JUEGOS Y PERSPECTIVAS: *TRISTAN* E *YSEUT* EN EL TEATRO DE LAS CORTES ANGLO-NORMANDAS

Yone De Calvalho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
yone.carvalho@pucsp.br

RESUMEN: Este trabajo es parte de una investigación sobre los textos de la leyenda anglo-normanda de Tristán del siglo XII, considerados como fuentes históricas. Nuestro objetivo es el de mostrar que las perspectivas de lectura de la historia de los personajes, los escritores, lectores y oyentes atestiguan vivencias y concepciones aristocráticas, para las cuales los textos y sus narrativas pueden haber funcionado como registro especular, pero como un espejo construido no sólo para reflejar la imagen de las prácticas cortesanas, sino también para permitir la reflexión sobre juegos de amor y poder, y otros temas apreciados por ese mundo en transformación.

Palabras clave: Tristán e Isolda, teatralización, jerarquía de perspectivas de lectura, performance, Béroul.

ABSTRACT: This work is part of an investigation on the texts of the legend of Tristan Anglo-Norman of the twelfth century, considered as historical sources. The goal is to show that the prospect of reading story through the characters, writers, readers and listeners witness the aristocratic experiences and conceptions, for which the texts and their narratives may have ran as a looking-glass to speculate, but as a mirror built not only to reflect the image of the courtly practices, but also for reflection on love and power games, and other themes valued by the changing world.

Key words: Tristan and Isolde, dramatization, reading hierarchy of perspectives, performance, Béroul.

En diciembre de 1985, un medievalista escribía:

> Mi punto de vista […] es el de la obra entera, concretizada por las circunstancias de su transmisión por la presencia simultánea, en un tiempo y lugar dados, de los participantes de la acción. La obra contiene y realiza el texto; ella en absoluto

> lo suprime, porque desde que tenga poesía, tiene, de alguna manera, textualidad (Zumthor 2001: 10).

Paul Zumthor nos ha dado una clara indicación de que se debe pensar en los textos poéticos como partes de una obra o, en otros términos, como una dimensión participante de la cultura y de la Historia, que se lleva a cabo en las relaciones efectivas entre escritores y público. Desde esta perspectiva, no es posible mantener la dicotomía texto/contexto como premisa de investigación: al contrario, tal concepto de 'obra' amplía nuestra concepción del texto como fuente histórica, exigiendo un abordaje que enfatice y relacione su dinámica de existencia y de producción de significados.

Cinco textos que llegaron hasta nosotros en número variable de manuscritos —en su mayoría, fragmentos de copias producidas en el siglo XIII— atestiguan la elaboración y la circulación de obras sobre Tristán en las cortes de los dominios de los Plantagenetas, probablemente durante la segunda mitad del siglo XII. Los *romans* de Béroul y Thomas, los poemas titulados *Folie de Berne* y *Folie d'Oxford*, y el *Lai Chevrefoil* de Marie de France, primeros registros escritos de la leyenda, son redes de tiempos y significados, obras compuestas por escritores —o, conforme a la concepción de la época, *escribientes*— y sus públicos de oyentes y lectores, en las cortes y otros espacios culturales medievales, como los monasterios. Son, de esa forma, fragmentos escritos en los cuales se entretejen y condensan distintos tiempos y temas, prácticas y concepciones, y también producciones de un momento dado —en el que pasaron a coexistir relatos orales de las aventuras del héroe y de la pareja amorosa, representaciones iconográficas de escenas específicas de sus vivencias y los primeros textos escritos que recuentan y reorganizan episodios en versiones singulares—. Espacio-tiempo de intensa intertextualidad, el universo histórico-cultural anglo-normando se constituye y se expresa en el mismo movimiento de la "Materia de Tristán".

Las obras —y, en particular, su dimensión escrita— contienen marcas de las actividades para las que fueron producidas. Patrocinados por grandes señores, clérigos escribieron textos de encomienda para ser leídos en voz alta en momentos de convivencia entre señores, caballeros y damas, que la vida en las cortes multiplicó. Es muy probable que las historias contadas y los temas tratados correspondieran de diferentes modos a las expectativas de la audiencia noble, que influenciasen sus comportamientos y, de esta manera, alimentasen la cortesía como una cultura distintiva de la elite aristocrática secular, diferente tanto de la clerical cuanto de otras formas de vida y producción cultural, como las urbanas. Así, las obras atestiguan vivencias y concepciones aristocráticas, para las cuales pueden haber funcionado como registro especular, pero como un espejo construido no sólo para reflejar la imagen de las prácticas cortesanas, sino también para permitir la reflexión sobre temas apreciados por ese mundo en transformación.

La lectura contemporánea que busque considerar un texto del ciclo como documento histórico debe contemplar, inicialmente, la propia configuración formal. El *roman Tristan* de Béroul —indicado por los especialistas como uno de los posibles fundadores del ciclo escrito— posee la forma común de los textos compuestos a partir de

relatos orales, y destinados a la teatralización —siendo entendida como tal la lectura/representación del intérprete frente a una platea activa, participante de la trama—. Sus 4.500 versos octosilábicos, rimados de dos en dos, cuentan una parte significativa de la historia de amor de Tristán e Isolda entrecruzando episodios seleccionados de la tradición —muchos de los cuales eran conocidos en innumerables versiones orales y representaciones iconográficas— e integrándolos por la selección y el habla del narrador. Esta figura intratextual, a su vez, construye una jerarquía de perspectivas de lectura de la historia de los amantes, de la cual forman parte los diversos personajes, y cada uno a su manera; los sujetos históricos, que formaban parte de la audiencia y, al mismo tiempo, participaban de la elaboración de la obra en situación (*performance*) con sus expectativas, memorias y proyecciones; el escritor y narrador, lector de tradiciones compartidas y compositor de una versión "verdadera", a la cual quería dar autoridad; y la divinidad, juez supremo y protector de las criaturas. La narrativa de Béroul es, así, un juego de construcción de significados que, a partir de la red histórico-cultural, entrecruza hilos que provienen de allí, originando un texto y una narrativa singulares que retornan al arquitexto cultural y a la vida social, alimentando el movimiento de toda la materia de Tristán.

El episodio que abre el texto fragmentario de *Tristan* de Béroul sucede en un jardín del palacio de Marc, en Tintagel. El escritor, que focaliza un encuentro, incluye comentarios del narrador que enmarcan (vv. 1-3; vv. 234-240) y entrecortan (v. 7; vv. 83-85; v. 176; vv. 212-216) el tenso y emocionado diálogo entre Tristán e Isolda desarrollado durante aproximadamente doscientos treinta versos (vv. 4-234). Juzgándolo exclusivamente por las palabras intercambiadas entre Tristán e Isolda, el "encuentro bajo el árbol" tenía un objetivo claro, y consecuencias que él dictaba: Tristán, queriendo volver a ocupar el lugar de campeón que le correspondía, venía a pedirle a la reina que intercediese por él junto al rey. Ella lo reprende por la audacia de convocarla, exponiéndola al peligro de ser vista por algún delator: un encuentro a escondidas sería suficiente para confirmar las sospechas del rey de que ellos incurrían en felonía y adulterio, e implicaría la condenación de ambos a la hoguera. Con la negativa de Isolda a interceder, Tristán se despide, sin esperanzas, y nuevamente deja la corte rumbo al exilio.

Sin embargo, cuando el diálogo termina, los comentarios del narrador focalizan un observador atento que, oculto, puede acompañar el encuentro desde una perspectiva privilegiada: el rey Marc, en persona, baja del pino bajo el cual Tristán e Isolda estuvieron conversando. A través de las palabras que profiere en un monólogo, sabemos que quedó muy contrariado por el papel poco común y humillante que desempeñó, pero también convencido de que finalmente conocía la verdad. Los barones y el enano lo hicieron desconfiar de la lealtad de su mujer y de su sobrino, y lo convencieron para subir al pino con el fin de sorprender *in fraganti* a los amantes. Pero, contrariamente a lo insinuado, ¿qué es lo que vio? El rostro ruborizado y asustado de Isolda cubierto de lágrimas desde el principio del encuentro, y el de Tristán, inundado de ellas al final. Y ¿qué o a quién oyó el rey? A Isolda reprendiendo a su sobrino, hablando como esposa fiel que conoce, admira y honra el buen carácter de su esposo; se mostró ofendida por las calumnias y, aun así, temerosa de Dios, a quien tiene por testigo de su lealtad. Y,

para reforzar estas afirmaciones, Isolda recordó que los astutos delatores, que sembraban la desconfianza y la discordia en Cornualles, habían sido incapaces de enfrentar a Morholt —el gigante de Irlanda, su tío—, vencido y muerto por Tristán en combate leal. Recordó también cómo curó la herida mortal abierta en el costado de Tristán, con la marca de la espada envenenada de Morholt, lo que ya explicaría un afecto recíproco y lícito entre ellos. Además, el amor originado del parentesco sostenido por la reina de Irlanda (su madre), soporte del orden de los dominios de su padre (rey de Irlanda), era para Isolda un modelo a ser reproducido en Cornualles. ¡Una mujer sólo ama verdaderamente a su marido y señor cuando ama a los suyos!

Y ¿qué fue lo que Marc oyó decir a Tristán desde el lugar donde se encontraba? ¿Cómo se portó el sobrino frente a la reina? Pidió perdón, respetuosamente, por haberla llamado, y suplicó su ayuda para reconciliarse con el rey, a quien siempre sirvió fielmente. Sin embargo, él está cautivo, y sufre la privación de la convivencia con sus compañeros de armas y de la intimidad con el amado tío y señor. Perdió las referencias de identidad, despojado de su lugar en la red de parentescos artificiales y consanguíneos. La propia reina sólo lo atendió ahora, después de tantas llamadas de ayuda. Pero el rey sigue aceptando los consejos de traidores. Tristán afirma que su sufrimiento viene siendo causado desde hace tiempo por los barones: ellos buscaron privarlo de los derechos de linaje, forzaron al rey a casarse —con la esperanza de que tuviera otros herederos— y le obligaron a exiliar a su sobrino, con la base de falsas acusaciones de traición. Una prueba de su lealtad —recuerda Tristán— fue haberse enfrentado a Morholt, mientras los barones, negligentes, nada hicieron para servir al rey, no proponiéndose librar a sus dominios de amenazas externas; otra demostración de fidelidad incondicional recordada por Tristán consistió en arriesgar nuevamente la vida, cuando atravesó el mar con el objetivo de reivindicar la mano de Isolda para Marc; después de conquistar a una mujer para el rey por la proeza guerrera, Tristán se ofreció repetidas veces a participar en un juramento (o combate abierto) que probara definitivamente su inocencia sobre las continuas acusaciones. Y, por fin, en un conmovido monólogo, pronunciado después del retorno de la reina a sus aposentos, Tristán se lamenta de la desconfianza irracional del rey, que lo forzará a partir lejos, en busca de otro señor a quien servir.

El contenido de las palabras intercambiadas entre ellos, y oídas por el rey, coincidió con lo que Marc había podido ver, y ayudó a componer la imagen concluyente del encuentro, traducido entonces en el monólogo real: como no se trató de un encuentro amoroso ilícito, los mentirosos y traidores son los barones y el enano/adivino (a quien el rey busca para matar con sus propias manos), mientras Tristán e Isolda sólo probaron su inocencia y su lealtad, en el presente y en el pasado, con sus actos y sus palabras, acciones e intenciones.

Así, desde la perspectiva adoptada por el rey —una visión "de arriba", panorámica en el espacio y el tiempo—, fue posible leer e interpretar simultáneamente, por un lado, las señales visuales y verbales de la verdad sobre las acciones e intenciones de la reina, de su campeón —y la naturaleza de la relación entre ellos—, y, por otro lado, las intenciones del enano y de los barones delatores. Sin embargo, tenemos que

recordar que la perspectiva del rey también fue sostenida por la creencia en lo que oyó decir: antes de todo él creyó en las insinuaciones y consejos de los barones y del enano/adivino Frocin; enseguida, con el contenido de la creencia puesto a prueba por sus propios sentidos —mayormente la coincidencia entre lo que vio y oyó al mismo tiempo— fue reafirmado en el sentido contrario. Lo que aparece como una característica de la personalidad de Marc —la oscilación de humor y opinión, la incapacidad de juzgar— puede ser entendido también como un aspecto de la discusión sobre esencia y apariencia, acción e intención, verdad y mentira, temas que transitan por toda la narrativa. La memoria invocada por las palabras hace presentes otras referencias para el juicio del rey, que orientan sus acciones posteriores, pues, de hecho, desde su perspectiva, Marc presenció "un flagrante al revés".

Vamos a considerar ahora sucesivamente las perspectivas de Isolda y de Tristán. Ella fue la primera que habló y manifestó sentimientos a Tristán por medio de expresiones faciales, palabras y gestos que, en su conjunto, hacen referencia al rey, su marido, a Tristán, su sobrino, y a los barones, sus vasallos. Las palabras que profiere forman cuidadosamente argumentos de defensa de las calumnias sufridas, que Tristán conoce bien: el rey fue convencido por los barones de que ella ama a su sobrino "con locura", que sus encuentros son encuentros de amantes ardientes. Se coloca en el lugar de la mujer calumniada, a quien el marido juzga por lo que dicen, y no por su naturaleza. Se lamenta por estar sola, sin nadie que defienda ni su integridad física ni su honra.

A su vez, las palabras proferidas por Tristán reafirman el cuadro general de la situación con relación a Marc, ya apuntado por Yseut. Inicialmente, niega que existan encuentros furtivos anteriores, reforzando el argumento de inocencia usado por la reina. Enseguida, se defiende al mismo tiempo de ella y de Marc, indicando como causas del sufrimiento en el que vive la privación de su lugar en la corte, y el mal juicio que el rey, por su causa, hace de su propia esposa. A sus argumentos de defensa (que son los mismos de Isolda) opone las frívolas acusaciones de los barones traidores, incapaces de cumplir sus obligaciones de vasallos —tanto las militares, cuando los dominios de Marc son amenazados por Morholt, como las políticas y personales, en su actuación como consejeros—.

Debemos considerar ahora la perspectiva del narrador. Como un observador privilegiado, que conoce y recuenta la historia y los personajes, ejerce su autoridad al acompañar su movimiento, emitir comentarios, alterar y remodelar —por la narración y por la focalización— el orden temporal de los acontecimientos de la trama, recordar y anticipar episodios, observar eventos ocurridos simultáneamente en distintos espacios, focalizar escenas específicas, proponer ángulos de observación y caminos de interpretación. En los primeros versos, hace un breve comentario sobre el episodio que sigue; al mismo tiempo, introduce la alocución de Isolda, y pide la atención de la platea sobre lo que ella dice, predisponiendo a la platea sobre la tensión que implica el episodio. Poco después de las primeras palabras de Isolda, el narrador interfiere nuevamente, en el verso 7, para guiar los ojos y oídos de la platea sobre el rostro de la reina. Solamente entonces, por medio de detalles que él indica, nuestra perspectiva del episodio se completa: los ojos y los oídos de la platea —en la cual estamos en

este momento— son los canales que alimentan la imaginación, por medio de la cual participamos activamente en la trama, y nos volvemos cómplices de los secretos de los protagonistas, pues de eso se trata. "El encuentro bajo el árbol" forma parte de la historia de una pareja de amantes cuya relación —considerada contraria a todas las normas sociales, prescripciones y conductas morales "deseables" en aquel momento— coloca en riesgo las bases del poder real, y precisa ser disimulada. El narrador cuenta una historia de amor y poder, y muestra los problemas de las relaciones entre esos temas al focalizar un triángulo amoroso en la corte.

En este punto es necesario considerar que las elocuciones de los personajes Isolda y Tristán también son construidas a través de una combinación de palabras ambiguas, que adquieren significados distintos en el uso contextualizado que se hace de ellas. Sus significados varían de acuerdo con la perspectiva de lectura de cada uno en la situación específica del episodio, y en el conjunto de la historia. Podemos observar cómo Isolda compone su discurso, que se dirige, al mismo tiempo, a Marc y a Tristán. La palabra *ami*, usada por Isolda para referirse a Tristán, podría designar, en el vocabulario cortés —en el que destacan *ami*, *druerie*, *vilanie*…—, tanto a un ser querido cualquiera como a un amante en particular. Isolda se dirige simultáneamente al rey, su marido, y a Tristán, su amante: para el primero, sus palabras niegan el perturbador caso amoroso, mientras que, para el segundo, recuerdan el placer vivido, reafirman el amor de la pareja y la necesidad de disimular. Para los oyentes, se vuelve evidente que el diálogo entre ellos busca disfrazar el objetivo del encuentro a los ojos de Marc, y, simultáneamente, realizar sus objetivos por medio de las palabras. La afirmación de Isolda de que jamás había amado a otro sino al que la había tomado doncella hace referencia, como sabemos, a Tristán, siendo un juramento de amor. Sin embargo, la afirmación suena para Marc como la confirmación de la lealtad absoluta de su esposa, y contribuye a calmarlo, pues oye lo que quería oír. Una vez más, es posible observar la correlación establecida por el escritor entre ver y oír: la platea es informada de que las palabras usadas por la reina responden a lo que ella vio —la imagen del rey reflejada en el agua de la fuente bajo el pino (v. 326)—. Al mismo tiempo, dicen respecto a Tristán que reacciona a ellas hablando y portándose de acuerdo con las directrices formuladas por las palabras de la reina. De hecho, es Isolda quien dirige la puesta en escena que invierte el sentido del encuentro a los ojos del rey. En la jerarquía que se establece internamente en el triángulo, es Isolda quien mejor responde a las exigencias de la situación, pues ella es capaz de entrever los peligros representados por la imagen del rey, por el reflejo de su presencia. Isolda puede dominar la situación porque percibe y lee las señales visuales, y es capaz de manipular esas señales, a través de sus palabras y sus gestos.

En el caso del episodio del juramento ambiguo —otro ejemplo que podría ser explorado para dejar evidentes juegos y perspectivas como dimensiones esenciales del texto y de la *performance*—, Isolda representa públicamente el acto sexual privado consumado en el pasado, durante la travesía de Cornualles. Al hacerlo, en medio del magnífico escenario de un gran acontecimiento real, en el cual hasta el propio rey Arturo estaba presente como testigo, ella repite simbólicamente, enmascara y revela el

evento pasado. En este sentido, dependiendo de la jerarquía de conocimiento del pasado y de la verdad, tenemos, de hecho, tres eventos superpuestos e interrelacionados: la consumación del acto en el pasado, la puesta en escena pública y su representación en el presente, rememorados por las palabras de Tristán, que lo afirma a todos, disfrazado de loco y leproso. Son tres eventos diversos, cuya presentación en la narrativa coloca el propio problema de la recreación: recontar es recrear el pasado a los ojos del presente y, dependiendo del lugar que se ocupa en este presente, revelar la verdad del pasado o crear una nueva, que se sobrepone a la anterior. De esta forma, Isolda se aprovecha de la ambigüedad y domina la situación por el lenguaje. Una acción secreta y fuera de la ley es hecha pública y sirve de prueba y argumento para una "nueva" verdad. Por medio de este truco, Isolda esconde una verdad condenable por otra de inocencia exuberante, lo que indica que los signos verbales —usados en el momento adecuado, y en la boca de una mujer astuta e ingeniosa— pueden construir una nueva verdad aparente. Verdad que puede ser nuevamente narrada.

En tiempos de afirmación de las normalizaciones sociales y políticas —proceso en que las cortes medievales fueron el centro y el mundo anglo-normando el microcosmos—, de esfuerzo de la Iglesia para disciplinar cuerpos y conciencias, jerarquizar el mundo visible y el invisible, "uniendo la cristiandad", los textos de Tristán registran el avance del proceso civilizador, expresando y teatralizando sus contradicciones.

Bibliografía

De Carvalho, Y., *Para ler um Roman medieval. As chaves de leitura do Tristan de Béroul*. São Paulo: Dissertação de Mestrado (PUC-SP) 2003.

—, *Teias de Tempos e Sentidos. Os textos da legenda anglo-normanda de Tristan*. São Paulo: Tese de Doutoramento (PUC-SP) 2010.

Marchello-Nizia, C. (ed.), *Tristan et Yseut — Les premières versions européennes*. París: Gallimard 1995.

Zumthor, P., *A Letra e a Voz. A Literatura Medieval*. São Paulo: Cia das Letras 2001.

—, *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ 2000.