

// LA METAMORFOSIS DE UN HADA: MELUSINA EN LAS
VERSIONES MEDIEVALES DE JEAN D'ARRAS Y COUDRETTE Y
EN *EL UNICORNIO* DE MUJICA LAINEZ//

VALERIE MICHELLE WILHITE
MIAMI UNIVERSITY

///

PARAULES CLAU: Melusina, Jean d'Arras, Coudrette, Mujica Lainez, Cuento de hadas.

KEYWORDS: Mélusine, Jean d'Arras, Coudrette, Mujica Lainez, Medieval fairy tales.

///

La leyenda del hada Melusina lleva más de ocho siglos captando la imaginación de cuentistas populares y cultos. Ya en la Edad Media, la figura mitad mujer y mitad serpiente dejó de ser simple leyenda popular y se convirtió en símbolo, símbolo que un escritor argentino del siglo XX, Manuel Mujica Lainez, retoma para escribir su novela maravillosa en la cual experimenta con lo que es un símbolo, un signo y el acto de llegar a la significación. La preocupación sobre lo que es la creación simbólica y su interpretación ya aparecen en dos redacciones medievales de la leyenda de Melusina, una de Jean d'Arras y otra de Coudrette.

Los cuentos de hadas se han reducido a dos tipos, el cuento “morganiano” y el cuento “melusiniano”. En ambos nos enfrentamos a una transgresión de la frontera entre lo sobrehumano y lo humano. En el cuento “morganiano” el hada convence a su elegido para pasar a su mundo sobrenatural. El cuento “melusiniano” ha sido esquematizado por Köhler y basándose en él, Harf-Lancner (1984 : 9), da la definición siguiente: “un être sumaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des mortels et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit. Il regagne l'autre monde après la transgression du pacte, laissant une descendance”. En la leyenda tal como lo propone Jean d'Arras, Coudrette y Mujica Lainez, un hada se casa con un rey a

condición de que éste mantenga una promesa. El rey no cumple con su promesa y las tres hijas fruto del matrimonio deciden vengarse. Cuando el hada se da cuenta decide condenarlas a un castigo: Melusina tiene que convertirse en serpiente todos los sábados. Ésta considera que debe mantener esta metamorfosis en secreto, ya que si se casa y el esposo descubre su particularidad, lo perderá y no llegará a saborear el descanso final de los seres mortales, la muerte. Melusina se casa con Raimondin quien promete no buscarla nunca los sábados, día de su metamorfosis. Los dos viven un periodo feliz en que tendrán muchos niños y dominarán la tierra de Lusignan. Cuando un miembro de su familia le convence que debería vigilarla, Raimondin descubre su secreto y se pierden el uno al otro.

La primera novela de Melusina fue escrita en 1393 por Jean d'Arras para Jean, duque de Berry, autor de una cantidad importante de manuscritos preciosos. Sólo unos veinte años antes de la redacción de esta versión, Lusignan pertenecía todavía a los ingleses. El duque de Berry llevó a cabo una lucha de más que un año para quedarse finalmente con esta región. La redacción de Jean d'Arras, dedicada al duque de Berry, se hace en un momento en que se siente de nuevo una posible pérdida del territorio. En la novela se relata la formación de un linaje que hace alianza de sangre entre Melusina y el duque de Berry, quien tenía ascendencia en Lusignan. Como dice Ana Pairet (2001: 84), "Jean d'Arras and Jean de Berry take up pen and sword to defend the Lusignan domain". La leyenda se pone así al servicio de la estirpe del duque, para otorgarle una dimensión simbólica mitológica.

El poder del símbolo y la importancia de la interpretación –no sólo de textos sino también del mundo mismo–, se encuentra en el centro de la obra de Jean d'Arras, pero se hallará también en las versiones de Coudrette y Mujica Lainez. La historia de esta hada permite o invita a la reflexión sobre qué es un signo y qué supone el acto de interpretar.

En cada uno de los textos el autor se deshace de la responsabilidad primaria de la *auctoritas*. Jean d'Arras menciona las varias versiones populares y una crónica. Coudrette, asimismo, relata la existencia de un noble que le encarga la redacción en verso de la historia del castillo y del dominio de Lusignan argumentando ser de descendencia directa de la misma hada: "el castillo ha sido construido por un hada...y yo descendo de esa hada, yo y el linaje de Parthenay, no dude usted de ello" (Coudrette, 1993: 40). Es el señor de Parthenay quien le entrega un libro que servirá, con varias otras crónicas, de fuente para Coudrette. En *El Unicornio* el autor crea la ilusión de que no está hecho por su mano sino por la mano de la misma Melusina. Así que la simbología se proyecta más allá del dominio del autor, ya que éste presenta los acontecimientos narrados como preexistentes al momento de la escritura.

La importancia de la recepción, es decir, del ojo y del intelecto que observa el símbolo aparece ya explícita desde la primera novela. El prólogo que introduce la obra de Jean d'Arras pide que el lector ponga tanta atención a la lectura de los textos, como a la del mundo y las maravillas de Dios. Los signos y los símbolos no son fáciles de entender y se tendrá que

poner esfuerzo y fe para aceptar su mensaje. Y todo en este mundo es referente hacia otra realidad, la lógica divina.

En su trabajo "Melusine between Myth and History" Stephen Nichols nos ofrece diversas razones por las cuales la figura y leyenda de Melusina invita a la crítica de

la significación. El autor demuestra “how thoroughly Melusine incarnates a problematic demonology of image” (Nichols, 1996: 138) es decir de qué manera la figura de Melusina y su leyenda permiten una crítica de la imagen simbólica en su dualidad –su esencia híbrida–, en la repetición de acciones que suceden y, finalmente, en la prohibición de la mirada directa (*ídem.* 142). En la época en que escriben Arras y Coudrette las ideas sobre la escritura estaban cambiando y varias filosofías lingüísticas se enfrentaban. La multiplicidad de discursos se podría entender para fines literarios o estéticos pero también para fines políticos. Kevin Brownlee (1996: 477) ve en Melusina “a figure for the overtly and problematically hybrid poetics of the late Middle Ages”. En la palabra ya no se podía confiar, pero tampoco en el evento histórico como nos hace recordar Nichols (1996: 145): “Historical event for the Middle Ages is always a sign that joins narrative and interpretation” y, respecto a Jean d’Arras, dice que el autor “insists that the narrative mode must receive the same careful scrutiny as the interpretive process”. Pero si en el entorno del siglo XV un espacio se abre entre la realidad, su redacción por escrito y su interpretación, también se extiende una reflexión acerca de la situación o definición y construcción del ser, del yo. La figura de Melusina otra vez se muestra particularmente eficaz para la exploración de cuestiones de identidad. Melusina está condenada a una vida de metamorfosis constante y a una inmortalidad que la aleja de su sueño de ser mortal. Melusina tiene pues una condición híbrida: por un lado sus deseos son los propios del común de los mortales –y Mujica Lainez lo traducirá literalmente–, pero, por otro lado, su herencia materna, reforzada por el hechizo, la condena a una vida sobrenatural. Esta naturaleza dual se muestra en Arras por su recurso al vocabulario de la semblanza. Cuando ya se ha convertido, el texto se refiere a ella como “la dame en guise de serpente” y “Melusigne en guise de serpente” o sea, con disfraz de serpiente. Aunque en este caso sabemos que no es su deseo lo que la convierte en animal, sí lo será en la versión de Mujica Lainez, por mucho que tampoco en esta ocasión llegue a obtener ni la verdadera “significación”, ni la satisfacción de su deseo. En primer lugar, es la condenación de la madre lo que le hace sufrir la metamorfosis semanal y, en segundo, será una declaración de su esposo lo que instigará su metamorfosis y desaparición final en la versión de Arras y Coudrette, donde el hecho de haberla visto como serpiente no tiene ninguna consecuencia, aunque el lector de Arras lo hubiese esperado. Coudrette (1993: 91) explica el retraso diciendo que Raimondin “no había revelado a nadie y que él se arrepentía severamente”. En las dos versiones medievales no es sino hasta la *declaración* por parte de Raimondin que se acaba la felicidad.

Melusina se encuentra entre las dos figuras elegidas para el estudio de la asociación entre el cuerpo y la identidad en el ensayo “Dangerous Bodies” donde Sylvia Huot (2003: 413) deduce que “Personal identity, as portrayed by Jean d’Arras, is very much in the eye (and speech) of the beholder”. La identidad entonces sufre el mismo tipo de problematización que el signo a finales de la Edad Media. Si Jean d’Arras y después Coudrette toman el personaje del hada para componer su historia-ficción y para justificar el poderío de sus mecenas es porque la figura de Melusina les permite llegar al núcleo del problema de linaje y de sus justificaciones: el punto de vista y la interpretación de eventos o personas, que no son unidades sino híbridas. En el texto que nos propone un autor moderno veremos que las mismas preocupaciones persiguen al hada aún capacitada en/por la ficción con todo el poder de la significación.

Una afinidad personal entre el autor y la esencia del hada puede explicar la atracción que ésta suscita en Mujica Lainez. El carácter tan discutido del autor, como *dandy*, como aristocrático, es ante todo uno de destacada esencia híbrida. Él mismo dice: “soy el resultado de esas dos familias”, es decir, una de territorios rurales y otra urbanita y literaria (Mujica Lainez: [2000] 1977). La familia pasará años en Francia, tierra que el joven Mujica Lainez no quería abandonar para volver a su Argentina natal. En su estudio sobre el autor, García Simón propone que lo que el joven sintió se puede encontrar en los escritores latinoamericanos y sobre todo argentinos. Opina que “en el contexto de la literatura latinoamericana, en especial la argentina, resulta insoslayable el tema de la búsqueda de una identidad: el arraigo del escritor en el contexto de una cultura aborigen y la relación con la cultura europea que de igual modo le pertenece y define” (García Simón, 1998: 11). La obra de Mujica Lainez se muestra a la vez muy centrada en la cultura argentina, bonaerense, pero también en la historia europea. La sensación de una existencia bifurcada usará de la figura mitad serpiente mitad mujer para su exploración y expresión pero la novela de Mujica Lainez no sólo retoma la leyenda, sino intenta retomar el poder del símbolo otorgando voz al hada.

Melusina nos habla para exponer lo que ella misma dice: “es la historia de un hada, la vida de un hada” –es decir la narración y la realidad se unen, si la creemos– y nos advierte después “que quien no cree en las hadas cierre este libro y lo arroje a un canasto o lo reduzca al papel suntuario de relleno de su biblioteca, lamentando el precio seguramente substancioso que habrá pagado...” (Mujica Lainez, 1995: 13). La falta de acuerdo entre lo escrito y la recepción convertirá el libro en papel sin poder de significación alguno, es decir, basura, u objeto autoreferencial, libro *qua* libro. De esta manera, el hada tiene intención de retomar el dominio de su ser como símbolo.

La Melusina de Mujica Lainez tomará una posición central en el libro que decide llamar *El Unicornio*, al contrario de la posición liminal que ésta mantiene en las versiones medievales. Harf-Lancner (1984: 162) advierte que, en éstas, “la rencontre, l’union, puis la séparation des deux héros se déroulent à l’arrière-plan de l’aventure principale”, haciendo que un bloque central de la narración no pertenezca a los amantes, y por otro lado Looze (1996: 127) nos recuerda que “in the best Melusine manuscript, that of the Bibliothèque de l’Arsenal, this deferral lasts from folio 12 to about 130”. En el texto de Mujica Lainez la palabra del hada se encontrará en cada página. En las primeras páginas del *Unicornio* Melusina intenta empezar su historia pero, como hemos visto con el procedimiento de Arras y Coudrette, se siente obligada referir a su propia leyenda, que le viene en un sueño diario.

...el sueño de mi adolescencia famosa, escandalosa tornó a visitarme. Pienso que debo narrarlo en seguida, para que el lector aprecie con exactitud la jerarquía excepcional de quien escribe para él. Pero, puesto que ese repetido sueño y la historia de mi vida constituyen un todo inseparable, referiré, concretamente, en las primeras páginas de este libro... mi vida, mi vida que semeja un sueño, porque así lo quiso la incalculable fantasía de Dios, y el lector sabrá a qué atenerse (Mujica Lainez, 1995: 12).

Desde el principio de la novela enfrentamos el tema de la fragilidad de la realidad; la realidad, la vida misma, no se puede acceder ni comprender sino usando los mismos puntos de acceso que uno emplea para interpretar un sueño, una historia. El hada nos enseñará cómo se hace esta interpretación del símbolo, del texto, y de la vida o historia.

Como Arras y Coudrette, también se refiere al hecho de que el cuento que piensa narrar ya se ha dicho: “es una anécdota harta conocida” (*ibid*). Y expone las narrativas que su persona causa tanto en los ambientes populares como en los sabios: “[...] las madres... la cuentan y cantan admirablemente a sus hijos; los poetas la exaltaron con más o menos eficacia, y los estudiosos especialistas la han analizado con paciencia...” (*idem*: 13).

Es decir que contar la historia de Melusina, otra vez, no tiene su interés en la materia sino en la propia fabricación, en el arte de contarla, en la nueva significación que se le presta.

Melusina guía y restringe el camino del lector varias veces de varias maneras. A veces le indica qué debería saber o pensar: “Que el sensible lector se convenza, hay como en la Edad Media, hadas y ángeles, que eso fue la Edad Media: el Hada y el Ángel. Y el Demonio” (*idem*: 14). También indica cómo el lector debería efectuar el acto de leer. Cuando Melusina ve por primera vez su descendiente, Aiol –que le hace pensar en Raimondin hasta enamorarse del joven–, explica que “Aquí se sitúa una peripecia importante de mi relato: la del reconocimiento; un novelesco episodio en el que el azar y el sentimentalismo se alían y triunfan” (*idem*: 48). Otra vez la narradora de la novela nos propone una semejanza entre lo que es un evento real y uno que sucedería en una novela llamándolo un “novelesco episodio”. En este punto, el hada abre un paréntesis para dar una lección sobre cómo interpretar esta escena de “reconocimiento”, pero, aunque se trata del reconocimiento de los rasgos de su esposo en Aiol, la manera en que ella aborda el tema del reconocimiento y de cómo reconstruir la escena durante la lectura se podría aplicar igualmente a la multitud de alusiones y calcos que el lector encuentra a lo largo del libro.

Para valorar su efecto, debe el lector reconstruir con la mente la plástica composición: “lo tétrico y mágico del bosque...” (*ibid*) y sigue poniendo cada elemento en su situación fija, como si fuera una pintura, una obra de arte. Así que el análisis y apreciación de una escena del pasado de una vida, que es como una escena de novela, se interpreta por medio de una transferencia de la escena a un plano de arte plástico. Señalemos aquí que Mujica Lainez tenía un gran interés y aprecio por el arte plástico y que se dedicó a la crítica de arte durante muchos años. También confesaba que le atraían más los objetos preciosos que los seres humanos. La manera de comprender una situación con actores vivos entonces parece ser la misma que la de una escena artística. *El Unicornio*, según esta indicación de Melusina, no se puede apreciar sin que el lector se esfuerce para recrear los momentos de encuentro, de reencuentro o reconocimiento tanto en el plano de los eventos o seres “reales” como en los eventos y personajes literarios e históricos, pues tanto da, para el hada y el autor, que la “historia” sea real o de representación artística. La apreciación de la obra, en cierto modo entonces inacabada, entrega una parte de la responsabilidad de la calidad hacia el lector, tal como observa Laudanno (2001: 51) al respecto de las propias reflexiones de Mujica, para quien el arte, la historia, y su *surplus* literario o artístico “participan de un inacabamiento esencial que se construye y se afirma de acuerdo con las competencias textuales del lector modelo”. Cuando el hada intenta escuchar una conversación entre Aiol y su hermana Melusina explica que “tardé en captar el giro de su entrecortado discurso, *pues estaba mechado de alusiones a circunstancias que yo desconocía...*” (Mujica Lainez, 1995: 82

[énfasis nuestro]). Lo mismo pasará con el lector; la historia tendrá otro aspecto según lo que conoce y desconoce el lector.

Todos los eventos y personajes del texto se inscriben dentro de un tejido simbólico hecho de la época medieval, y en particular del siglo XII, siglo que se ha considerado como un auténtico renacimiento y que destaca por una sociedad de cultura refinada y una religión que propulsaba enfrentamientos bélicos. Muchos elementos de la novela no sólo son significantes para significados de la novela, sino que pueden referirse a un ámbito exterior respecto al de la trama narrativa, y en tal caso los significados se multiplican y cambian la comprensión de lo que pasa en la novela, cambiando además el punto de vista del lector. Al principio de la obra Melusina habla de su origen sin nombrarlo, da detalles de su pasado, habla de un castillo en el que vive un ángel y en un momento menciona que “durante los trabajos agrícolas del mes de marzo... descendía [el ángel] al campo ondulado y secundaba su tarea” (*idem*: 15). Este detalle no tiene ningún significado para lo que Melusina cuenta. Es un excursus, que prosigue: “Luego regresaba al castillo, que no era todavía tan complicado como se lo detalla en la miniatura de las ‘horas’ (*très riches*) del duque de Berry” (*ibid*). El que lee como lector medieval tomará el camino indicado por esta referencia y buscará al manuscrito de las *Tres Riches Heures du duc de Berry*, muy conocido por su belleza, y al llegar al mes de marzo se encontrará con una preciosa miniatura en que se puede ver en primer plano gente trabajando la tierra. Pero en el fondo de la imagen se observa un castillo, un castillo con muchos detalles y que es el castillo de los Lusignan. Y ahí al lado de una torre del castillo vuela nuestra amable narradora. Se ha revelado de esta manera coqueta y discreta para el que lee de manera medieval, es decir preguntándose acerca de todas las pistas de cada referencia. Para el lector menos curioso el hada empieza su próximo párrafo con la declaración “Me llamo Melusina y la sola mención de mi nombre debería bastar. Pero no basta ¡ay! Nada basta en un siglo como el actual en que los escolares deben aprender tantas cosas difíciles e inútiles que no les queda ya tiempo para las fundamentales” (*ibid*). Para los lectores de la época moderna entonces, el hada –y el autor, por supuesto– se encarga de las lecciones de lectura, indicando la información necesaria. La falta de ésta a veces parece proceder de su alma coqueta, su espíritu de hada. Melusina controla la revelación de detalles importantes. Al introducir la presencia de Seramunda, nos dice: “Era célebre a causa de los amores trovadorescos que provocaba, aunque le faltaba vivir la gran hora, trágicamente horrible, de su vida, que contaré en otro capítulo” (*idem*: 93). De esta manera el lector que no conozca la historia del “cœur mangé” lo podrá buscar fácilmente por el nombre de Seramunda y Cabestanh o podrá esperar la revelación de la propia Melusina. También existe la posibilidad de una descripción minuciosa de la referencia. Al oír el nombre del bello joven, descendiente de ella y Raimondin, dice “uno de sus camaradas lo reclamó en ese instante, y su nombre, corto y musical [es decir, elementos no-significantes pero estéticos como toda la descripción del muchacho por Melusina] puso en el aire una resonancia de canción épica” (*idem*: 40). Nos hubiera podido dar el nombre en ese instante pero pone en palabras el referente del significante que va más allá de la novela. Explica:

Era el nombre de uno de los personajes de la gesta de los condes de Saint-Gilles, aquel a quien el capricho de un juglar embarulló, trabucándolo, con la memoria de un vetusto abad merovingio de

Provins, San Ayoul, tanto que convirtió la tumba de ese inocente patriarca en la tumba del grácil caballero Aiol, para mayor distracción de peregrinos y de turistas. Porque el joven del cario se llamaba, admirablemente, Aiol. (*idem*: 40-41)

Numerosas son las intervenciones de este tipo, y muchas de ellas aun más largas, aunque no lo suficiente para construir un relato aparte. En los casos en que se incluye este tipo de paréntesis, se regala al lector el conocimiento necesario para una lectura profunda, si bien a veces es el lector mismo que debe identificar la referencia. De todas maneras, en la mayoría de los casos esta información no cambia la trama narrativa. Es decir, no nos explica motivos que se esconderán en las alusiones. Melusina no solo ofrece los datos sino que también habla de una lectura comprensiva que viene de la emoción humana. Acordémonos de que ella misma hace la pregunta “¿hay alguien más humano que un hada como yo?” (*idem*: 32). Antes de seguir el bello Aiol, Melusina otra vez restringe las reacciones de su público diciendo, “¿Quién me lea tendrá que compartir la confusión de mi ánimo, para comprenderme y juzgar mi reacción próxima?” (*idem*: 41).

De esta manera el discurso del hada y *El Unicornio* en general problematizan la función del signo. El poder de significar no parece entonces confirmar al hada que ésta ya tiene su propia voz, con claro acento bonaerense. El mundo referencial y la conciencia de este mundo por el lector tienen cada uno que ver con el poder del significante. Fernández Ariza propone que “se crea una forma discursiva en continuo movimiento dialógico texto-contexto” (1992: 419). El lector se encuentra en la mitad de estos dos planos referenciales, donde tiene que buscar el sentido.

La fragilidad de la relación entre significante y significado tampoco se limita a esta posible multiplicidad de referencia; también como en los siglos XIV-XV la posibilidad de la manipulación se presenta por la portavoz que, mientras usurpa el poder de su propia leyenda, ofrece la propia versión de su boda y toma tiempo para aclarar las cosas explicando que Jean d’Arras manipuló los hechos a cerca del lujo de la celebración por razones políticas:

Se ha hablado de muebles de oro y de tapices bordados con diamantes, pero esas son exageraciones de Juan de Arrás, novelista que, trazando mi historia en el siglo XIV para el duque de Berry, señor de Lusignan, juzgó discreto extremar los lujos inventados, pues nada conceptuó bastante para halagar a un príncipe prodigo de cuyo humor dependía y que confiaba en esos detalles para exaltar su propia magnificencia. (*Op.Cit.*, 23)

Melusina sin embargo entiende perfectamente esta manipulación del símbolo para acceder al poder y, en otra ocasión, hasta crea un paralelo entre su propia simbología y las canciones de los trovadores, “cada uno realiza su propaganda como puede, ya erigiendo un hada-serpiente sobre su escudo, ya proclamando, para quien quiera escucharle, sus condiciones para la amatoria gimnasia” (*idem*: 28). Por tanto, también aquí apropiarse de la historia de otro para crearse una figura emblemática se presenta como posible. En otro pasaje, un juglar cuenta la historia de su estancia en España, al oír el cuento la instruida Melusina declara “yo conocía perfectamente el episodio, y sabía que el protagonista había sido Guirault de Bornelh, el maestro de los trovadores” (*idem*:

45). Ahí vemos que la palabra puede ocultar la verdad y que con conocimiento se pueden desvelar las falsedades.

Un ejemplo de una lectura mal desarrollada se encuentra en el caso del pobre Pons. Pons es el marido de una ex-prostituta quien, a causa de las relaciones que tuvo con un habitante de Lusignan, da luz a Aiol. Cuando Aiol llega a la casa de Pons y su madre (acompañada de Ozil, su padre), las tensiones se desencadenan porque el viejo caballero trata con cortesía a la señora de la casa. Melusina propone que la situación actual, de la vida real, se debería juzgar basándose en el modelo del amor cortés: “el marido debía sentirse orgulloso de los homenajes de los cuales era objeto su conyugue... *Chretien de Troyes lo había explicado nitidamente en sus novelas*¹ (*idem*: 76). Pero el pobre marido “no entendía o se negaba a entender. Él no era ni un gran señor atosigado de tedio ni un trovador... era un tallista de imágenes” (*idem*: 77). Entonces, el pobre creará imágenes pero no las sabrá leer. Pero la realidad no se limita a la definición literaria y el hecho es que Ozil y Berta tendrán relaciones mientras piensan que el marido estará durmiendo.

Si la lectura y la recepción del signo se presentan como algo problemático, el intentar retomar el mando de su simbología también parece difícil en la vida del hada. Melusina intenta desde el principio proponer que, por su manera de sentir y reflexionar, es humana, y se hace “hada-doncel engendrada por Eros” (*idem*: 378). Al fin y al cabo, una simple vida de ser humano no era posible. Melusina explica que la primera vez que echó su famoso grito símbolo de *la Mere des Lusignan*, fue en el baño el sábado que su esposo la vio y entonces destruyó la felicidad que tenían. La Melusina de Mujica Lainez dice “no me creí capaz de tal estruendo. De mis labios dilatados se fugó un zarron desconocido, un baladro, un clangor de cien trompetas...” (*Op.Cit.*, 29). Lo que iba a formar un elemento de su referencialidad, su grito, estaba fuera de su ser como ella lo concebía. Melusina no puede evitar producir y actuar de acuerdo con lo que se requiere de la imagen del hada-serpiente, el símbolo y la leyenda, aunque no lo siente como cosa natural y hasta intenta impedir su desarrollo. Un elemento fundamental de la leyenda es el grito de Melusina mientras vuela alrededor del castillo de Lusignan al fallecimiento de cualquiera perteneciente a su linaje. La Melusina del *Unicornio* nos dice que intentaba evitar este rito simbólico y esencial a la leyenda pero que “era inevitable, por más que luchara, allá me conducían las alas invencibles” (*Op.Cit.*, 31). El poder del símbolo de Melusina y los ritos, es decir, el acto simbólico en el cual Melusina es el actor principal, la domina más que ella a sí misma. Pero por otro lado, el hada quisiera tener más referencialidad, más poder simbólico procediendo de su imagen. El hecho de ser el símbolo de los Lusignan y tener que someterse a los ritos que esto implica sin que le gusten, no es suficiente. Se queja también del hecho de que no sea santa patrona de los constructores. “Me sorprende,” dice “que los obreros de esa especialidad no me hayan elegido por la patrona” y explica que “creo, con toda sinceridad, que es bueno darle a cada uno lo suyo” (*Op.Cit.*, 70). Intentar manipular su poder de símbolo parece entonces bastante difícil aun siendo la figura simbólica, ya que la significación de un símbolo es más grande que el símbolo en sí.

La novela de Mujica Lainez se inscribe dentro de una larga tradición. Las novedades que el autor propone, sobre todo la narración en primera persona del hada misma, no aleja el símbolo de su referencialidad tradicional ni del campo de

¹ Énfasis nuestra

preocupaciones que parece que siempre acompañan a las referencias a Melusina. La cuestión que siempre aparece en la literatura fantástica, la de la barrera entre lo real y lo irreal, se explora en las narrativas Melusinianas a nivel del signo y del símbolo, cuyo poder de significar ya no se limita un significado pero parece dominado por su poder de significación mismo. Entregar al hada su propia voz no es suficiente para que ésta llegue a tener un ser propio. El ser mismo ya se demuestra sometido a una simbología que se le escapa. En este rasgo sí que Melusina se nos parece a nosotros, seres humanos, signos y símbolos sin poder de autodefinición ni autoconstrucción.

///BIBLIOGRAFÍA///

- BROWNLEE, Kevin. "Melusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis". En MADDOX AND STURM-MADDOX (eds.), *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Athens: U of Georgia P, 1996, pp. 76-99.
- CORFIS, Ivy. "Beauty, Deformity, and the Fantastic in the *Historia de la Linda Melusina*." *Hispanic Review*. núm. 55, 1987, pp. 181-193.
- COUDRETIE. *Le Roman de Mélusine*. Trad. Laurence Harf-Lancner. Paris: Flammarion, 1993.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe. "El Unicomio de Manuel Mujica-Lainez: tradición literaria y constantes genéricas". *Revista iberoamericana*. 58, #159, (1992) Apr-Ju: 407-421.
- GARCÍA SIMÓN, Diana. *Paraíso, metamorfosis y memoria: La Influencia de Proust y Kafka en la obra de Mujica-Lainez*. Frankfurt: Lang, 1998.
- HARF-LANCNER. *Les fées au Moyen Age: Morgane et Mélusine, la naissance des fées*. Paris: Champion, 1984.
- HUOT, Sylvia. "Dangerous Embodiments: Froissart's Harton and Jean d'Arras's Mélusine" *Speculum* 78, núm. 2, 2003, pp. 400-420.
- LAUDANNO, Claudia. "Interdiscursividades artístico-literarias en la obra de Manuel Mujica Láinez". *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, núm. 3, 2001, pp. 49-59.
- LOOZE, Laurence de. "La fourme du pié toute escripte': Melusine and the Entrance into History". En MADDOX AND STURM-MADDOX (eds.), *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Athens: U. of Georgia P, 1996, 125-136.
- MADDOX, Donald and Sara STURM-MADDOX (eds.), *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Athens: U. of Georgia P, 1996.
- MUJICA LAINEZ, Manuel. *El Unicornio*. Barcelona: RBA editors, 1995.
- . "Manuel Mujica Lainez, a Fondo". *A fondo*. Entrevista de Soler Serrano. Edición Traspals multimedia RTVE ©2000, Mayo 1977.
- NICHOLS, Steven. "Melusine between Myth and History". En MADDOX AND STURM-MADDOX (eds.), *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Athens: U. of Georgia P., 1996, 137-164.
- PAIRET, Ana. "Melusine's Double Binds: Foundation, Transgression, and the Genealogical Romance". *Reassessing the Heroine in Medieval French Literature*. Ed. Kathy Krause. Gainesville: U. of Florida P., 2001, pp. 71-86.

