproximaciones*, 262). Pimentel tiene razón cuando explica que un narrador no se limita sólo a transmitir la historia, sino que en el acto mismo de narrar establece una relación con la materia de su relato y con el destinatario del mismo. Sin embargo no todos los narradores establecen el mismo tipo de relación con uno y con otro, éstas varían en muchos aspectos e individualizan al narrador de cada historia. En *El Caballero de la Carreta*, el narrador posee características especiales que hacen de él un interesante objeto de estudio como se verá a continuación.

Los narradores pueden aparecer bajo muchas formas y revestir diversos niveles de participación en el discurso. Es claro que el narrador de *El Caballero de la Carreta* es un narrador omnisciente que omite de manera premeditada el nombre del protagonista durante casi la mitad de la novela. En este apartado se intentará demostrar que esta omisión incide directamente en la estructura de la novela y, por tanto, en la historia de sus personajes. Otras estrategias narrativas como ésta dan una individualidad al narrador de dicha novela y lo distinguen de cualquier otro.

El narrador de *El Caballero de la Carreta* es heterodiegético, es decir, no cuenta su propia historia, ni es testigo de la misma, ni participa del mundo narrado; por el

contrario, se encuentra afuera de la historia. Sin embargo, la ausencia de un narrador nunca es absoluta pues siempre deja huellas, marcas que lo distinguen de los miles de millones de narradores que existen.

Si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar presente de distintas maneras *dentro* del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo* (Pimentel, *El relato en perspectiva*, 142).

Esto quiere decir que el narrador de *El Caballero de la Carreta* crea los acontecimientos sin participar en ellos, pero manifiesta su presencia a través de estrategias narrativas que utiliza para construir el mundo narrado. A continuación se analizarán algunas como son el ritmo de la narración, las formas de presentación, la selección de la información y la perspectiva narrativa.

1.1. El ritmo de la narración

El ritmo de la narración debe entenderse como la cantidad de detalles con los que se narran los acontecimientos; este ritmo es esencial para comprender la construcción del personaje. En *El Caballero de la Carreta* la forma en que el narrador nos proporciona información acerca del personaje principal es lenta y escasa de detalles. Además, no siempre es él mismo quien la aporta. Muchas veces la descripción es indirecta y son otros personajes los que nos dan a conocer más acerca del protagonista ya sea dando datos acerca del mismo o al hacer contraste con él como se verá en el apartado 1.4.

1.2. Las formas de presentación

La presentación del personaje es indirecta desde el título de la novela, pues en éste no aparece el nombre propio de su protagonista como en las novelas anteriores de Chrétien de Troyes (*Erec y Enide*, *Cligès*).

Por lo tanto, el título de la obra también forma parte de las estrategias narrativas aunque este aspecto no haya recibido la misma atención de todos los autores interesados en la novela. Un claro ejemplo al respecto es el *explicit* del copista Guyot que finaliza el relato de Chrétien con las siguientes palabras (Roque, “Pour l’interprétation...”, 142):

CI FAUT LI ROMANS DE
LANCELOT DE LA CHARRETTE

AQUÍ SE TERMINA LA NOVELA DE LANCELOT DE
LA CARRETA

Esta manera de finalizar la novela le resta importancia al papel de la identidad, pues no toma en cuenta que Chrétien omitió el nombre de Lancelot en su título original. Seaman dice que “la idea de que el anonimato del caballero de la carreta importa muy poco está implícita en este tipo de modificaciones [del título original].”²⁵ En concordancia con Seaman, otros autores consideran que el título es muy importante en tanto que forma parte de la construcción misma de la obra. Haidu llama a esta estrategia “retórica del título” y explica que “el autor no nombra solamente a sus personajes, también bautiza sus obras. El hecho de que esto represente una preciosa fuente de efectos literarios parece haber sido descubierto por Chrétien

²⁵ “*implicite à ces remaniements est l’idée que l’anonymat du chevalier de la charrette importe très peu*” (Seaman, “Sept questions...”, 444).

aproximadamente a la mitad de su carrera”,²⁶ que es cuando escribe *El Caballero de la Carreta*.

El título proporciona información acerca de la historia, nos anuncia que en la novela encontraremos contradicciones, pues, como comentan varios autores (entre ellos Haidu y Seaman), contiene un oximorón, es decir, presenta dos términos que se oponen: caballero y carreta. Chrétien de Troyes explica en la novela que las carretas transportaban solamente a los criminales acusados de asesinato o robo, los llevaban por las calles y, a partir de ese momento, quedaban deshonrados y no se les podía dar muestras de estima ni de simpatía (vv. 321-339). El título muestra, pues, “una paradoja que indica el carácter irónico y fundamentalmente misterioso de la obra.”²⁷ A la nobleza de la palabra “caballero” se añade la palabra “carreta” que en realidad pertenece al mundo de las clases bajas, a los trabajadores del campo y de los mercados. Además, la carreta es “el símbolo de la criminalidad y el castigo.”²⁸ Esta combinación de lo caballeresco con la criminalidad está estrictamente ligada a la cuestión de la identidad del protagonista. De hecho, no se puede saber que el desconocido es el personaje principal hasta que se encuentra con la carreta, pues ésta aparece en el título que en vez presentarnos el nombre del protagonista ofrece una descripción de sus circunstancias.

Bliss explica que muchas veces los seudónimos, que también podríamos llamar perífrasis²⁹ a manera de epíteto o sobrenombres,³⁰ dicen más que los nombres propios:

²⁶ “L’auteur ne nomme pas que ses personnages: il baptise aussi ses œuvres. Que ceci représente une source précieuse d’effets littéraires semble avoir été découvert par Chrétien vers le milieu de sa carrière” (Haidu, *Lion-Queue-Coupé...*, 53).

²⁷ “[Le titre] indique un paradoxe qui indique le caractère ironique et fondamentalement mystérieux de l’ouvrage” (Seaman, “Sept questions...”, 443).

²⁸ “[la charrette] est en plus symbole de criminalité et de punition” (Haidu, *Lion-Queue-Coupé...*, 55).

²⁹ Helena Beristáin dice que “si la perífrasis es viciosa, peyorativa o desacreditante, se llama perisología”.

Los seudónimos son más descriptivos que los nombres reales, los seudónimos y las circunstancias en las que son conferidos están más estrechamente ligados a los acontecimientos de una historia que la mayoría de los nombres verdaderos; más aún, la búsqueda del nombre (sin importar su significado) puede en realidad ser el pivote de los acontecimientos.³¹

Bliss opone el concepto de “nombre verdadero” al de “seudónimo” y define este último como un “nombre descriptivo” pues es una manera de calificar a un personaje a partir de sus cualidades o defectos (Bliss, *Naming...*, 16). El crítico también afirma que en ocasiones los seudónimos describen las circunstancias, como en el caso de “caballero de la carreta”. Antes de la revelación del nombre de Lancelot en el verso 3666, el narrador y los personajes se habían referido a él a través de ésta y otras perífrasis. Los siguientes son algunos ejemplos de los nombres descriptivos que el narrador utiliza para referirse a su personaje: “Aquel que llegó sobre la carreta”, “Aquel que se sentó en la carreta”, “Aquel que había sido carretero”, “El caballero de la carreta”, “El carretero”.³²

Pero ¿cómo decide el narrador cuál información proporcionará al lector y en qué momento lo hará?

1.3. La selección de la información

El narrador tiene el privilegio de tomar la decisión del momento en que proporcionará u omitirá la información. Esto sugiere que la manipula de cierta manera con un objetivo.

³⁰ La segunda acepción del *Diccionario de la Lengua Española* para “sobrenombre” es: “Nombre calificativo con que se distingue especialmente a una persona”.

³¹ “they are more descriptive than real names, pseudonyms and the circumstances of their bestowal are more closely bound into the action of a story than are most true names; moreover the search for name (never mind its meaning) may actually be a mainspring of the action” (Bliss, *Naming...*, 23).

³² “Cil qui sor la charrete vint” (v. 477), “Cil qui sor la charrete ot sis” (v. 542), “Cil qui ot esté charretiers” (v. 684), “Li chevaliers de la charrete” (v. 872), “Li charretons” (v. 890).

Como explica Pimentel, un narrador heterodiegético puede estar presente o ausente respecto de su discurso en diferentes grados: “a mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor ‘ausencia’, mayor será la ilusión de ‘objetividad’ y por tanto de confiabilidad” (Pimentel, *El relato...*, 142-143).

Vemos pues que el narrador produce la ilusión de objetividad a pesar de su ausencia aparente, en este caso lo que tenemos es un narrador poco confiable ya que oculta información. Éste sabe todo lo que pasa con los personajes: quiénes son, qué hacen, lo que ya sucedió y lo que sucederá, puesto que, desde el principio, nos describe cada acontecimiento; sabe lo que piensan y lo que sienten, como lo muestra el debate entre Amor y Razón que se desarrolla en la mente del caballero desconocido y lo lleva a subirse a la carreta; finalmente, tiene conocimiento del futuro, como se observa cuando el protagonista duda dos segundos antes de subirse a la carreta y el narrador nos adelanta que un día se arrepentirá:

*Mar le fist et mar en ot honte
Que maintenant sus ne sailli,
Qu’il s’an tendra por mal bailli.*
(vv. 362-364)

Por su desdicha lo hizo y por su desdicha
le retuvo la vergüenza de subir al instante
porque luego se arrepentirá.

Dado que el narrador sabe todo, se puede suponer que decide esconder el nombre del personaje principal (puesto que lo conoce y no lo dice). Según Seaman, el anonimato funciona como una estrategia narrativa cuyo objeto es conservar el interés del lector por el desconocido (Seaman, “Sept questions...”, 447). Ménard está de acuerdo en que en las novelas de Chretien de Troyes, el anonimato es una estrategia narrativa ya que el escritor tiene una tendencia voluntaria de revelar el nombre de sus personajes tardíamente lo que refleja un deseo de intrigar al lector y de crear, durante

un tiempo, enigmas y, por tanto, hacer crecer la curiosidad (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 61).

Así pues, en primera instancia, el lector confía plenamente en el narrador; sin embargo, conforme avanza el relato, la consciencia lectora puede sospechar que si el narrador sabe todo y lo oculta, entonces puede estar utilizando la información de forma estratégica y según las exigencias del relato.

En realidad, lo anterior es una figura retórica que se emplea, sobre todo, en los libros de detectives:³³ la paralipse.³⁴ Genette explica que ésta consiste en alterar el curso de la narración; se trata de dar menos información de la necesaria. Se define como “la omisión de una acción o pensamiento importantes del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar pero que este último decide disimular al lector.”³⁵ Lo que el narrador decide omitir en *El Caballero de la Carreta* es, en esencia, el nombre del protagonista.

Como lectores debemos atender a los indicios sobre la importancia de lo omitido para acceder a la información oculta pues “el relato dice siempre menos de lo que sabe pero con frecuencia hace saber más de lo que dice.”³⁶ Al ocultar el nombre, el narrador da indicios de que es un aspecto importante y de que hay que estar atentos a las razones de esta clara omisión. Otro ejemplo se aprecia cuando Lancelot y Ginebra se

³³ García Gual también hace una comparación con respecto a la narración entre *El Caballero de la Carreta* y las novelas de detectives. Argumenta que la búsqueda paralela entre Gauvain y Lancelot “parece un gran invento de la técnica narrativa. Se me ocurre que el mismo procedimiento inventado por el novelista medieval [Chrétien de Troyes] se encuentra utilizado asiduamente en la novela policiaca moderna, que, como F. Lacassin bien advierte, reincorpora algunos prestigios de la novela de aventuras caballerescas” (García Gual, *El Caballero de la Carreta*, 30).

³⁴ Para Genette, esta figura retórica se llama paralipse u omisión lateral (Genette, *Figures III*, 211). En el Diccionario de retórica y poética de Helena Beristáin, la paralipse aparece como sinónimo de preterición, praeteritio, occultatio, epitrocasmo y reyección o remisión.

³⁵ “l’omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur” (Genette, *Figures III*, 212).

³⁶ “le récit en dit toujours moins qu’il en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu’il n’en dit” (Genette, *Figures III*, 212).

encuentran en las habitaciones de ella y el narrador comienza a describir el apasionado acercamiento entre ambos personajes, pero cuando la pasión amenaza con desembocar en el acto sexual, el narrador se detiene y dice:

*Mes toz jorz iert par moi teüe,
Qu'an conte ne doit estre dite.
Des joies fu la plus eslite
Et la plus delitable cele
Que li contes nos test et cele.*
(vv. 4688-4692)

Pero yo no diré nada al respecto, porque no debe ser dicho en una historia. De los goces, el que el cuento calla y oculta, fue el más deleitable y excelso.

1.4. La perspectiva narrativa

En la perspectiva narrativa, Pimentel incluye los códigos de focalización a los que acude el narrador para filtrar la información. El narrador no dice todo lo que sabe, sino que en ocasiones utiliza a otros personajes para auxiliarlo en su función de contar la historia. En este sentido, Durvyne añade que “los retratos pueden también estar hechos por otro personaje de la ficción cuyo punto de vista subjetivo nos informa al mismo tiempo sobre el personaje descrito y sobre el que lo describe.”³⁷ Como ya se dijo (apartado 1.1), Genette explica que para darle significado a un personaje no solamente se utilizan los retratos sino que también éste puede construirse por contraste con otros personajes del texto.

Tal vez el mejor ejemplo de ello es el hecho de que, desde un principio, las acciones de Gauvain contrastan con las del caballero sin nombre: al describir los actos del primero, el narrador da, en forma indirecta, información acerca del segundo. Por

³⁷ “*les portraits peuvent aussi être faits par un autre personnage de la fiction, dont le point de vue subjectif nous renseigne à la fois sur le personnage décrit et sur celui qui le décrit*” (Durvyne, *Le roman et ses personnages*, 40).

ejemplo, de manera paralela al desconocido, el sobrino del rey Arturo está buscando a la reina pero, a diferencia de aquél, se niega a subir a la carreta pues:

*Si le tint a molt grant folie
Et dit qu'il n'i montera mie,
Car trop vilain change feroit
Sa charrete a cheval chanjoit.*
(vv. 389-392)

[Gauvain] lo consideró como una gran locura y contestó que no subiría pues sería un vil cambio trocar su caballo por una carreta.

Hay que notar que es el propio personaje, y no el narrador, quien explica que sería una locura subirse a la carreta y sus palabras implican que el caballero anónimo está dispuesto a cometer locuras y él no. Otro ejemplo, es el hecho de que prácticamente todos los personajes tienen nombre desde el principio y uno no. El paralelismo y la oposición con Gauvain se presentan en diversas ocasiones, pues el autor continúa utilizando dicha técnica narrativa a lo largo de la novela.

Cuando Gauvain se niega a subir a la carreta, es congruente con los valores de la caballería (como el honor), en oposición al caballero sin nombre quién, sin hacer mucho caso de los valores caballerescos, está dispuesto a poner en duda su honor e, incluso, a perderlo por amor, cosa que hace. El paralelismo también está en el hecho de que Lancelot encuentra a la reina mientras que Gauvain, quien encarna los valores artúricos, casi se ahoga en el agua sin éxito alguno. El sobrino de Arturo tiene la función de resaltar las cualidades que hacen de Lancelot el amante ideal de la reina y las razones por las que ningún otro caballero puede serlo.

Además del permanente contraste entre Gauvain y Lancelot, el narrador utiliza a otros personajes con el mismo fin. Por ejemplo, Lancelot también es descrito por oposición a Arturo y, sobre todo, contrapuesto a Méléagant, pues ambos están también enamorados de la reina. Otra instancia de descripción indirecta puede apreciarse

durante la primera aparición del caballero en la novela, pues el narrador describe al caballo sobre el que monta y no a él:

*Ne tarda gaires quant il voit
Venir un chevalier le pas
Sor un cheval duillant et las
Et pantoissant et tressüé.
(vv. 270-273)*

No pasó mucho tiempo cuando [Gauvain] vio a un caballero que avanzaba al paso sobre un caballo dolorido, agotado, jadeante y cubierto de sudor.

Si el caballo se encuentra en ese estado, el lector puede imaginarse cómo se encontraría el caballero. Aquí, el narrador se vale de recursos indirectos para describir al personaje; en este caso, privilegia la descripción del caballo como si su dueño fuera tan poco importante que no mereciera ni siquiera ser descrito. Esta estrategia narrativa de describir al animal cuando se esperaría tener una descripción del personaje puede tener diferentes intenciones. Una de ellas, la más directa, es restarle importancia al personaje, hacer suponer al lector que éste no jugará un papel importante en el relato. O, por el contrario, el narrador podría estar haciendo de esta manera énfasis en el misterio y el anonimato, con lo que atraería la atención del lector.

El episodio de la carreta marca una transformación evidente en el punto de vista del narrador: antes de este momento parecería que la única razón para focalizar su atención en el desconocido es que Gauvain presencia su llegada. Así, la primera descripción directa que el narrador hace del personaje se da a través de la mirada de Gauvain, quien hasta entonces parecía ser el personaje principal, con lo que se logra el efecto de que el lector considere al caballero sin nombre como alguien sin importancia intrínseca:

*Le chevalier tot seul a pié,
Tot armé, le hiaume lacié,*

El caballero solo a pie acababa de llegar junto a una carreta. Iba con toda su

*L'escu au col, l'espee ceinte,
Si ot une charrete attainte.
(vv. 317-320)*

armadura, el yelmo lazado, el escudo al cuello, la espada ceñida.

Como se ha visto, las descripciones son indirectas, pero es importante resaltar los objetos que se describen en vez del caballero: en la primera se habla del caballo y, la segunda vez, cuando llega a la carreta, se describe la armadura; ambos son parte esencial del equipo de todo caballero, es decir, son objetos o accesorios que lo caracterizan como tal.

Esos mismos objetos son centrales en la primera descripción directa y detallada del protagonista que hace el narrador: en el verso 2672, en donde aparece el caballero en armonía con su armadura y su caballo. En ese momento, ya vemos un retrato del caballero a través de la mirada del narrador. Es la primera vez que éste lo describe directamente en el cuerpo de la novela:

*Bien sanble qu'il doie estre suens
Li chevax, tant il avenoit
Et li escuz que il tenoit
Par les enarmes anbracié;
Si ot un hiaume el chief lacié
Qui tant i estoit bien assis
Que il ne vos fust mie avis
Qu'anprunté n'acreü l'eüst.
(vv. 2672-2679)*

Parecía que el caballo y el escudo eran suyos pues le quedaban perfectamente. Se le veía tan bien el yelmo que nadie hubiera pensado que fuera prestado o alquilado.

Por otra parte, el narrador se vale en ocasiones de otros personajes para emitir juicios de valor acerca del protagonista. Este aspecto se analizará mas adelante (ver tercer apartado del capítulo tres), mientras tanto, es necesario profundizar más sobre la importancia del nombre en la obra de Chrétien.

II. Semejanzas y diferencias en la revelación del nombre en *El Caballero de la Carreta* y *El Cuento del Grial*

Existen varios aspectos en común entre *El Caballero de la Carreta* y *El Cuento del Grial*: el hecho de que su autor, Chrétien de Troyes, haya dejado ambas obras inconclusas, el modo en que los protagonistas de cada una de ellas ponen constantemente en duda su carácter de héroes, al desplegar un comportamiento contrario a la expectativa del lector y, sobre todo, la estrategia narrativa que deja anónimos a ambos personajes durante buena parte del relato y sólo revela sus nombres en instantes decisivos. Se encuentra similitud entre las dos novelas incluso en el momento en que se mencionan por primera vez los nombres de Perceval y Lancelot, pues apenas un centenar de versos separan uno y otro; el lector conoce el nombre de Perceval en el verso 3575 de *El Cuento del Grial* y el de Lancelot en el verso 3666 de *El Caballero de la Carreta*.

Considero importante estudiar el concepto del nombre en un segundo personaje para comprender más ampliamente la técnica narrativa de omisión que el autor utiliza. Escogí *El Cuento del Grial* puesto que es la otra obra más importante de Chrétien y porque existen diferencias entre los dos textos que van más allá de la simple elección del tema y de los aspectos formales de composición. Las diferencias más importantes para el presente estudio se encuentran en la materia de la narración, pues en cada caso son distintas las razones para mantener velado el nombre de los personajes y que llevan a su conocimiento.

En el presente apartado se analizarán comparativamente tres aspectos del nombre en las dos novelas mencionadas. En primer lugar, se analizará el conocimiento que tiene cada protagonista de su nombre; en segundo lugar, las situaciones que llevan a cada uno al descubrimiento de su identidad; y, finalmente, la relevancia que tiene el conocimiento del nombre para el desarrollo de la historia.

2.1. El conocimiento de los protagonistas acerca de su nombre

En ambas novelas el lector ocupa la misma posición frente al nombre de sus protagonistas: los ignora por completo hasta que le son revelados, situación que sucede por exigencias del relato. En cambio, los personajes tienen conocimientos distintos acerca de sus nombres. En *El Cuento del Grial*, Perceval parece desconocer su nombre pero no está consciente de su propia ignorancia. Por el contrario, en *El Caballero de la Carreta*, Lancelot sabe cómo se llama y se niega a decirlo.

El desconocimiento del nombre del primer personaje es evidente puesto que, cuando por fin dice nombrarse Perceval, el texto afirma que lo adivina y sólo se puede adivinar aquello que se desconoce. La palabra *devine* aparece en todos los manuscritos salvo en uno.³⁸ Sin embargo, no es preciso esperar hasta ese momento para saber que el personaje ignoraba su nombre. Desde el principio, cuando el personaje se encuentra con los primeros caballeros que ha visto en su vida, uno de ellos le pregunta su nombre y el ingenuo joven dice llamarse “Bello Hijo”, “Bello Hermano” o “Bello Señor”:

³⁸ Ménard señala que es el ms S (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 61). Y, de hecho, este autor hace un análisis detallado de las diversas traducciones de varios críticos. Por ejemplo, explica que W. Nitzze propuso traducir *deviner* como “contar” pues el diccionario *Tobler-Lommatzsch* define esa palabra como “mencionar, hacer saber”. Ese mismo diccionario da como definiciones “suponer, presumir, tener la intuición de”. Los traductores de la novela han traducido esa palabra como “tiene la intuición” (J. Ribard en 1979), “tiene la inspiración” (Charles Méla en 1990), y finalmente, Poirion, en la edición que se utilizó para hacer el presente estudio, la traduce como “adivinar por encantamiento”.

*Mes or te pri que tu m'anseignes
 Par quel non je t'apelerai.
 - Sire, fet il, jel vos dirai.
 J'ai non Biax Filz. – Biax Filz as ores?
 Je cuit bien que tu as ancores
 Un autre non. – Sir, par foi,
 J'ai non Biau Frere. – Bien t'an croi.
 Mes se tu me vials dire voir,
 Ton droit non voldrai ge savoir.
 - Sire, fet il, bien vos puis dire
 Qu'a mon droit non ai non Biau Sire.
 - Si maist Dex, ci a biau non.
 As an tu plus? – Sir, je non,
 Ne onques certes plus n'an oi.
 (vv. 344-357)*

Pero te pido que me digas por qué
 nombre debo llamarte.
 - Señor, se lo diré. Mi nombre es Bello
 Hijo.
 - ¿Bello Hijo? Yo creo que tienes otro
 nombre.
 - Señor, por Dios, también me llamo Bello
 Hermano.
 - Sí te creo. Pero si me quieres decir la
 verdad, quiero saber cuál es tu verdadero
 nombre.
 - Señor, claro que se lo diré, mi verdadero
 nombre es Bello Señor.
 - ¡Por Dios! ¡Qué nombre más bello!
 ¿Tienes algún otro?
 - No Señor, en verdad nunca he tenido
 otro.

Chrétien de Troyes precisa que el personaje no sabía su nombre antes de la
 revelación: “Y aquel, que no sabía su nombre.”³⁹ Como lo especifica Bezzola, antes de
 ese momento Perceval sólo sabe nombrarse a través de su relación con los demás, ello
 significa que su lugar en el mundo está determinado por los otros. Así pues, dice que se
 llama “Bello Hijo” puesto que así le dice su madre, “Bello Hermano” por cómo le dicen
 sus pares y la comunidad cristiana y “Bello Señor” puesto que así lo llaman los siervos
 de su madre. El joven responde con sencillez las preguntas que le han hecho porque,
 para él, el nombre representa las relaciones con su entorno: su madre, sus semejantes
 y sus sirvientes (Bezzola, *Le sens de l'aventure...*, 52).

El personaje demuestra haber vivido en un mundo alejado de la sociedad y los
 modales de ésta le son todavía ajenos. A través de este diálogo con los caballeros,
 Perceval refleja una personalidad infantil pues son muchas cosas las que lo

³⁹ “*Et cil qui son non ne savoit*” (v.3573).

impresionan: el sonido de las armaduras, el paso de los caballos, la presencia de los caballeros a quienes el joven considera como demonios por el ruido que producen, pero como ángeles por su aspecto.

Otro aspecto de su personalidad infantil es el egoísmo: Perceval parece sólo conceder importancia a los demás en función de sí mismo, solamente le interesa satisfacer su propia curiosidad. Esto se hace evidente cuando el joven les pregunta a los caballeros lo que son o para qué sirven sus armas y sus nombres, mientras ignora las preguntas que ellos le formulan a su vez.

Estos rasgos egoístas infantiles se repiten cuando abandona a su madre sin importarle que la caída pudiera causarle algún daño. Igualmente, cuando tras un beso arrebató el anillo a la doncella de la tienda a pesar de su desesperada resistencia. Y, sobre todo, cuando como única respuesta a las preocupaciones del rey Arturo, el joven le pide que lo haga caballero.

La maduración de Perceval comienza con el descubrimiento del universo que su madre le había ocultado y se enfrenta directamente con el mundo real. Cuando mata al Caballero Bermejo e intenta quitarle su armadura sin ningún resultado, el lector se da cuenta de que el personaje tiene que aprender desde lo más básico si quiere convertirse en caballero. Su maduración continúa cuando conoce a Gornemant y éste lo hace caballero ya que, a partir de ese episodio, el joven da prueba de una mayor consciencia y decide ir a buscar a su madre (v. 1699). Pero, cuando por fin demuestra ocuparse de alguien más, es cuando defiende la fortaleza de Blanchefleur. En otras palabras, el personaje conoce el mundo y madura conforme la novela avanza y por esa razón se le considera una novela de aprendizaje.

En gran medida, la madre de Perceval es responsable del estado infantil en que aquel había vivido hasta antes de decidir irse del nido materno, pues ella le negó el nombre individual. Es notable el hecho de que la madre le haya dicho “por el nombre se conoce al hombre” y que nunca llamara a su hijo por su nombre propio. La primera mención del personaje es “*li filz a la veve dame*” [el hijo de la viuda] (v. 74): “por el momento, nuestro héroe solamente es designado por una perífrasis que subraya su dependencia.”⁴⁰ Bezzola dice que no hay ninguna razón lógica por la cual la madre se negara a darle un nombre a su hijo “salvo un deseo apasionado de arrancarlo de ese mundo en donde el nombre que se tiene es una marca peligrosa para el individuo.”⁴¹ Pero ¿por qué el nombre es peligroso?, ¿por qué ese deseo de arrancar a su hijo del mundo?

Para responder estas preguntas es necesario tener en cuenta los antecedentes familiares de Perceval que su propia madre le da a conocer. Dos de los hermanos del protagonista murieron por las armas y su padre quedó inválido por las mismas razones. Por tanto, es natural que la madre del personaje se empeñara en evitar que su hijo conociera la caballería, sobre todo, cuando la mayoría de los hombres de su linaje habían muerto en actividades caballerescas. Se entiende así que la mujer no deseara perder a su único hijo vivo que era su único consuelo, pues se había quedado sola a causa de la caballería.

Así se explica que la madre de Perceval le haya ocultado su nombre y, con ello, la identidad y el linaje que lo hacían heredero de caballeros y, al mismo tiempo, le

⁴⁰ “*notre héros n’est pour l’instant désigné que par une périphrase qui souligne sa dépendance*” (Poirion, nota 2, p. 687).

⁴¹ “*aucune raison n’empêcherait sa mère de lui en donner un [nom], aucune raison logique, mais bien le désir passionné de l’arracher à ce monde où le nom que l’on porte est une marque dangereuse pour l’individu*” (Bezzola, *Le sens de l’aventure...*, 52).

otorgaban un destino en la misma profesión. Por esta razón, Bezzola explica que “entonces, ella también dejó su nombre, lo perdió con su marido que la sociedad le robó, ya no es más que *la viuda* y, su hijo, *el hijo de la viuda*.”⁴² Renunciar al nombre implica renunciar a la sociedad o mantenerse al margen de la misma, pues es el nombre, con su carga de historia y de honor, lo que ata a las personas con la sociedad, y en especial a Perceval con el mundo caballeresco que tanto dolor había causado a su madre.

Lancelot, por su lado, parece conocer su nombre. Uno de los episodios que lo demuestra es la meditación del personaje en el paso de un vado:

*Et cil de la charrete panse
 Con cil qui force ne deffanse
 N'a vers Amors qui le justise ;
 Et ses pansers est de tel guise
 Que lui meïsmes en oblie,
 Ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
 Ne ne li manbre de son non,
 Ne set s'il est armez ou non,
 Ne set ou va, ne set don vient ;
 De rien nule ne li sovient
 Fors d'une seule, et por celi
 A mis les autres en obli.
 (vv- 711-722)*

El de la carreta piensa como aquel que no tiene fuerza ni defensa ante Amor que lo gobierna. Y sus pensamientos son tales que se olvida de sí mismo, no sabe si es o si no es, y ni siquiera se acuerda de su nombre, no sabe si está armado o no, no sabe hacia dónde va o de dónde viene. De nada se acuerda excepto de una persona y es por ella por quien ha olvidado todo lo demás.

Si el personaje se olvida de su nombre quiere decir que antes de eso lo sabía pues olvidar es “dejar de tener en la memoria lo que se tenía o debía tener”.⁴³

¿Si Lancelot conoce su nombre, por qué razón se niega a decirlo? Una respuesta puede formularse a partir del episodio del cementerio cuando, después de que el caballero anónimo levanta una losa tan pesada que se necesitaban siete hombres

⁴² “alors, elle aussi a quitté son nom, elle l'a perdu avec son mari que la société lui a ravi, elle n'est plus que la veuve dame et son fils li filz a la veuve dame” (Bezzola, *Le sens de l'aventure...*, 52).

⁴³ *Diccionario de la Lengua Española*.

grandes y fuertes para levantarla, el monje que presenci3 tal proeza le pregunta su nombre:

*Si dit: "Sire, ora i grant envie
Que je seüsse vostre non;
Direiez le me vos? – Je? Non!
(vv. 1926-1928)*

- Señor, tengo muchas ganas de conocer su nombre. ¿Podría decírmelo?
- ¿Yo? ¡No!

La sencilla respuesta del caballero puede interpretarse al menos de dos maneras.⁴⁴ En primer lugar, puede suponerse que al autor le hacía falta una sílaba para conservar la métrica y por ello agregó un "je" [¿yo?]. Sin embargo, podemos pensar también que el hecho de que el personaje responda con la pregunta "¿yo?" sugiere una imposibilidad de decir su nombre, y podría pensarse que éste se encuentra ligado a otra persona a quien le corresponde revelarlo si lo considera pertinente.⁴⁵

El episodio del cementerio sirve, por eso mismo, como una especie de profecía, porque la inscripción en la tumba le ofrece la certeza de que liberará a todos los prisioneros del reino de Gorre, y sabemos que la más importante de entre ellos era la reina Ginebra. Así, el caballero sabe que alcanzará su objetivo que está ligado a la recuperación de su nombre, aunque en realidad ignoramos si el personaje está consciente de ello. Lancelot conoce, pues, su nombre. Chrétien no precisa la razón de la omisión del nombre de parte de personaje pero, puede suponerse, que como aún no ha llegado a su objetivo (la reina), todavía no se ha hecho merecedor de él. O tal vez no ha realizado las proezas suficientes para limpiar la imagen que lo liga a la carreta y no quiere ser reconocido por ella.

⁴⁴ Poirion da una tercera interpretación: puesto que "non", nombre, y "non", negación, se escriben de la misma manera en francés antiguo el personaje podría estar haciendo un juego de palabras parecido al de Ulises en la *Odisea* cuando le dice al cíclope que su nombre era "Nadie".

⁴⁵ El personaje, al igual que el narrador, oculta su nombre. Acaso el personaje mismo esté consciente de que es su dama quien debe pronunciar su nombre por primera vez, pues es ella la que le concede el estatus de héroe y decide si lo merece o no.

2.2. Situaciones del descubrimiento del nombre

El hecho de que el narrador se tome el trabajo de ocultar el nombre de sus protagonistas durante más o menos la mitad de la historia, evidencia la importancia central que tiene la revelación de los nombres para la trama. En las dos novelas que se analizan en este apartado, las circunstancias que rodean a los personajes en el momento en que sus nombres se hacen conocidos son muy distintas y, dada la importancia del acontecimiento, es preciso analizarlas. El nombre de Lancelot aparece por primera vez cuando, después de superar numerosas pruebas, llega finalmente a su destino que es encontrar a la reina. En cambio, Perceval adivina su nombre justo después de haber fracasado en la prueba más importante de su vida. Las diferencias entre estas dos situaciones reflejan que el narrador utiliza el nombre como estrategia, pero no lo hace de la misma manera en cada novela.

En el caso de Perceval, el fracaso tiene lugar en el castillo del grial donde, durante la cena del cortejo del grial, debió haber formulado dos preguntas⁴⁶ de las cuales dependía la salud del Rey Pescador y la posibilidad de que sus tierras recuperaran la fertilidad. Perceval no hace las preguntas por el consejo de Gornemant quien, al nombrarlo caballero, le recomendó no hablar mucho porque “quien habla demasiado comete pecado”.⁴⁷ Al salir del castillo sin saber que ha fallado en la prueba, encuentra a su prima quien le hace saber que la causa de su fracaso es el pecado que cometió:

⁴⁶ Lo que debía preguntar se lo explica la doncella fea que llega a la corte del rey Arturo justo cuando Gauvain lleva a Perceval. Las preguntas eran: “¿Para qué gran señor estaba destinado el grial?” y “¿Por qué surge una gota de sangre de la blanca punta de hierro [de la lanza]?” (vv. 4652-4760).

⁴⁷ “*qui trop parole pechié fet*” (v. 1654).

*Por le pechié. Ce saches tu,
De ta mere t'est avenu,
Qu'ele est morte de duel de toi.
(vv. 3593-3595)*

Fue por el pecado. Tienes que saber que fue por tu madre, que murió del dolor que le causaste.

A continuación, la prima le pregunta su nombre y en ese momento Perceval lo “adivina”. Sin embargo, su prima le impone otro nombre ligado a su fracaso, es decir, como una suerte de recordatorio respecto de que no formuló las preguntas que habrían salvado al Rey Pescador:

*- 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.
Et quant la demesele l'ot,
Si s'est ancontre lui dreciee
Et li dist come correciee:
Vostre noms est changiez, amis.
- Comant? – Percevax li cheitis!
(vv. 3572-3582)*

- ¿Cuál es su nombre, amigo?
Y él, que no sabía su nombre, adivina y dice que se llama Perceval el Galés sin estar seguro de decir la verdad, pero dice la verdad aunque lo ignore. Y cuando la doncella lo oyó, se irguió hacia él y le dijo enojada:
- Su nombre ha cambiado, amigo.
- ¿Cómo?
- ¡Perceval el Desafortunado!

Szkilnik explica que, en la Edad Media, el nombre está con frecuencia compuesto de un nombre y un sobrenombre lo que a menudo indica el origen del personaje como Gornemant de Goort o el Orgullosa de la Landa (Szkilnik, *Perceval...*, 55). En el caso de Perceval, sus dos sobrenombres, el Galés y el Desafortunado, tienen connotaciones negativas e indican las razones de su fracaso. Perceval el Galés hace referencia al país de Gales, pero también hace eco a las palabras de los primeros caballeros que aparecen en la novela:

*Sire, sachiez bien antreset
Que Galois sont tuit par nature
Plus fol que bestes an pasture.
(vv. 242-244)*

Señor, sepa antes que nada que todos los galeses son por naturaleza más brutos que el ganado en la pradera.

Su segundo sobrenombre, “el Desafortunado”, indica la decepción de su prima, y no sólo de ella pues, como Ménard afirma, cuando el personaje se despierta al día siguiente de la cena del cortejo del grial, en el castillo todos se han ido “como si se negaran a aparecer ante un personaje que acaba de fallar una prueba.”⁴⁸ También hay otra interpretación que liga al castillo al Otro Mundo en donde los elementos maravillosos podrían explicar la desaparición de todos. En todo caso, nunca sabremos si Perceval cumplirá su misión, aunque supere varias pruebas más a lo largo de la narración, puesto que Chrétien deja la novela inacabada.

En cambio, cuando se pronuncia por primera vez el nombre de Lancelot, es un momento de triunfo. El nombre aparece justo cuando el aparentemente deshonorado caballero de la carreta ha llegado a su objetivo y la razón para soportar tantas deshonras y superar numerosas pruebas, la reina, y está luchando por ella. El nombre de Lancelot en boca de la reina reemplaza el deshonoroso seudónimo “caballero de la carreta” por su nombre verdadero. En ningún momento de la narración, después de que el nombre se descubre, vuelven a llamar al protagonista “caballero de la carreta”.

2.3. La importancia del descubrimiento del nombre

A nivel narrativo, en las dos novelas que comparamos en este capítulo, el descubrimiento del nombre genera una transformación importante, pues a partir de ese momento el narrador comienza a referirse a los personajes por sus nombres reales. Sin embargo, en ninguno de los dos casos el narrador es el primero en enunciar dichos nombres. En el caso de Lancelot, la reina lo hace, en tanto que Perceval descubre su

⁴⁸ “*comme s'ils refusaient d'apparaître au personnage qui vient d'échouer à un épreuve*” (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 61).

nombre casi por azar, si bien luego se verá que no es una revelación azarosa. Se trata de una técnica literaria puesto que una vez develados los nombres por un personaje, el narrador los pronuncia libremente.

Ahora bien, más allá de los recursos meramente retóricos, ¿qué representa el descubrimiento del nombre en la historia? Cirlot sostiene que en las obras de Chrétien de Troyes “la pérdida o el hallazgo de un nombre constituyó en la literatura artúrica una forma simbólica para acudir a la transformación del héroe, un modo de marcar una etapa decisiva en la evolución del personaje” (Cirlot, *La novela artúrica...*, 60).

Cuando Perceval adivina su nombre, le informan que su madre está muerta, situación que aparentemente lo separaría de todos los lazos familiares. Sin embargo, en ese mismo momento se reintegra a su familia: en primer lugar, porque es su prima quien le da la noticia de su madre, es decir, se entera de que aún tiene otros familiares vivos; en segundo lugar, porque al tener un nombre, forma parte de un linaje ya que “un personaje anónimo no está relacionado con nadie.”⁴⁹ Y no se trata de cualquier linaje: como se sabrá más adelante, se trata del linaje del grial que, además, necesita sus servicios. Aunque la importancia de su linaje aún no se revela en la historia, el acceso al nombre es un primer paso para la reintegración de Perceval a su historia familiar y para que descubra su misión. También es importante recalcar que tener un nombre otorga “la posibilidad de ser conocido y reconocido por los demás.”⁵⁰

Para tener un renombre primero hay que tener un nombre; es por eso que antes de ser nombrados, ni Lancelot ni Perceval podían ser reconocidos por quienes eran realmente aunque ambos ya se habían hecho conocidos; dicho de otro modo, no había

⁴⁹ “un personnage anonyme ne se relie à personne” (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 69).

⁵⁰ “acquérir la possibilité d’être connu et reconnu par les autres” (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 70).

relación entre nombre verdadero y renombre. Hasta entonces, Lancelot había sido conocido como el “caballero de la carreta” y Perceval era el “Caballero Bermejo”.⁵¹

Para Perceval, el aspecto social ligado al nombre no es tan importante como el espiritual. Su linaje paterno lo liga al mundo social, mientras que el materno lo acerca al medio espiritual y a Dios. Para este personaje, adivinar su nombre y recibir su nuevo sobrenombre son los primeros pasos en la búsqueda de una identidad propia e individual separada de las limitaciones que le había impuesto su madre; al reconciliarse con su linaje y su historia, el protagonista se va apartando de los miedos maternos poco a poco. En resumen, el cambio se desarrolla de la siguiente manera:

1. El personaje abandona a su madre para ir en busca de su destino.
2. Deja de ser el “hijo de la viuda” para convertirse en el Caballero Bermejo.
3. Se deshace de la ropa que su madre le había hecho para ponerse la que le da Gornemant antes de hacerlo caballero.
4. Gornemant le pide que deje de repetir que fue su madre quien le enseñó todo lo que sabe y el personaje lo acepta.
5. Después de ser hecho caballero y de recibir las consignas de Gornemant, el narrador deja de llamar al protagonista “*li valez*” [el joven] para hacer referencia a él como “*li chevaliers*” [el caballero] (v. 1769).⁵²

⁵¹ Sin embargo, el Caballero Bermejo era Guingueroi. Perceval lo vence en la corte del rey Arturo y se apropia de sus armas que eran color rojizo. A partir de ese momento lo empiezan a llamar a él Caballero Bermejo. Michelle Szkilnik explica que, más tarde en la historia, cuando Perceval vence a Anguingueron en el castillo de Blanchefleur, se reapropia del nombre del Caballero Bermejo ya que Anguingueron tiene inscrito en su nombre el nombre de Guingueroi, por tanto, “someter a Anguingueron no es sólo liberar a Blanchefleur, también es reapropiarse del nombre Caballero Bermejo”. [“*Soumettre Anguingueron, c’est non seulement délivrer Blanchefleur, mais encore, se réapproprier ce nom de Chevalier Vermeil*” (Szkilnik, Perceval..., 53)]

⁵² Y en el momento del descubrimiento del nombre lo comenzará a llamar por su verdadero nombre.

6. La transformación termina cuando el resto de los personajes empieza a interesarse por el nombre del Perceval. Desde el principio de la novela sólo los caballeros con los que se encuentra le preguntan su nombre, nadie más, ni Blanchefleur, ni el rey Arturo, ni Gornemant. Sin embargo, después, cuando él ya lo adivinó, otros personajes como Gauvain y el rey quieren conocer su identidad.

Existen diversas interpretaciones sobre el episodio en que Perceval adivina su nombre. Ménard ofrece sus reflexiones en torno a la cuestión en varias obras: en su libro *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge* (1969) habla del humor que acompañaba la escena, pues el nombre se presentaba de manera abrupta. Después de casi un cuarto de siglo, en *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose* rectifica y reconoce que “el ambiente de la escena no se presta en absoluto al humor.”⁵³ El mismo autor analiza otros acercamientos de distintos autores. Así, por ejemplo, menciona la interpretación psicológica de Bezzola: “el joven, consternado por su fracaso en el castillo del grail, se sumerge en el abismo de su propia existencia y adivina su sentido al adivinar su nombre. Por su nombre, Perceval el Galés, entrevé por primera vez el fondo de su personalidad.”⁵⁴ Esta interpretación es muy prematura, pues el personaje no transforma para nada su personalidad cuando descubre su nombre, de hecho, Ménard descarta esta opinión y arguye que en realidad el personaje no presenta un cambio verdadero después de este episodio, sino que se vuelve un caballero errante y ni siquiera llora la muerte de su madre. El descubrimiento del nombre no tiene ninguna consecuencia psicológica ni moral: “[Perceval] no tiene todavía [...] ninguna

⁵³ “*le climat de la scène ne se prête guère à l’enjouement*” (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 62).

⁵⁴ “*le jeune homme, consterné de sa faillite au château du graal, se plonge dans l’abîme de sa propre existence et en devine le sens en devinant son nom. Par son nom, Perceval le Gallois, il entrevoit pour la première fois le fond de sa personnalité*” (Bezzola, *Le sens de l’amour...*, 56).

consciencia de sí mismo, ni de su destino, ni de los deberes que le incumben.”⁵⁵ No obstante, existe un cambio evidente en el personaje cinco años después cuando reencuentra al ermitaño y llora porque ha olvidado a Dios, pues esas lágrimas son “de contrición y de iluminación de un pecador que descubre y se arrepiente de sus faltas.”⁵⁶ Por tanto, el crítico concluye que, en el momento del descubrimiento del nombre, el personaje no cambia porque aún no ha descubierto a Dios y no será un hombre nuevo sino hasta que lo haya hecho.

Considero necesario acotar la opinión de Ménard y agregar que, si bien no existe un cambio psicológico, el personaje abandona un mundo en donde su identidad dependía, en primer lugar, de sus relaciones cercanas, recordemos que antes lo llamaban “bello hijo”, “bello hermano”, “bello señor”; en segundo lugar, de su apariencia, pues le decían “el joven” o “el Caballero Bermejo”, y eso deja de ocurrir, lo que en algún modo debe afectar su identidad. A la par de lo anterior, Perceval también experimenta un proceso de maduración, pues, como ya se vio, se separa de su madre poco a poco para encontrarse a sí mismo y, al descubrir su nombre, adquiere una identidad individual que lo acompaña y en alguna medida, a pesar de que el personaje no lo sepa aún, le otorga su verdadera misión que está directamente relacionada con Dios.

Cuando llega con el ermitaño, el protagonista hace un análisis de su falta y reconoce que olvidó a Dios a causa de ella y de la tristeza que le siguió. El ermitaño en seguida le pregunta su nombre como lo había hecho su prima en el episodio posterior al del castillo del gral. El protagonista le dice su nombre y éste lo reconoce de inmediato y

⁵⁵ “[Perceval] n’a encore [...] aucune conscience de soi, de son destin, des devoirs qui lui incombent” (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 66).

⁵⁶ “de contrition et d’illumination d’un pêcheur qui découvre et regrette ses fautes” (Ménard, *De Chrétien de Troyes...*, 67).

le informa que su madre y la persona a la que estaba destinado el grial son hermanos. El Rey Pescador es primo de Perceval e hijo del señor del grial.

Perceval se da cuenta de que su misión como caballero no es terrenal, sino que está ligada a la vida espiritual. El personaje presenta un cambio psicológico el cual manifiesta al llorar y arrepentirse en ese momento. El ermitaño le explica que si quiere recuperar la gracia de Dios tiene que vivir a partir de ese momento a su servicio, es decir, tiene que creer en Él, amarlo y honrarlo, ser humilde, ayudar a las mujeres, sobre todo a las viudas y huérfanas, etc. Perceval acepta y su tío le enseña los nombres más importantes de Dios que no deben ser pronunciados excepto en peligro de muerte.

Lo anterior demuestra que el nombre de Perceval está ligado sobre todo a su linaje materno y, por tanto, a Dios. Ahí radica la diferencia más importante entre Perceval y Lancelot: el destino de Lancelot es ser un caballero terrenal y servir a su dama. Para él, la revelación del nombre implica un cambio de estatus, tanto en lo social como en lo privado. En lo social supera y abandona su sobrenombre de “caballero de la carreta” así como el oprobio que lo acompaña y, en lo privado, deja de ser una persona sin nombre y alcanza relevancia en los afectos de la reina, se transforma en su amante y en el mejor caballero del mundo como lo había anunciado la lápida del cementerio. En tanto que, para Perceval, la revelación implica renunciar a los placeres terrenales y ser un caballero celestial y servir a Dios.

III. Nombre, Amor, Honor

3.1. Primera aparición del caballero sin nombre

El caballero anónimo aparece mencionado en la historia por primera vez de manera indirecta. Keu está a punto de llevar a la reina Ginebra hacia el enemigo y ésta se lamenta:

*Monte la reïne, et si dist,
An bas, por ce qu'an ne l'oïst:
"Ha! Amis, se le seüssiez,
Ja, ce croi, ne me lessissiez
Sanz chalonge mener un pas!
(vv. 207-211)*

La reina sube al caballo y dice en voz baja para que nadie la oiga: "¡Ay Amigo! si usted lo supiera creo que no me permitiría, sin oponerse, dar aunque fuera un paso.

Este lamento (o invocación) ha recibido varias interpretaciones ya que, a pesar de que ella no menciona el nombre de Lancelot, un lector ya familiarizado con la historia puede intuir que se trata de una interpelación hacia él. Sin embargo, también se ha sugerido que en realidad la dama se dirige al rey, de hecho, en *El Caballero de la Carreta* de la editorial Alianza (1983) se tradujeron estos versos de la siguiente manera: "¡Ah, rey, si lo supierais, creo que no permitiríais que Keu me alejara ni un solo paso!"⁵⁷

No obstante, a mi parecer, ésta última interpretación carece de sentido puesto que, en primer lugar, el rey sabía que Keu se la iba a llevar y, en segundo lugar, el rey se había comprometido por un don en blanco,⁵⁸ por lo que tenía que permitir que Keu se

⁵⁷ Poirion reconoce, aunque afirma que no tiene justificación pues también considera que Ginebra interpela a Lancelot, que otro manuscrito hace pensar que Ginebra piensa en Arturo.

⁵⁸ El don en blanco o *don contraignant* es un don que el rey está obligado a cumplir a pesar de que al concederlo ignore cuál es.

la llevara. Además, si ella quisiera dirigirse al rey con esta suerte de lamento, no tendría sentido que lo hiciera en voz baja para que nadie la escuchara, ni siquiera el rey.

Por otra parte, Poirion explica que “el hecho de que la reina piense en su amigo, que no puede ser más que Lancelot, y en secreto lo llame, concuerda con lo que se sabrá después con respecto a sus pensamientos secretos hacia su amigo⁵⁹ y con su primera aparición⁶⁰ en la siguiente escena.”⁶¹

De cualquier modo, la primera mención explícita al caballero aparece más adelante en la escena en que Gauvain va en busca de la reina y se encuentra con él:

*[Gauvain] Ne tarda gaires quant il voit
Venir un chevalier le pas
Sor un cheval duillant et las
et pantoisant et tressüé.⁶²
(vv. 270-273)*

No pasó mucho tiempo cuando [Gauvain] vio a un caballero que avanzaba al paso sobre un caballo dolorido, agotado, jadeante y cubierto de sudor.

¿De dónde viene este caballero?, ¿cuál es la razón de su llegada? y, sobre todo, ¿quién es? Estas son las preguntas lógicas que un lector se hace cuando aparece un nuevo personaje. Sin embargo, en nuestro caso el encuentro no ofrece respuestas sobre el origen y la identidad del desconocido, sino que confunde más al lector. A continuación se estudiará esta primera aparición del protagonista analizando los puntos que pueden considerarse importantes. El encuentro entre ambos caballeros se desarrolla de la siguiente manera:

⁵⁹ En el episodio de las manchas de sangre, Ginebra utiliza de nuevo este medio de comunicación y llama en secreto a Lancelot y éste llega.

⁶⁰ Es decir, la escena en donde aparece por primera vez el personaje anónimo, quizá respondiendo al llamado de la reina.

⁶¹ “*Qu’elle pense à son ami, qui ne peut être que Lancelot, et fasse secrètement appel à lui, est [...] en accord avec ce que l’on pourra savoir par la suite de ses secrètes pensées à l’égard de son ami, et avec l’arrivée de celui-ci au cours de la scène suivante*” (Poirion, nota 1, p. 512).

1. Gauvain observa que un caballero se acerca, como la cita anterior lo muestra (vv. 270-273).
2. El caballero desconocido saluda a Gauvain primero y éste le devuelve el saludo.

*Li chevaliers a salüé
Mon seignor Gauvain primerains,
Et puis lui mes sire Gauvains.
(vv. 274-276)*

El caballero saludó primero al señor Gauvain y éste le contestó después.

3. Acto seguido, el caballero se detiene y reconoce a Gauvain.

*Et li chevaliers s'arestut
Qui mon seignor Gauvain conut.
(vv. 277-278)*

Y el caballero se detuvo al reconocer⁶³ al señor Gauvain.

El texto afirma que el caballero se detiene porque reconoce a Gauvain. Sin embargo, a pesar de la reciprocidad del saludo, no queda claro si éste último sabe quién es su interlocutor. Aunque se podría pensar que el caballero reconoce a Gauvain porque ambos ya se conocían, el narrador no proporciona la información suficiente para confirmarlo. El hecho de que el recién llegado pudiera parecerle un extraño al sobrino del rey aumenta el misterio con respecto a su identidad, sobre todo por el hecho de que el caballero le pide a Gauvain un caballo y éste se lo otorga (vv. 279-287).

¿Por qué se lo pide? En primer lugar, si el desconocido pide otro caballo para sustituir al suyo que, como ya se dijo, venía desfalleciendo, es porque necesita seguir su camino; es decir, el caballero requiere ir a alguna parte con urgencia y desesperación aunque el lector aún no sepa dónde (ni siquiera se toma el tiempo de escoger al mejor caballo). En segundo lugar, si Gauvain le concede, sin siquiera

⁶³ El diccionario *Godefroy* define el verbo “*conoistre*” como conocer o reconocer.

dudarlo, uno de los dos caballos que llevaba de más, es posible que también él sepa quién es el caballero anónimo, ya que los caballos eran algo muy valioso que no se regalaba al azar. Además, se podría suponer que dichos caballos que llevaba Gauvain estaban destinados para que la reina y Keu pudieran regresar a la corte –lo que los hacía aún más preciados.

El hecho de que el narrador no nos diga que Gauvain reconoce al caballero confirma que la función del anonimato desempeña un papel fundamental en la historia. Por este valor que se le otorga, Seaman distingue la diferencia entre el caballero desconocido que se encuentra con Gauvain y el propio Lancelot. Si bien podemos afirmar que el caballero anónimo es un Lancelot en potencia, el lector desprevenido no puede saberlo en ese momento de la historia.

3.2. El caballero ante la carreta

El siguiente punto a tratar es el pasaje en que el desconocido se aproxima al enano de la carreta y le pregunta si ha visto pasar a la reina. Desde que el caballero se acerca a la carreta, se establece un claro vínculo entre los tres (caballero, carreta y reina), pues él pregunta:

*Nains, fet il, por Deu, car me di
Se tu as veü par ici
Passer ma dame la reïne.
(vv. 351-353)*

Enano, dime, por el amor de Dios, si has visto pasar por aquí a mi señora, la reina.

Este encuentro nos aclara dos cosas sobre el personaje, pues indica lo que sabe: primero, que conoce a la reina; segundo, que está al tanto de que ella no se encuentra en el castillo. Pero su importancia también radica en que nos explica todas las acciones anteriores del personaje. Por ejemplo, la prisa que tenía por seguir su

camino. Además, 350 versos después de que apareció, por fin se aclara la presencia del caballero y el objetivo de su búsqueda -encontrar a la reina- y, por tanto, su razón de ser dentro de la novela.

El enano le propone que se suba a la carreta con la promesa de que, si lo hace, podrá enterarse de lo que le pasó a la reina antes de que pase un día:⁶⁴

*[...] Se tu viax monter
Sor la charrete que je main,
Savoir porras jusqu'a demain
Que la reïne est devenue.
(vv. 356-359)*

Si quieres subir en la carreta que conduzco, podrás saber mañana lo que le ha pasado a la reina.

El caballero, aunque lo duda dos segundos, se sube a la carreta a pesar de lo que esto implica. El lector puede suponer que el personaje tiene la esperanza de saber lo que le pasó a la reina, pero en ese momento también se entera de que en realidad está enamorado pues, por ella, Lancelot decide subirse y perder el honor, porque el amor es más fuerte que la vergüenza:

*Amors le vialt et il i saut,
Que de la honte ne li chaut
Puis qu'Amors le comande et vialt.
(vv. 375-377)*

Amor lo quiere y entonces salta sin preocuparse por el deshonor, puesto que Amor se lo ordena y lo quiere.

Ahora bien, pocos versos antes el lector ya se había enterado de que el caballero iba en busca de la reina. Sin embargo, tras esta discusión mental entre Amor y Razón, el lector se da cuenta de que el desconocido ama a la reina y, por tanto, el verso 353 donde el personaje había preguntado por el paradero de la reina y dice “mi señora, la reina” adquiere un nuevo significado en la novela. Además, ahora parece lógico pensar

⁶⁴ La propuesta es impensable para cualquier caballero porque subirse a la carreta es deshonoroso.

que el “amigo” a quien la reina pide auxilio disimuladamente al principio, probablemente sea este caballero.

3.3. El sistema de valores caballerescos y su oposición a los valores del amor cortés

Los valores feudales más importantes para un caballero, según el historiador medieval Georges Duby, son la valentía, la lealtad y el honor. La valentía consiste en demostrar la fuerza física y realizar proezas sin temor; la lealtad remite a las obligaciones que se tienen respecto de su señor y sus compañeros de combate (Duby, “Qu’est-ce...”, 12). En general, el sistema de Duby ubica como valor central al honor, mismo que define como “luchar para que la respetabilidad no sea puesta en duda.”⁶⁵

Estos tres valores, valentía, lealtad y honor, son los que más nos interesan pues para Lancelot el problema central consiste en conservar y demostrar que posee estos valores a la par que demuestra darle más importancia al amor y al encuentro con la reina que a su fama pública de caballero. Así, por ejemplo, Flori considera que “Lancelot se lanza al rescate de Ginebra por amor y no por deber caballeresco.”⁶⁶ A pesar de que, al mismo tiempo, demuestra ser el mejor caballero de la corte del rey Arturo.

Para Flori, el honor no solamente está ligado a las hazañas personales sino que también es un valor clánico que se hereda de generación en generación (Flori, *Chevaliers...*, 263). Por esta razón, es importante que el caballero “haga honor” a su nombre, pues con ello no sólo afecta a su propia persona, sino a todos sus

⁶⁵ “*lutter pour que sa respectabilité ne soit pas remise en cause*” (Duby, “Qu’est-ce...”, 13).

⁶⁶ “*Lancelot se lance au secours de Ginebra par amour, nullement par devoir chevaleresque*” (Flori, *Chevaliers...*, 258).

antepasados y a toda su descendencia. Del mismo modo, el deshonor está ligado a la cobardía y a la traición, y no atañe solamente a quien lo comete sino a todo su linaje. De ahí se desprende que el honor no es algo fijo, es un estado que puede cambiar, crecer o decrecer, según la conducta del caballero, ya sea que realice acciones gloriosas para aumentarlo o que demuestre cobardía para disminuirlo. Así es como el caballero está obligado a exhibir sus proezas, ser visiblemente generoso y manifestar su cortesía. En resumen, tiene que “parecer lo que debe ser.”⁶⁷

En tanto el honor expresa una relación compleja entre la opinión que una persona tiene acerca de sí y la opinión que otros se forman de él, se trata de una noción confusa y polisémica. Si como Flori afirma, el caballero tiene que *parecer* lo que en realidad debe *ser*, esto da la impresión de que se le da una mayor importancia a las apariencias que al cumplimiento real de los deberes caballerescos. El concepto de apariencia es, además, problemático en tanto que depende del juicio de quien evalúa la honorabilidad del caballero.

Un claro ejemplo de esas divergencias en cuanto al juicio acerca del honor, es que autores como Haidu o Seaman consideran a Lancelot como un personaje en declive incluso desde antes de subir a la carreta, mientras que autores como Markale afirman que esos mismos actos, que a Seaman le parecen deshonorosos, elevan la figura del caballero pues se trata de actos y sacrificios por amor.

Seaman explica que, en la primera parte de la historia, Lancelot se encuentra en constante degradación y ello culmina con su decisión de subir a la carreta. Es decir, considera que el héroe pierde gradualmente su cualidad de caballero intachable: “se

⁶⁷ “*paraître ce qu’il doit être*” (Flori, *Chevaliers...*, 264).

cuestiona al personaje desde el principio.”⁶⁸ A favor de esa interpretación, usa como ejemplo la primera aparición de Lancelot sobre un maltrecho caballo que muere cuando el personaje lo desmonta. El caballo es una parte esencial del caballero: está incluso inscrito en el sustantivo y, lo mismo que la lanza, la cota de malla y el escudo, forma parte de su equipo esencial. Además, este animal simboliza la nobleza: Lull explica que en el comienzo de la caballería se eligió a los hombres más sabios, leales, fuertes y valientes para que fueran caballeros y se eligió al caballo para servirle pues era el animal más noble, bello, rápido y fuerte “y, por eso, este hombre recibió el nombre de caballero.”⁶⁹

Para Seaman, la primera nota degradante de Lancelot es el estado de su caballo y la consecuente pérdida del mismo pues, como se ha dicho, el animal constituye una de sus herramientas de combate además de ser su medio de transporte. Enseguida, apenas nueve versos después, pierde el segundo caballo -su segundo medio de transporte-, que ni siquiera se había preocupado de escoger con detenimiento, como si el caballo no importara:

*Mes cil, cui granz besoigne en est,
N'ala pas querant le meillor,
Ne le plus bel, ne le gaignor,
Einz monta tantost sor celui
Que il trova plus pres de lui.
(vv. 290-294)*

Pero como lo necesitaba tanto, [este caballero] no se tomó el tiempo de escoger el mejor, ni el más hermoso, ni el más grande, sino que montó de inmediato sobre el que encontró más cerca.

Finalmente, su medio de transporte se convierte en una carreta, símbolo del deshonor y la vergüenza. Si el caballo era un atributo de su condición de caballero, la carreta le confiere la condición de criminal. De acuerdo con esta interpretación todo lo

⁶⁸ “le personnage est mis en cause dès le debut” (Seaman, “Sept questions...”, 443).

⁶⁹ “et, pour cela, cet homme reçut le nom de chevalier” (Lulle, *Le livre de l'ordre...*, 19).

anteriormente descrito pone en entredicho su valía. El personaje hasta este momento no ha mostrado suficientes cualidades de héroe y ni siquiera de caballero honorable. En este punto de la historia no se puede decir que el desconocido sea el protagonista o héroe potencial de la novela y muchas aventuras tendrán que acontecer para que este individuo en declive se convierta efectivamente en el héroe y su nombre sea develado.

Los actos, que en opinión de Seaman son “deshonrosos”, adquieren un nuevo sentido si se piensa que el caballero está obligado a realizarlos, pues su motivo no es el honor sino el amor: tiene prisa por alcanzar y liberar a su amada.

A lo largo del relato, se demuestra una y otra vez que el caballero anónimo no pierde el tiempo para realizar su objetivo, sino que toma todas las decisiones y enfrenta todas las pruebas de forma inmediata y acelerada. Ya hemos mencionado que no se toma el tiempo de escoger un caballo adecuado. La misma prisa puede apreciarse cuando el personaje va en dirección al Puente de la Espada y el valvasor que lo acogió en su casa le dice que el camino que eligió es muy peligroso y le aconseja tomar otra ruta:

*Li demande: “Est ele ausi droite
Come ceste voie de ça?
- Nenil, fet il, einçois i a
Plus longue voie et plus seüre.”
Et cil dit: “De ce n’ai ge cure;
Mes an cesti me conseilliez,
Car je i sui apareilliez.
(vv. 2158-2164)*

[El caballero anónimo] le pregunta:
- ¿Esa ruta de la que habla es tan directa como la que pasa por aquí?
- No, respondió, es una ruta más larga, pero más segura.
- Eso no es lo que me interesa, mejor hábleme sobre ésta, porque es la que voy a seguir.

Una y otra vez, el personaje demuestra que su único interés es llegar cuanto antes a liberar a su dama, pues Amor le da la fuerza y la valentía necesarias para afrontar cualquier obstáculo. No demuestra ninguna señal de debilidad o miedo cuando lo que está en riesgo solamente es su seguridad. Su prisa es tanta que, en el episodio

del balcón: “se hubiera lanzado inmediatamente al abismo para retomar su camino si Gauvain, la encarnación del buen sentido, no lo hubiera detenido.”⁷⁰ En el mismo sentido, cuando llega al otro lado del Puente de la Espada, quiere combatir con Méléagant de inmediato a pesar de que el rey Bademagu le insista en que espere quince días a que sanen sus heridas y se recupere. El caballero anónimo le dice que no quiere perder un tiempo precioso y agenda el combate para el día siguiente.

Por eso Lancelot se sube a la carreta, porque parece ser la única manera efectiva y rápida de saber lo que le pasó a la reina (y lo hace a pesar de que vacila, por única vez, antes de actuar). La prisa que sigue a esta duda se explica a partir de una de las reglas de Andreas Capellanus: “el enamorado siempre teme” (citado en Markale, *El amor...*, 88). En efecto, el amante “tiene siempre miedo de perder a la dama, de perder su amor, de perder su razón de vivir” (Markale, *El amor...*, 88). Markale afirma que, en el caso de Lancelot, en realidad no se trata de un miedo psicológico sino metafísico puesto que, si el caballero pierde a su dama, pierde incluso la individualidad que había sacrificado, arriesgando incluso su propia vida para rescatarla, para satisfacerla, para hacerla feliz.

Como ya se dijo anteriormente, son dos las interpretaciones más importantes en torno al honor en *El Caballero de la Carreta*. Por una parte, puede pensarse en un caballero degradado por sus fallas y, por la otra, en un enamorado exaltado por sus sacrificios personales. Para cada una de estas interpretaciones lo importante es el punto de vista o el criterio del caballero para formarse una opinión de sí mismo. Mientras que los valores de la caballería están orientados hacia la fama y lo social, los

⁷⁰ “il se serait tout de suite jeté dans l’abîme pour reprendre sa poursuite, si Gauvain –l’incarnation du bon sens ne l’avait retenu” (Bezzola, *Le sens de l’aventure...*, 38).

valores del enamorado están orientados hacia el secreto y lo privado. Así, por ejemplo, en el criterio caballeresco, el deber de fidelidad está relacionado con el servicio al señor del cual se es vasallo; es una figura eminentemente política, que atañe a la opinión pública y a lo externo. En contraposición a ello, el valor de fidelidad con que se mide el enamorado es privado y secreto, es un asunto en el que sólo intervienen la dama y su enamorado. Así, para el caballero la medida del honor es el decir de la sociedad, mientras que para el enamorado, la medida del honor es lo que su dama considere que debe hacer un amante perfecto, independientemente de las reglas del amor cortés compartidas socialmente.

Otro ejemplo que permite ilustrar la pugna entre los valores caballerescos y los del enamorado es precisamente el episodio que da título a la novela. La sociedad y la opinión pública consideran deshonroso que un caballero pueda subirse a una carreta, pues es un transporte exclusivo para los criminales. En cambio, en la valoración del enamorado, es necesario superar una prueba, entre muchas otras, para demostrar la pureza de su amor: precisamente, el desprecio de su renombre y de la opinión pública para favorecer la opinión privada y secreta de su dama.

Resulta también ilustrativo de esta disyuntiva entre los valores de la caballería “tradicional” y los del caballero enamorado, lo tratado en el primer capítulo con respecto a la descripción del caballero a través de lo que dicen o hacen los demás personajes. Por ejemplo, en la comida en casa del valvasor cuyos hijos acompañarían al caballero anónimo hasta el puente de la espada, otro caballero entra y combate contra él pero es vencido y le suplica merced. El caballero de la carreta le dice que se la concederá solamente si se sube a una carreta, a lo que el caballero, orgullosamente, responde:

*Nus plez n'est que je n'an reçoive
Fors cestui, tant soit grief ne forz.
Mialz voldroie estre, je cuit, morz
Que fet eüsse cest meschief.
(vv. 2778-2781)*

Estoy dispuesto a recibir cualquier castigo por duro y severo que sea. Pero creo que preferiría estar muerto que haber caído en tal infortunio.

Aquí se oponen claramente dos morales: la de un caballero que teme el deshonor, y no solamente lo teme sino que preferiría estar muerto a deshonorarse al subir en una carreta; y la del caballero enamorado. Poirion explica que este miedo a perder el honor ligado a la carreta es característico de una moral del orgullo y dice que el caballero vencido “encarna el defecto principal de esta sociedad a la cual se opone el héroe cortés.”⁷¹ Es decir, el narrador, a través de este personaje, hace el contraste entre un caballero que sigue los valores “tradicionales” de la caballería y otro que considera honorable perder el honor por su dama, por más contradictorio que pudiera parecer.

El hecho de que el caballero orgulloso prefiera morir a subir en una carreta no quiere decir que al caballero anónimo no le importe vivir con deshonor, él mismo afirmará que él prefiere morir a vivir deshonorado:

*Ne ja Dex n'ait de moi merci,
Se jel di mie por orguel,
Et s'asez mialzs morir ne vuel
A enor que a honte vivre.
(vv. 1118-1121)*

Que Dios no tenga piedad de mi si mis propósitos son dictados por el orgullo, y si no es verdad que prefiero morir con honor que vivir en la deshonra.

Pero sus valores van y ven más allá. Es decir, el amor para Lancelot justifica el hecho de haber subido a la carreta. Y no sólo lo justifica sino que el personaje lo considera como honorable:

*Quant por li me sanbloit enors
A feire quan que vialt Amors,*

Porque consideraba honorable hacer lo que Amor deseaba, incluso subir a la

⁷¹ “incarne le principal défaut de cette société à laquelle s’oppose le héros courtois” (Poirion, nota 4, p. 575).

Nes sor la charrete monter.
(vv. 4377-4379)

carreta.

El héroe explica también que quien obedece a Amor merece ser perdonado y su mérito aumenta:

Car, sanz faille, molt en amande
Qui fet ce qu'Amors li comande,
Et tot est pardonable chose;
S'est failliz qui feire ne l'ose.
(vv. 4401- 4404)

En todos los casos aumenta su mérito aquel que hace lo que Amor le ordena, y nada es más digno de perdón; se equivoca el que no se atreve a hacerlo.

Por tanto, un acto de amor sobrepasa a todos los valores caballerescos tradicionales y la oposición moral del caballero orgulloso que prefiere la muerte al deshonor sirve al lector para entender que el caballero anónimo prefiere la muerte a no hacerle caso a Amor. No obedecerle de inmediato es menos digno de perdón, a los ojos de Ginebra, que cometer hechos que todos consideran como deshonorosos, pues la obediencia es una de las reglas básicas del *fine amor*. Por eso, él no sólo debe realizar proezas, sino también hacer lo contrario si su dama se lo pide. Es lo que sucede en el torneo de Noauz, cuando la reina exige a Lancelot que luche “au pis” [de la peor manera]. Para obedecerla, Lancelot “evita los golpes de sus adversarios, actúa como un cobarde. Haciéndolo, reactualiza su vagar en la infamante carreta” (Markale, *El amor...*, 151).

En el caso de que el protagonista se hubiera negado a cumplir con los deseos de la reina, habría demostrado un excesivo apego a su honor de caballero y un desprecio por la opinión de su dama. En cambio, y a diferencia de lo ocurrido frente a la carreta, en el torneo de Nouauz, Lancelot, ya digno de su nombre, no duda ni un instante en poner en entredicho su fama de mejor caballero para entregarla como un sacrificio a los

pies de su amada. Esto evidencia que, más interesado que en ser el mejor caballero, lo está en ser el mejor enamorado del mundo. Markale afirma que el amor entre ambos personajes, desemboca en una religión del amor que está “al margen de las reglas de la ley social y de la moral ordinaria, por encima incluso del honor caballeresco, como prueba a las mil maravillas el símbolo de la infamante carreta” (Markale, *El amor...*, 135). Bajo esta perspectiva, el caballero se merece el amor de su dama si hace lo que Amor diga, sin importar si los hechos son considerados por los demás como honorables o deshonorosos.

3.4. Pruebas superadas por el personaje y revelación de su nombre

Cada vez que al personaje anónimo le recuerdan la vergüenza y deshonor que lo acompañan por haber subido a la carreta, aunque éste decide guardar silencio ante tales agravios, demuestra con hechos, no con palabras, que merece tantos o más honores que otros caballeros. Sin embargo, antes de recuperar su nombre tiene que pasar por diversas pruebas que se analizan en este apartado.

3.4.1. Prueba de valentía (lanza con fuego)

El enano conduce a Perceval y a Lancelot al castillo donde pasarán la noche, el caballero anónimo hace el camino sobre la carreta y Gauvain sobre su caballo. Después de la cena, se dirigen a una habitación que habían preparado los sirvientes. Había dos camas altas y largas y una tercera, mucho más bella, cómoda y con riquezas. La anfitriona les explica:

*[...] A oés voz cors
Sont fet cil dui lit ça defors;
Mes an cest lit qui est deça*

[...] Estas dos camas están puestas a su disposición, pero la de aquel lado está reservada para quien la merezca, no fue

*Ne gist qui desservi ne l'a:
Ne fu pas fez cist a voz cors.
(vv. 471-475)*

hecha para ustedes.

El caballero anónimo pregunta la razón de que esa cama estuviera prohibida para ellos y la dama aclara que él no tiene derecho de hacer tal pregunta, ni mucho menos de acostarse en esa cama, pues quien ha subido en una carreta está deshonrado. A pesar de ello, a la hora de dormir, el caballero demuestra que él considera que jamás ha perdido el honor y que merece la distinción de ocupar esa cama prohibida y, sin pedir permiso, se acuesta en ella ignorando que a media noche saldría del techo una lanza con fuego. La trampa sólo lo hiere superficialmente pero prende el cobertor. El caballero se levanta y, sin bajarse de la cama, apaga el fuego, quita la lanza y se vuelve a dormir tranquilamente. El hecho de que el arma no le haga ningún daño demuestra que las consecuencias dirigidas a los deshonrados no pueden afectarlo, puesto que quien no merece dormir en tal cama puede resultar seriamente perjudicado. Como él considera que conserva su honor intacto, eso le permite volver a dormir tranquilo pues merece dormir en la cama.⁷² Poirion explica que de esta manera el caballero “da una primera prueba de la inautenticidad del deshonor que la opinión [pública] asocia a su viaje en la carreta. Por tanto, se desmiente la tesis moral de la anfitriona.”⁷³

Todavía después de esta demostración, será despreciado varias veces y le reprocharán haber subido a la carreta; este punto de vista de la opinión colectiva es

⁷² También podría considerarse ésta como una prueba de valentía pues el caballero se duerme tan tranquilamente porque no le atemorizan ningunos portentos sobrenaturales ligados a la cama.

⁷³ “*donne une première preuve de l'inauthenticité du déshonneur que l'opinion associe au transport de la charrette. Se trouve donc démentie la thèse morale de son hôtesse*” (Poirion, nota 1, p. 520).

“una imagen del conformismo moral que el caballero enamorado debe rechazar.”⁷⁴ De ahí que la concepción del honor que atañe a quien ama sea distinta a la que atañe al hombre en su faceta social. Esta disyuntiva, de la que se habló en el apartado tres del tercer capítulo, se manifiesta nuevamente a la mañana siguiente en el episodio de la torre: el caballero anónimo mira desde la ventana a la reina, es la primera vez que la ve y está a punto de lanzarse al vacío para no perderla de vista. Gauvain lo detiene diciéndole que no hay ninguna razón para odiar su vida.⁷⁵ La anfitriona contesta que sí la hay pues todo el mundo se enterará de que se subió en la carreta:

*Bien doit voloir qu'il fust ocis,
Que mialz valdroit il morz que vis:
Sa vie est desormés honteuse
Et despite et maleüreuse.
(vv. 579-582)*

En verdad debe desear morir: para él la muerte es preferible a la vida porque su vida será desde ahora vergonzosa, despreciable y desdichada.”

Con este diálogo se aclara mejor la disyuntiva entre lo que el caballero piensa y siente, y la manera en que los otros interpretan sus acciones. Para él, todas las acciones que ha ejecutado son dignas pues ha hecho lo que Amor le dice mientras que, para los demás, el caballero debería desear morir pues ha perdido el honor.

3.4.2. Prueba de castidad (la cama prohibida)

Esta prueba es la tercera en orden de importancia, siguiendo a las de la carreta y la cama prohibida. El episodio ocurre tiempo después, el caballero sin nombre se encuentra con una doncella que le ofrece asilo siempre y cuando acepte acostarse con ella. Él acepta la hospitalidad, pero declina compartir el lecho. La doncella le responde

⁷⁴ “*une image du conformisme moral que le chevalier amoureux doit mépriser*” (Poirion, nota 1, p. 520).

⁷⁵ Aunque uno esperaría que Gauvain, como buen caballero, considerara preferible el suicidio al deshonor, el hecho de que no defiende esa postura, puede interpretarse, por una parte, como una muestra de solidaridad entre caballeros de la misma corte y, por la otra, como probable conocedor la dualidad de maneras en que se aprecia y demuestra el honor: amor y opinión pública.

que si no acepta sus condiciones no puede hacer nada por él y ello obliga al caballero a ceder a sus pretensiones. A la hora de dormir, hay una cama lista para ambos en medio de la sala. Ella se acuesta primero sin quitarse la camisa; él, con gran esfuerzo, se quita los zapatos, se desviste sudando y angustiado ante la perspectiva de tener que cumplir una promesa que va contra su voluntad pero, más aún, contra su fidelidad. Él le da la espalda y no voltea la mirada hacia ella:

*De tohier a li molt se gueite,
Einz s'an esloigne et gist anvers,
Ne ne dit mot ne c'uns convers
Cui li parlars est desfanduz,
Quant an son lit gist estanduz.*
(vv. 1222-1226)

Cuida mucho de no tocarla sino que se aleja y se acuesta de espaldas, sin decir una palabra, cual fraile converso tiene prohibido hablar cuando está acostado en su cama.

Poirion aclara que esta castidad voluntaria es una prueba atribuida al *fine amor* de los trovadores (Porion, nota 1, p. 537), además de que, como ya se mencionó, la fidelidad es una regla del amor cortés. La doncella, al comprender que el caballero desprecia su compañía, se va a su habitación impresionada, comentando que nunca había conocido un caballero con entereza suficiente para despreciar una oferta similar. Markale explica que este episodio “es ante todo una prueba: es necesario que Lanzarote demuestre que él es único, puesto que, en la perspectiva del *fine amor* como en la de una metafísica cósmica, Ginebra es el sol único cuyos rayos dan vida al mundo entero” (Markale, *Lanzarote...*, 48).

3.4.3. Pruebas de valía (que contradicen las habladurías de la gente)

La misma doncella le pide permiso al personaje anónimo para permanecer a su lado y le solicita que le sirva de escolta según los usos y costumbres del reino de Logres. Más adelante, les sale al paso otro caballero dispuesto a luchar por la dama, pues está

enamorado de ella. Tras un breve diálogo, ambos caballeros deciden combatir en un lugar más espacioso donde otras personas decidan el resultado del enfrentamiento.

Llegan a una explanada donde la gente baila, juega y ríe; los habitantes reconocen al caballero de la carreta y, como señal de desprecio, aseguran que interrumpirán sus agradables actividades hasta que él se haya marchado. Para estas personas parecería que el personaje deshonrado representa un foco de contaminación en una sociedad cortés, pues la deshonra está en contra de sus valores “elevados”.

El padre del caballero enamorado de la doncella, señor de esas tierras, no se preocupa por eso sino que considera al caballero anónimo como una amenaza para su hijo por su superioridad (todos consideran que es una amenaza, pero por diferentes razones). Así que le prohíbe a su hijo luchar con el caballero anónimo, pues teme que pueda perder la vida. Ante la insistencia a enfrentarse del enamorado, su padre hace que sigan al caballero durante dos días a fin de determinar su valía y la pertinencia de su prohibición paterna. Los habitantes, viendo la actitud de su señor, piensan impresionados que el caballero de la carreta podría ser de alguna manera valioso:

*[...] Avez veü?
Cil qui sor la charrete fu
A hui conquise tel enor
Que l'amie au fil mon seignor
En mainne, sel siudra mes sire.
Por verité, pomes dire
Que aucun bien cuide qu'il ait
An lui, quant il mener li lait.
Et cent dahez ait qui meshui
Lessera a joer por lui.
Ralons joer.
(vv. 1823-1832)*

¿Vieron eso? El que estuvo en la carreta obtuvo hoy tal honor que se lleva a la amiga del hijo de nuestro señor, y éste lo seguirá. En verdad podemos decir que nuestro señor piensa que alguna virtud debe tener para que lo deje llevarla. ¡Maldito cien veces quien deje de divertirse a causa de él! ¡Volvamos a divertirnos!

Una reacción similar sucede en otro episodio muy posterior, cuando el personaje anónimo llega al Pasaje de las Piedras con dos nuevos acompañantes (vv. 2218-2244).

El defensor del pasaje le declara que un hombre que ha subido en la carreta no tiene derecho a cruzar por ahí. El caballero de la carreta lo vence enseguida y los otros guardianes del paso quedan asombrados por sus virtudes y su destreza que contrastan con el supuesto deshonor de haber subido a la carreta. Por lo tanto, y desde mi perspectiva, como una muestra de respeto fingen cortarle el paso con ataques simulados de modo que puedan asegurar que el caballero ha pasado a la fuerza y mantener intacto su propio honor como defensores del pasaje.⁷⁶ Nuestro personaje nota la falsedad de los ataques y pasa sin siquiera sacar su espada:

*Et li sergent as haches saillent,
Mes a esciant a lui failent,
Qu'il n'ont talant de feire mal
Ne a lui ne a son cheval.
(vv. 2235-2238)*

Los hombres de armas lo atacan con hachas pero fallan a propósito, pues no tienen ganas de hacerle daño ni a él ni a su caballo.

3.4.4. Prueba de fuerza (levantamiento de la losa)

Volviendo al orden de la narración, en la ruta del caballero hay una iglesia con un cementerio. El caballero entra a rezar y pide al monje que le muestre el cementerio sobre cuyas lápidas están inscritos los nombres de los mejores caballeros destinados a ellas. El caballero descubre una tumba de mármol más grande y bella que las demás cuya inscripción dice:

*[...] Cil qui levera
Cele lanme seus par son cors
Gitera ces et celes fors
Qui sont an la terre an prison,
Don n'ist ne clers ne gentix hon
Des l'ore qu'il i est antrez;
N'ancors n'en est nus retornez:*

Aquel que levante esta losa con su propia fuerza, liberará a todas y a todos los prisioneros de la tierra de donde nadie, ni clérigo ni gentilhombre, sale una vez que ha entrado. Hasta ahora nadie ha regresado. Los extranjeros son prisioneros y las personas del país van y vienen,

⁷⁶ Para Poirion, este ataque simulado se explica porque quizá los guardianes eran de Logres y, por tanto, apoyaban la misión liberadora de Lancelot (Poirion, nota 1, p. 562).

*Les estranges prisons retienent;
Et cil del pais vont et vienent
Et anz et fors a lor pleisir.
(vv. 1906-1915)*

entran y salen a placer.

Inmediatamente después de leer el mensaje, el caballero quiere levantar la losa, pues necesita saber si rescatará a la reina, pero el ermitaño, subestimándolo, le dice que abandone la idea de levantarla porque se necesitaría la fuerza de siete hombres más fuertes y grandes que él. Acto seguido, el protagonista toma la losa y, sin el menor esfuerzo, la levanta. Al realizar esta proeza, el caballero desconocido no sólo supera una prueba de fuerza, sino también alcanza la certeza de que logrará su objetivo. La promesa de su grandioso destino y la fuerza de este personaje hacen cambiar de nuevo la opinión negativa de la gente, pues ha vuelto a demostrar que nadie puede medirse con él.

El ermitaño, asombrado, le pregunta su nombre pero, como ya se mencionó en el segundo capítulo, no recibe respuesta. Esto es importante puesto que es la primera vez que alguien se interesa por el nombre del caballero. Unos versos después, la doncella también se lo pregunta y el anónimo le jura por Dios que no le dirá nada acerca de su nombre:

*Et son non vialt de lui aprendre;
Ele li requiert qu'il li die,
Une foiz et autre li prie,
Tant que il li dit par enui:
"Ne vos ai ge dit que je sui
Del réaume le roi Artu?
Foi que doi Deu et sa vertu,
De mon non ne savroiz vos point.
(vv. 2006-2013)*

Y [la doncella] quiere que él le diga su nombre, se lo pregunta, una y otra vez le suplica que se lo diga, tanto que el caballero cansado le dice:
- ¿No le dije ya que soy del reino del rey Arturo? Por la fe que le debo a Dios y a su virtud, usted no sabrá nada sobre mi nombre.

Esta insistencia en conocer la identidad del protagonista por parte de otros personajes cuando antes nadie le había interesado saber su nombre, demuestra que poco a poco está perdiendo su relación con la carreta, pues, en la opinión pública, surge ya la necesidad de encontrar para el caballero un nombre que sea más congruente con sus hazañas que con el deshonor de haber subido en la carreta.

3.4.5. Prueba de valentía (Puente de la Espada)

Existen dos caminos para llegar a la reina, uno es el que corre por el Puente Sumergido y, el otro, es el del Puente de la Espada, el más peligroso. En el momento de elegir, el personaje anónimo deja que Gauvain escoja y éste se decide por el menos peligroso. Parecería que la narración le va imponiendo al caballero de la carreta la superación de pruebas cada vez más difíciles, pues en este caso:

*[...] est plus malvés
Et est plus perilleus assez
Qu'ainz par home ne fu passez.
(vv. 668-670)*

[El puente de la espada] es el peor y más peligroso, tanto que ningún hombre lo ha cruzado.

En el momento en que el caballero anónimo llega al Puente de la Espada, sus dos compañeros comienzan a temblar de miedo y con razón: el puente era una espada filosa clavada de ambos lados, en cuyo extremo opuesto podían verse dos leones o leopardos. Ambos intentan darle razones a nuestro personaje para que no intente cruzar, pues lo consideran imposible:

*Or soit c'outre soiez passez:
Ne por rien ne puet avenir,
Ne que les vanz poez tenir
Ne desfandre qu'il ne vantassent,
Et as oisiæx qu'il ne chantassent
Ne qu'il n'osassent mes chanter,
Ne que li hom porroit antrer
El vandre sa mere et renestre*

Supongamos que cruzara, lo que no puede suceder en ningún caso, así como no se puede impedir que los vientos soplen, ni que los pájaros canten, ni [se puede] ver a un ser humano entrar en el vientre de su madre y renacer, [...], ¿cómo podría pensar con toda certeza que esos dos leones furiosos, encadenados del otro

[...]
Poez vos savoir et cuidier
Que cil dui lyon forsené,
Qui de la sont anchaené,
Que il ne vos tüent et sucent
Le sanc des voinnes, et manjucent
La char, et puis rungent les os?
 (vv. 3056-3071)

lado, no lo van a matar, sorber la sangre de sus venas, comer su carne y roer luego sus huesos?

Estas advertencias por parte de sus acompañantes representan el criterio razonable exterior a la mente del personaje anónimo, son los miedos naturales que cualquiera tendría ante una prueba semejante. Ellos temen que, a pesar de ser el caballero quien es, no podrá superar una prueba tan difícil. Dicho juicio resulta ser falso cuando el personaje atraviesa el puente contra toda expectativa y las fieras desaparecen, porque eran un encantamiento característico del otro mundo que se hace accesible a través de una frontera húmeda.⁷⁷

El caballero anónimo, llevado por la fuerza de Amor y por la certeza ya descubierta de su destino, no duda en absoluto sino que enfrenta la prueba demostrando con ello que ahora se debe por completo al amor y ha superado las limitaciones de la razón; pero no supera indemne esta prueba, pues antes de emprender el paso se había despojado de toda protección por lo que se lastima gravemente los pies y las manos.

Al haber cruzado el puente de la espada el caballero demuestra, más allá de toda duda, ser el más valiente y el mejor del mundo. El rey Bademagu admite que ninguna persona deshonrada o cobarde habría sido capaz de superar una prueba como ésta. Y añade que numerosos caballeros honorables o valientes ni siquiera se

⁷⁷ Las fronteras húmedas en la literatura medieval forman parte de lo maravilloso. Éstas separan el mundo "real" del Otro Mundo. Para los celtas, ese Otro Mundo no está separado del real por lo que los vivos conviven con los muertos, las hadas, los dioses y otros seres fantásticos.

atreverían a imaginar superarla. Así, nuestro personaje está cada vez más cerca de recuperar su honor y su nombre a los ojos de la sociedad pues, en su fuero interno y como ya se ha mencionado, considera que su honor nunca estuvo en entredicho.

3.4.6. Descubrimiento del nombre y prueba de obediencia⁷⁸

Un día después de que el caballero ha superado el Puente de la Espada, se lleva a cabo el combate por la reina y la liberación de todos los prisioneros. Durante el duelo, el protagonista se debilita rápidamente pues ha superado muchas pruebas en corto tiempo y tiene muchas heridas causadas por el Puente de la Espada. Una doncella de la reina intuye que el personaje anónimo lucha sólo por la reina y aconseja a ésta hacerle saber que le observa desde el balcón, pues con sólo darse cuenta de ello él recuperaría su vigor. La doncella pregunta a la reina el nombre del caballero, pues así podría llamar su atención hacia la soberana:

*Dame, por Deu et por le vostre
Preu, vos requier, et por le nostre,
Que le non a ce chevalier,
Por ce que il li doie eidier,
Me dites, se vos le savez.
- Tel chose requise m'avez,
Dameisele, fet la reine,
Ou ge n'antant nule haïne,
Ne felenie, se bien non:
Lanceloz del Lac a a non
Li chevaliers, mien esciant.
(vv. 3657-3667)*

Por Dios, señora, por su bien y por el nuestro le suplico que si sabe el nombre del caballero me lo diga pues podría ayudarlo.
- Lo que me pide, respondió la reina, no me parece ni perverso ni inspirado por odio ni felonía, sino al contrario. El caballero lleva por nombre Lancelot del Lago, según lo que tengo entendido.

Esta es la primera vez que leemos el nombre de nuestro personaje, casi a la mitad de la novela, en el verso 3666. La doncella lo llama y Lancelot gira la mirada y se

⁷⁸ Esta prueba de obediencia es similar y previa a la mencionada en el capítulo anterior con respecto al torneo de Noauz.

encuentra con la persona que más ama en el mundo: la reina. Desde ese momento, combate sin mirar a su adversario, dándole la espalda para no dejar de ver a la reina. La doncella de nuevo interviene para aconsejarle que se dé la vuelta y ponga a su adversario entre la torre y él, con lo que podrá combatir sin tener que darle la espalda a su contrincante ni dejar de mirar hacia la reina. Lancelot empieza a demostrar así su fuerza, su valor y su superioridad sobre el adversario.

Al percatarse del mal desempeño de su hijo, Bademagu le pide a la reina que le ordene a Lancelot detener el combate. Aquí se le presenta otra prueba al caballero: la prueba de la obediencia, característica también del *fine amor*. Como el rey Bademagu y la reina hablan en voz alta, los contrincantes pueden escucharlo todo. En cuanto la reina dice “es mi deseo que [Lancelot] detenga el combate”⁷⁹, Lancelot deja de combatir a pesar de que el otro sigue golpeándolo. Chrétien afirma que, desde que la primera palabra salió de la reina, Lancelot se detuvo y por nada del mundo se hubiese movido, aunque le costara la vida, porque:

*Molt est qui aime obeïssanz,
Et molt fet tost et volentiers,
La ou il est amis antiers,
Ce qu'a s'amie doie plaire.*
(vv.3806-3809)

Quien ama es obediente y, si es un amigo perfecto, con rapidez y de buena gana complace los deseos de su amiga.

Después de este combate, el caballero ya arriesgó su honor y su vida, y ya pasó distintas pruebas como encontrar a la reina; sin embargo, a pesar de haber realizado tantas proezas, ella está ofendida y se porta con suma indiferencia con él cuando se reúnen después del combate. En un momento dado, Lancelot piensa que esto se debe a que subió en la carreta y al deshonor que acompaña esa acción, pero no entiende

⁷⁹ “Voel ge molt bien que il se taigne” (v. 3802).

que a los ojos de la reina su falta fue en realidad haber vacilado dos segundos antes de subir a la carreta, “pues el ‘servicio de amor’ no admite el menor desfallecimiento” (Markale, *Lanzarote...*, 48).

3.4.7. Última prueba de fuerza y recuperación total del nombre de Lancelot

Aunque en apariencia Lancelot logró obtener o ganarse su nombre con toda la gloria, tiene que seguir realizando pruebas, demostrando que es el mejor caballero y que es digno de la reina; es decir, debe lavar su vacilación ante la carreta. Además, un caballero siempre está a prueba. Así, cuando por fin la reina lo perdona, quedan de verse por la noche en la ventana de la habitación de la reina que estaba protegida por barrotes de hierro. Para quien ama nada es imposible y, como la reina lo desea, Lancelot saca fuerza de su deseo, y tuerce y arranca los barrotes realizando así otra demostración de su fuerza. Aunque el hierro le hiere el dedo, no le impide pasar la noche con la reina, pero su herida deja en la cama evidencias del crimen.

A la mañana siguiente, el caballero sale de la habitación y regresa los barrotes a su lugar, acomodándolos tan bien que parecen intactos. Pero Méléagant se da cuenta de que las sábanas de la reina están cubiertas de sangre y culpa a Keu, pues éste comparte la habitación con la reina y está lleno de heridas. Ginebra manda llamar a su amigo y le dice:

*[...] Lancelot, ceste honte
M'a ci Meleaganz amise;
An mescreance m'an a mise
Vers trestoz ces qui l'oënt dire
Se vos ne l'an faites desdire.
(vv. 4928-4932)*

Lancelot, Méléagant me ha deshonrado.
Todos sospecharán de mí si usted no lo obliga a desdecirse.

Esta es la primera vez que la reina llama directamente a Lancelot por su nombre, de ahí la importancia de este diálogo. Parecería que la noche que pasaron juntos fue muestra suficiente del perdón de la reina por su falla. Y el uso del nombre propio en boca de ella para dirigirse a Lancelot refleja que ya nada los separa, ni siquiera la duda del episodio de la carreta. Lancelot ha recuperado en pleno su nombre.

Conclusión

En *El Caballero de la Carreta*, el personaje de Lancelot se construye a través de la palabra del narrador en primera instancia, pero también y en mayor medida, a través de estrategias narrativas que continuamente agregan dimensiones sesgadas sin hablar directamente de él. Así, por ejemplo, muchas de las características físicas y emocionales del caballero de la carreta se conocen a través de una oposición constante con otros personajes como Gauvain, Méléagant, el rey Arturo y los demás caballeros quienes, a través del contraste, permiten al relato caracterizar a Lancelot. El narrador, al ocultar el nombre del personaje gran parte de la historia, está dando el mensaje indirecto de que es un aspecto clave en la obra. Esto se confirma si se piensa en el título que, como estrategia narrativa, también oculta el nombre del personaje principal, y no sólo eso sino que nos avanza el aspecto paradójico de novela, pues nos presenta a un personaje que es un caballero, pero que, al mismo tiempo, es un criminal si se le considera desde el punto de vista de la opinión pública y desde el concepto de honor de la caballería tradicional.

Ese tipo de estrategias narrativas es característico del estilo de Chrétien de Troyes, y también está presente en *El Cuento del Grial*, lo que evidencia las importantes consecuencias de la elección de una estrategia narrativa para determinar el sentido de las obras. Tanto Perceval como Lancelot se presentan por perífrasis y seudónimos y sus nombres se revelan hasta que ya ha transcurrido casi la mitad del relato. Sin embargo, la estrategia tiene diferentes consecuencias en cada caso, y los dota de individualidad en relación con sus respectivas misiones, ideales y valores. La comparación entre Perceval y Lancelot no es casual, además de ser dos personajes que comparten numerosas características, se trata de los dos caballeros más

importantes de la literatura artúrica, pues en torno a ellos se ha tejido el mayor número de continuaciones en distintas épocas.

Aunque ambos personajes son similares en cuanto a valentía y fama, cada uno lleva a cabo una búsqueda diferente. Mientras Lancelot busca rescatar a la reina, la misión de Perceval, aunque no lo sepa desde el principio, se relaciona con el grial. Sin embargo, curiosamente ninguno de los dos parece interesado en encontrar su nombre aunque en los dos casos esa palabra, que encierra su identidad, está intrínsecamente ligada a sus misiones. En el caso de Perceval, su nombre está unido a su linaje materno, y un miembro de éste es poseedor del Grial; en el de Lancelot, su nombre está enlazado a su dama. Los dos grandes héroes de la literatura artúrica están obligados a ver siempre más allá de sí mismos, a superar la distorsión de las apariencias y la opinión pública para estar en condiciones de lograr su objetivo.

Los últimos apartados de este trabajo siguieron de cerca el relato de *El Caballero de la Carreta* y, a través del análisis de las diferentes pruebas a las que se somete el protagonista, se demostró que las acciones del héroe pueden ser juzgadas con respecto a dos escalas de valores más o menos contradictorias y que, sin embargo, se complementan: la caballería y el amor cortés. Además, quedó claro que la pérdida del nombre y su recuperación están relacionados con la transformación del personaje desde un sujeto anónimo conocido por la perífrasis de “caballero de la carreta” que llega a recuperar su estatus de héroe llamado Lancelot. En todo caso, el cambio de un nombre a otro está directamente relacionado con el paso de una escala de valores a otra, con la adopción de fines y metas que encajan más con los valores del amor cortés que con los de la caballería “tradicional”. Tanto las circunstancias en que el caballero se

hace merecedor del nombre, como la persona que lo articula por primera vez son de suma importancia para darle un significado al personaje y al acto de nombrarlo.

En cuanto a las circunstancias en las que por primera vez recibe su nombre, es claro que no son solamente las proezas del “caballero de la carreta” las que le permiten recuperar su propio nombre; no son su autosuficiencia ni su triunfo los que hacen que la reina nombre a aquel que lucha sin límites por salvarla. Al contrario, y como se ha mostrado en el apartado correspondiente, es una inversión en los papeles de dama y caballero lo que hace que el nombre del personaje sea pronunciado: Lancelot se ve en peligro de caer vencido frente a Méléagant y es justo entonces, en el momento en que la fortaleza del caballero ya no basta para salvar a la reina, que Ginebra lo rescata a él con la sola mención de su nombre: Lancelot.

De lo anterior puede concluirse que no solamente es el mérito guerrero de Lancelot lo que lo hace digno de un nombre: ni su fortaleza, ni su valentía, ni sus inigualables proezas hacen de él “el mejor caballero del mundo”. Por el contrario, son su humildad y su completa sumisión a la voluntad y el bienestar de la reina los que, al demostrar su carácter de enamorado fiel, sacrificado y obediente, lo hacen merecedor de su nombre. Sólo cuando con sangre y sufrimiento ha demostrado su total obediencia a la dama se hace merecedor del título de enamorado y, en consecuencia, de un nombre por el cual pueda llamarlo su dama. He ahí una evidencia más de las escalas de valores que compiten por caracterizar a Lancelot pues, de tratarse del vasallaje entre caballero y señor se esperarían las características opuestas dado que cuanto más autosuficiente, fuerte y libre es un caballero para realizar proezas en nombre de su señor, mayor es la estima de éste por aquél y mayor es el número de veces que su nombre se repite con gloria y fama en todo el mundo.

Por esta dualidad en el vasallaje Lancelot debe recibir su nombre de labios de su dama, la reina Ginebra y no de su señor, el rey Arturo. Por la misma razón se explica que, cuando impelido por el amor a la reina y no por la fidelidad debida al rey, se embarca en la lucha por el rescate de aquella, Lancelot pierda su nombre apenas se encuentra fuera de la corte de Arturo. El caballero de la carreta se aparta de la corte y se aleja del vasallaje feudal debido al rey; al separarse de la corte empieza a transformar su identidad entera pues admite y persigue un nuevo vasallaje exigido por su amor por Ginebra. No quise detenerme en este asunto pues se aleja del tema principal del nombre, pero es importante subrayar que Lancelot no abandona un vasallaje para consagrarse al otro. Al mismo tiempo que rescata a la reina, demuestra que es el mejor caballero de la corte de Arturo, a pesar del adulterio que comete con su esposa.⁸⁰

Desde la perspectiva del nombre, de quien lo dice y cuándo, resulta casi evidente que las diversas pruebas a las que se somete Lancelot a lo largo de su búsqueda, si bien demuestran su valentía y fortaleza y van devolviéndole poco a poco el honor perdido ante la opinión pública, estas no son las razones principales por las que se somete a ellas. Dado que recibe su nombre a punto de ser vencido y como una salvación que le llega de labios de su amada, cada una de esas pruebas y demostraciones caballerescas parecen ser, más que demostraciones de ser el mejor caballero en beneficio de su señor, una conquista a la reina que no es permanente pues es necesario hacer tales demostraciones de su carácter de enamorado fiel, sacrificado y valioso; digno de ser amado por quien le roba el pensamiento. El amor cortés está

⁸⁰ Podría incluso pensarse que Chrétien no terminó la obra para no tener que privilegiar un vasallaje sobre el otro y, conforme avanzaba la obra, esta decisión se volvía más complicada.

construido sobre esa relación de vasallaje político y militar; es una imagen sublimada del vasallaje que dirige la fidelidad, el sacrificio y la valentía no hacia lo político o lo público, sino a lo privado y lo secreto: la fidelidad del caballero enamorado es, como lo demuestra Lancelot, únicamente para su dama.

Desde esa óptica, todas las acciones de Lancelot son desapegadas de sí mismo, dirigidas siempre a la persecución del único fin que le interesa cumplir: cada acto, prueba y sacrificio, lo acercan un poco más a Ginebra. Dado este grado de desapego, sacrificio y olvido de sí mismo, es lógico que el personaje no tenga nombre hasta que alcanza a su dama, pues el nombre es el reflejo de una individualidad que Lancelot pierde al momento de subirse en la carreta. El sobrenombre “caballero de la carreta” representa el primer instante en que Lancelot se deshace de lo que alguna vez fue y estuvo asociado a su nombre y su fama.

Finalmente, si Chrétien de Troyes bautizó a Lancelot como “el caballero de la carreta” y quiso que así se le recordara para toda la eternidad, fue para que no se olvidara que siempre hay algo profundo que se esconde detrás de la superficialidad de las apariencias.

Bibliografía

Textos

La Chanson de Roland. Joseph Bédier (trad.). París: L'Édition d'Art, 1922.

CHRÉTIEN DE TROYES, *El Caballero de la Carreta*. Luis Alberto de Cuenca (trad.) y Carlos García Gual (trad.). Barcelona: Alrevez, 2010.

CHRÉTIEN DE TROYES, *EL Caballero de la Carreta*. Luis Alberto de Cuenca (trad.) y Carlos García Gual (trad. e introd.). Madrid: Siruela, 1984.

CHRÉTIEN DE TROYES, *El Caballero de la Carreta*. Josep Forment Forment (trad.). Madrid: Alianza, 1983.

CHRÉTIEN DE TROYES, "Lancelot ou le Chevalier de la Charrette", en *Chrétien de Troyes Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed., introd., trad. y reseña), París: Gallimard, 1994. (Bibliothèque de la Pléiade).

Crítica

ACKERMAN, Diane, *Una historia natural del amor*. Barcelona: Anagrama, 2000.

ANACKER, Robert, "Chrétien de Troyes. The first psychological novelist". *The French Review*, 8, 1935, pp. 293-300. <www.jstor.org/stable/379519>

AZUELA, Cristina, "Apuntes para una discusión sobre la representación de la mujeres en la literatura medieval francesa: entre los trovadores y los *fabliaux*". *Jornadas Filológicas 1998, Memoria*, México: UNAM, 1999, pp. 277-286.

AZUELA, Cristina, "Tristan e Isolda. Las primeras versiones de la literatura francesa y su proyección", en *Caballeros y libros de caballerías*, Gónzales (ed.) y María

- Teresa Miojo (ed.), México: Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 2008, pp. 95-116.
- BARTHES, Roland, *et al.*, *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (Essais)
- BEZZOLA, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*. Paris: Honoré Champion éditeur, 1998.
- BLISS, Jane, *Naming and Namelessness in Medieval Romance*. Nueva York: D.S. Brewer, 2008.
- BOUTET, Dominique y STRUBEL, Armand, *La littérature française au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978. (Que sais-je?)
- BOUTRUCHE, Robert, *Señorío y feudalismo. 2. El apogeo (siglos XI-XIII)*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, 1979.
- CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica, orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- COHEN, Jeffrey Jerome, "Masoch/Lancelotism", 28, *New Literary History*, 1997, pp. 231-260. <www.jstor.org/stable/20057415>
- DUBY, Georges, "Qu'est-ce qu'un chevalier?", en *Chevaliers et châteaux forts*, Anthony Rowley (ed.), Paris : Arthème Fayard/Pluriel, 2011, pp. 11-20.
- DURVYE, Catherine, *Le roman et ses personnages*. Paris: Ellipses, 2007. (Réseau)
- FLORI, Jean, *Chevaliers et chevalerie du Moyen Âge*. Paris: Hachette Littératures, 2008. (Pluriel)
- FLORI, Jean, *La chevalerie*. Plouédern: Éditions Gisserot, 2004.
- FRAPPIER, Jean, *Amour courtois et table ronde*. Ginebra: Librairie Droz, 1973.
- GANSHOF, François L., *El feudalismo*. Barcelona: Ariel, 1985.
- GASTON, Paris, "Lancelot du Lac", *Romania*, 12, 1883, pp. 459-534.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

Haidu, Peter, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes Irony and Comedy in Cligès and Perceval*. Ginebra: Librairie: Droz, 1968.

Haidu, Peter, *Lion-queue-coupée, l'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*. Ginebra: Droz, 1972.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 2001. (Alianza Ensayo)

LAZAR, Moshé, *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XIIe siècle*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1964.

LACY, Norris J., KELLY, Douglas, *The Legacy of Chrétien de Troyes: Étude de Langue et Littérature Françaises (Vol. I)*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1987.

LE BRUN, Jacques, *El amor puro de Platón a Lacan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2006.

LE GOFF, Jacques, *Héros et merveilles du Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

LE RIDER, Paule, "Le dépassement de la chevalerie dans *Le Chevalier de la Charrette*, *Romania*, 112, 1991, pp. 83-99.

LULLE, Raymond, *Le livre de l'ordre de la chevalerie*. Paris: Éditions de la Maisnie, 1990.

MARKALE, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal*. Barcelona: El Barquero, 2006.

MARKALE, Jean, *Lanzarote y la caballería artúrica*. Barcelona: Medievalia, 2001.

MÉNARD, Philippe, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose*. Ginebra: Droz, 1999.

MÉLA, Charles, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*. Paris: GF Flammarion, 2003.

PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México: Siglo veintiuno, 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora, "Teoría narrativa", en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (ed.), México: UNAM, 2005, pp. 257-287.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 2001, 22ª edición.
<www.rae.es>

ROQUE, Mario, "Pour l'interprétation du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes", *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 1958, pp. 141-152.
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1958_num_1_2_1040>

ROUGEMONT, Denis, *Amor y Occidente*. México: CONACULTA, 2001.

SEAMAN, Gerald E., "Sept questions à propos du Chevalier de la Charrette", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 108, 1992, pp. 443-459.

SINGER, Irving, *La naturaleza del amor cortesano y romántico*. México: Siglo XXI, 1999.

SZKILNIK, Michelle, *Perceval ou le Roman du Graal de Chrétien de Troyes*. París: Gallimard, 1998.

WALTER, Philippe, *Perceval, le pêcheur et le Graal*. París: Éditions Imago, 2004.