

Rosa M^a Medina Granda

Las *cansos* de las *trobairitz* o cuando el canon se mueve

1 Introducción

Nuestro propósito es realizar una primera reflexión sobre la actividad literaria de las trovadoras occitanas – *trobairitz* –, en un género sumamente restrictivo: la *canso*.¹ Partiendo de las reflexiones de algunos críticos y de los escasos textos en cuestión (vid. *infra*), nos interesa comenzar a investigar los diferentes *canales* / *senderos*, por los que, en nuestra opinión, estas mujeres habrían tenido

1 Recordamos que las *trobairitz* fueron un grupo de veintiuna trovadoras, *grosso modo*, que durante los años 1170 y 1260, aproximadamente, participaron en el ejercicio dinámico de la imaginación poética y su expresión. Las *trobairitz* se encuentran entre las primeras mujeres que en Europa occidental abrazaron el discurso literario en lengua vernácula, la cual perseguía ser escuchada y preservada en una esfera que trascendía con mucho el mundo de lo doméstico. Desconocemos el número exacto de trovadoras, no sólo porque algunas se encuentran aún por descubrir, perdidas en el ‘cajón del anonimato’, sino también porque quizás algunos de los nombres conocidos sean invenciones y no los nombres reales de algunas de las trovadoras en cuestión. No obstante, la lista generalmente admitida y recogida por M. Tomaryn Bruckner (*The trobairitz*, in *A Handbook of the Troubadours*, V. VIII, F.R.P. Akehurst – J. M. Davis (eds.), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 203–204), es la siguiente: Tibors, La Comtesa de Dia, Almucs de Castelnau, Iseut de Capio, Azalais de Porcairagues, Maria de Ventadorn, Alamanda, Garsenda, Isabella, Lombarda, Castelloza, Clara d’Anduza, Bieris de Romans, Guillelma de Rosers, Domna H., Alais, Iselda y Carena. A estas cabría añadir otras tres: Gaudairenca, esposa del trovador Raimon de Miraval, de quien se divorció, y de la que no se ha conservado ninguna de sus composiciones (supuestamente *coblas* y *dansas*); Gormonda de Montpellier, que escribió una respuesta al famoso *sirventes* contra Roma, del trovador Guilhem Figueira; y Azalais d’Altier, que se automenciona en un *salut d’amor* que habría escrito en favor de la trovadora Clara d’Anduza.

Por lo que se refiere a las constricciones del género de la *canso* y a las posibilidades de sortearlas, por ejemplo, desde la ironía, en la lírica trovadoresca, nos permitimos referir una reciente contribución nuestra: R. M^a. Medina Granda, *Una aproximación pragmática, comunicativa y cognitiva a la ironía, sátira y parodia en los trovadores occitanos*, in *Parodia y Debate Metaliterarios en la Edad Media*, M. Brea - E. Corral Díaz - M. A. Pousada Cruz (eds.), Alessandria, Ed. dell’ Orso, 2013, pp. 15–37.

Nota: Este artículo ha sido realizado dentro del marco del Proyecto de investigación FFI-2014–55628, titulado: *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción (siglos XII y XIV)*, y financiado por MINECO.

Rosa M^a Medina Granda, Universidad de Oviedo

que transitar para componer en un marco discursivo no sólo constrictivo, sino también con el que ellas habrían estado muy poco familiarizadas (vid. *infra*).

Pero antes de seguir con nuestro propósito, permítasenos realizar dos aclaraciones importantes para una mejor comprensión de la estructura y el contenido de este trabajo: (a) pese al plural aquí empleado – trovadoras / *trobairitz* –, deberá tenerse en cuenta que cada trovadora, a su vez, habría encontrado su propia voz o incluso sus múltiples voces dentro del espacio de la *canço*, cosa que, por un lado complica la tarea, ya de por sí difícil, a quienes nos atrevemos a investigarlas y por otro, la convierte en un ejercicio estimulante. Y (b) a pesar de lo importante que fue en su momento el papel de la crítica feminista para el estudio de las *trobairitz*,² los investigadores muestran, ya desde hace tiempo, su total acuerdo respecto a la imposibilidad de entender la actividad poética de estas mujeres desde una perspectiva meramente de género. La única forma que tenemos de acercarnos a su Arte poético, denso y difícil de descifrar especialmente en la *canço*, es precisamente teniendo en cuenta el uso retórico y lingüístico de los trovadores hombres, y por *ende* el código de la *fin'amor*, que, por las razones históricas que veremos más adelante, estas mujeres excepcionales habrían conocido a la perfección. Conviene recordar además a este respecto algo de suma relevancia: la lírica trovadoresca y la *fin'amor* que esta proclama habrían sido manifestaciones de un *elaborado juego social*, disfrutado y practicado por los hombres y las mujeres de las Cortes occitanas, de ahí las referencias cruzadas que se dan, a veces, entre las composiciones de los unos y las otras.³ Por lo que se refiere a las constricciones de la *canço*, tanto los trovadores hombres como las *trobairitz* habrían tenido que enfrentarse a ellas, dentro de los márgenes de los que disponían: de entrada, estos márgenes habrían sido amplios para ellos, habida cuenta de la jerarquía de género que privilegia el masculino frente al femenino en su caso, y casi nulos para ellas, por el mismo motivo; de ahí el ‘contorsionismo poético’ y la invención lúdica que las *trobairitz* habrían tenido que realizar, casi en el instante, para sortear los obstáculos que la primacía del masculino les presentaría, cada vez que pretendían algo tan ‘subversivo’ como pasar de ser personajes silentes a convertirse en un yo lírico que busca además tener voz propia. Dejar de ser personajes sin voz supone trascender la función de meros objetos, que un discurso masculino y jerarquizado les habría impuesto, para convertirse en el yo lírico de una mujer que juega con el código cortés, conscientemente y a su conveniencia:

² Recordemos, por ejemplo, el trabajo de M. Bogin, *The Women Troubadours*, New York-London, Paddington Press, 1976, Norton reprinted, 1980.

³ Cfr. G. Zaganelli, *Trovatori e “Trobairitz”. Voci provenzali a confronto (su Azalais de Porciraques, la Contessa di Dia, Castelloza, Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn)*, in “Messana”, 4, 1990, pp. 89–120.

unas veces lo acepta y otras lo niega, siendo ambas operaciones posibles casi al mismo tiempo (vid. *infra*). Este ejercicio ‘paradójico’, pero que habría perseguido algo tan novedoso como es el aunar heterogeneidades, habría convertido a las *trobairitz* en unas expertas en el arte de la transversalidad. ¿Les habría merecido la pena este esfuerzo? Parece que sí, pues gracias a él las trovadoras habrían podido recortarse un espacio privado / otro espacio desde el cual poder crear (vid. *infra*).

Hechas las anteriores aclaraciones, continuamos ahora indicando que el espacio discursivo-cognitivo de la *canso* habría sido incluso potencialmente ‘peligroso’ para las trovadoras, habida cuenta del sistema genérico imperante en la *canso*, y cuya autoría, como ya hemos dicho, pertenece mayoritariamente a los trovadores hombres (vid. *infra*); y es que si una *trobairitz* deseaba explorar este territorio y salir de él, no sólo indemne, sino, sobre todo, con la recompensa de una expresión artística exitosa, debería trazar su(s) sendero o senderos a seguir con extremo cuidado.⁴ Quizás esto podría explicar por qué, dentro del, ya de por sí, reducido *corpus* conocido, hasta la fecha, de las *trobairitz* – frente a las 2500 canciones compuestas por los trovadores hombres, tan sólo se registran, hasta el momento, aproximadamente una treintena de composiciones cuya autoría sea la de una trovadora⁵ –, el número de las *cansos* fruto de una feminidad genética sea realmente bajo: once. Según la lista de A. Rieger,⁶ de quien tomamos esta cifra, las autoras y las composiciones en cuestión serían sólo: N’Azalais de Porcairagues, con una *canso*: *Ar em al freit temps vengut*; Na Bieiris de Romans, con una *canso*: *Na Maria, pretz e fina valors*; Na Castelloza, con cuatro *cansos*: *Amics, s’ie.us trobes avinen, Ia de chantar non degr’aver talan, Mout avetz fach lonc estatge, Per ioi que d’amor m’avegna*; Na Clara d’Anduza, con una *canso*: *En greu esmay et en greu pessamen*; y La Comtessa de Dia, con cuatro *cansos*: *Ab ioi et ab ioven m’apais, A chantar m’er de so q’ieu no volria, Estat ai en greu cossirier y Fin ioi me don’alegransa*.⁷ Algunos autores, por ejemplo M. Shapiro,⁸ incluyen en este listado a Na Tibors de Sarenon, de la que sólo nos ha llegado una *cobla*: *Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir*, que Rieger recoge asimismo, pero en el

4 T. Sankovitch, *The Trobairitz*, in *The Troubadours: An Introduction*, S. Gaunt - S Kay (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 113–126 (p. 116).

5 M. Tomaryn Bruckner, *The Trobairitz*, in *Handbook of the Troubadours*, VIII, F.R.P. Akehurst - J. M. Davis (eds.), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 214, 216.

6 A. Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991, pp. VII–VIII.

7 Es decir, serían sólo cinco trovadoras, las que se habrían atrevido a componer un total de once *cansos*.

8 M. Shapiro, *The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love*, in “Signs. Journal of Women and Culture in Society”, 3/3 (Spring), 1978, pp. 560–571.

apartado de las *Coblas und Fragmente*, de acuerdo con su muy precisa clasificación tanto de las compositoras como de todas sus obras, hasta el momento, (re) conocidas.⁹

El escaso número de *cansos* de autoría femenina llama aún más la atención cuando se le compara con el mayor número de *tenso*s: ventiséis, según Rieger,¹⁰ así como con una serie de composiciones, todas asimismo de autoría femenina, entre las que estarían: tres *sirventes*, un *planh*, un *salut d'amor*, un *alba*, una *chanson de mal mariée*, una *cobla dobla*, y una *stanza* de una *canso* o de una *chanson d'ami*. Todo esto, a falta de que, entre las composiciones que la crítica hasta el momento ha depositado en la casilla del 'anonimato', no se descubran con el tiempo composiciones, una vez más, de autoría femenina.¹¹

¿Cuál sería la razón de la mayor presencia de la voz femenina en los géneros alejados de la *canso*? Quizás la respuesta o las respuestas se encuentre(n) en esta última observación: la 'lejanía' respecto a aquella. Veamos esto. La *tenso* es uno de los grandes géneros líricos, incluso cuando se da entre trovadores hombres. Este género, como es sabido, expresa diferentes puntos de vista sobre algún tema. En el caso de las *trobairitz*, tal cosa adquiere especial relevancia, toda vez que supone que, en una misma composición, se puedan escuchar las voces de un hombre y de una mujer, cosa imposible en la *canso*. La *tenso* es un género que, por otra parte y según sabemos, no se distingue formalmente de la *canso*, pues está modelada sobre esta y su melodía; pero sí es un género que se 'despega' de aquella, en la medida en que da más libertad a los participantes, frente a las constricciones cortesas. La *tenso* además se acopla bien con el humor, el ingenio y la ironía, lo cual no sería en modo alguno baladí a la hora de facilitar la escucha de la voz de una *trobairitz*: esta, de acuerdo con el papel decisivo que jugó en la vida cultural del Medioevo occitano, habría sido una mujer noble, culta, conocedora de la escritura (desde la que podría incluso haber compuesto, vid. *infra*), *ensenhada*, protectora y mecenas.¹² El adjetivo *ensenhada*, que reproducen la mayor parte de las *Vidas* al describir a las trovadoras, junto con otros rasgos como *gentil*, *bella* y *avinens*, tiene aquí especial importancia, pues indica que estas mujeres sabían componer, esto es, *trobar*, y por tanto, encontrar la palabra y la música al mismo tiempo. Tal es la importancia de

⁹ A. Rieger, *Trobairitz*, cit., pp. VIII, 642. Todos los textos de las composiciones y autoras referidas pueden leerse en las pp. 479–641 de esta edición.

¹⁰ A. Rieger, *Trobairitz*, cit., p. VI. Remitimos a las pp. 154–478, para conocer los textos.

¹¹ Cfr. M. Tomaryn Bruckner, cit., p. 216. Para leer estos textos remitimos a las pp. 640–714 de Rieger.

¹² Cfr. A. Rieger, *Trobairitz, donna, mecenas: La mujer en el centro del mundo trovadoresco*, in "Mot, so razo", 2, 2003, pp. 41–55.

esta cualidad que incluso el trovador Elias de Barjols, cuando dedica una de sus poesías a Garsenda, condesa de Provenza, importante mecenas así como una de las *trobairitz*, dice lo siguiente:

Pros comtessa, qui.l ver en vol retraire
 Vos etz dona de pretz e de joven
 E guitz d'amor e caps d'esenhamen.¹³

Así las cosas, el denominador común, o al menos uno de los denominadores comunes, de las aristócratas occitanas es que habrían sido conocedoras, tanto como productoras como receptoras de poesía, de toda la serie de recursos comunicativos y cognitivos, entre ellos el humor y la ironía, que la obra de los trovadores hombres habría puesto a su alcance, habida cuenta de su importante papel como 'agentes de actividad poética y cultural' de aquellos. No estamos, por tanto, ante la *domna* imaginaria, feudal, pero silente y musa de los trovadores, sino ante mujeres reales, de carne y hueso, cuya historia y circunstancias privilegiadas las habrían dotado de voz y mando incluso en los asuntos de la vida ordinaria de Occitania, cuna, a su vez, de una civilización. Recordemos las palabras de Saverio Guida al respecto:

[...] nei secoli XII e XIII –e con particolare riguardo nel Sud della Francia- [...], è assumibile come dato certo ed incontrovertibile che all'interno della propria *domus*, pur nella molteplicità e disparità delle situazioni personali, la maggior parte delle mogli e delle madri disponeva di non trascurabile potere ed autorità pratica, svolgeva un ruolo incisivo nelle occorrenze materiali e spirituali, era responsabile del governo minuto e del confort collettivo, esercitava un monopolio pressochè esclusivo nella trasmissione dei valori culturali e del patrimonio di "buone maniere" ancestrale, interveniva attivamente negli affari che toccavano l'intera familia. Ovviamente le esponenti dei ceti superiori, e in specie della casta aristocratica, godevano d'uno statuto privilegiato e di prerogative peculiari: fruivano di capacità politiche e giuridiche identiche a quelle degli uomini, potevano ottenere nelle successioni parti uguali a quelli dei loro fratelli, prestavano omaggio o ricevano di fedeltà per i feudi di cui erano state investite per eredità, curavano in prima persona, spesso indipendentemente dal marito o dai familiari, l'amministrazione delle loro proprietà e [...] giocavano una parte primaria e di grande influenza –imprimendone il tono- nella vita sociale che si esplicava nelle aule dei castelli, animavano, fiere del loro *engenh* e "*per solatz revelhar*", le conversazioni e le giostre dialettiche e poetiche, ingerendovisi ora come 'provocatrici', ora come giudici, ora come interlocutrici soprattutto –ma non solo- nei dibattiti di casistica amorosa, assolvevano spesso alle funzioni di organizzatrici e registe delle feste, degli spettacoli, degli intrattenimenti mondani, delle recite letterarie che periodicamente se inscenavano nelle dimore signorili. [...] Perfino nei

¹³ "Valorous Countess, for the one who wants to tell the truth, you are the lady of worth and youthfulness, and a guide of love and a summit of good manners" (*Elias de Barjols* 12, 51–53). Texto y trad. tomados de M. Tomaryn Bruckner, cit., p. 207. La cursiva es nuestra.

ridotti dei più piccoli feudatari si cercava – e si avvertiva anche come segno irrinunciabile di distinzione sociale- di dare alle figlie per le quali non si erano programmati i voti religiosi un primo insegnamento, già a sei o sette anni, nella grammatica, nel computo, nella musica, nel canto, sotto la guida delle madri, o delle nutrici, o di un prete legato da vincoli di parentela [...]. Diventate più grandicelle le giovinette venivano di solito ulteriormente affinate nella *scientia litterarum*. [...] Nel corredo d'ogni ragazza da marito 'ben nata' quasi mai mancavano dei libri e [...] per l'altro non si può non essere d'accordo con la studiosa americana (Susan Groag Bell) quando afferma che "from the ninth to the fifteenth century there is solid evidence that individual European laywomen of the upper classes read and owned books"¹⁴

En virtud de todo lo hasta aquí expuesto, no es de extrañar que las aristócratas occitanas que nos ocupan, hayan compuesto diversas *tensos*. No olvidemos además que el término *tenso* es genérico: bajo él se encuentran subgéneros como el *partimen* o *joc partit* (un debate riguroso donde cada participante elige defender el punto de vista opuesto a lo que realmente piensa), o la *cobla* (un pequeño intercambio de una o dos *stanzas*). M. Tomaryn Bruckner señala, basándose en Camproux, que las *tensos*, los *partimens* y las *coblas* fueron practicados asimismo por muchas personalidades que nada tenían que ver con el mundo cortés. Los *partimens* eran muy apreciados, por lo demás, como juego cortés, en el que los participantes pueden decir algo diferente. Estas observaciones son importantes para comprender el trasfondo que ha permitido la participación de las *trobairitz* en el género. Otro dato interesante es asimismo que, de las doce *tensos* donde se registra su ocurrencia, tres se intercambian entre mujeres poetas, mientras que, en ocho, son voces de mujeres y de hombres las que se 'enfrentan' dialécticamente. De estas últimas, cinco están iniciadas por *trobairitz*. En consecuencia, podríamos ya concluir lo siguiente: a diferencia del modelo cultural de la señora temerosa de decir abiertamente lo que piensa sobre el amor (vid. *infra*), una vez que las mujeres trovadoras encuentran un espacio para su voz, nada impide que la manifiesten.¹⁵

14 S. Guida, *Trobairitz fantomatiche? I casi Alamanda ed Escaronha*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du 6e Congrès International de l'AIEO (12-19 septembre 1999), G. Kremnitz – B.Czernilofsky – P. Cichon – R. Tanzmeister (eds.), Wien, Edition Praesens Wissenschaftsverlag, 2001, pp. 411-433 (cit. pp. 412-413).

15 Cfr. M. Tomaryn Bruckner, cit., pp. 219-220.

2 ¿Qué habría pasado en la *canso*?

A falta de nuevos descubrimientos al respecto, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Por qué son tan pocas las *cansos* de las trovadoras? ¿Por qué es tan difícil descubrir su(s) retórica(s) en la práctica de la *canso*? ¿Se tratará acaso de una retórica de direcciones cambiantes y contradictorias, motivadas por las presiones sociales y discursivas? ¿Estaremos ante todo un sistema aleatorio de probabilidades, cuyo denominador común sería entrar por el medio, es decir de forma no convencional, en un sistema convencional, jerárquico, establecido y constrictivo como el de la *canso*, para traspasarlo sin ser atrapado en él y finalmente resurgir en otro lugar donde la trovadora sea la poeta de sí misma?

2.1 Las expresiones ‘direcciones cambiantes’ y ‘contradictorias’ ‘y en otro sitio’

Estas expresiones no son creaciones nuestras, sino que las hemos extraído de las opiniones de una parte de la crítica. Pero las hemos destacado, porque concuerdan, a la perfección, con la hipótesis que nosotros hemos elaborado desde otro punto de vista y la cual intentaremos esbozar en este trabajo. Recordemos antes algunas de las opiniones en cuestión. Nos referimos en concreto a las vertidas por M. Shapiro, M. Tomaryn Bruckner y T. Sankovitch:

2.1.1 Shapiro

En su ensayo sobre las trovadoras y los límites del amor cortés, esta investigadora manifiesta que el sistema ideológico de la *canso* no era precisamente adecuado ni completamente aplicable a las *trobairitz*, y que utilizar sus motivos y modificarlos no sólo era un reto para las trovadoras, sino que ponía a prueba también la flexibilidad del sistema y sus límites:

*The poetic content, forms, and the motifs of the system of fin'amor were clearly not wholly suitable or applicable to women lyricists. How to utilize them and modify them was not only a challenge that confronted women lyricists but provides a test case to assess the flexibility of the system and its limits as well. Of the twenty women who are known to have composed in Provençal, only five tried their hand at the canso.*¹⁶

16 M. Shapiro, cit., p. 561 (cursivas nuestras).

Finalmente Shapiro concluye lo siguiente:

The poems of the *trobairitz* deal with levels of subordination *that engage and challenge*¹⁷ the avowed identity of singer and song on the frontiers of traditional usage but certainly fall within the encompassing realm where eros and language commingle.¹⁸

2.1.2 M. Tomaryn Bruckner

Esta autora termina su trabajo aquí ya referido diciendo lo siguiente:

As a number of promising studies have already shown, those readings of the *trobairitz* corpus that expect and enter into the complexity of their play within the resources and limits of the troubadours lyric system will find a *variety of women's voices* that continue to fascinate us with *the twists and turns of their poetic (re)inventions*.¹⁹

2.1.3 T. Sankovitch

Por su parte, esta estudiosa no sólo redunda en las anteriores ideas, sino que realiza tres grandes reflexiones que coinciden casi por completo con las que aquí nosotros finalmente esbozaremos, solo que reformuladas, como ya hemos señalado, desde otro punto de vista. Vemos estas reflexiones:

A. La primera se refiere a la existencia de senderos no oficiales, de itinerarios comparables a las líneas del deseo en arquitectura,²⁰ que permitirían entrar y

¹⁷ Los verbos ingleses *engage* y *challenge* (cursivas nuestras), implican en este contexto acciones cambiantes y contradictorias, pues a la vez supondrían, respectivamente, participar de y desafiar a la reconocida identidad del poeta y su canción en los límites de su uso tradicional. No obstante, los poemas de las *trobairitz* estarían incluidos en el reino donde el *eros* y el lenguaje se mezclan.

¹⁸ M. Shapiro, cit., p. 571.

¹⁹ Las cursivas de las dos últimas líneas son nuestras. Las destacamos porque por un lado señalan la variedad de las voces de mujeres a las que nos referíamos en el principio de este trabajo, y por otro, los términos ingleses *twists and turns*, en castellano, respectivamente 'giros' y 'vueltas', reflejan gráficamente asimismo la idea de movimientos y direcciones cambiantes, y más concretamente, en este caso, de algo que gira y por tanto se mueve.

²⁰ Las líneas o los caminos del deseo, *Desire paths* en inglés, son caminos que suelen aparecer sobre el césped creados por la *erosión* causada por pasos humanos o de animales. Estos caminos usualmente representan el camino más corto o de más fácil acceso entre un origen y un destino determinados. El ancho de uno de estos caminos representa la cantidad de demanda del mismo (https://es.wikipedia.org/wiki/Camino_del_deseo). Algunos urbanistas son partidarios

atravesar espacios establecidos como el de la *canso*. Las estrategias que más le interesan a Sankovitch son el mimetismo (*mimicry*) y la recuperación de otro espacio / en otro lugar (*elsewhre*). Mediante el primero, la *trobairitz* podría entrar en la *canso* asumiendo aparentemente el lugar previsto para la *domna*. Esto le permitiría socavar, horadar y transformar el papel de la *domna*, escapándose así de él, y afirmar que las mujeres no son simplemente absorbidas por esta función, sino que logran permanecer *en otro lugar*:

As far as the woman poet is concerned, mimicry may, in a first movement, allow her the entrance into the textual sphere, and, if handled deftly, allow her not to be drowned in it, but, in a second movement, it may enable her to escape into her own 'elsewhere', her own feminine poetic pleasure, thanks to [...] a 'crossing-back' through the imitative mirror / discourse, emerging on the other side as, literally, her own poet: the poet of herself.²¹

B. La segunda reflexión de Sankovitch tiene que ver con el uso de la retórica trovadoresca y del código cortés y el objetivo lúdico de las trovadoras de escaparse de él mediante la invención. Para esta estudiosa, lo expuesto, en el apartado A, no impide que las trovadoras hagan uso al mismo tiempo de los procedimientos formales y la retórica trovadorescos. Antes bien, Sankovitch insiste en que los han utilizado, transformándolos y adaptándolos, como ya hemos dicho, según sus necesidades, pues “Women are not *inside* and *outside* of the male tradition; they are inside two traditions simultaneously”. Es decir, las mujeres no están “dentro” y “fuera” de la tradición masculina (dentro: en el espacio tradicionalmente y firmemente establecido para ellas), sino que están dentro de dos tradiciones simultáneas. Y las trovadoras hacen esto a través de caminos sutiles y fluidos, que varían de una autora a otra (y a veces dentro de una misma autora),²² y de un poema al siguiente. No se trata de nada sistemático, como sucede en el caso del discurso masculino generalmente, sino que se trata de una, en inglés *inventiveness*, es decir, de una inventiva / creatividad / imaginación / capacidad de invención lúdica, que no es fácil de categorizar ni de limitar.²³ Esta idea de Sankovitch es de suma importancia para nosotros, pues enlaza directamente con lo que aquí

de utilizarlas con el fin de crear ciudades más humanas. En opinión de N. Crane, “Las líneas del deseo son expresiones de la libertad individual, caminos con pasión, alternativas a las restricciones de las barandillas, verjas y muros que han convertido a los individuos en autómatas apáticos”. Estas líneas no siempre son invisibles. (<http://www.yorokobu.es/las-lineas-del-deseo/>).

21 T. Sankovitch, *The Trobairitz*, in *The Troubadours. An Introduction*, S. Gaunt – S. Kay (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 116.

22 Es el caso, por ejemplo, de la Comtessa de Dia, sobre el que volveremos más adelante.

23 T. Sankovitch, cit. pp. 116–117.

llamaremos, de acuerdo con G. Deleuze y F. Guattari,²⁴ *rizoma*, que se caracteriza, entre otras cosas, por ser, como veremos, un ‘anti-sistema’.

El carácter lúdico de la invención antes referida es retomado por Sankovitch con mayor profundidad, a la hora de abordar los objetivos que perseguirían las trovadoras en el juego cortés: lo divertido para ellas quizás consistiría en escaparse de la autocomplaciente ‘seriedad de significado’, que caracterizaría al imaginario masculino. Excediendo los límites del imaginario culturalmente construido e impuesto, las trovadoras intentarían lograr el objetivo placentero de descubrir un posible lugar para el imaginario femenino, un lugar donde poder retomar su propio juego con el lenguaje.²⁵

C. La tercera y última gran reflexión de Sankovitch tiene que ver con la emergencia de otra escritura (*another writing*), que poco a poco se vislumbra y se va imponiendo en las *cansos* de las *trobairitz*, a pesar de estar reprimida por el discurso dominante. Las huellas de esta otra escritura se reconocen sobre todo en una intención astuta y generalizada de diferenciarse, en un tono persistente de experimentación encubierta y perturbadora (desafiante). No se trata, por tanto, de la existencia de detalles de repetición o de coincidencia, o incluso de la repetición de rasgos lingüísticos o temáticos que imitarían finalmente la fijación de un discurso establecido:

There are more and more texts written by women in which another writing is beginning to assert itself even if it is repressed by the dominant discourse; in the work of the *trobairitz* signs, traces of this ‘other writing’ are already present, and we recognise a sly, pervasive intention of difference, a persistent tone of covert disruptive experimentation. Indeed, an intention and a tone is what we notice when we read the poems of the *trobairitz*, rather than repeated details of similarity or coincidence, and rather than repeated linguistic or thematic traits that would merely imitate the fixity of established discourse.²⁶

Todo esto coincide, nuevamente, con lo que se entiende por el concepto filosófico de *rizoma*, es decir, con la anti-jerarquía, el sistema no-lineal, la multiplicidad y la estética de la ruptura para apropiarse de nuevas dimensiones. Como veremos al final de este trabajo, escribir haciendo rizoma es también otra manera de escribir, donde es posible combinar heterogeneidades, de ahí que esta nueva escritura se aparte de la escritura convencional, que está presidida por el orden y el canon.

Finalmente, y refiriéndose a la única *canso* de Azalais de Porcairagues, que presenta, entre sus originalidades, la unión de una *canso* y un *planh* en la misma

²⁴ G. Deleuze – F. Guattari, *Rizoma: Introducción*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

²⁵ T. Sankovitch, cit. p. 117.

²⁶ T. Sankovitch, cit. p. 118.

composición, Sankovitch realiza afirmaciones que nuevamente encajan con la idea de rizoma, a saber, con la unión de heterogeneidades, con la ausencia de desarrollo lineal, de unidad lógica, pero, en cambio, con la presencia de fluidez, multiplicidad, simultaneidad, ruptura e impropiedad. La inusual yuxtaposición de ambos géneros, de acuerdo con el canon, que funciona, en cambio, en el poema, iría en contra de la lógica y la coherencia habituales. Asimismo, se destruiría la propiedad poética. Pero, a cambio, Azalais sería la nueva e impropia dueña del lenguaje, y finalmente, socavaría las convenciones autoritarias del comportamiento cortés y las reglas de la *fin'amor*.

I suggest that we see here a female aesthetics at work, an aesthetics not of well-constructed forms, of linear development, and of logical unity, but of fluidity, of multiplicity, of simultaneity; and aesthetics of disruption and impropriety. [...] Azalais usurps both genres [...]: through the unusual structure of embedded juxtaposition both *planh* and *canso* function improperly in the 'whole' of the poem, and, in fact, abolish all notions of wholeness, logical sequence and coherence. But thus destroying poetic property she becomes the new, improper, proprietor of language, and, at the same time, she undermines the authoritarian conventions of courtly behaviour and the rules of *fin'amor* by situating them in an overall syntax of incongruity.²⁷

2.2 Las presiones discursivas y sociales

Nos hemos referido ya, en una pregunta formulada al comienzo de este apartado 2, a las presiones discursivas y sociales que habrían dificultado la entrada de las *trobairitz* en el espacio jerárquico de la *canso*. Y no es para menos, pues, en las trovadoras, el hecho social y el literario son indisociables. El principal obstáculo para elaborar una posición de primera persona, que habría tenido que superar una *trobairitz*, es decir, una mujer real, que además mantiene una relación problemática con las normas sociales externas respecto a su comportamiento en temas amorosos,²⁸ habría sido el personaje de la *domna* de los trovadores. Recordemos, de acuerdo con S. Kay,²⁹ cuya tesis compartimos, que la *domna*, en el sistema genérico de la poesía de autoría masculina, sería *el tercer género*, es decir, un género *mixto*, que participaría de características masculinas y femeninas.

²⁷ Ibid., pp. 118–119.

²⁸ Shapiro (cit., p. 565) nos recuerda que, mientras la lírica trovadoresca en su conjunto se inicia con una postura negativa por parte del poeta, ésta, no obstante, mantendrá el postulado de una armonía entre la intención y el logro final. Las mujeres, debido a sus problemáticas relaciones externas, no podrían reclamar ese logro.

²⁹ S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Este personaje, creado a la medida del trovador, como una especie de semi-autoproyección, sería moral y psicológicamente andrógino. En términos de estatus, sería, en cambio, masculino. Las imágenes provenientes del feudalismo convierten a la *domna* en el señor del trovador: la *midons*, desde Guilhem de Peitieu en adelante, y le otorgan poderes masculinos como hacer la guerra, comparecer ante un tribunal y conceder territorios. La *midons* sexualmente es una mujer, pero su sexualidad es pasiva. Además no habla. Se trata del personaje de una mujer a la que se puede amar, para quien se puede componer. Es ésta una mujer *no contaminada* por la depravación, lujuria y maldad que caracterizaría al género natural femenino en el trasfondo social del mundo de los trovadores (vid. *infra*). La *domna* tiene de mujer lo justo para no comprometer sexualmente al trovador, que como hombre buscaría sexo y estatus, si bien no suele reconocerlo. La *domna* apenas parece tener cuerpo: sus escasas alusiones consisten en tentadores bocados, una sonrisa por aquí, una mirada por allá. En las ocasiones en las que el cuerpo al completo de la *domna* es imaginado, esta aparece en posición reclinada, acogedora e iluminada, tal y como muestran estos dos versos de Raimbaut d'Aurenga:

quan la candela.m fetz vezer
vos baizan risen, a! cal ser!³⁰

Así las cosas, el objetivo parece ser mantener el interés sexual, pero sin la amenaza de una completa actividad sexual por parte de la mujer. Se intenta mantener la actividad sexual bajo control, liberando algo de excitación de vez en cuando. La *domna* es, pues, un objeto a expensas de las necesidades discursivas y comportamentales del trovador, y como tal, debe estar bajo control. La construcción de este personaje mixto permitiría que el trovador desplace hacia él todo lo que aquel desea de sexo y estatus. Con este personaje tan hecho a su medida, el trovador puede mostrar deseo sexual y exaltación moral, así como interpretar rutinas de sumisión, mientras aspira a un mayor reconocimiento de su valor: la *domna* no lo ‘contaminará’; todo lo contrario, su gran entendimiento y sentido de la justicia lo alzarán.³¹

La tesis de los tres géneros de S. Kay, el masculino, el femenino y el mixto, sostiene que la poesía de autoría masculina no dividía el mundo en dos géneros, sino en tres. El masculino sería el género del trovador, el femenino el de las restantes mujeres que no son la *domna*, y el mixto el de esta última, como ya se ha

³⁰ “When the candle showed you to me, kissing and smiling, ah! what an evening!” (*Raimbaut d'Aurenga* XXII, vv. 65–66). Ejemplo y traducción tomados de S. Kay, cit., p. 91.

³¹ S. Kay, cit, pp. 90–96, 130.

visto. A esta se la alude con *senhals* de índole masculina. El mundo sexual de la *canso* de autoría masculina estaría ordenado, pues, en términos de una jerarquía masculina-femenina, que tendría un complemento: la *domna*. A diferencia de este personaje, la mujer, a secas, no era digna de la confianza del trovador. Las tesis de los Padres de la Iglesia y algunos argumentos supuestamente ‘científicos’, que consideraban que la mujer era un hombre *sine ratio*, reforzaban esa falta de confianza. De hecho, lo sucedido sobrepasaba la desconfianza, pues, como ya hemos avanzado, las mujeres eran vistas como fuentes de depravación, y por tanto, como elementos que irían en contra del orden social establecido. Bernart de Ventadorn en una de sus canciones critica a su *domna* por comportarse como una mujer (a secas):

D'aisso.s fa be femna parer
 ma domna, per qu'e.lh o retrai,
 car no vol so c'om deu voler,
 e so c'om li deveda, fai.³²

Lo hasta aquí expuesto permitiría comprender por qué hay tan poca *canso* de autoría femenina. La *domna* es un obstáculo, pero la *femna* lo sería también. Los trovadores hombres se expresan desde una posición de consenso, y utilizan imágenes en las que los vínculos masculinos determinan las normas de la interacción social y moral, y además dividen a las mujeres en dos categorías genéricas distintas: la femenina contra la que existe una misoginia, y la mixta. Con semejante panorama se plantea la pregunta: ¿cómo podría una mujer poetisa entrar en la *canso* y construir su yo lírico? Kay³³ responde que sólo si las trovadoras utilizan irónicamente el sistema genérico impuesto por los hombres, o intentan reformarlo, su estatus como sujetos será distinguible del modelo masculino. Llegados a este punto, esta autora añade que es posible, sin embargo, que, como en la *pastorela*, la voz femenina en las *tensos* y los *partimens* haya sido utilizada para ironizar la complacencia del hablante masculino, e incluso desarrollar el concepto de feminidad. Nosotros compartimos esta idea, pero pensamos también, de acuerdo con M. Tomaryn Bruckner,³⁴ que el estudio de las *cansos* de las *trobairitz* necesita tener en cuenta su relación con la voz poética femenina. Parece que las poetisas occitanas habrían conocido asimismo el registro popularizante: las famosas *chansons de femme*,

³² “In this respect my lady shows how truly she is a woman, and it is that I accuse her, for she fails to want what she ought to want, and she does what she is forbidden to do” (Bernart de Ventadorn, XXXI, vv. 33–36). Texto y traducción tomados de S. Kay, *Ibid.*, p. 88.

³³ *Ibid.*, p. 102.

³⁴ M. Tomaryn Bruckner, *cit.*, pp. 220–222.

en sus distintas variedades (*chansons d'ami*, *chansons de départie*, *alba*, *chansons de délaissée* y *chansons de toile*). Aunque en Occitania estas *chansons* no parecen haber sido frecuentes, resulta difícil pensar en la existencia incluso de las *trobairitz* sin tener en cuenta la presencia de una tradición de estas *chansons* en dicho territorio. Se da además el caso de que los elementos temáticos básicos de las *chansons de femme*: el deseo y la separación, resultan ser los mismos elementos que aparecen en las jarchas, en *El Cantar de los Cantares*, o en la Comtessa de Dia. Las mujeres de las Jarchas describen incluso el atractivo y el encanto del amado. El deseo y las necesidades emocionales son temas de las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas. En las *chansons de femme* del norte de Francia se oyen quejas por la ausencia del amante y se relatan asimismo sus rasgos físicos. Las mismas expresiones de deseo pueden aparecer igualmente en los trovadores, llegando a ser repetitivas y cansinas. Pero si aparecen puestas en boca de una mujer, la crítica las considera sinceras y hasta sorprendentes. Quizás esto sucede porque femenino y masculino son, hasta cierto punto, constructos culturales; y dependiendo de quién sea la voz, nuestra reacción hacia un poema puede ser distinta (en términos de credibilidad, aceptación, etc.). Esto es relevante en el caso de las *trobairitz*, donde, como ya hemos dicho, el hecho social es indisociable del hecho literario. Es por esto muy importante tener en cuenta la existencia histórica de estas mujeres; y esto incluso si queremos comparar su voz con la variedad de voces y personajes femeninos que circulan en las *canciones de mujer* (compuestas por hombres y por mujeres), así como en la lírica trovadoresca, que integra la tradición popularizante y la aristocratizante. M. Tomaryn³⁵ señala algo de sumo interés: sólo cuando vemos a las trovadoras en la encrucijada de tantos modelos literarios es cuando podemos realmente apreciar su innovación. Ellas combinan en una sola voz femenina los personajes femeninos popularizantes y aristocratizantes, cosa que los poetas hombres por lo general no hacen. La *domna* de los trovadores encuentra su opuesto en la pastora. Es un contraste. En las *tensos* se produce también ese contraste, en el sentido de polarizar las voces femeninas y las masculinas. Pero también es un contraste lo que sucede en la *canso*: las *trobairitz* recomponen, de diferentes formas, su fragmentada identidad como *domna* y como *femna*, fragmentada por la *canso* cortés del hombre. Son damas y mujeres que juegan con y en contra de la balanza de poder y la jerarquía de sexos que concentra en gran medida la atención en la lírica cortés y la *fin'amor*.

35 Ibid., p. 223.

2.3 Una posible explicación de cómo se habría construido la primera persona lírica femenina: el concepto de rizoma

Pese a todas las dificultades discursivas y sociales, algunas *trobairitz* lograron su objetivo. Ya hemos avanzado en qué consiste el concepto que nos ocupa (cfr. *supra* § 2.1.3 B y C). Ahora vamos a recordar algunos de sus caracteres principales: a diferencia de los sistemas jerárquicos, centrados (la *canço* de los trovadores), el rizoma no tiene centro, es un sistema acentrado: el discurso de las *trobairitz* sería así en líneas generales (vid. *infra*), si lo comparamos con la jerarquía de géneros que preside el discurso masculino. El rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera, hasta el punto de que une heterogeneidades: como ya hemos dicho, las *trobairitz* habrían unido en una sola voz dos registros distintos. Azalais de Porcairagues habría compuesto una novedosa *canço* yuxtaponiendo dos géneros distintos (la *canço* y el *planh*). El rizoma es una multiplicidad y está hecho de líneas, de dimensiones o direcciones cambiantes: líneas de segmentaridad, de estratificación, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima, según la cual la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. Estas distintas líneas permiten entrar en el rizoma, hacerlo. En el caso de las *trobairitz*, creemos que la entrada en la *canço*, habría sido hecha precisamente apoyándose en un estrato: *la domna*, que sería una territorialidad rígida (recordemos cómo había sido construida de manera represiva y *ad hoc*). Como este personaje habría sido *plegado* a conveniencia del trovador (hemos mencionado su pasividad sexual, etc.), la trovadora se instalaría inicialmente en él, para una vez dentro, modificarlo, desplegándolo y desbloqueándolo: sólo así el deseo sexual volvería a la trovadora, que con más fuerza que nunca lo reivindicaría en primera persona, y esto aun a riesgo de ser socialmente condenada por ello. Esa operación de despliegue, junto con la unión de heterogeneidades antes referida, sería la línea de fuga a partir de la cual la trovadora encontraría su propio espacio (otro espacio). Desde su espacio cantaría abiertamente al *amigo*,³⁶ sin temor alguno y llegando incluso a amenazar a los maldicientes: “E vos gelos mal parlan, no.us cuges que m’an tarçan”.³⁷ Comenzaría así a esbozarse otra manera de escribir: escribir haciendo rizoma, derribando lentamente los estratos procedentes del discurso masculino y cartografiando nuevos espacios sin necesidad de añadir. En unas ocasiones esto se haría mediante la adquisición

³⁶ O también al *cavalier*, al *drut*, al *amador*, etc. Para consultar las características del ‘rizoma’, remitimos a Deleuze – Guattari, *Rizoma*, cit. pp. 25–30.

³⁷ “Y vosotros, celosos maldicientes, no os imaginéis que voy titubeando”, Comtessa de Dia, *Fin joi me don’alegransa* (46,5, vv. 17–18). Texto y traducción tomados de M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2012, p. 797.

de nuevos sentidos para antiguas palabras (cuestión de pragmática, cosa que, al fin y al cabo, es también el rizoma): por ejemplo, el sustantivo “poder”, empleado por la Comtessa de Dia para preguntarle a su amigo cuándo lo tendrá en su poder (“Bels amics, [...] cora.us tenrai e mon poder?”³⁸), tiene ya un sentido de ‘poder sexual’, que nada tendrá que ver con el sentido de los términos poder, *seinhoratge* o *bailia*, en los que la *domna* tradicionalmente mantenía el corazón de su admirador.³⁹ En otros casos, simplemente se procedería por omisión: ausencia de *senhal*, ausencia de *incipits* sobre el motivo de la naturaleza (con la única excepción de Azalais de Porcairagues, que comienza cantando en el invierno, lo cual no deja de ser una nueva subversión del código cortés),⁴⁰ ausencia de imágenes feudales y mercantiles, ausencia de la colectividad que estaría detrás del yo masculino: cada trovadora es distinta de las demás e incluso cambia ella misma de una composición a otra. En ocasiones, no son solo una, a veces, son múltiples. El caso más evidente sería el de la Comtessa de Dia, dinámica y poco vergonzosa. Frente a los sistemas jerárquicos, el rizoma no tiene sujeto ni objeto: una vez más, la Comtessa de Dia innova al decir:

Mout mi plai car sai que val mais
sel qu'ieu plus desir que m'aia.⁴¹

Queda mucho por hacer. En esta ocasión, terminaremos diciendo que no se puede comprender a las *trobairitz* sin tener en cuenta a los trovadores, pero que, en nuestra opinión, tampoco sería posible lo mismo a la inversa.

³⁸ *Estat ai en greu cossirier* (46,4, vv. 17–18). Texto tomado de Riquer, *Los trovadores*, cit. p. 799.

³⁹ Cfr. M. Shapiro, cit. p. 569.

⁴⁰ *Ar em al freit tems vengut* (43.1).

⁴¹ “Mucho me agrada saber que aquel que *tanto deseo que me posea* es el que más vale”. *Ab joi et ab joven m'apais* (46.1, vv. 9–10). Texto y traducción tomados de Riquer, *Los trovadores*, cit. p. 794.