EL UNICORNIO DE MANUEL MUJICA LAÍNEZ:
TRADICION LITERARIA Y CONSTANTES GENERICAS

POR

GUADALUPE FERNANDEZ ARIZA
Universidad de Málaga

Sumergirse en la lectura de la obra de Mujica Láinez abre la posibilidad de realizar un maravilloso viaje en el tiempo, un regreso al pasado a través del testimonio fiel de las expresiones culturales, ya sean literatura, pintura u otras manifestaciones artísticas. Esas insignes muestras de diversas épocas se actualizan y vuelven a vivir, al ser nuevamente aprendidas, contempladas y asimiladas por un escritor que busca su ascendencia en ese *mare nostrum* ahito de obras imperecederas.

Lector y viajero incansable¹, dotado de una fina sensibilidad y gusto por lo selecto, Mujica supo dinamizar cada lugar visitado, cada espacio recorrido, dotándolos de una temporalidad histórica, para crear así una perfecta síntesis de carácter cronotópico². Sirva para ilustrar este aspecto la crónica de la visita a Rodas:

Llegué a Rodas cuando el crepúsculo encendía el cielo sobre el mar violeta. Mi primera impresión fue confusa por la superposición y mezcla de estilos y "temas" arquitectónicos ... Entré en la ciudadela heroica, ceñida armadura de piedra cuyas murallas evocan el encierro de Avila y Carcassonne, y tuve la impresión de que, por obra de una de las hadas amigas de esos caballeros hospitalarios — Viviane o Mélusine — volvía hacia atrás en el tiempo ...³.

¹ Así queda reflejado en su obra *Placeres y fatigas de los viajes*, vols. I y II. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

² "Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en la traducción literal significa 'tiempo-espacio') a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura". De este modo lo define M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, 237. Al aplicarlo a Goethe, se expresa: "detrás de cualquier heterogeneidad estática Goethe veda diferentes tiempos: lo diverso se disponía, para él, según diferentes escalones (épocas) de desarrollo, es decir, todo adquiría un sentido temporal". En *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI, 1985, 220.

³ "Rodas de los Caballeros, del Coloso, de los urbanistas y de las mariposas", en *Placeres*, 291-300.

El ejemplo aducido hace patente la concepción del espacio que late en el escritor, donde cada lugar desarrolla su potencialidad en tanto que escenario donde confluyen historia y ficción. El paseo nocturno de Mujica por la isla de Rodas le hará ver diferentes épocas históricas que coexisten sincrónicamente en un mismo lugar, enclave de convergencia de la línea diacrónica del devenir histórico. De esa forma se nos ofrece un itinerario imaginativo configurado a través de los eslabones significativos del topo, que se manifiestan en sus formas arquitectónicas —el trazado de las calles, la ciudadela heroica— hasta recalar en una Edad Media histórica y legendaria, evocada en sus caballeros cruzados e inmortales hadas, personajes que consagró una rica tradición literaria, recuperada por *El unicornio*.

Cuando Mujica escribe esta obra ha recorrido ya un largo camino como escritor, mediando gran distancia entre ese momento y sus inicios bajo el magisterio cervantino. Las *Glosas castellanas*⁴ revelaban un aprendizaje contaminado de la comicidad quijotesca, y un arte de componer en el que la glosa textual brindaba múltiples posibilidades a la creación literaria.

En la estructura de *El unicornio* afloran esas huellas concretadas en la apropiación de historias y personajes existentes.

Esta novela responde al diseño compositivo de un díptico, con clara diferencia entre las dos historias que lo constituyen. La unidad de ambas viene dada por el personaje: cada una es un fragmento biográfico del hada Melusina que goza de autonomía tanto en su forma narrativa como en la caracterización de personajes y episodios.

Al terminar la primera historia, la narradora define su relato:

Mi cuento de hadas ha terminado ... Ahora debo narrar el otro, que como éste tendrá atisbos de cuento de hadas, por el matiz ineludible que mi esencia impone a cuanto me circunda, mas será un cuento hartamente diverso del que he narrado quizá con exuberantes pormenores⁵.

En la propuesta del autor se aprecian unos objetivos específicos, pues, además de definir y clasificar los relatos, hay una manifiesta intencionalidad de marcar sus diferencias. Acabando con una sugerente disculpa y una explicación poco convincente, esto es, “que a los seres humanos les es imposible no acceder a la satisfacción necesaria de hablar de sí mismos” (*El unicornio*, 32).

Pero la justificación es precisa, según la lógica de los mismos planteamientos discursivos, ya que se nos ha informado que la primera parte es “una anécdota hartamente conocida, los aldeanos la narran ... los poetas la exaltaron ... y los estudiosos y especialistas la han analizado con paciencia ...” y que Jean d'Arras

⁴ Su primer libro *Glosas castellanas* (1936) es una lectura cervantina. Véase M. Mujica Láinez, *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1978.

⁵ M. Mujica Láinez, *El unicornio*. Barcelona: Seix Barral, 1980, 32. En adelante me referiré a esta obra indicando título y página.

“trazó la historia en el siglo XIV para el duque de Berry” (*El unicornio* 11 y 22)⁶. En vista de lo cual, podemos convenir que a este relato le sobran detalles o que, incluso, podría ser prescindible. Cabe aquí plantearse: ¿cuáles son las sutiles implicaciones que realmente explican la aparente contradicción? Creo que en la conjunción de las dos historias reside la clave de una estructura en la que subyace el mito de Narciso, base y soporte de la técnica de espejo que funciona como eje organizador de la trama novelesca. En este sentido el propio texto ofrece datos referenciales iluminadores:

Estaba yo en mi cuba bañándome y peinándome y me observaba en el agua. Jamás utilizaba un espejo ... Me contemplaba reflejada en el agua transparente, en la que brotaban, a un tiempo, la imagen verdadera de mi cola escamosa y la imagen copiada de mis alas con garfios ... ya que mi narcisismo, que considero disculpable ... creyó que debía conservar ese encantador detalle (*El unicornio* 28)⁷.

Estamos ante un gesto repetido, la autocontemplación, motivo que genera un nivel de redundancia semántica y que aparece como rasgo definidor de una conformación arquetípica parangonable con el referente mítico. En *El unicornio* hay una variación con respecto al modelo paradigmático, en tanto que la imagen que se contempla (primer episodio de la vida de Melusina) proyecta una nueva imagen paralela y, a la vez, discordante (segundo episodio de la vida de Melusina): la obra de Jean D'Arras es un texto que Mujica traslada a su libro y, a partir de él, elabora la nueva ficción retomando las pautas que proponía el modelo aunque invirtiendo sus significados con un toque de escepticismo irónico.

La lectura de la novela ha de hacerse teniendo siempre presente la dependencia mutua entre las dos historias fundamentales que la integran, y el esquema paródico resultante de la contraposición de esos dos segmentos narrativos, dado que la segunda historia adquiere la función de “doble destronador” de la primera⁸. Y esa ambivalencia se da en *El unicornio* no sólo a nivel de los dos grandes bloques compositivos sino que también aparece en el desarrollo de los episodios así como en la conformación de caracteres. Analizando la novela desde esta perspectiva se aprecia que su estructura narrativa deviene “un sistema de espejos convexos y cóncavos que alargan, disminuyen y distorsionan en diversas direcciones y en grados diferentes”⁹. Todo ello viene

⁶ Véase Jean D'Arras, *Melusina o la noble historia de Lusignan*. Madrid: Siruela, 1985.

⁷ El rasgo de las alas no aparece en la versión de Jean D'Arras, pero sí en las ilustraciones posteriores en que aparecía la imagen de Melusina. Véanse en la edición citada de la obra.

⁸ Retomamos el sentido que da M. Bajtín: “parodiar significa crear un doble destronador, un ‘mundo al revés’”, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). México: FCE, 1986, 179.

⁹ Bajtín, 179.

determinado por la fuerte penetración en esta obra de la “sátira menipea”¹⁰, género al que la parodia le es un elemento imprescindible y donde confluyen un conjunto de categorías específicas de naturaleza carnavalesca, considerando que el carnaval es un espectáculo que tiene como ritual más importante la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento¹¹. Y, aunque esta acción, traducida literariamente, ofrezca diversas variantes, siempre puede vislumbrarse ese trasfondo impregnado del carácter de rito y sus imágenes genéricas.

Este proceso se traspone a *El unicornio* mediante la creación de un juego de “pares contrastantes”, donde, en unos casos, aparece el desdoblamiento de la personalidad de un mismo personaje y, en otros, son personajes distintos los que ocupan los extremos: el uno refleja la imagen heroica y el otro su negación. Gracias al artificio de elegir un personaje “inmortal”, el hada Melusina, Mujica tendrá la posibilidad de rescatar una figura de la tradición mítico-heroizante y hacerla vivir de nuevo circunscribiéndola a unos límites espacio-temporales configuradores de una época histórica concreta: Melusina posee así un carácter versátil, por un lado ostenta su condición de mito que da origen a un noble linaje, pasando a ser, después, la heroína de una fábula que sufre un registro de fijación historicista. El papel fundamental de esa Melusina legendaria es el otorgar dones, ella “aporta prosperidad”, apareciendo como una “diosa madre” o “un hada de la fecundidad”¹²:

En una quincena cavé los fosos del castillo de Lusignan, perfilé sus barbacanas, cortinas y torreones ... cultivé su huerto ... multipliqué sus pinturas murales ... una maravilla (*El unicornio*, 22-23).

En efecto, como cuento maravilloso hay que calificar esta historia, donde Melusina es la gran constructora que se iguala a las bacantes o a Santa Radegunda y, también, madre prolífica, emblema de un linaje que se extendió en ramas internacionales. Pero, andando el tiempo los ecos de estos mágicos esplendores se van apagando: el mito sigue vivo aunque el hada se humaniza pues la gran constructora de destinos y castillos asistirá, como testigo inútil, al derrumbamiento de su obra, aceptando las pautas de un comportamiento dictado por un mundo cuyos emblemas son “el Angel y el Demonio”.

¹⁰ Bajtín estudia este género en los autores latinos (Luciano, Apuleyo, Petronio) hasta llegar a Dostoievski, en *Problemas*, 159-167. Para este mismo tema, *Etudes sur la Satyre ménippée* (réunies par Frank Lestringant et Daniel Ménager). Genève: Librairie Droz, 1987.

¹¹ Bajtín, *Problemas*, 175.

¹² La conformación del mítico personaje, desde la literatura escrita (*Otia Imperialia*) al folklore popular (de tradición oral), ha sido estudiado por J. Le Goff, “Melusina maternal y roturadora”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983, 289-311.

Bajo la advocación de uno de los nuevos arquetipos rectores comienza el segundo episodio:

En la época que evoco —el año 1174— un ángel vivía ... en la torre principal del castillo ... Durante los trabajos agrícolas ... cuando los aldeanos podaban las viñas, descendía al campo ... y secundaba su tarea ... y yo desde mi refugio del campanario, lo atisbaba ... leyendo un libro de devoción (*El unicornio*, 13).

En *El unicornio* se ha producido un desplazamiento sustitutivo: el Ángel ha pasado a cumplir la función que antes competía al Hada. Melusina reconoce su nuevo papel que conlleva el debilitamiento de sus poderes feéricos, llegando a convertirse en la protectora de los débiles y, ofreciendo continuas pruebas de su indigencia, se dispone a compartir la "aventura" de Ozil, el caballero fracasado, y de Aiol, el Lusignan bastardo. El hada se transformará en mero objeto de lo mágico. Mediante su ruego, otros personajes sobrenaturales, en posesión de ese privilegio, obrarán sus hechizos: Morgana la curación; Presina la adivinación y la metamorfosis; y Oberón el rescate de la muerte.

Comienza la segunda historia en un escenario nocturno, donde tiene lugar un insólito acontecimiento mediatizado por el gesto ritual de la risa, que estalla en un espacio abierto, dotándolo de un sentido complementario de "plaza carnavalesca"¹³. El cortejo de jóvenes que llega a los dominios de Lusignan está preparado para este tipo de representación, portando el disfraz (cambio de vestimenta y enmascaramiento de los sexos), repiten el espectáculo ya representado (escenificación de la parábola de las Vírgenes Prudentes y las Vírgenes Locas) con matices diferentes: se asemejan a un grupo de "mozuelos y meretrices". A su paso todo se transforma: "la tranquila atmósfera de Lusignan" parece la "villa de Belt-Esbat ... célebre en la época prerromana a causa de sus antiguos placeres ... Sodoma del Poitou"; los actores que aún "conservaban sus ropajes histriónicos ... más que salidos de la paz evangélica ... parecían escapadas de la Boca del Infierno ... Reían, bailaban ... dándole ahora un tono burlesco, la melopeya de las vírgenes incautas ... y todavía seguía circulando el jarro culpable". Se cierran los cánticos con las invocaciones a Baco, Venus y Eneas.

El conjunto de imágenes de esta representación se muestra como el revés del acto precedente. Es obvio que esa "fusión de la ridiculización con el júbilo" marca la índole del espectáculo como expresión de la *parodia sacra* (parodia de textos y ritos sagrados), propiciada por el gesto ritual en el que se conjugan la negación (burla) y la afirmación (risa jubilosa)¹⁴.

¹³ La plaza es "popular y universal, símbolo de lo popular ... calles ... caminos ... adquieren ese sentido". "Espacio de encuentro". Bajtín, *Problemas*, 181.

¹⁴ Bajtín, 179.

El episodio concluye con el encuentro y la anagnórisis¹⁵ padre-hijo (Ozil, el caballero del unicornio y Aiol, el hijo de la prostituta Berta), que despierta en el joven el deseo de aventura heroica. La entrada en Poitiers significa el fin de un desfile en el que destaca un grupo de figuras alegóricas ("el Hada, el Caballero y el Doncel"). Tres alegorías en las que se ha desvirtuado el perfil paradigmático con la persistencia del elemento paródico. Se crea de esta forma un tejido complejo, como resultado de las interferencias de diversas instancias narrativas que vienen a confluir en el espacio intertextualizado del personaje: Ozil, con su vida fracasada y su cuerno de unicornio, es la imagen invertida de don Belianís de Grecia¹⁶; Aiol, con sus mágicos ojos¹⁷ y el amor de Melusina, repite el modelo de su antepasado Raimondín. Todo crea una red de homologías y antinomias para concitar los elementos constitutivos del canon caballeresco, modelando personajes que podrán llevar a cabo la "aventura" que inspiró a Mujica su estancia en la isla de Rodas. Los tópicos episodios que configuran la estructura compositiva del relato obstentan una forma dimanada del propio carácter de Melusina:

en esa execrable impotencia ... se origina una de mis mayores torturas, la de ir por el mundo, eternamente remedando gestos pasados, como si cuanto yo hago y digo fuera sombra, reflejo, recuerdo y espejismo ... (*El unicornio*, 103).

Son, en efecto, "recuerdos", "reflejos" literarios, "espejismos" que se desvanecen en el molde de una nueva forma narrativa, los que se vierten en la vida aventurera del hada, el caballero Ozil y su escudero Aiol, que inician su andadura bajo el auspicio de hazañas mítico-legendarias ("las proezas de Carlomagno, Roldán ... Olivero ..."). Sin embargo, frente a los sueños la pobreza es el único patrimonio de Ozil y Aiol ("comieron queso y bebieron agua de una fuente"), evidenciando la separación de estos héroes respecto de los paladines evocados, canon del que se alejan para acercarse al modelo cervantino de caballero y escudero: también en ellos está vivo el recuerdo de la gesta épica que creen repetir. Recordemos, a modo de ejemplo, cuando ante el escepticismo de Sancho, don Quijote da fe de la "existencia verdadera" de lo que se cuenta en la historia de Carlomagno y los doce pares de Francia, o en la materia del ciclo

¹⁵ Es uno de los tópicos de las narraciones caballerescas. Podemos recordar héroes muy conocidos como Amadís, Galaz o Perceval.

¹⁶ J. Fernández, *Libro primero y segundo del valeroso e invencible Príncipe don Belianís de Grecia*. Burgos: Alonso y Esteban Rodríguez, 1587. Belianís, el Caballero del Unicornio, es uno de los modelos a los que trata de emular don Quijote, refiriéndose en numerosas ocasiones a este paladín. Las cicatrices es un rasgo que enfatiza Cervantes y que ostenta el caballero de Mujica.

¹⁷ Este rasgo tiene su referente en la figura de Alejandro Magno. En el texto medieval: "El un ojo ha verde/ el otro vermejo". *Libro de Alexandre*. Madrid: Editora Nacional, 1983, estrofa 150 (a b).

artúrico¹⁸. De igual forma los personajes de *El unicornio* se construyen desde una perspectiva realista-desmitificadora encauzada por la ironía y la parodia:

Yo leí páginas y páginas de *Yvain, el caballero del león* de Chrétien de Troyes. Los paladines que en ellas realizan prodigios fabulosos son muy diversos de los míos: se me excusará que prefiera a mis Lusignan de carne y hueso, tan confiadamente entregados a un destino de improbable maravilla (*El unicornio* 102).

Los capítulos III y IV del libro contienen dos etapas esenciales del itinerario caballeresco: la "aventura del Bosque" y la "aventura de la Corte". La primera queda estructurada en un hipérbaton narrativo y se extiende hasta el capítulo V. La "aventura del Bosque" posee todas las connotaciones tópicas que la imaginación medieval había acuñado para definir ese espacio, que cobraba así un sentido trascendente. En la novela, "la floresta de Lussac" es, así, un lugar de encuentros (encrucijada de caminos): de Ozil con sus parientes, los Lusignan poderosos; de Aiol con su pasado, teñido de sucesos dramáticos (la posesión diabólica de su hermana Azelaís y la muerte de su padrastro Pons)¹⁹; y de Ozil, Aiol y Melusina con el eremita. La floresta es, por tanto, lugar de refugio, de curación, de penitencia y de iniciación²⁰.

La figura de Brandán se reviste de los rasgos arquetípicos del "buen salvaje ermitaño": lleva una vida solitaria en perfecta armonía con la naturaleza ("de no mediar sus puros ojos celestes, todo él... se hubiera confundido, miméticamente con la maraña que lo circula"); en un apartado rincón, "hondo y profundo del bosque", tiene su ermita rodeada de una naturaleza que adquiere matices edénicos ("la apasionada vitalidad del paisaje, con los troncos y los brotes nuevos con la algarabía de las fuentes, de los pájaros..."); su vida apacible y tranquila se reduce a la práctica de las virtudes, y su soledad es compartida con un auxiliar sobrenatural, el laborioso duende Fadet; Brandán es un bienaventurado, junto a él, el tiempo se detiene, su presencia santifica el lugar que habita, y, fuera de este ámbito, acechan los peligros del "bosque tenebroso" poblado de seres imaginarios: los centauros, la alada *vouivre* o los "llameantes dragones y grifos".

¹⁸ M. de Cervantes, *Vida de don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 1980, 194.

¹⁹ Este episodio está tomado de un texto cervantino. En él aparece la posada como lugar donde la joven Isabela (16 ó 17 años) simula la posesión demoníaca, tras la cual esconde un amor imposible al fin conseguido. La muerte del devoto tío es también un referente de la muerte de Pons, el piadoso escultor. Véase M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1986, 402-411.

²⁰ Un estudio muy completo de este tema, en el que aparecen los valores tópicos del espacio, tal y como se dan en la obra de Mujica, se encuentra en J. Le Goff, "El desierto y el bosque en el Occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1985, 30-39.

Como queda de relieve, el ermitaño es un personaje que se construye con diversos aportes y responde al prototipo diseñado en las narraciones caballerescas. Sin embargo, no son ésas las únicas referencias a tener en cuenta, pues, su nombre ostenta unas resonancias literarias que se indican explícitamente en el texto:

Brandán que en su adolescencia había querido recorrer el mundo, como el quimérico abad irlandés, cuyo nombre había adoptado y que, en busca del Paraíso Terrenal, surcó el Océano terrorífico, avistó fuentes y sus encantadas islas (*El unicornio* 118).

En esta apretada síntesis se contiene la narración-resumen de una historia completa trasladada a la novela. Se trata de *El viaje de San Brandán*²¹, un libro en el que se cuenta la navegación del santo irlandés por las islas míticas hasta conocer el Infierno y el Paraíso. *El viaje* lleva implícito el significado de la vida como peregrinación terrenal, recogida en la preceptiva monástica benedictina, y que en la fábula del monje irlandés se traduce en un recorrido en el que siempre sucede la maravilla (el pez-isla, el árbol de los pájaros que hablan), o el milagro (la provisión de alimentos y las visiones sublimes).

Frente al Brandán, viajero-protagonista de aventuras fabulosas, el asceta del Poitou está ubicado en un ámbito geográfico despojado de la aureola mítica que poseen las islas imaginarias, escenarios de grandes prodigios sobrenaturales. En la floresta de Lussac no “fluyen ríos de leche” ni “manan mieles de los juncas”, y el austero eremita deberá “ordeñar su vaca” para proveerse el alimento. No obstante, aun existiendo profundas diferencias, ambos personajes están destinados a recibir la misma recompensa por su vida ejemplar y, después de su muerte, podrán gozar del Paraíso. Para este último episodio de sus vidas, cada texto ofrece una modalidad narrativa distinta. En *El viaje* aparece una breve nota informativa del narrador-cronista que cierra con ella su relato: “cuando llegó la hora de su muerte volvió al lugar que Dios le tenía destinado: se fue al reino de Dios, a donde, gracias a él, se van muchos miles”²².

En *El unicornio* este final tiene un desarrollo en forma de anécdota escenificada, cuyo centro es el entierro del ermitaño y su cortejo:

Encima de unas parihuelas ... yacía el cuerpo de Brandán ... lo transportaban a hombros veinte diminutos duendes vestidos de color malva ... Allá arriba, planeando sobre los despojos de Brandán, flotaba su alma, en la apariencia de un monje joven ... Cuatro ángeles lo sostenían ... También yo contribuía a mantener en el aire el alma diáfana ... mis desnudos pechos destacándose ... aleteando mis alas de murciélago junto a sus alas de cisnes (*El unicornio* 189-90).

²¹ Benedeit, *El viaje de San Brandán*. Madrid: Siruela, 1983.

²² Benedeit, 60.

La descripción del entierro constituye una escena-cuadro construida con motivos modernistas, aunque siguiendo el canon de los pintores místicos. En ella se diferencian el plano terrenal y el plano celestial²³. Pero en ambos la heterogeneidad, así como la esencia de sus componentes, ponen de manifiesto la violación del principio del *decorum*²⁴, que exige la adecuación de las imágenes a cada contexto. Sucede, entonces, que, en la yuxtaposición de figuras que forman el doble cortejo, se rompe la convencionalidad codificada del arte religioso, ya que la gravedad del tema se distorsiona con la inserción de figuras grotescas que, al ser colocadas en un lugar inadecuado, se transforman en imágenes enigmáticas. Como indica Gombrich, “si considerásemos aisladamente una de estas imágenes [monstruos o híbridos] en un edificio solemne, cualquiera estaría en su derecho de buscar una significación simbólica profunda. El grotesco se convertiría en un jeroglífico que habría que descifrar”²⁵. En la novela, el entierro del santo es un acto solemne en el que está presente lo sobrenatural cristiano. La presencia de sátiros, duendes, el centauro y de la propia Melusina contradice la lógica compositiva y conlleva la necesidad de la exégesis alegórica: los ángeles transportando el alma del ermitaño son, en la mentalidad medieval, la representación de normas dictadas por la piedad oficial. En cambio, el hada expresa lo prohibido, teniendo en cuenta que Melusina “era la fusión de tres seres malditos por la Iglesia: la mujer, la serpiente y el hada”²⁶. Pero, además, Melusina presenta rasgos que marcan su simbolismo pagano: ella aparece como una imagen de la fecundidad. En consecuencia, la escena descrita en el texto puede verse como la mezcla de creencias incompatibles: lo establecido/lo proscrito.

La misma transgresión que se da en las figuras aparece también en las situaciones. En el episodio se conjugan lo serio y lo cómico: los participantes del cortejo se transforman en espectadores de una farsa grotesca cuando el hada Presina detiene la comitiva, ostentando atributos que la convierten en intérprete de una escena cómico-bufonesca, y perturba, con su presencia, la escena sublime en la que irrumpe:

Aquella vieja, viejísima castigaba al burro para que despejara el paso ... Algo había en la actitud de aquella mujer, que despertaba sospechas de que era la suya una comedia irónica ... luego de lanzar una chirriante carcajada, nos sacó la lengua ... la anciana pilosa cayó del asno, piernas arriba, mostrando ... las

²³ La pintura de El Greco es uno de los modelos para Mujica, tal como se manifiesta en su novela *El laberinto*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Los personajes de esta obra son extraídos de *El entierro del conde de Orgaz*.

²⁴ E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza, 1986, 43.

²⁵ Gombrich, 47. Bajtín ve en Melusina un “grotesco atenuado”. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974, 101.

²⁶ C. Alvar, *Prólogo a Melusina* ..., XI.

varices y destrucciones que provoca la perfidia de los años ... señaló al caballero y exclamó: —Ozil de Lusignan, te juro que no irás a Jerusalén ... —Aioli de Lusignan, te juro que tú sí irás a Jerusalén ... (*El unicornio* 119).

Lo que aquí merece destacarse es la abundancia de elementos rebajantes: el asno, el disfraz, la injuria, el juramento-maldición son motivos de esencial carácter cómico-bufonesco. Con ellos se reiteran los gestos del ceremonial serio (el entierro), aunque sean su negación, según la lógica de un mecanismo de sustitución y contraste: el movimiento ascendente del alma de Brandán/la vieja sobre el asno y la elevación de las piernas deformes; las preces piadosas/ la maldición; la belleza/ la fealdad; el llanto/ la risa.

Considerando el episodio en su conjunto queda patente la bipolaridad cara/anverso, esto es, la estampa piadosa/ estampa grotesca, donde esta última sintetiza el tópico “destronamiento” del mundo de imaginaciones y estructura medieval con su fe, sus santos, su ideal ascético y sus profetas.

Con el entierro de Brandán acaba la “aventura del Bosque”, cuya estructura es discontinua, fragmentada en dos instancias episódicas: la ermita de Lussac y el entierro del ermitaño. Inserta en estas dos secuencias narrativas discurre la “aventura de la Corte”, una etapa necesaria a la iniciación del Caballero que tendrá lugar en el escenario de Castel-Roussillon, saturado de imágenes carnalescas, erigiéndose en remedo de la plaza pública con su aire festivo y sus representaciones paródicas. La mascarada, el juego y el banquete funcionan como núcleos generadores de la atmósfera propicia que cristalizará en una trágica burla de tintes grotescos.

La reina de la representación es la “ilustre Seramunda”, cuyo “encanto provocaba trastornos y ruinas”. Ella posee un atributo fundamental para desempeñar su papel en la comedia (“Parecía disfrazada siempre: disfrazada de ninfa, de beata, de mujer de letras ... de María de Francia ... de abadesa, de heroína de Chrétien ... de zorra de fábula” (*El unicornio* 129-137)). Aimé de Castel-Roussillon actúa de pareja (“constituía un sólido *pendant* de la inestabilidad siempre joven de Seramunda. Se erguía a su lado, como el ogro palaciego junto a la princesa”). Sin embargo, el disfraz no es un simple cambio de vestimenta, sino una actividad frívola y una manera convencional de simular la vida cortesana, donde todo es reflejo artificioso de la Corte de Elienor de Aquitania. Y, sobre todo, es un gesto ritual de la mascarada carnalesca. Las imágenes del juego, que se reiteran en metáforas y situaciones, se despliegan por todo el episodio creando una sutil red de relaciones con un dinamismo interno. Este proceso se detecta en los motivos fundamentales que otorgan a Castel-Roussillon el tono de corte caballeresca, es decir, en los diálogos y ejercicios de la profesión guerrera (Aimé y Ozil, entre ellos surgió “una amistad singular, compleja como una partida de ajedrez”). El juego se erige una fórmula de la vida cortesana: de los estímulos eróticos (“juegos inocuos” de Melusina con Aioli); del amor complejo (“al que se encaraba como un juego enredoso”); de las formas de ocupar el ocio (“juego palatino del amor y la inteligencia”); del

pasatiempo literario-amoroso de Seramunda ("ese juego apasionado"); de los celos ("la suerte estaba echada del lado de Aiol"); del honor herido ("si el amo no tomaba cartas en el asunto"); de la intriga criminal ("los dados estaban ya, perentorios sobre el tapete"); del destino ("un juego arbitrario de la Fatalidad ciega").

Las diversas instancias de ese proceso culminan en la mascarada final, que tiene como marco el banquete, momento en que el lujo, el boato y la abundancia se prodigan para constituir una ceremonia en la que confluyen la celebración-ridiculización, por cuanto que el banquete es, a la vez, comida funeraria y marco de una farsa grotesca. En el festín, los comensales se disponen a ocupar sus puestos: Aimé preside el convite sentado en una silla con dosel ("un faldistorio, impuesto por su vanidad, que se daba trazas de trono") y asume el papel de bufón coronado ("reía sin razón ... su locura creció...")²⁷. El amo del castillo actúa como el rey efímero de un "mundo al revés", pues la escena siguiente es la del escándalo o "autodestronamiento trágico". En ella se hace pública su condición de marido burlado y la grotesca venganza (Aimé dice a Seramunda: "decidme si el corazón de Cabestanh, vuestro amante, es bueno, porque lo acabáis de comer"), el doble gesto de un ritual de clara vinculación saturnalesca en su pervivencia en las diabladas medievales, y que Boccaccio había recogido en uno de sus cuentos de *El Decamerón*²⁸.

Aunque esta anécdota cierra la "aventura de la Corte", los ecos funestos de Castel-Roussillon se prolongan hasta el ámbito del bosque, donde Aimé cobra una nueva dimensión: el motivo de la locura se combina con el tópico del "hombre salvaje", en forma semejante a la imagen que aparece en otros textos, como *Yvain, el Caballero del León*²⁹, o *Bisclavret*³⁰. Hay que destacar, sin embargo, las diversas versiones: Chrétien disocia la locura del salvaje, que padece Yvain, y el hombre primitivo que cubre su cuerpo con pieles de animales; María de Francia, en su *lai*, presenta el tema de la metamorfosis del hombre-lobo; en *El unicornio* se interfieren las dos temáticas para dar como resultado un modelo mixto. La demencia convierte a Aimé en un hombre refugiado en el bosque, que cubre su cuerpo con un disfraz de "lobo peludo" y simula los gestos del animal salvaje ("el rugido feroz"). Su muerte, confundido con la bestia, es el último eslabón de la serie episódica que sigue un orden anecdótico preciso (el juego cortesano, el banquete y el hombre salvaje). Todo ello es el resultado de la

²⁷ Para Bajtín "la locura es ella misma ambivalente. Aquel que la posee, el bufón o el tonto, es el rey del mundo al revés". En *La cultura ...*, 385.

²⁸ *El Decamerón*, Jornada IV, narración novena: "Micer Guillermo Rosellón hace comer a su esposa el corazón de Micer Guillermo Guardastagno, muerto por él y amado por ella. Al enterarse la mujer, se tira por la ventana y se mata, siendo enterrada con su amante". Mujica pone nombre al personaje femenino: Seramunda, igual que Aiol y Azelaís, están tomados de la poesía trovadoresca.

²⁹ Véase Chrétien de Troyes, *El caballero del león*. Madrid: Siruela, 1984.

³⁰ *Los lais de María Francia*. Madrid: Siruela, 1987, 37-42.

reelaboración literaria de textos en que se funden la tradición medieval y la clásica, de donde procede *El satiricón* de Petronio, modelo que subyace en el episodio analizado: el juego, el banquete y la metamorfosis licantrópica son motivos que generan la temática de la obra del escritor latino³¹.

También en dependencia de los modelos medievales se articula la ceremonia de la investidura de Aiol, la cual se acomoda al código literario caballeresco en el que basa su legitimidad ("la historia y la literatura ofrecían casos de esa singularidad"). De este canon son extraídos los motivos que configuran las etapas del ritual, en cuyo diseño constructivo se reitera el sistema de correlaciones simétricas: "la mujer de Tancredo armó a los jóvenes 'cruzados', Enide a Erec"³²/ Aiol es armado por su hermana Azelaís; Olivero, muerto en Roncesvalles, dio el espaldarazo a su hijo/ Ozil, muerto en Pleurs, da el espaldarazo a Aiol. Y, junto a las simetrías, los contrastes: el marco ambiental heroico, palaciego o cortesano de los referentes aludidos/ la cuadra de animales en ruinas de Aiol; "la abundancia del hijo de Filipo", Alejandro/ "la pobreza del hijo de Berta" (*El unicornio* 207).

Con la adopción de este esquema de semejanzas y oposiciones se prepara un significado sustitutivo que radica en la negación de lo arquetípico (estructura paródica) y en el carácter de los personajes que forman parte del episodio: "Las ruinas que nos albergaban"; "aquel yerto caballero esculpido en el vaivén de la antorcha"; "aquella ardiente mujer", Azelaís; "aquel personaje vestido de bufón", Mercator; "aquel muchacho perfecto como un arcángel", Aiol; "y el hada, la gloriosa e indigente hada Melusina". El grupo celebra su propia fiesta en la que irrumpe el elemento carnavalesco: la abundancia, como momento de utopía carnavalesca³³: "los vinos y manjares"; el rito del destronamiento-coronación: muerto el caballero Ozil, Mercator y Azelaís coronan de hojas al nuevo caballero Aiol; escenas de crudo naturalismo ("Mercator resbaló sobre el estiércol ... roncaba como un obeso eunuco"; los ecos de la parodia sacra antes representada. Este conjunto de acciones refleja la violación del eje paradigmático del ritual caballeresco al que se han transferido las categorías del ritual carnavalesco. Pero, además, a ese montaje antinómico se superpone una estructura de misterio, pues, tal como se indica en el texto, los gestos del ceremonial "se vinculan oscuramente a los misterios de Eleusis y Mitra" (*El unicornio* 208). Abordando el episodio desde esta perspectiva, podemos establecer el juego de relaciones que se da entre los personajes. Con la tríada Mercator-Azelaís-Aiol, como proyección del esquema mítico, se construye un sistema de correlaciones en el que pueden rastrearse los motivos conformadores del ritual eleusino: el

³¹ Petronio, *El satiricón*. Madrid: Gredos, 1978. En la segunda parte de la obra "La cena de Trimalción" aparece el juego de dados, el banquete-sorpresa y la subnarración del hombre-lobo.

³² Alusión a un episodio de la obra de Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*. Madrid: Siruela, 1987: 15.

³³ Bajtín, *La cultura ...*, 250-262.

hierofante preside el rito de iniciación y porta los objetos sagrados ("Mercator desentierra las armas ocultas"); los iniciados toman la bebida sagrada ("Aioli, como si no fuera él mismo sino otro, vaciaba los cántaros de vino"); la hierogamia Zeus-Deméter ("vi que Azelaís lo besaba a Aioli en la boca ... vi cómo empezaba su hermana a desembarazarlo de la espada cumpliendo la liturgia guerrera al revés"). El entretejido mítico constituye un segundo nivel de articulación de la trama episódica que muestra la complejidad del ejercicio compositivo, caracterizado en este caso por la confluencia de una doble línea paradigmática (lo arquetípico-caballeresco y lo mítico) que queda desplazada de su significado originario y funciona según las pautas de una nueva forma narrativa dimanada del realismo satírico.

La última etapa del itinerario de la "aventura" comienza con el motivo literario del viaje del héroe en pos de una nueva hazaña: la *peregrinatio* a los Santos Lugares para buscar el objeto milagroso³⁴, y cubrir una acción imprescindible implicada en la dimensión épica: la lucha contra el infiel. El viaje funciona como bisagra que articula dos sistemas compositivos diferentes. En el primero predomina la ficción sobre la Historia, resultado de la reelaboración combinada de obras precedentes cuyo reflejo se prolonga y funde en un crisol contrastivo. Se crea una forma discursiva en continuo movimiento dialógico texto-cotexto. A partir del viaje la ficción está sujeta a la dependencia del material histórico, habiendo desaparecido la polémica interna que configuraba la cadena episódica. En este nuevo sistema la permanencia del elemento contrastivo se mantiene en virtud del *oxímoron*³⁵, fórmula retórica que impregna la semántica narrativa. Y ese retoricismo compositivo afecta a los diversos niveles de la narración: histórico, fantástico y realista.

En el plano histórico el *oxímoron* se asienta en situaciones auténticas que se integran en la ficción, cobrando relieve los rasgos antinómicos. Boudoin IV representa perfectamente la paradoja del rey-esclavo: por un lado se amplifican una serie de hazañas y rasgos sublimes del personaje que ponen de manifiesto su carácter ejemplar y refuerzan su condición de monarca. Pero, frente a los rasgos heroicos, destaca el deterioro físico, la flaqueza corporal: la gloria y la miseria ("Montgisard es un diamante que se incendia en las manos de un leproso"). Su personalidad antitética es el desarrollo de la alegoría sugerida en la divisa emblemática del estandarte de su oponente:

Salah ed-Din, el Rey de los Reyes, el Vencedor de los Vencedores, es, como los demás hombres, esclavo de la muerte (*El unicornio* 362).

³⁴ Con la búsqueda del objeto milagroso cobra sentido espiritual la aventura caballeresca. Su trasfondo histórico era la justificación de las Cruzadas en Tierra Santa. Chrétien de Troyes abre este tema con *El cuento del Grial*, que tendrá posteriores continuadores. Esa historia constituye una alegoría de la acción de Felipe de Flandes, hijo de Sibila de Anjou y primo de Baudoin IV, el tullido rey Pescador de la narración. Véase *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Madrid: Siruela, 1989.

³⁵ Uno de los recursos característicos de la "sátira menipea", Bajtín, *Problemas*, 166-167.

En el plano fantástico la antítesis se verifica en la misma estructura del personaje, en la que aparece el desdoblamiento de la personalidad, justificado bien por su nueva vida ficticia (Melusina protagonista de *El unicornio*), o bien porque poseyera previamente ese carácter (Oberón). Cuando Melusina pide a su madre un cuerpo humano, la eficaz y vengativa Presina responde con la burla ingeniosa. Como consecuencia de la metamorfosis, el hada inmortal se transforma en caballero mortal, y he ahí la paradoja: "Melusina-Melusín, el hada inmortal engendrada por Eros". Y, bajo la apariencia de "un muchacho vestido de azul", se oculta la esencia maravillosa, "disfraz de una mujer eterna". De esta forma, Melusina hada, mujer-hombre, observa un comportamiento conforme a su doble estado "femenino y mágico-caballeresco y masculino". Puede en ocasiones recobrar su apariencia feérica y trasladarse al ámbito de lo maravilloso: encuentra a Oberón, "el hombre-hada", y forman "una estrambótica pareja el verde enano y la mujer serpiente"³⁶.

Desde la perspectiva realista, la ficción encuentra en la antítesis el principio estructurador de la psicología compleja de los personajes. Azelaís evidencia el diseño contrastivo caída-purificación. Cada etapa de su vida se caracteriza por un rasgo relevante: la disposición incestuosa frente a la expiación de la culpa sirviendo al rey leproso. De tal modo están fijadas estas actitudes que dan como resultado la imagen total de la pecadora-penitente. Azelaís, al mismo tiempo, refleja y duplica la imagen de Berta, *hetaira virtuosa*.

Aiol de Lusignan es, sin duda, el ejemplo que más claramente ilustra la dualidad de facetas de su carácter, debatiéndose entre la llamada del Espíritu y de la Carne, "entregándose sucesivamente a esas alianzas opuestas"; embarcado en la empresa mística —la búsqueda de la Santa Lanza— y "hostigando con su voracidad a las doncellas del castillo de Beaufort". Todo refleja una personalidad contradictoria simbólicamente sintetizada en las enigmáticas alusiones de sus atributos: la extrañeza de poseer "dos ojos distintos", uno de grifo y otro de dragón³⁷, "un ojo azul y un ojo de oro", un ojo para Dios y un ojo para el Diablo. Y el cuerno de unicornio, emblema de sí mismo, talismán mágico, cuya leyenda deviene alegoría al concitar la singular relación del Hada y el Doncel del Unicornio, "perseguido en el corazón marañoso de un bosque sangriento", de Aiol y Melusina, a la que "incumbía la parte fatal de la Dama del Unicornio, de la que lo esperaba en el secreto de la floresta para acelerar a un tiempo, su liberación deslumbradora y su aniquilación a manos de las sombras".

Con el proceso liberación-aniquilación acaba la aventura del Caballero, aunque el espacio fijado por el referente alegórico —el bosque— sufre una

³⁶ Oberón, rey de los elfos, es una figura de la tradición germánica medieval. La poetización fantástica del personaje se debe a Shakespeare. Véase *El sueño de una noche de San Juan*, Barcelona, Planeta, 1981 (Actos II-IV).

³⁷ Son seres imaginarios cuyo origen y simbología aparecen en los bestiarios medievales. Son ambivalentes: asociados al bien o al mal. Véase *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1986. En *El viaje ...*, 37-38, aparece el combate del grifo con el dragón: el mal/el bien.

extrapolación al ser sustituido por el desierto, escenario tópico en la cultura oriental según el modelo bíblico³⁸. Ese lugar, en la novela, se configura como realidad geográfica ("las ruinas nabateas de Petra"), histórica ("grandes fachadas esculpidas por los griegos ... y los rostros de Asurbanipal"), y simbólica: lugar de andar errando ("encuentro con Ahasvérus, el Execrable"), de tentación (aparición de Pascua de Riveri, "la Mujer erótica, una Salomé, una danzarina lasciva y litúrgica")³⁹, de revelación y encuentro con Dios (hallazgo de la Santa Lanza). Allí concluye el camino del Unicornio, y acaba también la vida y la historia del personaje novelesco, cuyo final se cifra en la conjunción postrera derrota-victoria, contenida en un discurso alegórico sustentado sobre pilares de imágenes simbólicas: "Aiol yacía, en lo hondo del pedregal, con la Lanza clavada en el costado". En el plano superior:

Guiaban ambos [el rey leproso y Azelaís] la vieja carreta de las Vírgenes Prudentes y las Vírgenes Locas ... elevaron al carro el alma trémula del Caballero del Unicornio ... e iniciaron ... su ascensión triunfal. Cantaban los querubes tañendo laudes de plata ... Yo los escolté ... con el batir de mis membranas, hasta que la atmósfera celeste me impidió respirar ... Se perdieron en el aire propicio a las criaturas superiores, pero antes Aiol me sonrió (*El unicornio* 386).

Se cierra el relato con la repetición de una técnica compositiva en la que se proyecta la preceptiva horaciana *Ut pictura poesis* (que retomara Cervantes)⁴⁰, reivindicada para *El unicornio* por el esteticismo neomodernista del escritor.

³⁸ Las funciones de este espacio en la novela se adecúan al modelo analizado por Le Goff, "El desierto ...", 25-27.

³⁹ Este personaje, en el marco de las ruinas de Petra, se perfila como uno de los símbolos femeninos que la estética finisecular consagró. "Para este personaje forman un marco las ruinas de palacios, pirámides y templos que apuntan a un pasado glorioso, aristocrático y pagano". En Lily Litvak, *El sendero del tigre*, Madrid: Taurus, 1986, 227-244.

⁴⁰ "La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historias, pintas, y cuando pintas compones". Cervantes, *Los trabajos ...*, 371.