

# *E*xilios femeninos

*Pilar Cuder Domínguez (Ed.)*



Universidad de Huelva  
PUBLICACIONES

Laura Borràs Castanyer  
Universitat de Barcelona

Opening with Nancy Huston's assertion about her beauty and her intelligence, the author of this work applies these concepts on two medieval women that could have said the same. In this case, their beauty condemns them to the desires of the kings that take them prisoners and the intelligent construction of a new personality, the fiction of folly, allows their escape. The concept of exile is here used hermeneutically to understand how such a terrible thing folly was in the Middle Ages. Their madness is an exile of their bodies as well as an exile of their minds. Anyway, there is no other way out for dignity and for love.

"Soy guapa". Con esta rotunda afirmación comienza un artículo de Nancy Huston que la primavera del año 1996 desató una gran polémica en toda Europa a propósito de las "cartas" que se reciben al nacer de resultados del caprichoso juego de dados genéticos y la narración por parte de la autora de su propia utilización de estas "armas de mujer." Nadie negará que es un buen comienzo. Cecil B. de Mille pensaba que una buena película debía empezar con un terremoto que captara desde el inicio la atención de los espectadores y los condujera a través de un *crescendo* continuado hasta el desenlace final, que debía ser igualmente accidentado y espectacular. La escritora canadiense que denuncia el igualitarismo norteamericano y su última expresión "políticamente correcta" consigue el efecto casi terrorista que exponía de Mille cuando, escasas líneas más abajo de la primera y expeditiva afirmación arroja una segunda igualmente contundente: "Soy inteligente".

Con toda probabilidad muchos de ustedes se preguntarán el porqué de esta apertura en mi ensayo que —efectivamente, no les han engañado— debe versar sobre dos casos de locura femenina en la Edad Media. Enseguida deshago el entuerto. Me ha parecido muy sugerente utilizar los dos impactos que Huston lanza sobre su público lector para conducirlos hasta mi territorio, debido a que tanto Clarmondine como Célinde, mis dos protagonistas medievales, podrían estar en condiciones de pronunciar estas mismas palabras ante la corte de los reyes que las tienen presas. Y es que, como veremos, ambas historias son muy parecidas y fácilmente resumibles: después de haberse escapado con sus enamorados y habiendo sufrido un rapto que las ha alejado de éstos, ambas llegan a la corte de unos reyes que, maravillados por su belleza —no podía ser de otro modo—, pretenden desposarlas. Sendas protagonistas, que además de bellas son inteligentes, proceden a imaginar una estra-

tegia que las aleje del matrimonio, que les permita conservar la vida y que preserve su amor hacia esos caballeros que, sin duda, no pueden tardar en llegar para rescatarlas de su tormento. Dicha estrategia es la ficción de la locura.

Y fingir la locura en la Edad Media no es, en absoluto, tarea despreciable. De entrada no lo es porque la locura encarna sin tapujos ni subterfugios la idea más absoluta de repulsa y exclusión pero, además, sus afectados padecen transformaciones terribles tanto a nivel físico como, claro está, a nivel mental. La locura medieval se deduce de la apariencia de la persona que la sufre, de los delirios de su discurso y de las aberraciones de su comportamiento. Todavía más en un universo espiritual como el de la Edad Media, donde toda significación se reviste de signos visibles y de símbolos, la locura se designa a sí misma a partir de marcas tradicionales y cubriéndose de atributos alegóricos, los cuales, además de manifestarla, le permiten tener su lugar entre la organización jerárquica de la sociedad, y presentarse, con sus emblemas distintivos, como un verdadero status entre la multitud de *états du monde*.

Los dos episodios de locura femenina que me propongo analizar bajo el prisma hermenéutico del exilio responden a una problemática hartamente frecuente en la Edad Media: la sexualidad violenta. Hasta la aparición en el siglo XII del *De Amore*, el tratado sobre el amor de Andrés el Capellán que supuso el nacimiento del erotismo, y aún después de éste, la práctica que venía siendo habitual era el estupro. Este tratado se propone substituir una expectativa conocida, la sexualidad violenta, por otra que implica poseer la clara conciencia de que la comprensión de los instintos naturales se produce ligada a un sistema de normas, prohibiciones, licitaciones, pudores y respeto. En definitiva, lo que propone es la instauración de una determinada coquetería. Es necesario hacer pasar los instintos básicos por un sistema de reglas y la conciencia de éstas da como resultado el nacimiento del erotismo, aunque los soberanos de nuestras obras hagan caso omiso de semejante alumbramiento.

Me gustaría hablar, sucesivamente, del deseo que surge de la contemplación del cuerpo femenino, de la imagen recreada por este deseo masculino, y de la mujer-recipiente de este deseo, que siente esas miradas que la escudriñan, que la desnudan así como de la manera que tiene ésta de aceptarlas o rechazarlas. También sería necesario hablar de la belleza de estas mujeres que, sin duda, se convierte en un arma de doble filo, pero voy a hablar, sobre todo, de la inteligencia que les permite idear una estratagema para rechazar un deseo que nace de la belleza.

## 1. CONTESTANDO AL DESEO, LA LOCURA

De algún modo podemos afirmar que estas mujeres han cogido ellas mismas la pluma de sus relatos de ficción y han escrito el guión de sus vidas, reservándose un terrible papel para devolver esas miradas indiscretas que con

tanto ardor se posaban sobre su cuerpo. Sin embargo, su elección no es un camino fácil. La locura es un tortuoso camino que las envilece, las excluye y las enajena. Un camino que produce una tristeza sorda, una inquietud continua, un rechazo hacia el propio cuerpo, sentido como una carga. Un camino solitario, puesto que el amante es un ser insatisfecho que reclama su bien sin cesar. Un camino que desembocará en la exacerbación de los sentidos y de la sensibilidad, en una especie de bovarismo avant *la lettre* que no toma como referente la literatura, sino la más pura y directa observación de la realidad marginal de los perturbados medievales.

A lo largo de la Edad Media se desarrollan varias concepciones de la locura a partir de la modificación de las relaciones existentes entre locura y amor, locura y saber, locura y prodigalidad, locura y diversión y, finalmente, locura y muerte. Ante semejante proliferación de prismas en el laberíntico campo de la demencia, resulta interesante constatar un rasgo común: de entrada, los locos literarios medievales son, de una manera genérica, locos por amor. No obstante, sus locuras difieren ampliamente. Me interesa analizar aquí la locura fingida y leerla en clave de huida, de protección, de prueba de amor. El arte de la imitación y de la interpretación se halla en el origen de esta locura, pero también la razón, la habilidad, extremo que se encuentra en las antípodas de ésta.

He documentado tan solo cuatro casos en los que los héroes o heroínas de la literatura medieval aceptan voluntariamente someterse al calvario de la locura y se hacen pasar por locos.<sup>1</sup> Pero incluso en éstos existe una vinculación amorosa determinante. Los "simuladores" necesitan la máscara de la locura bien para preservar su amor hacia otra persona ausente, bien para poderse acercar al objeto de deseo sin suscitar sospechas en el resto de la corte. En todos existe un mecanismo que tiene que ver con el amor. No es precisa una lectura demasiado atenta para observar que el ceremonial que se deriva de este tipo de casos es muy similar. Los afectados pasan por un doloroso proceso que desencadena trastornos psíquicos graves. Empieza, en este punto, una compleja metamorfosis que tendrá su forma ideal en la figura del enajenado. Con el desengaño, los celos, la desventura o la traición, se da la salida de una loca carrera hacia la evasión, hacia un lugar en el espacio o en el tiempo donde el afectado pueda manifestar su dolor y sus sentimientos de manera desinhibida. Se trata, pues, de una huida hacia la libertad.

La locura, en los textos literarios, siempre es aventura, viaje hacia lo desconocido y ascesis. Los modelos se tienen muy claros y, con mayor o menor grado, se imitan. Sin embargo, he observado un proceso de recreación y de reescritura de los modelos del pasado. Y es que, tal como lo modulan en

1. Me refiero a Ipomedon, el protagonista del *roman* epónimo de Hue de Rotelande y al Tristán de las *Folies* o el de Eilhart von Oberge, en lo que se refiere a protagonistas masculinos, y a Célinde o Clarmondine, en el *Méliacin* y el *Cléomadés* respectivamente, en cuanto a protagonistas femeninas.

su presente los diferentes autores que han "re-hecho" el episodio de la locura de Yvain, el pasado es a un tiempo fuente de inspiración y fuente de contradicción que permite crear y construir nuevas ficciones detrás de las cuales se esconden nuevos creadores que, aunque rehagan la tradición, innovan. La apropiación de lo antiguo es un camino hacia la creación de nuevos rostros para la locura. El imaginario constituye el lugar único y mítico en el que se mezclan todos los elementos de la realidad, a través de una fusión que despierta las tensiones subyacentes al orden cultural. La alienación mental puede ser vista como un exilio, voluntario o forzado, respecto de la razón, la coherencia y la normalidad. Desde el punto de vista literario, observamos cómo la locura en los textos medievales es un momento dentro del itinerario del héroe y marca una pausa en el curso de las aventuras del protagonista. Para hablar de locura, incluso el relato se exilia y se enrosca como haciendo un bucle o una espiral, desvinculándose de la anécdota o hilo argumental principal. Los episodios de locura son siempre un periplo, una aventura maravillosa, pero transitoria, que habla de un trastorno social, mental, religioso o moral que bien puede ser leído en clave de exilio.

La locura medieval es igual de evanescente que la maravilla, se trata de un exilio que reclama un retorno. Tiempo y espacio juegan papeles similares referidos a locura y maravilla. La locura se circunscribe en el tiempo igual como la maravilla lo hace en el espacio. Un simple desplazamiento sitúa al héroe fuera de la realidad y dentro de la maravilla de la misma manera que le da o le quita la razón. Una maravilla que espera a los caballeros oculta detrás de cada nueva aventura y que se desencadena en el momento más impensado. La maravilla es el espacio donde el discurso literario de la locura se despliega y se disuelve y existe una relación estrecha entre locura y maravilla del mismo modo que existe entre locura y feminidad.

El ostracismo de la locura en la Edad Media es, en la mayoría de los casos, un discurso masculino y singular. Masculino, por razones obvias de predominio de los hombres sobre las mujeres en la locura como en otros aspectos de la vida medieval —en la literatura que he abordado en este trabajo la demencia sólo afecta a dos mujeres—, y singular porque no hay ninguna escena de locura colectiva del orden de la Fiesta de los Locos, ni tan solo el encuentro casual entre dos de ellos. Si bien el loco salvaje o furioso es un personaje que quiere vivir su desgracia en soledad, en el extremo contrario encontramos al bufón de corte, el loco que, en nuestros textos, simula su locura y que, necesariamente, ha de socializarla para poder conseguir sus propósitos. Ésta es una locura tanto masculina como femenina, basada fundamentalmente en el discurso, en la habilidad, en la teatralización.<sup>2</sup> Por ello es

2. Aludo, en este punto, a todas las versiones de las locuras fingidas de Tristán, relatos que permiten vivir la locura como una máscara, en la misma línea que el *Ipomedon* de Hue de Rotelande o de las obras de Adenet le Roi y Girart de Amiens. Entre ambos estadios, sin embargo, podemos entrever una progresiva integración del loco salvaje dentro del ámbito cortés. Esto

especialmente relevante estudiar con atención dos casos de demencia femenina en los que dos mujeres se precipitan al abismo de la locura para salvaguardar su integridad amorosa y no caer en manos de otro hombre, en este caso, el pretendiente poderoso que las conmina al matrimonio, al estupro enmascarado. Clarmondine y Célinde, en el *Cléomadés* de Adenet le Roi y en el *Méliacin* de Girart de Amiens respectivamente, simulan la locura y sufren, por tanto, un doble exilio: exilio de su mente, pérdida de la razón, y exilio de su cuerpo, renuncia a la identidad verdadera ante el acecho sexual del soberano. Su locura es pues doblemente excepcional, primero porque lejos de la soledad en que vive su desgracia el loco salvaje o caballeresco, estas damas socializan su locura como modo de supervivencia y, en segundo lugar, porque adoptan la locura como máscara y se transforman en directoras de su propia función, creando una ficción que se convierte en una nueva realidad para evitar la verdadera.

En este sentido, pienso que es muy interesante observar cómo la literatura medieval inscribe perfectamente a la locura como una estrategia y la sitúa en un cuadro instrumental. La locura llega a ser un ingenio, un medio, una máscara que necesita de todo un juego de máscaras para ser comprendida. Pero la máscara es un nuevo exilio, puesto que está cargada de valores peligrosos e inquietantes que pronto se asocian a la brujería y a la magia, siendo éstos habituales exilios femeninos. En la Edad Media, la creación del hombre, hecha a imagen y semejanza de Dios, implicaba que cualquier deformidad era una aberración, un signo de malignidad. Dios es el creador de verdades y la máscara, como artificio que se superpone a la naturaleza, está falsificando la obra de Dios, su creación, está, en consecuencia, yendo en su contra. Aquí aparece la figura del Mal. Cualquier contraposición entre verdadero y falso, bien y mal, natural y artificial tiene que ver, analógicamente, con Dios y el Diablo. Todos estos elementos caracterizan la concepción de la máscara para el hombre medieval.

La máscara, aplicada al teatro, es la capacidad de transformarse en otro, de asumir en uno mismo una identidad "otra" que es un nuevo personaje. La ocultación siempre ha ido asociada a la oscuridad, al disfraz de la verdad... Por eso, para la cultura cristiana medieval, la máscara no es solamente una figura que representa aquello que es diabólico. Para el pensamiento cristiano medieval, la máscara es algo diabólico que posee un código semiótico y simbólico diferente precisamente porque el Demonio es el Otro. Un ser que no posee una identidad clara sino que se metamorfosea, que adopta diferentes personalidades y siempre necesita, por consiguiente, de la máscara. El

---

sucede en el *Lancelot en prose* y, claro está, en el caso de Ysaye en *Ysaye le Triste*. Los héroes son incorporados al conjunto de la sociedad cortés que valora su aspecto más humorístico, mientras que el pueblo sólo practica el ritual de execración y de exorcización de la locura que el salvaje encarna.

Demonio necesita la máscara porque la máscara censura o vacía la identidad de quien se la pone. Como ha dicho Jean Claude Schmitt, en el occidente medieval, el Diablo es la metáfora de la máscara (Allegrí 250)<sup>3</sup> Con todo, hay quien piensa que, al mismo tiempo, también es todo lo contrario. La máscara es una metáfora del demonio en la medida que la máscara es un "rostro perdido", un mecanismo semiótico que suprime la identidad del sujeto que la lleva.<sup>4</sup> Y es que para la cultura medieval, la cara es una parte muy importante de la identidad. Los caballeros que participan en los torneos y no quieren ser conocidos, mudan sus escudos, sus emblemas, y, claro está, ocultan el rostro tras el yelmo, la perfecta máscara caballeresca. El loco, sin embargo, también se esconde detrás de la máscara o, mejor, la locura transforma su rostro como si fuera una máscara e, inmediatamente, la personalidad cambia, se transforma y pasa a ser otra. La máscara posibilita la alteridad, la máscara es diferencia. La máscara de la locura no sólo sirve para asumir otra personalidad, sino que la locura, sirve para censurar la propia personalidad, para enmascarar la verdad, aunque sea transitoriamente.

En este orden de cosas, podemos apreciar los modos de construcción de la locura en tanto que ficción. Esta información es valiosísima para observar la serie de conductas estereotipadas por las que pasan nuestras protagonistas en su itinerario enajenador y, en consecuencia, poder descifrar la realidad sociológica de la que parten para que su puesta en escena sea convincente.

## 2. LA LOCURA FINGIDA DE CLARMONDINE

La opción de la locura iba cobrando fuerza en la mente de Clarmondine hasta que, de pronto, cuando se siente ya terriblemente asediada, la lleva a la práctica: "Lors conmença a regarder/diversement et a parler/paroles ce devant derriere" (7667-681). Cuando el rey Méniadus le confiesa abiertamente sus planes de desposarla, ésta comprende que el recurso final e inevitable es la locura: "Clarmondine lors s'avisu/qu'ele le hors de sens fera;/ (...) En ce a mis tout son assens/qu'ele fera le hors du sens..." (7452-470).

Los primeros síntomas de perturbación mental están estrechamente relacionados con los desórdenes lingüísticos. En los *romans* medievales, cuando alguien pierde su capacidad de raciocinio, marca distintiva de la identidad y pertenencia al grupo de los humanos; esta pérdida se manifiesta de manera inmediata con un desorden lingüístico que puede llegar hasta la ausencia total

3. Jean Claude Schmitt, *Le maschere, il diavolo, i morti nell'Occidente medievale* (1984-1986), la cita es de Luigi Allegrí, "Máscara e identidad en la cultura medieval", en *Actes del VII Colloqui de la Societat Internacional per l'Estud del Teatre medieval*, Girona, julio 1992, ed. Francesc Massip, p. 250, nota 12.

4. El término es de Ferdinando Taviani, "Position du masque dans la commedia dell'arte" en *Le masque. Du rite au théâtre*, ed. d'O. Aslan y D. Bablet, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1988, pp. 119-132, en la p. 128, lo utiliza refiriéndose a un contexto no medieval.

de palabra, la falta de capacidad para articular un discurso. Otras marcas o símbolos corroboran esta entrada en "el otro lado", en la prehistoria de la humanidad. Como ha indicado José María Valverde en su prólogo a los *Escritos sobre el lenguaje* de Von Humboldt: "La capacidad de hablar —resulta perogrullesco decirlo— es lo que nos constituye como seres humanos, más bien que el poder ser definidos como *animal racional* u *homo sapiens sapiens!* (...) Y el hablar, antes y aun aparte de que sea decir algo concreto, es la forma del efluvio superior y elevador que nos dignifica, primero como raza humana y luego como individuos" (5-7). Si esta situación de afasia se perpetúa, entonces el individuo está en peligro de perder toda su humanidad y convertirse en una simple bestia. A nuestras heroínas no les importa dicha consideración, antes bien insisten en esta idea añadiendo a la representación todo tipo de comportamiento que profundice en su cometido de engañar al seductor. El repertorio de engaños es amplio y los autores escogen diversas manifestaciones que debían ser típicas de los locos, porque a ellas recurren nuestras bellas para hacerse pasar por dementes. Cambian su manera de ser y de actuar.

En esta fase en la que Clarmondine se está haciendo pasar por ese otro que es el loco y está dejando aparecer la nueva personalidad de loca tras la cual esconde su propia personalidad, su comportamiento es radicalmente anormal: recién levantada de la cama, se esconde debajo de ésta; coge objetos y los muerde desesperadamente hasta dejarlos convertidos en pedazos (7682-686). Todos se percatan de que dicha conducta es propia de los dementes. Incluso se precisan tres personas para sujetarla en los momentos en que le sobrevienen las convulsiones y los movimientos violentos de su cuerpo. Llega un punto en que es necesario atarla para protegerla de sus propias acciones (7713-724).

Sin embargo, resulta significativo observar que las reacciones de duelo ante su locura fueron generales, porque realmente era incomprensible y tremendamente penoso ver una criatura tan bella subyugada por una enfermedad tan horrible: exilio del cuerpo. La locura medieval es considerada siempre una enfermedad la causa de la cual se ha querido encontrar en una conducta impropia, en un pecado cometido que merece un castigo ejemplar y terrible: el exilio sumado al escarnio. Pero en este caso, la locura inspira piedad en lugar de rechazo, porque una enfermedad tan violenta y demonizada es todavía más terrible si quien la debe soportar es una criatura angelical. Por ello las manifestaciones de dolor son todavía mayores, porque Clarmondine parecía poder estar excluida de ella por su belleza y virtud. La locura, en efecto, no le es propia (no en vano es fingida).

La demencia afecta a la razón, motivo por el cual locura y memoria están tan en relación. Clarmondine finge no reconocer a nadie del mismo modo que, con anterioridad, Crompart, su raptor, una vez enajenado, no sabía responder a las demandas más sencillas de identidad y ubicación. El concepto de locura lleva implícito la idea de violencia y en el caso de Clarmondine,

ésta se vehicula a través de la agresividad que la lleva a destruir todo cuanto está a su alcance (7811-814). Debe estar maniatada, porque todo está en peligro a su alrededor, incluso ella misma (12488-2492). Tiene una corte de diez mujeres que la vigilan noche y día, pero el tiempo pasa y ella no puede sanar porque su enamorado no acude a salvarla. Un año y medio ya hace que decidió fingirse loca para evitar el matrimonio con Méniadus y todavía sigue con el engaño, porque él ha prometido que no se casará con nadie que no sea ella, por eso desea que se restablezca a toda costa. Un restablecimiento que, se afirma, sólo puede venir de la gracia de Dios, extremo que indica la gravedad con la que era considerada la locura o bien, interpretando este dato desde otro punto de vista: si la locura era un castigo divino, entonces, en efecto, solamente Dios podía curarla. No obstante, debemos reparar que siempre se habla en términos de curación, de salud, puesto que, como enfermedad, la locura constituye, también, un exilio de mente y de cuerpo y, como pecado, necesita de un indulto divino.

Habiendo conocido la noticia, Cléomadés, el enamorado, en el fondo de su corazón, espera que la locura de Clarmondine no sea nada más que lo que es en realidad, una farsa, una estratagema para librarse de la boda con el soberano. Animado por esta premonición, se dirige hacia el castillo: "Et voirement y estoit cele/qu'il amoit, et cuidoit que ele/le hors du sens contre-feist/de paour que ne la preïst/Meniadus, qui l'ot trouvee" (12721-2725). Se dirige a la corte de Méniadus, donde se hace pasar por *Maistres Desievez*, un médico que quiere intentar curar a la enferma. Una dama, le han dicho, "qui a une tel maladie que de son sens est marvoïie" (que sufre una enfermedad tal que la ha alejado de su sano juicio; vv. 12835-2836). El verbo *marvier* o *marvoier* recoge las acepciones: apartarse del buen camino, aislarse, tener un mal comportamiento, perderse, ir por mal camino, enloquecer, perder la razón... (*Dictionnaire de l'ancien français* 371). Se trata de un verbo que tiene un significado muy amplio, pero, a la vez, muy gráfico. Quien está bajo sus efectos empieza a manifestar trastornos en el habla o en el comportamiento. Efectivamente, ésta era la estrategia de Clarmondine, que se vale de la aparatosidad de los efectos de la locura para imitarlos con esperanza de éxito. La habilidad y la dramatización son las arquivoltas donde descansa la imitación que Clarmondine se propone llevar a cabo. El histrionismo es el perfecto refugio para su verdad. Y, en verdad, este proceso de ficción dice mucho de la enfermedad puesto que la locura es, en muchos casos, histrionismo.

### 3. LA LOCURA-DOLOR DE CÉLINDE EN EL *MÉLIACIN* DE GIRART DE AMIENS

Adenet le Roi y Girart de Amiens desarrollaron el tema del ingenio del caballo de madera en dos largas obras que presentan, además de múltiples episodios comunes, un origen indudablemente común, tal como la crítica ha

puesto de manifiesto.<sup>5</sup> En lo que se refiere al episodio que nos interesa —la locura de la protagonista femenina del *roman-*, cabe reconocer que Girart sigue con mucha fidelidad el modelo de Adenet reproduciendo el esquema anterior.<sup>6</sup> Sin embargo observemos una distinción relevante. Si retrocedemos ligeramente en la acción, nos damos cuenta de cómo la misma separación de su caballero hace que Célinde enloquezca mucho antes de tener que fingir la locura como escapatoria del matrimonio y prueba de fidelidad a su enamorado, quién, por su lado, también cree enloquecer del dolor de haber perdido a su amiga. El hecho de que los dos personajes expliciten su deseo de morir porque la vida no tiene sentido sin su pareja (15056-5063) y el hecho de que se recurra a la locura como imagen tiene un simbolismo que, sin duda, sólo puede anticipar la locura que está por llegar.<sup>7</sup> Célinde se siente prisionera de este dolor que la enajena, se sabe víctima de amor y es el amor de un rey el que la acecha a cada paso. La locura es, pues, la única salida aunque, de algún modo, es una continuación de este estado de letargia dolorosa en que se halla suspendida.

En la aprehensión medieval de la locura como exilio social y exilio corporal radica la fuerza y la osadía de la decisión de esta mujer. Ciertamente, la doncella está “enferma” de locura y el soberano ha hecho todo lo que estaba en su mano para intentar sanarla y conseguir, de este modo, casarse con ella. Sin embargo, uno no debe casarse con una loca, ello sería cometer una gran locura: la estrategia ha funcionado. Además su curación tampoco no está en manos de ningún médico ni de ningún astrólogo, su curación está en manos de su enamorado, aunque todos parezcan convencidos de que el completo restablecimiento de una enfermedad tal está únicamente en manos de Dios (15189-5196).

5. Véase V. Chauvin, “Oacolet et las Mille et une Nuits” in *Wallonia*, 1898, pp. 5-19, 181-191. También en “*Romania*”, t. 27, p. 325. H.S.V. Jones, “*The Cléomadés and related Folktales*” en *Publications of the Modern Language Association of America*, t. 23, 1908, pp. 557-598 o en “*Romania*”, t. 40, p. 344. Del mismo autor, “*The Cléomadés, the Méliacin and The Arabian Tale of the Enchanted Horse*” in *The Journal of English and Germanic Philology*, t. IV, 1906-1907, pp. 221-243, etc.

6. También la sintomatología de la locura que Célinde presenta está basada en una gran agresividad. Una agresividad que se traduce en mordiscos y que, a la vez, es el escudo protector de la ficción de la locura. Agresividad y violencia son los lugares comunes de la locura medieval.

7. Célinde, por su parte, se lamenta en los siguientes términos: “Que jamás jor nul bien mi viengne./ Ne que la mors si tost me tiengne./Ainz vif si comme en languissant/Aussint comme le non poissant/Qui languist et ne set comment./Aussi est il tout vraiment/De moi, qui muir et ne muir mie./ Trop m'est Amors fiere anemie/Et trop fait grande desraison./Quant je vif encontre raison” (vv. 15097-15106, p. 504).

## 4. CONCLUSIONES: LOCURA Y EXILIO

La sinrazón parece ser la reacción propia de los enamorados, unos la usan como un escudo, a otros les sobreviene un dolor enajenador que no dificulta la posterior escenificación terrible de la demencia. El amor tiene un papel decisivo en las locuras de estas obras, ya que todas son, de una manera u otra, locuras por amor. Inevitablemente el amor siempre es la causa y, en este sentido, la locura puede entenderse como un sentimiento doloroso, una barrera para mantenerse fiel o bien una experiencia purificadora que se ofrece a la pareja en señal de sacrificio. De nuevo, la locura es sólo amor y exilio. Un exilio doloroso que hace enloquecer a los enamorados, o bien, un amor tan grande que uno se somete a la humilladora y degradante experiencia de fingir la locura por amor, de someterse al exilio enajenador. Lo que me resulta más interesante es este aspecto de la locura como ficción, como preservación de la libertad de decisión por la vía más drástica y expeditiva imaginable en la Edad Media. En estas obras, podemos leer la locura como un exilio en tanto que parte constitutiva de la narración del roman y, al mismo tiempo, en tanto que paralización de posibles peripecias. Porque la locura es vivida como un paréntesis, como un impás en el cual todo se detiene porque su sintomatología brutal impide toda posibilidad de que avance la acción. En definitiva, la locura es en la Edad Media un exilio que reclama un retorno.

Pero qué sucedería si en vez de sublimar el deseo, las bellas se dejasen arrastrar por él y accedieran a las peticiones de sus codiciadores? Entonces se produciría el exilio más terrible, el exilio interno. Un exilio que conduciría a la mujer a los infiernos de su dignidad al tiempo que supondría la verdadera aceptación de la locura y con ella, el error, el pecado, el vicio y la traición de un amor que da sentido a sus vidas. Nuestras protagonistas, sin embargo, resisten, solamente se exilian externamente, descienden a un infierno de apariencia. En una palabra: actúan. Son mujeres, son bellas, son inteligentes y por ello, —temporalmente— se colocan la máscara y se convierten en unas locas tremendamente sabias.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRI, Luigi. 1992. "Máscara e identidad en la cultura medieval." *Actes del VII Colloqui de la Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre médiéval*. Ed. Francesc Massip. Girona.
- CHAUVIN, V. 1898. "Oacolet et las Mille et une Nuits." *Wallonia* 5-19, 181-191. *Romania* 27, p. 325.
- DE AMIENS, Girart. *Méliacin ou le cheval de fust*. Ed. A. Sally. Aix-en-Provence.
- JONES, H.S.V. 1906-1907. "The Cléomadés, the Méliacin and The Arabian Tale of the Enchanted Horse." *The Journal of English and Germanic Philology* 4:221-243.
- . 1908. "The Cléomadés and Related Folktales." *PMLA* 23: 557-598.

EL EXILIO INTELIGENTE: DOS CASOS DE LOCURA FEMENINA EN LA EDAD MEDIA

- LE ROI, Adenet. 1971. *Cléomadés*. Ed. Albert Henry. Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres XLVI. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles.
- TAVIANI, Ferdinando. 1988. "Position du masque dans la commedia dell'arte." *Le masque. Du rite au théâtre*. Ed. d'O. Aslan y D. Bablet. Paris, Éditions du C.N.R.S. 119-132.
- VALVERDE, J. María. 1991. "Prólogo." *Escritos sobre el lenguaje*. De Wilhelm von Humboldt. Barcelona: Península. 1-10.