

Espai i identitat a la literatura. La construcció d'espais limitats enfront la por a l'infinit a l'*Yvain ou le Chevalier au Lion*

Héctor Polls Carmona¹

Resum. S'analitza la representació de l'espai a la literatura, en concomitància amb la construcció de la identitat subjectiva, a l'*Yvain ou le Chevalier au Lion*. Aquesta anàlisi se centra en la construcció d'espais limitats enfront la por a l'infinit partint de dues bases conceptuals. Primerament es desenvolupa la perspectiva de la filosofia estètica actual en l'estudi de l'art en relació amb les emocions. Segonament es desenvolupa la teoria de la metaforologia blumenberguiana sobre la forma que té el subjecte de sobreviure al món i de construir projeccions retòriques i construccions fictivals capaces d'enfrontar-se a les pors i representar una il·lusió de seguretat.

Paraules clau: *aventure*, espai, límit, identitat, Hans Blumenberg, Chrétien de Troyes.

[en] Space and identity in literature. The construction of limited spaces against the fear of infinity in *Yvain ou le Chevalier au Lion*

Abstract. The representation of space in literature is analyzed, in conjunction with the construction of subjective identity, in *Yvain ou le Chevalier au Lion*. This analysis focuses on the construction of limited spaces against the fear of infinity starting from two conceptual bases. Firstly, the perspective of current aesthetic philosophy is developed in the study of art in relation to emotions. Secondly, the theory of Blumenbergian metaphorology is developed on the subject's way of surviving in the world and of constructing rhetorical projections and fictional constructions capable of confronting fears and representing an illusion of security.

Keywords: *aventure*, space, boundary, identity, Hans Blumenberg, Chrétien de Troyes.

[es] Espacio e identidad en la literatura. La construcción de espacios limitados frente al miedo al infinito en el *Yvain ou le Chevalier au lion*

Resumen. Se analiza la representación del espacio en la literatura, en concomitancia con la construcción de la identidad subjetiva, en el *Yvain ou le Chevalier au Lion*. Dicho análisis se centra en la construcción de espacios limitados ante el miedo al infinito partiendo de dos bases conceptuales. En primer lugar, se desarrolla la perspectiva de la filosofía estètica actual en el estudio del arte con relación a las emociones. En segundo lugar, se desarrolla la teoría de la metaforología blumenberguiana sobre la forma que tiene el sujeto de sobrevivir al mundo, y construye proyecciones retóricas y construcciones fictivas capaces de enfrentarse a los miedos y representar una ilusión de seguridad.

Palabras clave: *aventure*, espacio, límite, identidad, Hans Blumenberg, Chrétien de Troyes.

Sumari: 1. Introducció. 2. Anàlisi. 2.1 Context històric. 2.2 La representació espacial a l'*Yvain*. 2.3 *Restitucions de sentit*. 3. Conclusions. Bibliografia.

Cómo citar: Polls Carmona, H. (2023). Espai i identitat a la literatura. La construcció d'espais limitats enfront la por a l'infinit a l'*Yvain ou le Chevalier au Lion*. *Revista de Filología Románica* 40, 49-58.

1. Introducció

Aquest article pretén analitzar la representació de l'espai a l'*Yvain ou le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, a través de l'oposició entre els dos espais cabdals d'aquest període històric, el bosc i la cort, i la seva dinàmica amb la construcció de la identitat subjectiva, visible a través de l'ideal cavalleresc plasmat al text. El que busquem amb aquesta anàlisi és respondre la hipòtesi següent: ¿La representació d'espais limitats són una resposta constant de la

¹ Universitat Autònoma de Barcelona.
hecpolls@gmail.com

por del subjecte respecte de l'infinit?; en altres paraules, ¿és la necessitat de construcció liminar l'eina eficaç del subjecte en la seva incapacitat d'enfrontament amb l'abisme o, ans el contrari, l'etern enfrontament amb l'abisme crea fronteres primàries en el subjecte per la seva incomprensió de l'infinit?

Per assolir aquest objectiu hem d'aclarir prèviament la justificació conceptual a partir de la qual abordarem la anàlisi del text, així com també la metodologia emprada. L'interès d'aquest estudi té com a objectiu aportar una nova perspectiva envers la representació de l'espai a la literatura i la seva inter-relació amb la construcció de la identitat subjectiva.

És un fet que totes les societats estan situades dins un espai «quelles particularisent et qui les particularise» (Paul-Levy; Segaud 1983: 28), i se signifiquen a través de la seva organització espacial. Aquesta reflexió no fa més que confirmar que entre l'espai i la subjectivitat s'hauria establert una inter-relació constant ja des del moment en què la mateixa subjectivitat, que havia abandonat «la protecció de una forma de vida oculta y adaptada para exponerse a los riesgos de ese horizonte de percepción que se le abría como inherente a su perceptibilidad» (Blumenberg 2003: 12), es veié impulsada a elaborar tot un seguit d'habilitats amb l'objectiu d'identificar l'espai i respondre als interrogants vitals de l'agent humà. Aquestes habilitats, agrupades sota causacions visuals i reactives, essencials per a la construcció de la identitat subjectiva, i que respondrien a una idea connectiva de la subjectivitat, són, des del nostre punt de vista, tres: la *percepció*, la *significació*, i la *representació*. Les tres habilitats, que conformen el marc conceptual a partir del qual abordem l'anàlisi de l'*Yvain*, les podríem definir de la següent manera: la *percepció*, condicionada per cada individu, i el context i la cultura que l'envolten, partiria d'una relació inter-connectiva entre l'espai i el cos a l'hora de reconèixer l'espai i proporcionar a l'organisme «una sensación elaborada de ser [...] que sitúa a la persona en un punto del tiempo histórico, profundamente consciente del pasado vivido y del futuro anticipado y agudamente conocedora del mundo que le rodea» (Damasio 2001: 27). La funció principal de la *significació* seria la creació d'un univers simbòlic destinat a projectar mons sòlids, disponibles i ordenats, amb l'objectiu d'ablanir tot allò insuportable i fer tolerable la por. D'entre aquests mons destaquem el mite, la religió, l'art, la ciència, la història i el llenguatge, especialment significatiu aquest últim a l'hora de fer comprensible l'entorn i afavorir l'estructura circular i familiar de l'espai. Per últim, la *representació*, la qual podríem definir com l'últim procés subjectiu envers l'espai envoltant, estaria identificada conceptualment a través de la representació espacial. Com afirma Doreen Massey, tot l'espacial «no existe como una esfera separada [...] es una construcción social» (Massey 2005: 99), ja que inclou aspectes com la distància, el moviment, la diferenciació geogràfica, la noció d'indret i d'especificitat de les diferències entre indrets, i el simbolisme i el significat vinculats a les diferents parts de la societat que el circumda. L'espai, en aquest sentit, interviendria directament en els constants canvis socials que una col·lectivitat crea i produeix al llarg del temps.

Al llarg del segle xx, definit per Michel Foucault l'època «de lo simultáneo, [...] la época de la yuxtaposición, [...] la época de lo próximo y lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso» (Foucault 2013: 1059), s'ha produït una revolució epistemològica molt rellevant respecte als fonaments de l'espai que ha afectat profundament la consciència de la societat. Les noves perspectives epistemològiques, que condicionaren tant la manera d'entendre i relacionar-se amb l'espai, com també qüestionar-se els fonaments de la pròpia identitat subjectiva, es consolidaren a finals de la II Guerra Mundial, quan la reconstrucció de poblacions transformà la morfologia de la geopolítica, i provocà canvis en la percepció de l'espai que penetraren profundament en la forma de narrar i en l'estudi sobre aquest narrar.

Nosaltres partim d'aquestes noves perspectives sobre l'estudi de l'espai, especialment les desenvolupades a l'àmbit de la teoria de la literatura. L'espai, construït a partir dels gestos, les emocions i els sentits dels personatges, juga un paper fonamental com a ecosistema on aquests mateixos personatges es mouen, viuen i es relacionen entre ells, i alhora participa activament de la construcció de la identitat. L'objectiu, com hem indicat en fragments anteriors, és l'anàlisi de la representació de l'espai a l'*Yvain* a partir de l'oposició entre dos espais antagònics, el bosc, i la cort i la seva dinàmica amb l'ideal cavalleresc.

La metodologia emprada en aquesta anàlisi es basa en dues premisses conceptuals. La primera és la representació del subjecte com a objecte principal d'estudi, amb la recepció i la temàtica com a marcs teòrics principals, seguint els models comparatistes de *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur* d'Eric Auerbach, *Die Lesbarkeit der Welt* de Hans Blumenberg, i de Hans Robert Jauss, l'*Anfitrión*.

I la segona premissa és la representació de l'espai partint de la suggestivitat que ens ofereix l'autor i els personatges del text, tenint en compte la perspectiva de la filosofia estètica actual, és a dir, l'estudi de l'art en relació amb les emocions. En aquest sentit la teoria de la metaforologia blumenberguiana, respecte a la forma que té el subjecte de sobreviure al món, i substituir una realitat intocable, paorosa, indomable, absoluta, i indiferent a tot valor, per projeccions retòriques i construccions ficcionals capaces d'enfrontar-se a les pors i representar una il·lusió de seguretat. Per tant, l'anàlisi de la representació de l'espai, i de la construcció de la identitat subjectiva a l'*Yvain*, s'estructurarà a partir de les imatges suggestives de l'espai plasmades al text, i les diferents restitucions de sentit del propi relat, concepte que recollim de Hans Blumenberg, i que es podria entendre com el treball d'apropament, realitzat pel subjecte, del món inhòspit que el circumda, mitjançant una acció voluntària que anticipa els orígens i les desviacions de tot allò no-familiar.

Pel que fa a la representació de l'espai a partir de la suggestivitat, convé subratllar que existeix actualment una forta corrent que gira al voltant dels «sensory turn» i «emotional turn», i que es concentra en l'Edat Medieval: parlem dels estudis de David Howes (*El creciente campo de los Estudios Sensoriales*), Damien Boquet i Piroška Nagy (*Medieval Sensibilities: A History of Emotions in Middle Ages*), Gerardo Rodríguez, Melo Carrasco *et al.* (*La Edad Media a través de los sentidos; Sensología y emociones en la Edad Media*), els centrats en la multisensorialitat de Richard Newhauser (*The Senses, the Medieval Sensorium, and Sensing (in) Middle Ages*); i els centrats en la formació de les comunitats emocionals de Bárbara Rosenwein (*Emotional communities in Early Middle Ages*). Tots aquests estudis epistemològics defensen la participació activa dels òrgans sensorials com a mecanisme d'experiència amb

el món envoltant, i la importància de les comunitats sensorials com a estructura que permetria el reconeixement d'un model sensorial determinat. Nosaltres, tot i valorar el caràcter novedós i original d'aquests estudis, creiem més oportú centrar el nostre estudi, no en un aspecte concret de la percepció, com és la sensorialitat, sinó en tots els fenòmens que participen d'aquesta percepció espacial, i que fonamenten la construcció de la identitat subjectiva. És per aquest motiu que hem volgut seguir la línia de Carlos Gurméndez i d'Antonio Damasio a l'hora d'intentar desxifrar la representació de l'espai a partir de la suggestivitat que ens ofereix l'autor i els personatges a l'*Yvain*, i la seva dinàmica amb l'ideal cavalleresc.

2. Anàlisi

2.1. Context històric

El pensament del segle XII s'havia caracteritzat per una dualitat existencial entre les forces del bé i les forces del mal, però també a una amenaça política i econòmica representada per una monarquia i una burgesia cada cop més centralitzadores. Aquesta fricció político-social facilità el desplegament d'un nou ideal de civilització on el combat contra el mal es traslladà al món ideal de la novel·la artúrica, «que representó el símbol de las nuevas aspiraciones, pero también y más implícitamente la imagen que tenía de sí misma la caballería cortés» (Köhler 1990: 88). La forma ideal d'enfrontament amb aquesta realitat espacial, hostil i amenaçant, fou l'*aventure*. El terme, procedent del llatí *ADVENTUS/EVENTUS*, apareix per primer cop al segle XI. Segons Erich Köhler, les primeres aparicions del mot, trobades als poemes del *Vie de Saint Alexis* (segle XI), relacionen el terme amb destí, sort o atzar. Aquesta interpretació del mot adquireix un matis de fortuna individual amb els *roman courtois*, ja al segle XII, quan l'estil de vida cavalleresc transformà la batalla en un combat singular emprès per un individu excepcional, i l'*aventure* obtingué la categoria de «favor que el destino depara al héroe» (Köhler 1990: 63). A partir d'aquí el significat canvià i passà a interpretar-se com a confirmació i recompensa en el bon sentit, i com a càstig en el dolent; aquesta doble interpretació fou el resultat, segons Köhler, d'una complexa modificació política i espiritual de l'estament guerrer, el qual veié en l'acció guerrera una *raison de vivre*, més que no pas un deure amb el senyor feudal. El resultat d'aquest moviment estratègic sobre l'ordre de la cavalleria englobà «todas sus formas de manifestación y subordina los sucesos de la vida errante a una imagen ideal del hombre que constituye el ser mismo del Caballero» (Köhler 1990: 64).

L'*aventure* es desplega literàriament sobre l'espai representat. Aquest, al segle XII, estava perfectament delimitat per dos espais, ben polaritzats: la cort i el bosc. Si el bosc era l'espai del dellà, un espai alienant de caràcter màgic i fadesc, on es desenvolupa l'*aventure*, la cort tenia el significat de «espacio de la colectividad donde el individuo se encuentra integrado en la sociedad y en la cultura» (Cirlot 2005: 42-43).

Köhler veu en la cort un indret de pau i de justícia des d'on conduir l'existència personal cap a la perfecció. Dins la cort trobem la identitat, encapçalada pel príncep, essència del principi d'identitat cortesana; dessota, el poder eclesiàstic, l'aristocràcia, i un ordre revolucionari que havia crescut rere el caduc sistema feudal: la cavalleria, la qual hauria aflorat des de les capes aristocràtiques (però també des de rangs socials inferiors), quan els senyors feudals, superats per una important eclosió demogràfica, instauren un sistema de successió patrilinial en què es reforça la posició del fill primogènit mascle. Aquesta decisió motivà l'aparició forçosa dels *jeunes* o *iuvenes*, els joves cabalers provinents de les famílies aristocràtiques de la França medieval, als quals Georges Duby dedicà un influent article publicat a la revista *Annales*. Per Duby (1964), la *jeunesse* cavalleresca, mancada de terres i de *mulier*, i centrada en el vagareig i la vida de tornejos, s'anà consolidant de forma gradual fins al punt d'esdevenir un «ordo tancat», en paraules de Köhler, un «reagrupamiento de la caballería en una institución, basada sobre la nobleza de sangre y consagrada a través del rito religioso de la investidura cavalleresca» (Köhler 1990: 71). Aquest «ordo tancat», lligat a la figura del príncep, tingué la missió de «proteger la Iglesia, combatir la deslealtad, [...] proteger al pobre, mantener la paz, verter la propia sangre y, si fuera necesario, entregar la propia vida por los hermanos» (Ruiz-Domènec 1984: 18).

La institucionalització de l'ordre cavalleresc, doncs, accelerà la transformació del sistema feudal i imposà un nou ordre social en el qual s'hi adherí la pròpia cavalleria. En aquest procés institucional, els ideals de la cavalleria es consolidaren gràcies al paper dels poetes, centrats en enlairar un nou món comandat per les escoles intel·lectuals, i en crear un procés d'aprenentatge respecte a aquest nou món cortesà i els seus valors cavallerescos, fonamentals per a la construcció i la consolidació de la identitat subjectiva d'aquell moment. Aquest procés d'aprenentatge quedà plasmat a la literatura, erigida com l'autèntica eina de transformació i d'institucionalització d'un nou model d'estat.

La literatura cortesana ha estat definida com literatura d'evasió. Més enllà de les seves connotacions, la literatura donà forma a una nova dimensió cultural, social i política, i fixà la idea de la cavalleria cortesana, gràcies sobretot a la unió entre la doctrina de la *translatio studii*, és a dir, la transmissió de la saviesa de l'Antiguitat, i la nova dimensió de la idea imperial concebuda pels nous prínceps cortesans. Aquesta idea buscava alimentar l'esperança d'un món civilitzat, moralment bo i estèticament bell, dirigit a assegurar un futur al projecte cavalleresc; però també, això és important, mostrar no només a l'aristocràcia feudal en la soledat dels seus castells, sinó també remarcar la grandesa d'un passat gloriós custodiat per l'Església.

Per a dur a terme aquest procés, l'elit promogué una nova generació d'autors –com és el cas de Chrétien de Troyes–, un mecenatge que donà els seus fruits amb les primeres obres cavalleresques, els *roman*, «obras de clara tradición céltica impulsadas por una especie de devoción, de hondo contenido religioso, aunque formalmente secular, profano, y hasta mítico» (Ruiz-Domènec 1984: 22), a través dels quals la cavalleria assumí nous recursos per

modelar els ideals de conducta social de la classe dominant i disciplinar-la: parlem de l'Amor, l'Honor i la Fidelitat, amb els quals la cavalleria cortesana pogué reflectir la visió que tenia de la monarquia a través d'un mirall corrector, i deixar de ser «una idea situada en los márgenes más utópicos de los funcionarios y los moralistas de la Iglesia» (Ruiz-Domènec 1984: 17) per convertir-se en la imatge cortesana del món.

Com dèiem, *l'aventure* es desplega literàriament sobre espai representat a través de dos espais antagònics com la cort i el bosc. A més a més de Chrétien de Troyes, en aquest període trobem diferents obres literàries que empraven aquest binomi espacial bosc/cort com a escenari per a les seves construccions fictivals, com per exemple el *Tristan* de Béorul, el *Roman d'Enees*, el *Roman de Thèbes* o el *Roman de Brut*. També n'havia fet ús Maria de França als seus *Lais*, on, a través d'un autor-transcriptor, delimitava un temps i un espai, en aquest cas la cort, davant la resta d'espais i temps variables de les diferents aventures que se succeïen en l'espai bretó, uns espais d'obertura representats pel Més Enllà i el món ideal de la fantasia. Aquí cal inserir la literatura d'inspiració celta com els *Mabinogion*, d'entre els que s'inclouen *Owain* y *Lunet*, o *Peredur*, relats en prosa sobre temes meravellosos i aventures extraordinàries – amb elements artúrics –, i que tractarien temes paral·lels a obres de Chrétien, com l'*Erec* i *Enide* o l'*Yvain*.

Entre aquests espais del bosc i la cort, doncs, es desenvolupava la identitat cavalleresca, instruída en les regles de la cortesia, l'amor, l'honor i la fidelitat, com hem indicat abans. Aquesta identitat, perfectament delimitada per Chrétien, bevia d'autors llatins, com Ovidi (*Ars Amandi*), Èsop i Aviè (fàbules), Horaci (Epístoles), Virgili o Petroni (*Satiricon*), el qual va inspirar certs passatges a l'obra de Chrétien; però també d'autors coetanis, el més influent d'ells, Andreas Capellanus i els seus tractats *De arte honeste amandi* i *De amore*.

2.2. La representació espacial a l'*Yvain*

La novel·la cortesana s'instal·la en una cort concreta, màgica, un indret de *joie* situat al del·là del món, impossible de localitzar. És precisament en aquest espai de felicitat i de benestar suprems, on totes les tensions eren superades de forma absoluta, on el relat sobre *Yvain* fa les primeres passes.

Diversos membres de la cavalleria es reuneixen davant les portes de la cambra reial; un d'ells, Calogrenant, es disposa a relatar una meravellosa història personal, terrible i alhora seductora, succeïda set anys enrere, que engloba «el valor de la apertura al mundo de uno de los mejores caballeros. De sus peligros. De sus grandes riesgos» (Ruiz-Domènec 1984: 239):

Il avint, pres a de .vi. ans, / Que je, seus comme païsans, / Aloie querant aventures, / Armés de toutes armeüres / Si com chevaliers devoit estre; / Et trouvai un chemin a drestre / Par mi una forest espesse. / Mout y ot voie felenesse, / De ronses et d'espines plaine; / A quel qu'anui, a quel que plaine, / Ting chile voie et chel sentier. / A bien pres tout le jour entier, / M'en alai chevauchant ainsi, / Tant que de la forest issi, / Et che fu en Brocheliande. / De la forest en une lande / Entrai, et vi une breteche / A demie lieue galesche (Troyes 1994: vv. 175-192).

Només arribar davant la torre, el varvassor del castell el saluda i amb un gest amistós el convida a resguardar-se de la nit. Al matí següent, l'heroi travessa les portes del castell i s'endinsa al bosc a la recerca «de encuentros peligrosos que le permitirán poner en juicio su prueba» (Auerbach 2011: 144). No massa lluny d'on era troba una clariana plena de braus salvatges, óssos i lleopards; també albira un homenot ajagut sobre una roca, «Uns vilains qui resambloit mor, / Grans et hideus a desmesure, / Issi tres laide creature / Qu'en ne porroit dire de bouche, / Illuec seoit seur une çouche, / Une grant machuse en se main» (Troyes 1994: v. 286-291). Calogrenant s'atura davant d'aquella sinistra figura i l'interpel·la; vol saber qui és. El vilà respon que és un home que guarda les bèsties d'aquest bosc: «que cherches-tu?» (Troyes 1994: v.355), pregunta l'home. L'heroi contesta que busca el que no pot trobar. «Et que vaurroies tu trouver? / -Aventures, pour esprouver / Ma proeche et mon hardement / Or et pri et quier demant, / Se tu ses, que tu me conseilles / Ou d'aventure ou de merveilles» (Troyes 1994: vv. 359-364). El *villain* no sap res d'aventures per aquell indret, però prop d'on es troben hi ha una font encantada. Calogrenant, ansiós, esperona el cavall fins la font; a continuació, i seguint les instruccions que li havia indicat el vilà, ruixa les seves grades: de cop, una ferotge tempesta es desferma, però l'espectacularitat del moment desapareix, i la calma i la bellesa sublim s'apoderen de l'escena, tal com havia dit l'homenot. L'idíl·lic moment queda truncat per l'aparició sobtada d'un cavaller que, irat per aquell ultratge comès, el desafia. El combat entre ambdós cavallers acaba amb la derrota humiliant de Calogrenant, que retorna sense honor a la cort artúrica.

Les últimes paraules del cavaller ens envien al present, en aquell cercle d'homes, d'entre els quals el cosí de Calogrenant, Ivan; aquest, només s'acaba el parlament, pren la determinació de venjar l'honor del seu cosí i restituir el cognom familiar, «vengar de alguna manera el fracaso» (Ruiz-Domènec 1984: 266), una conducta que l'impulsa cap a la regió del bosc i a l'espai de l'*Aventure*.

L'espai a l'edat mitjana és un conjunt jerarquitzat d'indrets sagrats i profans, protegits i oberts. Son els que Michel Foucault denomina com «espacio de localización» (Foucault 2013: 1060), i que queden delimitats per dos espais antagònics, el bosc i la cort, els quals també es conjuguen com espais de caràcter vivencial, principalment perquè participen activament en la formació del cavaller, l'envolten i el dirigeixen. El relat té el seu inici a la cort del rei Artús, un espai tancat, ordenat i hermètic, que circumda, engloba i defineix una classe social instruída en les regles de la cortesia, i un centre «donde los más prestigiosos representantes de la élite caballeresca puedan hacer realidad, en una atmósfera propicia, una humanidad perfecta» (Köhler 1990: 37). Els personatges principals són cavallers, estendards d'aquesta identitat individual i col·lectiva, coneguts pels seus noms i les seves gestes, i legitimats per una consciència estamental

comuna «que adquiere valor y mantiene activa la conciencia de pertenecer a un mismo grupo» (Köhler 1990: 74). Aquests cavallers es troben reunits al voltant d'un dels escollits, Calogrenant, i d'un relat, especialment important, no només perquè «será el motor narrativo que dé lugar a las acciones de Yvain y, con ellas, a la historia» (Abedelo 2007: 42), sinó també perquè assenta les bases de l'*aventure* i del vagareig com a trets distintius de la identitat cavalleresca.

El primer que fa Calogrenant és situar temporalment la història en un passat remot, «un universo ideal, casi mágico» (Ruiz-Domènec 1984: 240) i dotar el text d'una realitat simbòlica exemplar. Aquest lapse temporal dona a la Font i als successos que l'envolten un caràcter estable i perdurable: «Es más heroico introducir una alteración radical en algo que se percibe como eterno que en algo que se siente dentro de la esfera de lo cotidiano» (Abedelo 2007: 42). L'estratègia seguida, que també es projecta sobre l'espai que recorre Calogrenant, situa l'acció en un indret concret i escollit, dotat per una aurèola màgica i extensible destinada a trencar amb l'antiga construcció tràgica de la unitat estètica greco-llatina, i traslladar-nos directament a la regió del joc. Per explicar-la, situem-nos al camí que uneix ambdues corts, aquest camí situat a la dreta.

Segons Erich Auerbach, tots els camins drets del *roman courtois* són escabrosos, ja que «durante el día nos conduce a través de un espeso bosque, lleno de espinos y malezas, y a la noche nos lleva a la buena meta, una Fortaleza» (Auerbach 2011: 125). Aquesta singularitat espacial només es pot entendre en un sentit moral i simbòlic, ja que el camí no s'identificaria amb un punt cardinal, sinó que «se trata, sin duda, del “camino derecho”» (*ibidem*). Així doncs, l'elisió del viatge cercaria potenciar el caràcter simbòlic i moral d'un camí recte, destinat només als escollits.

Aquesta característica també la podem veure al final del trajecte, quan el cavaller arriba a la fortalesa, i on assistim al desplegament d'una sèrie de regles de la cortesia quasi bé rituals, que exigeixen «que uno cumpla con las reglas de la hospitalidad y el otro las acepte obedientemente para poder proseguir su destino» (Ruiz-Domènec 1984: 24), i que només es poden dur a terme a l'interior dels castells.

Queda clar que l'objectiu primordial de Calogrenant és la cerca d'aventures; el varvassor ho sap, car no és el primer cavaller errant que ha hostatjat. Tot conversant sobre l'aventura, el varvassor li transmet que no recordava des de quan hostatjava cavallers errants que anaven a la recerca d'aventures, però que feia temps que no n'havia rebut cap. ¿Per què diu això? Principalment pel secret de l'aventura, que formaria part de les obligacions inqüestionables i angoixants de la cavalleria; però també per remarcar l'exclusivitat del cavaller com l'únic escollit per a dur a terme la *queste de l'aventure*.

L'*aventure* és en sí mateixa una acció angoixant, com bé demostra Calogrenant, bàsicament perquè és l'únic canal possible per assolir una identitat que cerca el seu encaix dins l'entramat de la societat. Aquesta sensació, constant al llarg de la novel·la, es manifesta ja durant el sopar, però queda més exemplificada en l'episodi entre Calogrenant i l'horrible *villain* del bosc quan el cavaller respon que cerca quelcom que no pot trobar. ¿Què és el que cerca? «el sentido propio de la existencia ideal cavalleresca» (Auerbach 2011: 131). El cavaller no dubta a contestar les preguntes del vilà, car sap del cert que el món l'impulsa a cercar aventures que provin el seu coratge i que el delimitin com a cavaller, «[...] dejando atrás de sí todo devenir anterior o cualquier posibilidad de ser otra cosa. [...] El coraje se presenta como la forma y la fibra del ser caballero en la sociedad cortesana. Individualiza la acción y el destino» (Ruiz-Domènec 1984: 251-252).

La conversa entre ambdós protagonistes arriba al zenit quan el vilà revela el secret meravellós de l'aventura sense saber exactament què significa: la font encantada. Ho argumenta de manera excel·lent Erich Auerbach (2011: 132): «el *villain* no calla nada de lo que sabe; y lo que él sabe son las circunstancias materiales de la aventura, pero no lo que la aventura signifique, ya que le es extraño el sentir caballeresco». Aquesta seqüència entre els dos protagonistes, tal com remarca Auerbach, palesa l'enfrontament entre dos mons enormement distants, estranys i antagònics, el de la cavalleria, erigit el sentit d'una existència i una superació a través de l'*aventure*, i el del *villain*, en el qual no existeix la tensió entre la vida que es duu i la que es voldria portar, i que per tant, concep l'aventura un element incompreensible de la identitat cavalleresca. Però Calogrenant no, i per això pren el camí de la font quan ambdós personatges s'acomoden. Aquí, a l'espai de la font, un espai concret i limitat, és on es dirimirà la naturalesa cavalleresca de Calogrenant, justament quan un cavaller desconegut, amenaçat pel «*domage* que siente el defensor del lugar» (Ruiz-Domènec 1984: 258), el desafia. Aquesta violació territorial només es pot resoldre amb el duel, un duel que comporta la humiliació per la derrota, i el consegüent retorn, deixant pas a una segona aventura.

La sortida d'Ivany cap a l'espai del bosc es produeix en secret. Aquest fet respon a un motiu de jerarquia social. I és que si Ivany decidís revelar les seves intencions al rei, l'*aventure* de la font recauria indefectiblement a mans de Galvany o de Keu, els preferits del rei Artús:

La existencia de este obstáculo tiene lugar porque pone de relieve esa diferencia, esa segunda línea que Yvain ocupa en la corte, y que es necesaria porque le da otra relevancia a la aventura: en vez de ser una más, es el acto que rejerarquiza a Yvain (Abedelo 2007: 43).

El viatge del jove Ivany recorre els mateixos indrets, es nodreix dels mateixos actors secundaris, i s'hi produeixen el mateixos rituals. ¿Per què? En primer lloc perquè Chrétien de Troyes sap que repetir és sinònim de petjada entre els potencials lectors; i en segon lloc, perquè l'objectiu, que donaria per tancada «la adscripción al núcleo de la errancia» (Ruiz-Domènec 1984: 274), no és altre que restablir l'honor de la família i obtenir la perfecció moral i ideal que el seu cosí no havia pogut aconseguir.

A l'episodi de la font, l'*aventure* es troba plenament identificada amb la pràctica del combat, ja que constitueix la unitat estructural bàsica dels *romans* de Chrétien de Troyes, i al mateix temps, integra el *topos* cortesà. Ivany,

però, no és Calogrenant, i després d'una cruel lluita, aconseguix ferir de mort el cavaller, que fuig cap al seu castell, perseguit de prop per Ivany. És en aquest paraigua cortesà, on Ivany queda temporalment empresonat, quan serà instruït per un dels grans arquetips femenins del *roman courtois*, la donzella Lunete, una figura crucial per l'èxit de l'aventura cavalleresca –però també perquè protegeix Ivany de la fúria dels seus enemics–, la qual l'educarà en els tres valors essencials de la cavalleria, l'astúcia, l'obediència i l'espera, destinats a introduir el nostre heroi dins les normes de la cortesia. L'aprenentatge i l'assumpció d'aquests tres valors, que l'ensenyen «a comportarse según los usos de esta pequeña sociedad, cerrada, a vivir según la *honestas*» (Ruiz-Domènec 1984: 296), situaran Ivany dins l'esfera del ser de la cavalleria i el dirigiran cap a l'objectiu de tot cavaller errant: el matrimoni i l'adquisició de terres. Abans d'assolir el matrimoni, emperò, la bella vidua ha de ser seduïda, una empresa que recau principalment en Lunete: la donzella ofereix Ivany com a espòs i defensor del castell. Laudine, en un primer moment, es mostra contrària, ja que com a encarnació de l'amor totpoderós i inaccessible no pot defallir davant d'aquesta imposició; però la debilitat del reialme l'encoratja a acceptar el pacte. Aquesta decisió serà fonamental perquè «fait évidemment un mariage de raison, mais ce mariage de raison est aussi un mariage d'inclination» (Frappier 1969: 152). La rejerarquització d'Ivany, però, no es consolida amb el matrimoni, sinó que es produeix a l'exterior, a l'espai de la font. Perquè es dugui a terme és necessari que Ivany s'enfronti a un cavaller de rang superior; però no només això: Ivany ha de mantenir també l'anonimat, doncs el reconeixement de la seva figura impediria l'enfrontament entre membres de la mateixa cort. Ivany s'enfronta al senescal del rei, el noble Keu, l'encarnació de l'orgull i l'enveja –una particularitat que es manifesta abans de l'enfrontament, i que serà clau per aconseguir l'ascens social i la rejerarquització del propi Ivany quan aquest es tregui l'elm i el venci.

El final d'aquesta primera part, quan la comitiva del rei Artús és convidada al castell d'Ivany i Laudine, enuncia una singularitat de la cavalleria que Chrétien de Troyes ja havia treballat a l'*Erec et Enide*: la *récreantise*, és a dir, la fatiga de les armes i la necessitat de pau. Aquesta idea havia creat molts problemes, car difonia una ruptura entre l'individu i l'ordre, i modelava una cavalleria aïllada egoïstament de la societat. Calia donar un gir a l'argument. Chrétien de Troyes, hàbilment, i aprofitant l'estada de la comitiva reial, dona veu al cavaller modèlic de la literatura artúrica, Galvany. Aquest se'n duu Ivany i amb paraules amables el convenç d'abandonar la vida que ha obtingut en favor del vagareig. Com veiem, per Chrétien de Troyes resulta imprescindible que Ivany es llenci de nou cap a l'exterior, al reialme del bosc errant i desordenat, ja que és l'única manera d'engrandir la seva fama. No oblidem que tot i haver après certes normes de la cortesia, i escalat socialment, Ivany encara és un *jeunesse* inexpert, lluny de la identitat que encarna Galvany. Aquesta realitat dolorosa, doncs, força Ivany a pactar un allunyament temporal d'un any amb Laudine. Però com resulta evident en un jove inexpert, el vagareig, tancat i atemporal precisament perquè és l'espai on només es produeixen tornejos i una preocupant manca de compromisos i preocupacions, terribles per a la identitat moral que havia d'encarnar la cavalleria, resulta tant atractiu que l'any de marge queda superat amb escreix, sense que el propi Ivany en sigui conscient. Aquest desafiament serà castigat amb contundència a la segona part de la novel·la.

Ruiz-Domènec apunta amb encert que l'actitud indesitjable i descortès d'Ivany és el reflex d'un acte històric comú a la societat medieval del segle XII:

Chrétien considera un pecado el hecho de que el caballero pervirtiese su realidad natural. Ese pecado es algo que surge de la mentira inicial, en la que Yvain enredó a Laudine. Haciéndose pasar por lo que no era [...]. Laudine ha tenido tiempo para comprobar la verdadera naturaleza del caballero. Egoísta. Opuesta a los más elementales principios cortesés (Ruiz-Domènec 1984: 334).

Chrétien de Troyes, doncs, havia de prendre una decisió taxativa i s'acabarà enèrgicament el somni del cavaller; però no només s'havia de reprendre el cavaller, sinó calia fer-ho extensible a la societat, fet que suposava trencar de forma cruenta la identitat cavalleresca. En aquest sentit, les paraules que Lunete etziba amb contundència sobre Yvain no fan més que evidenciar el propi pensament de l'aristocràcia, la qual no podia acceptar un codi de conducta «donde los jóvenes después de desflorarlas, las abandonen, por el mero capricho de cumplir con sus instintos naturales o por seguir irradiando fama en el seno del mundo cortesano» (Ruiz-Domènec 1984: 334-335). Aquest desafiament implicarà la sortida immediata cap al bosc, però no a l'aventura, sinó a la «folie destructrice et irréversible aliénation du moi» (Baumgartner 1992: 83).

La internada d'Ivany a la *foresta* salvatge és un gest quasi bé instintiu, i suposa una ruptura i un oblit de sí mateix, un «abandono a lo que se denominaba pensamiento» (Ciriot 2005: 46). Aquesta fugida queda descrita d'una forma molt gràfica quan l'heroi, completament enfollit, s'estripa les robes, fuig esperitat cap al bosc i es capbussa a l'interior d'un «[...] mundo oscuro y silencioso: en una tierra salvaje [...] que le deje sólo con su conciencia de negatividad. Hundido en el aislamiento y la marginación [...] perder todo contacto con la realidad» (Ruiz-Domènec 1984: 339).

Ivany, durant la seva *folle*, es mou instintivament pel bosc completament nuu, i només s'acompanya d'un arc i unes fletxes, un instrument «abolido tanto por el sistema feudal como, o más aún, por el sistema caballeresco» (Ruiz-Domènec 1984: 344), amb el qual caça bèsties salvatges i se les menja crues. Dins d'aquest bosc, on no s'hi desenvolupa cap *aventure* cavalleresca, i tan sols aflora la mera supervivència d'un individu inserit en un espai-altre sense punts de referència ni horitzó, trobem un únic espai mínimament civilitzat: la cabana, situada en una clariana del bosc, on hi viu un *prodome* o *prud'homme*, una figura essencial com a nexa d'unió entre la salvatgia de la bosquíria, personificada en l'heroi, i l'espai de la civilització, el qual es situa al costat dels cavallers, els auspicia amb consells i accions, vetlla per la seva salut, i «lo absuelven, le exhortan al bien» (Köhler 1990: 121). Aquesta figura,

tanmateix, no alliberarà l'heroi de la *follie*, sinó que aquest treball d'extracció recaurà en la feminitat, com no havia de ser d'una altra manera, ja que engloba i representa la identitat cortesana: «Yvain estaba extenuado de su peregrinar demente a través del bosque. Lo vivo en él exige traspasarlo, pero no sabe cómo, y entonces confía abiertamente en la sabiduría femenina» (Ruiz-Domènec 1984: 356). Aquest moment, quan Ivany es reconeix i s'enrojola en veure's nuu, representarà el punt de partida d'una reconfiguració identitària que s'anirà perfeccionant moralment a través de la multitud d'aventures que l'heroi anirà superant. Però abans s'ha de retrobar de nou dins el món cortesà; per dur a terme aquest viatge i exercir la seva funció de cavaller, Ivany exigirà, en primer lloc, un guia, és a dir, un cavall. En segon lloc, sortir del bosc, «de ese anti-mundo de purificación» (Ruiz-Domènec 1984:362). I en darrer lloc, penetrar al castell i desenvolupar la seva funció com a cavaller, que ja no serà el vagareig, sinó el restabliment i la salvaguarda de l'ordre. A partir d'aquí el re-torn d'Ivany implicarà una successió d'aventures, cada cop més complexes, com a pas previ a la seva reintegració cortesana, pròpia de la col·lectivitat, i al «restablecimiento de la unidad ontológica perdida» (Köhler 1990: 83), unes aventures, cal dir, que formen una totalitat semàntica, «con la que el poeta construye además la imagen ejemplar de humanidad caballeresca» (Köhler 1990: 64)

La primera aventura representa la victòria sobre un intent d'usurpació territorial empresa pel comte Alier. Aquí l'espai tindrà un paper primordial pel fet de demostrar la importància en la defensa de la justícia i l'ordre jeràrquic. La següent aventura té lloc dins d'un ambient fadesc i màgic, quan assisteix a la lluita entre dues figures al·legòriques, la d'un lleó i la d'una serp, que segons Ruiz-Domènec (1984), representarien el símbol suprem del poder monàrquic, i les forces matrilineals del sistema feudal, respectivament. La crucial escena, cal dir, remarca dos aspectes: en primer lloc, el restabliment gradual de la identitat dins l'entramat de la societat medieval quan Ivany ajuda el lleó i aquest s'inclina davant seu; i en segon lloc, l'adopció d'un nom, el de *Cavaller del Lleó*, i que tindria l'objectiu, per una part, de purgar la vergonya moral per haver abandonat la seva dama, i àdhuc les seves responsabilitats senyoriales; per l'altra, que el seu nom es vagi difonent per tot el reialme artúric i li doni fama i nom.

L'aventura següent, quan Ivany s'enfronta al gegant Harpi, manté l'atmosfera fantàstica; aquí però, es busca definir la cavalleria com a *ordo* protector de l'elit i garant de l'equilibri polític, i vindria condicionada pels propis senyors feudals (al relat el senyor del castell), que atemorits per la febre expansionista de la feudalitat (Harpi), veieren en els *jeunesses* errants els perfectes defensors dels seus dominis. La victòria d'Ivany comportarà el triomf de la justícia i el restabliment de l'ordre, quan Ivany allibera els fills del varvassor i impedeix que el gegant rapti la filla. També veiem aquest acte de justícia en l'alliberament de Lunete a l'espai màgic de la Font Encantada.

Pel que fa a l'aventura succeïda al castell de la *Pesme Aventure*, el paper reservat a la cavalleria serà, ni més ni menys, el d'exercir de braç coercitiu contra els aixecaments dels camperols. L'alliberament de les donzelles, i del propi castell de la subjugació a la *coutume* diabòlica, reorientarà la figura cavalleresca cap al poder de la monarquia, un gir que ja s'havia anunciat anteriorment amb l'ajuda prestada al lleó (Ruiz-Domènec 1984: 400). Aquest episodi marcarà un punt i a part en la comprensió del món passat quan Chrétien de Troyes s'adoni que «todo un mundo está en trance de desaparecer y él ha prestado una ayuda inestimable para conseguirlo» (Ruiz-Domènec 1984: 399). ¿Quina solució aportarà l'excel·lent poeta de Troyes? Ni més ni menys que el recolliment. El gir d'Ivany, i de tota la cavalleria, el podem copsar quan el propi Ivany accepta defensar la filla del cavaller de la Negra Espina, i demostrar amb aquesta actitud una consciència útil i funcional. Però especialment quan el cavaller retorna al seu senyoriu amb una ambiciosa voluntat de possessió de tot allò que és seu, i d'aquesta manera situar-se en un lloc estratègic per servir la monarquia. Però perquè aquest gir es pugui dur a terme és necessari un últim enfrontament, el més complex i dolorós de tots: la lluita contra Galvany, «el representante sin tacha de una forma de vida que garantiza plenamente los intereses del individuo y los de la comunidad» (Köhler 1990: 100). Aquest «final del proceso de purificación» (*ibidem*), situarà Ivany a l'alçada de Galvany, i marcarà el punt més alt per a la seva reintegració en la identitat cortesana.

2.3. Restitucions de sentit

A la novel·la artúrica es repeteixen tot un seguit de condicionants que embolcallen el sentit de l'*aventure*: primer, el predomini d'una cerca que posi a prova l'individu; segon, una confiança absoluta en l'assoliment de l'aventura; tercer, el sentit d'una existència individual i col·lectiva en l'assumpció d'aquesta aventura; quart, una tensió entre la vida que duu el cavaller i la que desitjaria portar; cinquè, la construcció d'un món ahistòric on només existeix la cavalleria i la resta d'àmbits socials; sisè, la recerca del sentit de la vida cavalleresca i la necessitat de distanciar-se de la cort per tal d'aconseguir-la. Especial és aquest últim, ja que pressuposa el naixement de la novel·la cortès, i en un sentit més ampli, la novel·la moderna, principalment perquè la tensió creada «sólo puede resolverse en el individuo mismo, quien, a través del reconocimiento de esta función, toma por primera vez la conciencia de su individualidad» (Köhler 1990: 83). En efecte, la novel·la artúrica, basada en dualitats antitètiques però interdependents, té en l'aventura erràtica en soledat, «la inminente alienación social y espiritual del caballero errante librado a su propia suerte» (Köhler 1990: 74), l'element clau de *restitució de sentit* de la subjectivitat cavalleresca. Aquest vagareig, dotat d'una significació espacial, gràcies a la pròpia estructura laberíntica del bosc, però també simbòlica, ja que representa el vector constructiu de la identitat cortesana, es circumscriu espacialment en un bosc encisat i màgic, farcit d'éssers monstruosos que assolten la seguretat del cavaller, però que alhora faciliten la comprensió d'un anti-món «que se abre ante el caballero [...] y se ofrece al héroe de la novela artúrica como material para la prueba suprema» (Köhler 1990: 93). Aquesta estratègia, enormement significativa, intenta aïllar el temor de la realitat cavalleresca per haver de sortir de la cort cap a una mort més que segura, i dota d'un significat concret la figura del cavaller, destinat a tancar el cercle de la seva identitat. La certesa d'aquesta realitat queda plasmada significativament al viatge de Calogrenant, quan aquest arriba a un castell completament aïllat de la realitat, però que alhora

«proporciona al que está sometido a ella el sentimiento de pertenecer a una comunidad de elegidos» (Auerbach 2011: 132-133). Com bé argumenta Auerbach, l'idealització d'aquesta atmosfera cortesana estaria centrada en reflectir una ètica estamental basada en la pertinença a una comunitat d'escollits –com són Calogrenant i Ivany– i separada de la massa social, un condicionant que tanca el cercle de reconeixement de l'espai identitari de la cavalleria, i àdhuc projecta una figura que no seria un cavaller qualsevol, «sino siempre uno bien determinado, escogido y en cuyos actos la comunidad se siente confirmada» (Köhler 1990: 84).

L'espai del bosc vist al relat està compost de dues naturaleses: una de salvatge i perillosa, deconstructiva, on l'heroi s'hi endinsa enfollit, i una de constructiva destinada a conquerir l'espai envoltant i restablir la identitat cavalleresca. La primera naturalesa suposa la pèrdua de la identitat dins un espai lúgubre i indeterminat on no té cabuda l'aventura, i on Ivany recorre en solitari un purgatori fisiològic, sofert i vergonyós, que «Insiste plus encore sur la dégradation mentale et sociale du héros qui devient un véritable homme sauvage: [...] la folie d'Yvain est, semble-t-il, une folie muette qui ravale plus encore le héros au stade de la bête» (Baumgartner 1992: 81-82). L'objectiu d'aquest procés, això és important, busca tractar la demència com una catàstrofe «definitiva que acusa el ser en una búsqueda por realizarse dentro de un laberinto» (Ruiz-Domènec 1984: 340). Cal dir, però, que aquesta a sortida-de-sí també cerca l'esperança d'un restabliment, per altra banda necessari, d'una identitat que necessita allunyar-se de la cort per purificar la seva conducta, i participar activament «de su posibilidad de no-ser» (Ruiz-Domènec 1984: 346). Per tant, el bosc aquí traçaria un recorregut essencialment purificador per al restabliment de la identitat, i es convertiria en l'únic espai des d'on poder comprendre el món cortesà i trobar una explicació dels límits que el cavaller ha traspasat.

El bosc, quan Ivany recupera la consciència, canvia de naturalesa i es conjuga com un espai de retorn, de reconeixement i de familiarització espacials, però sobretot un espai de *restitució de sentit* de la identitat cavalleresca. Aquesta nova condició es manifesta a través de les aventures succeïdes, separades totes elles per poca distància i temps. El bosc, aquí, esdevindrà un espai de comunicació entre castells i aventures sofertes, un canal de transmissió entre espais de la cort, destinats a posar a prova el nostre heroi, expiar la culpa, reintegrar-se i ascendir socialment. Per poder assolir aquest objectiu, Chrétien de Troyes analitza de forma especial l'evolució del personatge d'Ivany, centrat en adquirir plena comprensió de sí mateix, i que és sempre una prolongació de la comprensió de la cavalleria com a col·lectivitat. Aquesta figura no serà només la portadora d'un nou ordre destinat a acomplir totes les expectatives imposades a la bona societat, sinó també estarà centrada en definir de la millor manera possible el significat de la nova sobirania monàrquica. Aquesta condició, però, només es pot aconseguir triant el camí correcte, el camí del poder reial, és a dir, el del recolliment del senyoriu. Ivany ho percep i decideix entregar-s'hi.

El recolliment de la cavalleria està supeditat a dos factors de *restitució de sentit*, els quals fonamenten la construcció de la identitat cavalleresca: el joc i el destí. Chrétien de Troyes, conscient de les dificultats socials i polítiques del moment, crea un artífici literari per explicar simbòlicament un món que mostrés les divergències i les contradiccions entre les classes: el joc. Aquest joc, emperò, no es podia dur a terme en un espai real, sinó que era essencial la creació d'un espai imaginari, atemporal, on situar uns joves cavallers que intentaven acomplir els elements constitutius de la cort: l'amor, l'honor, la fidelitat, la generositat, la humilitat, i la cortesia. És doncs en aquest espai atemporal i imaginari on el joc s'erigí l'eina principal d'explicació del món, i més concretament, de l'ordre de la cavalleria.

El joc, com diem, es desplega en una esfera limitada en el temps i en l'espai; és, en aquest sentit, una activitat desenvolupada en un espai tancat i separat, materialment o idealment, de l'espai quotidià, però no s'exerceix de forma aleatòria, sinó que té un mòbil principal i una finalitat biològica, i es desplega «como una forma de actividad, como una forma llena de sentido y como función social» (Huizinga 2017: 25). L'*Yvain*, que com hem comprovat, es desenvolupa en un espai de joc interminable entre els dos mons antagònics, és idònia per analitzar l'estratègia del joc com a *restitució de sentit* de la identitat subjectiva, perquè és la que de forma més evident plasma la necessitat «de que el caballero [...] juegue para abrirse a una nueva configuración del mundo, definidora en último término de la dimensión política, social y religiosa de su época» (Ruiz-Domènec 1984: 27-28). Però el joc també respon a la por espacial i emocional, pròpia de la societat medieval d'aquest convuls moment, una por que comportarà, insistim, la creació d'un món fictici amb una «conciencia específica de realidad de segunda o de franca irrealidad en relación a la vida corriente» (Caillois 1958: 21-22), dins el qual el joc es desenvolupi de forma innocent i tingui una finalitat essencialment lúdica i on el seu risc es situï «en el límite de su yo-mundo» (Ruiz-Domènec 1984: 244).

Sortir a l'aventura, per tant, implica jugar. Calogrenant és el primer jugador en aquest joc, fixat prèviament, i circumscrit dins els límits de l'espai i del temps que dura l'*aventure*. Ara bé, jugar comporta un alt grau d'incertesa, ja que es pot guanyar, però també es pot perdre. Calogrenant ho sap, però també sap que ha de jugar per mostrar el seu coratge. El cavaller juga, i perd; però no mor, sinó que assumeix el fracàs i retorna a la cort, sabent que no és l'escollit. I és que, això és important, a la novel·la artúrica tots els cavallers són herois escollits per a l'aventura, però també existeixen graus: Lancelot, Gauvain, Perceval (o el mateix Ivany) formarien part de l'elit escollida, en detriment d'altres com el mateix Calogrenant. Per això l'aventura d'Ivany tindrà èxit allà on no l'ha obtingut el seu cosí. En aquest sentit, el joc, essent obertura i tancament de l'espai envoltant, donaria molta importància al destí de l'heroi escollit, ja que és l'únic que pot aconseguir l'èxit de l'aventura cavalleresca, reconèixer l'espai i circumscriure'l.

Com ja hem comentat, el joc es produeix sobre un tauler dual entre dos mons antagònics. El casament amb Laudine, emperò, implica un rebuig temporal del joc en favor de la posició estamental i les responsabilitats matrimonials. Aquesta nova situació només es pot trencar per la intervenció d'un personatge determinant, Galvany, que convenç Ivany de retornar a l'espai de l'errància i jugar de nou a l'aventura, l'única que li permetrà aconseguir virtut, honor, noblesa i glòria. Aquest joc, concedit per Laudine, es desenvolupa als torneigs, caracteritzats per un

«dominio de sí, respeto de la regla, deseo de medirse con armas iguales» (Caillois 1958: 80). Però aquest joc, erròni, s'ha d'aturar. És aquí quan Ivany és impulsat forçosament a l'interior del bosc durant un temps concret i amb un destí determinat: recuperar l'energia suficient per poder seguir exercint la seva funció al gran joc cortesà. A partir del retorn, l'heroi canviarà el rol del joc i se cenyirà exclusivament a recuperar la identitat a través de proves de diversa índole, les quals tindran l'objectiu primordial d'impartir justícia i restablir l'ordre. Amb aquesta actitud social, Ivany portarà el món imperfecte, i la vida confusa, a un ordre propi i absolut que permet tancar el cercle de *restitució de sentit* espacial i identitari. Perquè, no oblidem, el joc exigeix un ordre absolut, «la desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula» (Huizinga 2017: 28), que permeti configurar una realitat substitutiva on el rei sigui l'animador del joc i l'administrador de justícia. Aquest moment, que arriba amb la lluita entre Galvany i Ivany, lliga la monarquia autoritària amb una cavalleria sotmesa i erigida el braç armat de la pròpia monarquia. L'estratègia, emperò, s'ha de dotar de certs recursos que endolceixin el trànsit d'una *jeunesse* extremadament violenta a una cavalleria senyorial mansa i obedient. La monarquia adopta, com no, el joc, però no un qualsevol, sinó el joc de l'amor.

A l'*Yvain*, com també a l'*Erec et Enide*, Chrétien de Troyes havia defensat l'amor com un factor cabdal de la identitat cortesana. A l'*Yvain*, però, l'autor treballa un tipus d'amor centrat en la problemàtica entre «celle du mariage et du mariage d'amour» (Frappier 1969: 189), i teixeix un nou espai mundà, encara imaginari, on intenta oferir un mostrari de problemes socials propis de l'època, com la divergència entre la «poursuite amoureuse et l'engagement matrimonial» (Ruiz-Domènec 1984: 207), especialment significativa en un moment com aquell, on la *jeunesse* cercava la consumació d'un matrimoni que significués l'adquisició de terres. Però aquest desig de conquesta, estratègic i mesurat, no podia ser relatat de forma excessivament cruenta a una cort cada cop més lletrada: calia bastir-lo de poesia. ¿Quin sentit tindria que l'ocupació del tron d'Esclados es consolidés només a través de la força? Tan sols temor i rebuig, i aquesta reacció no era tolerable dins una cort farcida de joves dames que veien en el joc de l'amor un sublim acte de cortesia. Chrétien de Troyes ho sabia i per això recreà una escena meravellosa on sublimà l' enamorament desfermat i irracional del jove Ivany i que capgirarà absolutament la figura amenaçadora d'aquest personatge en un arquetip de cavaller, educat i sensible, i incardinat dins la moral de la cortesia. ¿Per què diem, doncs, que l'amor és un factor de *restitució de sentit*? Bàsicament perquè Chrétien de Troyes compregué que l'amor era un sentiment profund i fidel que lligava el destí dels amants. Però també, i això és important, perquè es centra en les dificultats matrimonials a les quals s'enfrontava el cavaller, i potencia la importància de la *fides*, no només dirigida a la seva esposa, sinó a un element més elevat, la monarquia.

El joc cortesà té entre els seus fonaments el restabliment de justícia, aspecte que s'incardinaria amb l'altre factor de *restitució de sentit*, el destí. Si bé la primera sortida d'Ivany cap al bosc suposa recuperar l'honor de la família, les proves que Ivany ha de superar un cop recupera la consciència es converteixen en una lluita aferrissada per superar els mals que imperen a l'exterioritat de la cort, com ja havíem ampliat anteriorment. En aquest sentit, totes les aventures sofertes estarien destinades a configurar la identitat cavalleresca per convertir-la en l'estendard d'una cort que amalgama l'ordre, la *joie* i la llibertat de l'individu, i esdevé l'únic personatge capacit per alliberar la societat d'aquest món estrany i perillós provinent de l'espai del bosc. Alhora trenca les costums estranyes i misterioses que no provenen de la cort d'Artús, la única que exemplificaria la identitat subjectiva de la cavalleria.

Aquest darrer aspecte enllaça directament amb el destí. Com havíem reflectit anteriorment, la representació del món artúric reflectia una ètica estamental basada en la pertinença a una comunitat d'escollits. No oblidem que la novel·la necessita de la falla, i aquesta seria impensable sense un subjecte actiu, el cavaller, que està lligat al destí no només com a membre d'una col·lectivitat, sinó «como individuo en el que se decide la suerte de la propia comunidad» (Köhler 1990: 63). Ara bé, perquè això succeeixi, cal alienar-se d'aquesta societat, sortir a l'*aventure*, i des d'allà reintegrar-se individualment. La funció integradora de l'*aventure*, per tant, implicarà la pacificació de la realitat, i «con la culminación de cada victoria sobre el mal, el advenimiento de la paz» (Köhler 1990: 96).

3. Conclusions

Recuperem de nou la hipòtesi plantejada a l'inici d'aquest article: ¿la representació d'espais limitats són una resposta constant de la por del subjecte respecte de l'infinít?; en altres paraules, ¿és la necessitat de construcció liminar l'eina eficaç del subjecte en la seva incapacitat d'enfrontament amb l'abisme?, o ans el contrari, ¿l'etern enfrontament amb l'abisme crea fronteres primàries en el subjecte degut a la incomprensió de l'infinít? Per intentar respondre aquesta pregunta ens recolzarem en les diferents *restitucions de sentit* del relat que hem pogut analitzar recentment: en primer lloc, el joc, fonamental perquè crea un espai tancat i separat del món quotidià, imaginari, atemporal i fantàstic, on s'acompleixen els elements constitutius i inherents a la cort; en segon lloc, el destí, situat sobre una figura escollida de la societat medieval que no només englobaria la cavalleria, sinó també tota la col·lectivitat.

L'*aventure*, com hem pogut analitzar, té lloc al bosc, un espai màgic i atemporal fora de l'espai de la quotidianitat de la cort. Dins d'aquest espai aïllat trobem tot allò ignot i aparentment perillós que s'amaga rere el seu horitzó. L'únic capacitat per endinsar-se en aquest espai del bosc és el cavaller. Ara bé, ¿quina és la reacció d'aquest cavaller quan es topa amb tot allò que s'amaga rere l'horitzó? La principal reacció contra l'incognoscible és la lluita, duta a terme per dues vies: a la primera assistim a una lluita interior contra la pèrdua de consciència, quan Ivany s'endinsa al bosc completament enfollit; a la segona assistim a una lluita amb la destresa de les armes per recuperar la seva identitat cavalleresca i donar exemple moral a la societat que l'envolta.

L'enfrontament, per tant, es concep com la reacció primera, i única, davant l'atzucac que projecta el bosc. L'objectiu d'aquesta lluita, no cal dir, és eliminar tot allò situat el dellà de l'horitzó del bosc que amenaça la identitat cavalleresca i cortesana, i àdhuc destruir-ho, en defensa de la justícia i la pau; però en cap moment hi ha intenció alguna per entendre, recollir, o familiaritzar l'espai del bosc, sinó que la creació de fronteres antagòniques entre el bosc i la cort només obeeix a una incomprensió de l'horitzó ignot, plegat de fantasmes interiors, i de monstres i éssers fantàstics, que representarien la polièdrica societat medieval que cal anorrear per salvaguardar la cortesia i protegir-la de l'exterior amenaçador, amb l'objectiu últim de convertir-se en el mirall de la societat que l'aixopluga.

Bibliografia

- Abedelo, Manuel (2007): «El secreto en le Chevalier au Lion». *Lingüística y literatura* 51, enero-julio, pp. 39-58.
- Auerbach, Erich (2011): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baumgartner, Emmanuèle (1992): *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot la charrete et le lion*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Blumenberg, Hans (2000): *Die Lesbarkeit der Welt*. Suhrkamp Verlag: AG.
- Blumenberg, Hans (2003): *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Boquet, Damien / Nagy, Piroška et al. (dir.) (2022): *Histoire des émotions collectives. Épistémologie, émergences, expériences*. Paris: Classiques Garnier.
- Caillois, Roger (1958): *Teoría de los juegos*. Barcelona: Seix Barral.
- Cirlot, Victoria (2005): *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.
- Damasio, Antonio (2001): *La sensación de lo que ocurre. Cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*. Madrid: Debate.
- Duby, Georges (1964): «Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle: les jeunes dans la société aristocratiques». *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 19^e année, 5, pp. 835-846 <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2469_num_19_5_421226> [Consultat: 11/12/2017].
- Foucault, Michel (2013): *Obras esenciales*. Barcelona: Espasa.
- Frappier, Jean (1969): *Etude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*. Paris: Société d'Édition D'Enseignement Supérieur.
- Gurméndez, Carlos (1989): *Crítica de la pasión pura I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gurméndez, Carlos (1993): *Crítica de la pasión pura II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Howes, David (2014): «El creciente campo de los Estudios Sensoriales». *Cuerpos, Emociones y Sociedad* 15, pp.10-26.
- Huizinga, Johan (2017): *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jauss, Hans Robert (1988): *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Volume II Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*. Bologna: Il Mulino.
- Köhler, Erich (1990): *La aventura cavalleresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.
- Massey, Doreen (2005): *For Space*. London: Sage Publications.
- Newhauser, Richard (2015): «The Senses, the Medieval Sensorium, and Sensing (in) the Middle Ages», in *Handbook of Medieval Culture: Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*. Berlin: de Gruyter, pp.1559-1575.
- Paul-Lévy, Maurice / Segaud, Marion (1983): *Anthropologie de l'espace*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Rodríguez, Gerardo / Melo Carrasco, Diego et al. (dir.) (2022): *La Edad Media a través de los sentidos; Sensología y emociones en la Edad Media*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Rosenwein, Bárbara (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ruiz-Domènec, José Enrique (1984): *La caballería o la imagen cortesana del mundo*. Genova: Collana Storica di Fonti e Studi.
- Troyes, Chrétien de (1994): *Le Chevalier au Lion ou Le Roman d'Yvain*. Paris: Lettres Gothiques.
- Troyes, Chrétien de (2013): *El cavaller del Lleó*. Barcelona: Quaderns Crema.