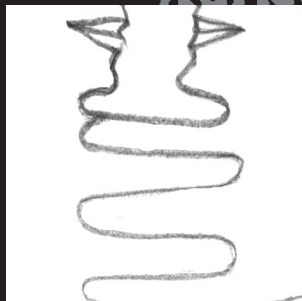


Corazón.



Corte del corazón.



#

Tristan e Isolda
 un poema
 de (fol ?) amor

María Teresa Arcos

LA POESÍA Y LA ÉTICA DE LA *FIN* AMOR

*No sap chantar qui so non di
ni vers trobar qui motz non fa*
Jaufré Rudel (1125–1148)

“Yo no busco, encuentro” decía Picasso, y en la brevedad de esa frase parecía encerrar la clave de su actividad como artista. Cuando en su seminario del 27 de enero de 1960, Lacan¹ se pregunta por otra modalidad de la sublimación, la creación poética, encuentra la frase de Picasso que lo conduce, esta vez por los caminos de la lengua, al *trobar* (*trouver*) de trovadores occitanos y troveros del norte de Francia, aquellos poetas que escribieron y cantaron en un momento de auge de la caballería y el feudalismo. Poetas que padecieron de un doble encuentro, con las sonoridades de la lengua común por un lado y con la música por otro. Amasando la materia sonora de sus lenguas maternas y produciendo en la música sagrada ya existente, giros, tropos o maneras nuevas, fabricaron, desde fines del siglo XI hasta finales del XIII, la poesía de la *fin* amor².

En versos o *motz* de amor inseparables del *son* –la melodía recurrente que adquiriría novedad en las variaciones del acto de *chantar*– purificaron y embellecieron la lengua vulgar que era también la de la caballería, una orden que durante los siglos XI y XII buscaba afirmarse frente al pueblo y a la Iglesia. Un trabajo producido por el *trobar* sobre “la lengua más noble”, como la llamó Dante, “la que aprendemos sin regla alguna, imitando a nuestra nodriza”³.

La creación de la *fin* amor, el amor refinado, fue realizada, entonces, en “las vías del significante”⁴, en los caminos de la poesía, dentro de las cortes de una sociedad que estilizaba sus costumbres y cultivaba el gusto por las formas bellas.

Pero este adjetivo *fin* designaba también el carácter puro y perfecto del amor. Por un movimiento idealizante, amor y deseo se volvían indiferenciables y la aspiración a la unión, el anhelo de reciprocidad, el *joy* de amar y ser amado se introducían en los temas del *trobar*. El amor cortés se oponía, de esta forma, al amor bajo y solamente carnal, el amor *vilaine*.

En el mismo seminario, el 10 de febrero de 1960, Lacan afirmaba: “Es contra las normas y los esquemas reinantes, políticos por ejemplo,

1 Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse* (1959/1960), seminario inédito, sesión del 27 de enero de 1960. Las citas de este seminario fueron tomadas de la versión disponible en el sitio de la elp: www.ecole-lacanienne.net. Salvo indicación de lo contrario, las traducciones del francés en este artículo son de la autora.

2 “El trovador (*trobador*) es el que encuentra “*trouve*” (*trobar*), es decir, compone palabras y música. Porque esta palabra *trobar*, todavía nueva en la época ¿de dónde viene? Directamente de *tropare*, hacer tropos.” Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, 1950, 1984, p.99, en Arnaud de La Croix, *L'érotisme au Moyen Âge*, Le corps, le désir et l'amour, Tallandier, Paris, 1999, pp. 38–39.

3 Dante, “Sobre la lengua vulgar”, en *Obras Completas de Dante Alighieri*, traducción de José Luis Gutiérrez García, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1956, p. 957.



4 J. Lacan, L'éthique... (1959/1960), sesión del 27 de enero de 1960.

5 J. Lacan, L'éthique...(1959/1960), sesión de 10 de febrero de 1960.

6 Ibid.

7 Ibid., sesión del 20 de enero de 1960.

8 Ibid., sesión del 10 de febrero de 1960.

9 El trabajo de Lacan sobre el amor cortés en el seminario L'éthique de la psychanalyse (1959/1960) es precedido por un extenso comentario sobre *das Ding* de Freud, en el Proyecto... de 1895. *Das Ding*, la Cosa freudiana, le proporciona el objeto en juego en la sublimación. La Cosa, en sí misma un vacío inimaginizable, situada por fuera del narcisismo, de la relación especular con el pequeño otro, es representada por el objeto de la creación artística. La sublimación eleva un objeto con función significativa, "a la dignidad de la Cosa". Cfr. Guy le Gaufey, "Para una lectura crítica de las fórmulas de la sexuación", *me cayó el veinte* No.12, México, otoño del 2005, p.12, y Jesús R. Martínez Malo, "Cornatz lo còrn", *Litoral* No.36, Epeele, México, julio del 2005, pp. 62-65.

10 En su artículo "De la lluvia de fuego al nuevo amor, la Comedia de Lacan", *Litoral* No.36, Epeele, México, julio de 2005, p. 9, Mayette Viltard señala que "el amor cortés es sustraído del costado narcisista del amor por la poesía. [...] el espejo construye una imagen soporte de la exaltación ideal, pero produce igualmente un límite, y así organiza la inaccesibilidad del objeto. Por una serie de artificios poéticos, el trovador, en su canción, "logra" cruzar este límite, produce una disciplina

incluso los esquemas de pensamiento, es de algún modo a contracorriente que el arte, siempre, trata de reoperar su milagro".

Así, segregado del orden del idioma de los curas y de los sabios, contraviniendo la normativa cristiana y la situación de la mujer en la sociedad feudal, el poeta-caballero cantaba un amor adúltero y carnal por la esposa del señor, una mujer de rango elevado que en esos tiempos sólo cumplía con una función social, la de garantizar la continuidad del poder dinástico. A su servicio se aplicaban los ideales de la caballería que provenían del servicio al señor, la abnegación, la obediencia, la fidelidad, la medida, realizando una notable inversión de las condiciones a las que la sometían el contrato matrimonial y las costumbres.

Lacan se interesó por esa forma de la sublimación, la sublimación del objeto femenino, que surgió en un momento preciso de la historia de la poesía y dejó huellas posibles de ser rastreadas hasta nuestros días. La consideró ejemplar "en relación a lo que en suma el pensamiento freudiano puso en el centro de nuestro interés en la economía del psiquismo, a saber, el Eros y el erotismo"⁵.

Una curiosa erótica donde la dama, como la lengua, era purificada y elevada en el canto. "Vaciada de toda sustancia real"⁶, transformada en objeto de servicio y de alabanza por significantes que el poeta modelaba "más con sus manos que con su alma"⁷ se volvía un objeto inaccesible. Lacan llamó a ese objeto "la dama como tal"⁸ y le dio el valor de representación de la Cosa. "Es en tanto el objeto es instaurado en cierta relación con la Cosa, que está hecho para cercar, para presentificar, ausentar a la vez la Cosa", decía el 10 de febrero de 1960⁹.

En torno a la dama, a modo de cerco, se organizó un ritual del amor, el *domnei* o *donnoi*. El cortejo a la dama o vasallaje de amor consistía en un sistema de reglas que establecían las coordenadas del goce y regulaban los rodeos de un juego que iniciaba el caballero y comandaba la *domna*. Como un señor, insensible a los ruegos de su amante servidor, ella tenía el poder de decisión sobre los favores que le otorgaba, imponiéndole sus tiempos, conстриéndolo a la espera.

"No hay posibilidad de cantar a la dama como tal" decía Lacan el 27 de enero de 1960 "si no es dentro del presupuesto de una barrera, de algo que la aísla y la rodea"¹⁰.

Como en una ascesis de dominio del deseo, en una práctica extrema de la *mezura*, el caballero atravesaba pruebas de dificultad creciente. Partiendo de la mirada, la sonrisa y el don de la mano, llegaba hasta el yacer juntos desnudos, sin consumir el acto carnal, un acto anhelado que quedaba casi siempre postergado.

La erótica del amor cortés fue centro y motor de ideales estéticos y éticos, una función de la erótica que Lacan denominó: "*fecundidad motriz del erotismo dentro de la ética*"¹¹. Trovadores y troveros de Francia, *Minnesänger*¹² alemanes y *trovatores* italianos lo propagaron por Europa, donde modificó los comportamientos y promovió un estilo de vida. El historiador holandés Johan Huizinga dice en su "*Otoño de la Edad Media*":

No ha habido ninguna otra época en que el ideal de la cultura temporal haya estado tan íntimamente unido con el amor a la mujer como desde el siglo XII al XV. Todas las virtudes cristianas, y todas las virtudes sociales, el desarrollo entero de las formas de la vida, encontrábanse insertas en el marco de un amor fiel, por obra del sistema del amor cortés¹³.

LA MATERIA DE BRETAÑA Y EL ROMAN DE TRISTÁN

*Seignurs, cest cunte est mult divers,
E pur ço l'uni par mes vers
E di en tant cum est mester
E le surplus voil relesses.
Ne vol pas trop en uni dire:
Ici diverse la matyre.
Thomas (vv. 837–842)*

Cuando trovadores y troveros de Francia llegaron con su lírica a Inglaterra, se encontraron, en los ritmos y cadencias de otra lengua, con leyendas fabulosas de extraña simbología pagana. Muchas de esas historias hablaban de amor. "*Pero de un amor salvaje, indomable, de amor loco*" dice Duby "*O más bien del deseo loco, esa fuerza misteriosa que lanza uno hacia otro a un hombre y una mujer tomados por una sed inextinguible de fundirse en el cuerpo del otro*"¹⁴. En una corte inglesa, la de Enrique II Plantagenet y Leonor de Aquitania¹⁵

de los placeres, una erótica, indisociable de la medida de los significantes, del arte poético."

11 J. Lacan, *L'Étiqúe ...* (1959/1960), sesión del 10 de febrero de 1960.

12 "*Por su parte, los cantantes de amor o Minnesänger surgieron en Germania hacia fines del siglo XII [...] En sus cantos predomina el tema del Minne, concepto del amor diferente al de Liebe, ya que mientras aquél representa al amor puro, éste lo es de la pasión carnal.*" J. Martínez Mallo, "*Cornatz lo còrn*", op. cit. p. 59.

13 Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, trad. José Gaos, Selecta, Revista de Occidente, Madrid, octava edición, 1971, p.170.

14 Georges Duby, *Dames du XIIe. siècle. 1. Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*. Gallimard, 1995, p. 128.

15 Desde 1066, los reyes de Inglaterra eran de origen normando. La dinastía Plantagenet (1154–1485) recibió y promovió la actividad de artistas de la isla y del continente. Juglares, trovadores y troveros franceses, bardos y cuenteros irlandeses, bretones y galeses se encontraban en una corte donde se hablaban dialectos célticos, lengua normanda y lengua sajona. Cfr. Isabel de Riquer, "*Introducción*" a *Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, Tristán e Iseo*, trad. de Isabel de Riquer, Biblioteca Medieval, Siruela, Madrid, 2001, p.18 y 26



16 Forman parte de la materia de Bretaña El roman de Tristán y las novelas del ciclo artúrico, donde se destacan las del trovero Chrétien de Troyes, Perceval o la Historia del Griaal, Erec y Enide, Lancelote en prosa o El caballero de la carreta.

17 En ese entonces, la palabra *roman* o *romanz* designaba a la vez la lengua común que hablaba el pueblo y un relato en verso, un poema de aventuras y de amor; doble acepción que la traducción “novela” no conserva. El *roman* fue un género literario destinado, ya no a ser cantado como la lírica cortés, sino a la lectura en voz alta.

18 *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, traducción al francés moderno de Philippe Walter y Daniel Lacroix, éd. Lettres Gothiques, Le Livre de Poche, Paris, 1989, p. 434.

19 La originalidad, tal como la concibe la modernidad, no fue una preocupación de los escritores de la Edad Media. El “autor”, en sentido medieval, elaboraba y transformaba una trama legendaria conocida y recurrente. *Auctor*, en latín, deriva de *augere* que significa “aumentar”, “hacer crecer”. Cfr. Philippe Walter, “Préface” à *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, op. cit., p. 15.

20 El filólogo Joseph Bédier fue quien rescató de los archivos las antiguas versiones francesas en verso y publicó, en 1900, el *Roman de Tristan et Iseut*, la primera reconstrucción de la leyenda en francés moderno.

21 El *lai du Chèvrefeuille* (Lai de la Madreselva) de Marie de France, el *Tristan ménestrel* (Tristán ministril) de Gerbert de Montreuil, dos *Folie de Tristan* (Tristán loco) en los manuscritos de Oxford y de Berna y el *Tristan rossignol* (Tristán ruiseñor) dentro del *Donnei des Amants* (Galanteo de enamorados).

y con esa nueva sustancia, los poetas franceses fabricaron la llamada “materia de Bretaña”¹⁶, una sustancia compuesta de antiguas leyendas celtas impregnadas de poesía de la *fin´amor*.

Hacia 1160, Tomás de Inglaterra dio forma, en versos octosílabos y en dialecto anglonormando –una lengua también compuesta– al *roman* de Tristán¹⁷. Recogía en él una leyenda muy antigua, transmitida oralmente en episodios discontinuos y a veces divergentes, la del héroe Tristán y la rubia Isolda. Un cuento muy diverso (*cest cunte est mult divers*), dice Tomás, que será unido por sus versos (*E pur ço l´uni par mes vers*). Pero su construcción no unificará demasiado (*Ne vol pas trop en uni dire*) lo que en la materia diverge (*Ici diverse la matyre*)¹⁸.

Veinte años después, en 1180, Berol escribía su versión del *Tristán* en normando continental y pocas décadas más tarde, los poetas alemanes Eilhart von Oberg –autor de la única versión completa que se conserva– y Gottfried von Strassburg, partiendo de los textos franceses, hacían las suyas¹⁹. Cuatro poemas extensos, entonces, dos en lengua romance y dos en lengua germana a los que cada poeta dio variación y estilo particulares y de los que disponemos de traducciones en prosa moderna²⁰.

El *Tristán* se difundió rápidamente y el público lo recibió con gran entusiasmo –como lo muestra la existencia de varios poemas breves franceses que relatan los encuentros de los amantes²¹– pero por poco tiempo. A mediados del siglo XIII se modificaron sus aperturas, apareció la primera prosificación francesa que fue también una normalización, y el *roman* quedó convertido en una novela de caballería, perdiendo la riqueza de las primeras versiones en verso.

La historia del amor de Tristán e Isolda no dejó de inquietar a los que se acercaron a ella y de recibir, de distintas formas, la aceptación o el rechazo. Censurada en su tiempo por promover un amor adúltero y carnal, fue condenada por Vives como *pestefiris libris*, convertida por Wagner en tragedia de amor romántico y elevada por Denis de Rougemont a la condición de mito de occidente.



LA ESTOIRE

Tristán es de Leonís, del sur de la actual Escocia. Su nombre vendría de Drystan, que en la tradición de las *Tríadas*²² galesas era uno de los tres mejores amantes, de los tres mejores guerreros, de los tres mejores porquerizos²³. Un nombre celta que pasó al francés como Tristran y Tristan, lo que le permitió sonar como “triste”.

Isolda es de Irlanda y su nombre provendría de Essylt, que en la misma tradición era una de las tres mujeres infieles de Inglaterra.

Como en muchos relatos de la época, el destino de sus padres –el rey Rivalín de Leonís y la bella Blancaflor que se amaban con pasión– prefigura el de Tristán. Rivalín muere en una batalla y Blancaflor también por el dolor causado por su muerte, después de dar a luz a un niño al que llama Tristán. Huérfano desde su nacimiento, Tristán recibe la educación de un caballero. Astuto, hábil e ingenioso, domina el arte de la caza, imita el canto de los pájaros, sabe tocar el arpa y la viola y es un trovador de gran talento. Llega a la corte de su tío, el rey Marc de Cornualles, quien lo designa como su sucesor. Por sus finas cualidades y sus maravillosas hazañas es respetado por la gente y amado como un hijo por el rey. Isolda es la sobrina del gigante Morholt a quien Tristán ha dado muerte en una de sus proezas. Hija del rey de Irlanda –una tierra lejana y brumosa donde, como dice Duby²⁴, la Europa de entonces proyectaba sus fantasmas– posee una gran belleza y conoce del arte de las hierbas. Para celebrar su boda con su tío Marc, Tristán la conduce de Irlanda a Cornualles. A bordo del barco en el que navegan, beben juntos, por error de una doncella, una poción de amor preparada por la madre de Isolda y destinada a su hija y al rey Marc, que les suscita una pasión irrefrenable. Ceden a la pasión y viven su amor clandestino a pesar del matrimonio de Isolda con Marc y del deber de fidelidad de ambos hacia el rey. Los sucesivos episodios de encuentros secretos y de engaños se interrumpen cuando son descubiertos por el rey. Marc muestra buena voluntad hacia los amantes pero, presionado por la corte, toma represalias para salvar su honra. Huyen al bosque de Morrois donde viven su pasión en medio de una vida dura y difícil. Descubiertos nuevamente, Isolda vuelve al reino con Marc y Tristán se exilia en Bretaña. En el exilio, Tristán

22 *Trísticos de los Mabinogion, colección de leyendas galesas. Mabinogion*, ed. de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid, 1988, en Michel Cazenave, “Epílogo” a *T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, Tristán e Iseo*, op. cit., p.234.

23 En las *Tríadas* galesas, los cerdos eran la figura simbólica de los sacerdotes poseedores de las claves del conocimiento. Cfr. *ibid.*, p. 227

24 G. Duby, *Dames du XIIe. siècle ...*, op. cit., p.130.



realiza un vano intento de olvidar su amor por Isolda. Se casa con Isolda de las Blancas Manos –una mujer con el nombre y la belleza de la reina– pero permanece fiel a la primer Isolda y no consuma el matrimonio. En varias oportunidades, viaja a Cornualles para encontrarse con su amante, oculto bajo disfraces de loco, de peregrino, de leproso. Finalmente, herido de muerte en un combate, manda buscar a Isolda para que lo cure con sus hierbas. Cuando el barco se acerca a la costa, iza la vela blanca en señal de que Isolda viene a socorrerlo. Celosa y deshonrada, Isolda de las Blancas Manos engaña a Tristán, diciéndole que la vela es negra. Creyendo que Isolda lo ha abandonado, Tristán muere de amor y de deseo por ella. Isolda muere sobre él, boca con boca, cuerpo con cuerpo, por el dolor causado por su muerte.

¿UN ROMAN CORTÉS?

El *Tristán* no fue un *roman* ejemplar en su época, como sí sucedió con su contemporáneo, el calificado de “antitristaniano” *Cligés* de Chrétien de Troyes. En su defensa del amor conyugal el *Cligés* adscribía a una normativa que la Iglesia, no sin dificultades, intentaba imponer en el siglo XII y como otras novelas cortesas del ciclo artúrico, subordinaba el amor al poder feudal²⁵. Aquí, la exaltación del amor trastorna y reorganiza los valores cristianos y feudales. El ideal del amor se eleva por encima de cualquier otro bien, se antepone a cualquier interés. En función de ese ideal se suceden las traiciones, los engaños, las mentiras. En una notable paradoja, la pasión radicaliza el rasgo cortés de fidelidad al amor, al tiempo que atenta y lo aleja del sistema de la cortesía. La tensión entre pasión y sociedad atraviesa la narración y es llevada a su extremo en la marginación social de los amantes. Expuestos por el adulterio al castigo y al escándalo, abandonan sus funciones en la corte, Isolda las de reina, Tristán las de caballero. Tristán le dice a su amigo Kaherdín: “Recuérdale [a Isolda] todas las penas que he soportado por amarla; he perdido a mis parientes, a mi tío el rey, y a su gente; he sido desterrado vilmente a otros países” (Berol)²⁶. Por su lado, en el bosque de Morrois, Isolda se repite: “Desgraciada, triste, ¿qué fue de tu



n 25 Fénice: “No quiero que de
 á nosotros se hable como de Tristán y
 c de Iseo [...] No quiero llevar la vida de
 a Iseo, pues su corazón fue de un solo
 t hombre y su cuerpo de dos” (Cligés,
 e vv. 3106–3114), en Isabel de Riquer,
 “Introducción” a *T. de Inglaterra*,
 Berol, *M. de Francia y otros, Tristán e*
Iseo, op. cit., nota 5, p.13.
 26 *T. de Inglaterra, Berol, M.*
de Francia y otros, Tristán e Iseo, op.
 cit., p. 194.

juventud? Vives en el bosque como una sierva sin que nadie te sirva. Soy reina, pero he perdido el nombre a causa del brebaje que bebimos en el mar”(Berol)²⁷.

Del mismo modo que en la lírica cortés, la producción del amor, como milagro de la creación poética, se realiza a contracorriente de las condiciones del orden social. Y son esas mismas condiciones, operando como obstáculos²⁸ que lo producen y lo animan, las que lo segregan y lo resguardan como a un prodigio, como a una maravilla.

Tristán: “[...] j’ame Yseut a mervelle” escribe Berol²⁹. “[...] quiero a Isolda de un modo extraordinario.” traduce Isabel de Riquer “He decidido que prefiero ser un mendigo junto a ella y vivir de hierbas y de bellotas que poseer el reino del rey Otrán”³⁰.

LA FOL’AMOR

*Amors par force vos demeine!
 Conbien durra vostre folie?
 Trop avez mene ceste vie.
 Béroul (vv. 2296–2298)*

*Fole amor*³¹, la expresión que enlaza el amor y la locura, hace su primera aparición en el *roman* en el contexto de un engaño. Luego de espiar a los amantes –acusados de amarse *par folie*, “alocadamente” dice la traducción– Marc concluye: “si se amaran con loco amor [s’ils s’amasent de fol’amor³²] les habría visto besarse y sólo les he oído lamentarse”(Berol)³³. Y esto porque la *fol’amor* implica la pérdida del dominio, por eso busca y alcanza la consumación sexual: Isolda debe pedirle a su doncella que la sustituya en el lecho nupcial la noche de bodas ya que ella ha perdido en el mar su doncella. “En verdad y como juramento lo digo: yacieron juntos en alegría culminando su gran amor, hasta que llegaron a divisar la tierra de Marc”(Berol)³⁴.

Lejos está Tristán del caballero cortés cuando llega de un salto a la cama de Isolda, y ella de la noble dama cuando “sonriendo, sigue adelante con la cara tapada y anhelando llegar enseguida hasta su amigo”³⁵. Por su audacia, su iniciativa y su búsqueda activa del pla-

27 Ibid., p. 95.

28 El 20 de febrero de 1973, volviendo al amor cortés en su seminario *Encore* (1972/1973), Lacan decía sobre la función del obstáculo: “El amor cortés ¿qué es? Era esa especie, esa manera totalmente refinada de suplir la ausencia de relación sexual, fingiendo que somos nosotros los que ponemos allí el obstáculo. Eso es lo más formidable que se haya intentado jamás.”

29 Tristan et Iseut. Les poèmes français ..., op.cit., p. 86.

30 T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, *Tristán e Iseo*, op. cit., p. 82

31 Si bien la figura del amor de Tristán e Isolda mantiene en las versiones alemanas los mismos rasgos que en las francesas, no aparece en lengua alemana una expresión equivalente a “fole amor”.

32 *Tristan et Iseut. Les poèmes français...*, op.cit., p. 36

33 T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, *Tristán e Iseo*, op. cit., p. 65.

34 Ibid., p.75.

35 Ibid., p. 130.



cer, Isolda se alineará con las mujeres celtas, alejándose de la dama del amor cortés.

Mi cuerpo está aquí pero Tristán tiene el corazón y no le dejaré morir por ningún fuero. Iré allí, pase lo que pase, me da igual que me tengan por loca como por sensata [*Ki que fole ou sage me tenge*³⁶] exponerme a una herida o incluso a la muerte³⁷.

Lejos también sus encuentros del ritual de la *fin' amor*, como en este pasaje del *Tristán ruiseñor*:

Tristán corre hacia ella y sus brazos se entrelazan con fuerza como cosidos con fuertes lazos, se besan y acarician; hacen muchas cosas y hablan poco, se entregan al gozo y al deleite durante una gran parte de la noche. Dan rienda suelta a su alegría y su amor [...] ³⁸.

La locura de este amor dice también de su fatalidad. Desde de la ingestión de la poción, Isolda y Tristán quedarán condenados a amarse de manera definitiva e irremediable con un amor que los conduce a la muerte, ya que no tolera la ausencia del amado. Fatalidad que ellos llamarán su "*peché*" –no en el sentido de pecado sino como mala suerte o desgracia³⁹.

LA ESCENA DEL FILTRO

*D'un henap beümes andui
Vus en beüstes e j'en bui.
Ivrë ai esté tut tens puis,
Mais male iorece mult i truis.
Folie Tristan d'Oxford (vv. 473–476)*

La figura de la *fol' amor* delinea sus rasgos durante el tiempo de una escena donde se despliegan los efectos del filtro, de la poción de amor que no les estaba destinada y que Isolda y Tristán beben por el error de una doncella. La ingestión de la poción desencadena la irrupción inesperada y súbita de la erótica en el *roman* y cambia radicalmente el destino de los protagonistas.



36 *Tristan et Iseut. Les poèmes français ...*, op.cit., p. 318.

37 *T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, Tristán e Iseo*, op. cit., p. 128.

38 *Ibid.*, p. 130.

39 Cfr. Isabel de Riquer, "Introducción" a *T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, Tristán e Iseo*, op. cit., p.27

Isabel de Riquer⁴⁰ considera el recurso del filtro⁴¹ que los obliga a amarse con *fol amor* como la mayor novedad del *Tristán*, ausente en sus antecedentes y única en la literatura medieval. Como causa exógena del amor, oficiará de coartada frente al adulterio y a la traición. Pero, sobre todo, como un formidable artificio que los transforma simultáneamente en amantes (y en amados para el otro) a la vez que introduce el carácter contingente del amor, un amor que aparece por azar, por el error de un extraño⁴². La intervención del azar, un principio fundamental de la acción en el *roman*, alcanza aquí, en el momento de la aparición del amor, su punto culminante⁴³.

El amor como imposición, como fuerza o potencia exterior ajena a los protagonistas resulta, según el filólogo y medievalista Victor Millet,

contraria al principal discurso sobre el amor desarrollado en las literaturas laicas en lengua vulgar en Inglaterra, Francia y Alemania durante el siglo XII. Tanto en la lírica trovadoresca como en la incipiente novela, o sea en aquellos géneros literarios en donde el amor no tiene función principalmente dinástica (como por ejemplo en la historiografía), la relación amorosa se basa en un principio ético y en la libre elección [...] La entrega voluntaria por las cualidades éticas de la amada se considera la verdadera muestra de amor⁴⁴.

Aparición sorpresiva y violenta, que Gottfried acentúa en la metáfora del poderoso invasor :

Cuando por fin la muchacha y el hombre, Isolda y Tristán, hubieron bebido los dos la poción, entonces hizo su aparición ese poder que roba al mundo todo su descanso, el amor. [...] antes de que se dieran cuenta, plantó allí su estandarte triunfante y sometió a ambos a su poder⁴⁵.

En las versiones de Berol y de Eilhart el filtro introduce dos imperativos distintos, que suscitan una doble experiencia, la del deseo y la del amor. El deseo, de duración limitada, es un intenso apremio que no admite distancias, una enfermedad que sólo cesa con la presencia del amado; el amor, un lazo indestructible que se prolongará mientras vivan.

40 Isabel de Riquer, "Introducción" a *T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, Tristán e Iseo*, op. cit., p.26.

41 Si bien los comentaristas lo llaman "filtro de amor", aparece en el *roman* como *poison*, bebida mágica con resonancias de veneno y de pasión, *vin herbé*, vino de hierbas, *lovendrín* que reúne a *love* y a *drink* del inglés y *trunk*, bebedizo en alemán. *Philtrokatadesmos* designaba, entre los griegos, las técnicas para estimular o controlar los impulsos sexuales, entre ellas a las pociones de amor. *Philtro* evoca un lazo amistoso entre dos partenaires y *katadesmos* un violento impedimento, una sujeción. Cfr. John J. Winkler, *Désir et contraintes en Grèce ancienne*, trad. del inglés de Sandra Boehringer y Nadine Picard, Epel, Paris, 2005, pp. 158-159.

42 El azar, esa "extraña configuración significativa", decía Lacan el 10 de febrero del 1960, en el seminario *L'éthique...* (1959/1960), op.cit., "las cosas que llegan con un sentido más pleno en tanto se sitúan en algún lugar donde no podemos captar ningún esquema racional ni causal, ni nada que de algún modo pueda justificar el surgimiento en el real. En otras palabras, es también en el lugar de la Cosa que Breton hará surgir el amor loco."

43 Gottfried von Strassburg realza la intervención del azar estableciendo un paralelismo entre la estructura general de la obra y la iconografía medieval de la Rueda de la Fortuna con sus cuatro estaciones de ascenso, culminación, descenso y muerte. Cfr. Victor Millet, "Prólogo" a Gottfried von Strassburg, "Tristán e Isolda", en Eilhart von Oberg; Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, trad. de Victor Millet y Bernd Dietz,



Biblioteca Medieval, Siruela, Madrid, 1987, 2001, p. 177–79.

44 Ibid., p. 180.

45 Ibid., p.355.

46 Ibid., p. 70.

47 Ibid., p. 71.

48 Ibid., p.73

49 Ibid., pp.354–360. Gottfried von Strassburg compuso el poema probablemente en Alsacia, hacia 1210. Si bien en su refundición respeta el argumento de Tomás de Inglaterra, la novedad de su escritura resulta notable. “Su estilo brillante y refinado, su habilidad no sólo para las rimas, sino para generar múltiples y muy diferenciadas resonancias acústicas y semánticas en su lenguaje, o la agilidad con que fluye su relato a pesar de haberse sometido a una meticulosa elaboración retórica en cada una de sus partes, provocaron la admiración de generaciones de escritores, muchos de los cuales trataron de imitarle.”

Victor Miller, “Prólogo” a Gottfried von Strassburg “Tristán e Isolda”, E. von Oberg; G. von Strassburg, *Tristán e Isolda*, op. cit., p. 172.

50 “Un solo corazón, un mismo sueño”, sí, eso es posible, admite Lacan. Y por cierto que toda una tradición histórica va a consolidar ese punto de vista, sin perjuicio de comprobar las aporías que implica esa unicidad de corazón.” Jean Allouch, “Del mejor amado”, *Litoral* No. 35, Ediciones Literales, Córdoba, mayo del 2005, p. 31.

Por mucho que quisieran evitarlo tendrían que amarse con todos sus sentidos mientras estuvieran vivos; pero además durante cuatro años produciría un deseo tan grande entre ambos que no podrían separarse ni durante medio día. Si el uno no veía al otro a diario, se pondría enfermo [...] Y si permanecían una semana sin hablarse, ambos acabarían muriendo. Así estaba hecho el bebedizo. Bien que lo podréis oír (Eilhart)⁴⁶.

En un *primer tiempo* Isolda y Tristán padecen el impacto de la intrusión del amor. Bajo el dominio de su crueldad, forzados a desear al otro sin saber que el otro también ha comenzado a hacerlo, experimentan esa exigencia erótica como un intenso trastorno en el cuerpo: “Ambos sentían una perturbación muy grande [...] tenían escalofríos y sudores, sus caras mudaban una y otra vez de aspecto [...] Todo esto casi acaba con ellos”(Eilhart)⁴⁷. Los efectos de la penetración del amor son planteados en el registro del exceso insostenible, de la enfermedad o la locura. Isolda: “Amor [...] me volveré completamente loca [...] Amor, apiádate de mí a tiempo, antes de que muera”(Eilhart)⁴⁸.

El amor toma la figura de un tercero enloquecedor.

En su versión, Gottfried⁴⁹ –a quién seguiremos en la continuación de la escena– introduce, como efecto inmediato de la ingestión de la poción, el imaginario de la unidad: “Se convirtieron en un solo ser unido, ellos que antes habían sido dos y estado separados [...] cada uno era para el otro tan transparente como el cristal. Los dos tenían ya solamente un corazón.”

Ilusión y figura del Uno⁵⁰ que resulta a la vez prisión y tormento: el “dulce amor” hacía “más daño que el dolor.” De ese cautiverio, los dos prisioneros intentarán escapar: “él seguía apartando sus ojos de ella [...] luchaba contra su voluntad, deseaba contra su deseo[...] Pero siempre permanecía allí esa atadura.” Para Isolda, “esa vida no era menos insostenible [...] con manos y pies se esforzaba en escapar, hundiéndose más y más sus manos y sus pies en la ciega dulzura de ese hombre y del amor.”

Finalmente vencidos, se someten al dominio del amor. Ya no resistirán: “la derrotada hizo entrega en ese instante de sí misma y de sus sentimientos al hombre y al amor.[...] También él acabó cediendo, al ver que el amor no lo liberaba.”



Después de esa entrega y abriendo el *segundo tiempo* de la escena, el poderoso guerrero da paso al amor cazador. Isolda, “el halcón del amor”, volcaba hacia Tristán sus ojos “*rapaces, secretos, amorosos. También el hombre la contemplaba con ternura y veneración*”. Aparición de la disimetría: deseo voraz y amor en Isolda, veneración y ternura en Tristán. La muerte producirá la misma partición y una inversión: en el texto de Tomás⁵¹, Tristán morirá de amor y deseo por Isolda, y ella “*par tendrur*”, de ternura hacia él.

El encuentro amoroso se ha vuelto posible, ahora el amor acerca sus cuerpos y los conduce a hablar. Como dos cazadores furtivos comienzan a

comportarse el uno respecto del otro como enamorados, buscando el momento y la oportunidad de susurrarse cosas en secreto. [...] empezaron a tenderse sus redes y sus ataduras, sus emboscadas y sus trampas, con preguntas y respuestas.[...]

–¿Qué es lo que sabéis ? le preguntaba él –Me conmueve lo que sé, contestó Isolda. Lo que veo me causa dolor. El cielo me atormenta y también el mar. El cuerpo y la vida me dan preocupación. Ella se apoyó en él con los codos. Este fue el comienzo de su audacia⁵².

Apoyando también su voz en la de él, Isolda le declara su amor. Esta es la traducción al español de Victor Millet y de Bernd Dietz⁵³ del texto de Gottfried en alto alemán medio que transcribimos a continuación.

– ¡Ay, bella adorada !, decidme, ¿qué os aterra, de qué os quejáis ? Isolda, el halcón del amor, respondió : –*Lameir* es mi aflicción, *lameir* apesadumbra mi corazón, *lameir* es lo que me duele.

Al oírla decir tantas veces *lameir*, reflexionó él y consideró con detenimiento y precisión el significado de esa palabra. Entonces se percató de que *l’ameir* quiere decir “amor”, *l’ameir* “amargo” y *la meir* “mar”. Pasó por alto uno de los tres y preguntó por los otros dos. No mencionó al amor, el señor de los otros dos, el consuelo y la meta de ambos. Habló acerca del mar y de lo amargo.

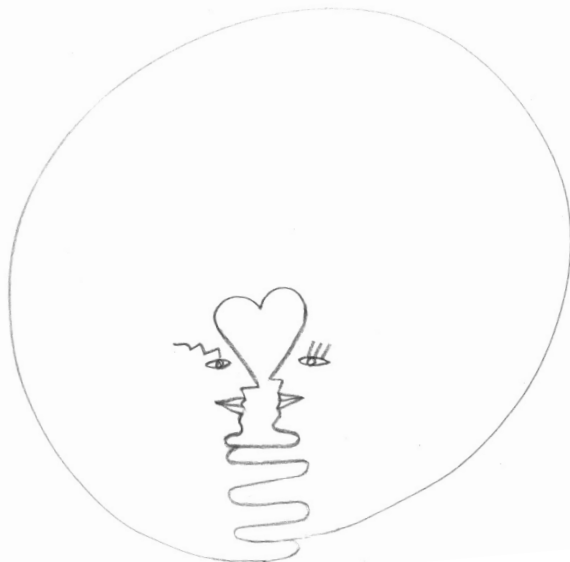
.....
 “*ei schoene süeze, saget mir:
 was wirret iu, was claget ir?*”

51 T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, *Tristán e Iseo*, op. cit., p. 203.

52 La audacia de Isolda al tomar la iniciativa en el encuentro de amor (rasgo de disimetría) contraría las reglas de la *fin’amor*. Cfr. supra, p.2.

53 E. von Oberg; G. von Strassburg, *Tristán e Isolda*, op. cit., p. 359.





*Der Minnen vederspil Îsôt,
"lameir" sprach sî "das ist mîn nôt,
lameir daz swaeret mir den muot,
lameir ist, daz mir leide tuot."
dô sî lameir sô dicke sprach,*

*er bedâhte unde besach
anclîchen unde cleine
des selben wortes meine.
sus begunde er sich versinnen,
l'ameir daz waere minnen,*

*l'ameir bitter, la meir mer.
der meine der dûhte in ein her.
er übersach der drîer ein
unde vrâgete von den zwein.
er versweic die minne,*

*ir beide vogetinne,
ir beide trôst, ir beide ger.
Mer unde sûr beredete er*⁵⁴

.....

54 Gottfried von Strassburg, *Tristan* (vv. 11983–12002), Biblioteca Augustana, <http://www.fh-augsburg.de/~hirsch/augusta.html>

55 *Tristan et Iseut. Les poèmes français ...*, op.cit., p. 332. Las primeras palabras de amor de Tristán y de Isolda después de la ingestión del filtro aparecen en un fragmento de Tomás de Inglaterra descubierto recientemente y constituyen la primera declaración de amor, el primer diálogo amoroso de la novelística. Cfr., Isabel de Riquer, "Introducción" a T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, Tristán e Iseo, op. cit, p.35.

56 *T. de Inglaterra, Berol, M. de Francia y otros, Tristán e Iseo*, op. cit, p. 58.

El amor de Isolda se declara y se oculta en *lameir*, un neologismo producido en el encuentro de Gottfried con el octosílabo de Tomás de Inglaterra⁵⁵:

*"Merveille est k'om la mer ne het
Que si amer mal en mer set,
E que l'anguisse est si amere!
Si je une foiz fors en ere,
Ja n'enteroie, ce quit."
Tristran ad noté chescun dit,
Mes el l'ad issi forsvëé
Par "l'amer" que ele ad tant changee
Que ne set si cele dolur
Ad de la mer ou de l'amur
Ou s'ele dit "amer" de "la mer"
Ou pur "l'amur" diët "amer".*

La traducción de Isabel de Riquer⁵⁶:

“¡Es extraordinario que no odie la mar quien un mal tan amargo conoce en la mar, y a quien la angustia es tan amarga! Si yo alguna vez saliera [de la mar], creo que no volvería a entrar.”

Tristán ha meditado cada una de sus palabras, pero ella le ha desorientado de tal modo a causa de este “amar” al que tantas veces ha cambiado [el sentido] que no sabe si este dolor es por “la mar” o por “amar”; si ella dice “amar” a causa de “la mar” o en vez de “amar” dice “amargo”⁵⁷.

Gottfried modela *lameir* con las palabras de *lalangue*⁵⁸ de Tomás, *l’amer*, *la mer* y *l’amer*, que no traduce al alemán, amplificando así la función del enigma, la opacidad al sentido⁵⁹.

El significante velado, *l’amer*, “el amar”, comanda, como un señor, la formación del neologismo, resuena y enlaza en el sentido poético a los otros dos, *la mer* “el mar” y *l’amer* “lo amargo”. *L’amer*, “amar”, surge en la literalidad del decir de Isolda como una experiencia penosa en el cuerpo, un sabor amargo en la boca. Amor amargo en el mar. La mar, lugar del azar y del asombro, un lugar, como la lengua, obligado de pasaje.

Revelado en las letras del *lameir* de Isolda, el amor se encarnará también como *lameir* en *lalangue* de Tristán, y así lo dará a leer a Isolda: “Cuando [Tristán] comprendió la palabra, descubrió que contenía el “amor” y le susurró a ella: – En verdad, hermosa mía, a mí me ocurre lo mismo. Vos y *lameir* me asediáis [...] Isolda dijo: – Señor, igual me pasa a mí.”

Lameir, un sinsentido que engendra el amor, amor que es sentido y va de uno al otro, de Isolda a Tristán, de Tristán a Isolda y que, como sentido, responde por lo que les pasa a los dos. “A mí me ocurre lo mismo”, “igual me pasa a mí”, milagro de la reciprocidad.

En un *tercer tiempo*, el amor, como sanador del mal que él mismo ha producido, realiza la ilusoria fusión de los amantes, una cura por amor que cerrará la escena.

[...] entonces penetraron sigilosamente en la cámara su enamorado y su médico, Tristán y el amor. El médico amor llevaba de la mano a su paciente Tristán, y encontró también allí a su enferma Isolda. Cogió a los dos enfermos y les suministró el uno al otro como medicina. ¿Qué habría podido curar a estos dos de su común dolencia por separado mejor que la fusión de los dos, la atadura de sus sentidos?

57 La traducción de “*l’amur*” por “amar” no conserva el juego presente en el original entre *l’amur*, “el amor” y *l’amer* “el amar” y “lo amargo”.

58 Lacan se encuentra con “*lalangue*” en un tropiezo de su propia palabra, en un lapsus que él mismo produce en una sesión de *Le savoir du psychanalyste*, el 4 de noviembre de 1971. El concepto de *lalangue*, que subvierte la noción de concepto de la filosofía, le permite, a diferencia del de lenguaje, no limitarse al registro simbólico, al introducir la dimensión imaginaria y la real, pulsional. “*Muy bien podría ser que el trazo neológico de lalangue de Lacan, en su resonancia pulsional, no dependa de un ornamento retórico, de una sofisticación estetizante o de un entretenimiento, incluso de un amable divertimento. Sería más bien otra manera de hacer con el logos, otra manera de atrapar el concepto, de vérselas con él, la encarnación de una neo-lógica. Alimentar la abstracción con la lalación, hilvanar lo sensorial en nuestros dobladillos ideales, volvería a dar a la trama del concepto la fuerza de un drama*”. Jean Louis Sous, “Sept fois sur le bout de lalangue” en *L’amour de loin* du Dr. L., *Cahiers de L’Unebévue*, éd. L’Unebévue, Paris, hiver 2003–2004, p. 34.

59 “*El sentido, así, cuando no se lo trabaja, ¡y bien! es opaco. La confusión de sentimientos es todo lo que lalangue está hecha para semiotizar. Y por eso todas las palabras están hechas para ser plegables a todos los sentidos*.” J. Lacan, *Les non-dupes errent*, seminario inédito, sesión del 11 de junio de 1974.



60 J.Lacan, *Le transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques, stécriture n° 2*, pp.46–57. Sesión del 7 de diciembre de 1960.

61 Para dar cuenta de la manifestación del amor, Lacan construye lo que llama “un mito”: “ese deseo por el objeto amado[...] lo compararé con la mano que se tiende para alcanzar el fruto cuando está maduro, para atraer la rosa que se ha abierto, para atizar el leño que de pronto se enciende.[...] su gesto de alcanzar, de atizar es estrechamente solidario de la maduración del fruto, de la belleza de la flor, del resplandor del leño[...] si del fruto, de la flor, del leño, sale una mano que se tiende al encuentro de la vuestra, y en ese momento es vuestra mano la que se inmoviliza en la plenitud cerrada del fruto, abierta de la flor, en la explosión de una mano que arde, lo que se produce entonces allí es el amor!” *Ibid.*, p. 47–48.

62 *Ibid.*, p.49.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*, p. 47.

65 Guy Le Gaufey, “Una relación sin conversa”, *Litoral*, N° 29, Edelp, Córdoba, julio del 2000, pp. 90–91.

66 “La mano no se tiende en espejo hacia otra mano. Si el amor sigue siendo narcisista para Lacan, la causa del amor no lo es [...] De la misma manera que la reciprocidad o la identidad, la especularidad no es para él un punto de partida; por el contrario, es considerada de entrada como resultante de una operación.” *Ibid.*, p.90.

Cuando en la sesión del 7 de diciembre de 1960 del seminario *Le transfert...*, Lacan⁶⁰ aborda el problema de la producción del amor, lo hace partiendo de dos posiciones distintas, la del amante y la del amado, tal como las encuentra en la figura del amor que aparece en *El Banquete* de Platón. Desde esa disparidad inicial, el deseo del amante se tiende hacia el objeto amado y el amor se produce cuando el deseo surge, como una respuesta, en el amado⁶¹. Una transformación del amado en amante que Lacan considera “un acontecimiento milagroso en sí mismo”⁶².

La reciprocidad adviniendo, entonces, como un milagro que es el efecto de un espejismo. Y es que “La estructura de la que se trata, no es esa simetría y ese retorno”⁶³. Si el deseo se tiende hacia el otro, es “su cualidad de objeto lo que desencadena ese movimiento”⁶⁴.

Como dice Guy Le Gaufey, el objeto “del deseo”

no es un ser sino un accidente, con el riesgo permanente de deslizarnos a considerar que es el objeto el que es deseado *mientras no se trata nunca sino de sus atributos*. El milagro se circunscribe entonces poco a poco: la reciprocidad comienza a esbozarse vagamente cuando la *mira* del deseo da una *inhabitual consistencia* a un accidente que no se puede considerar simplemente como una propiedad del objeto que este último desarrollaría inexorablemente [...] ⁶⁵

La causa del amor se sitúa, entonces, por fuera del campo narcisista, de la relación especular con el otro. Para Lacan, la especularidad, la reciprocidad, el retorno, son el resultado de una operación⁶⁶.

La intervención del filtro en el *roman* introduce la experiencia del deseo erótico como efecto de la imposición de una instancia ajena a los protagonistas, suprimiendo de esa forma la función de los atributos del objeto en la suscitación del deseo y en la construcción de la reciprocidad. Al sobrevenir la experiencia en ambos del mismo modo y al mismo tiempo, se instaura lo que podríamos llamar una situación de paridad inicial y de incipiente reciprocidad.

Los encantos surgen en el amado como consecuencia de esa posesión primera, en una escena de seducción donde se manifiestan los primeros rasgos de disparidad. Los amantes tenderán sus trampas y sus redes, ofreciendo la propia imagen a la otra mirada

y la voz al diálogo de amor. Tristán atrapa el amor como significación⁶⁷ en el velado decir de Isolda, significación que al revelarse también en el decir velado de Tristán oficia como lazo imaginario de reciprocidad.

Tristán e Isolda vivirán su *fol' amor*, un amor fatal e imposible para el orden social⁶⁸. En la sesión del 15 de enero de 1974 del seminario *Les non-dupes errent*, al poner en relación el amor y la verdad, Lacan se refiere a la fatalidad:

[El amor] es la verdad en tanto que no puede ser dicha del sujeto, en tanto eso que es supuesto, eso que es supuesto poder ser conocido del partenaire sexual. El amor son dos “*mi-dire*” que no se recubren. Y es eso lo que hace el carácter fatal. Es la división irremediable. Quiero decir lo que no se puede remediar, [...] lo que implica que el mediar sería anteriormente posible. Y justamente, es no solamente irremediable, sino sin ninguna mediación. Es la conexión entre dos saberes en tanto que son irremediablemente distintos. Cuando eso se produce, es algo... totalmente privilegiado⁶⁹.

La fatalidad de la separación en dos saberes distintos, que Lacan sitúa como una condición estructural, se desplaza en el *roman* al amor mismo.

El amor, como una “potencia unificante”⁷⁰, intentará suturar la división irremediable. Cuando la muerte amenace a Tristán, la aspiración a la unión se volverá irresistible, desencadenando el final trágico: Tristán morirá por la ausencia de Isolda y ella por la muerte de Tristán.

Contra este límite último, la poesía de Eilhart erigirá nuevamente la unidad, en una imagen que da fin a su versión del *roman*:

[...] con certeza os digo que ambos fueron sepultados en una misma tumba. No sé si debo transmitirlo, pero oí relatar que el rey mandó plantar un rosal sobre ella y sobre él una vid y que ambos crecieron y se juntaron de tal manera que no había forma de volverlos a separar si no era rompiéndolos⁷¹.

67 “Y llegamos por las vías del análisis, en relación con eso, a los efectos del lenguaje sobre el sujeto. [...] [se tratará] de captar el momento de báscula, el momento de giro donde de la conjunción del deseo con su objeto como inadecuado, debe surgir esta significación que se llama el amor.” J.Lacan, *Le transfert...*, op. cit., stécriture n° 1, p. 30. Sesión del 23 de noviembre de 1960.

68 Refiriéndose a la concepción del amor en Gottfried von Strassburg, pero esto vale también para las otras versiones: “Y nada más lejano de esta concepción del alsaciano –pese a todo lo que se ha dicho– que la imposibilidad del amor en esta vida, la evasión del mundo y la unión de los amantes en el Más Allá que Richard Wagner glorificó con tintes sacrales en el libreto de su ópera.” V. Millet, “Prólogo” a Gottfried von Strassburg “Tristán e Isolda”, E. von Oberg; G. von Strassburg, *Tristán e Isolda*, op. cit., p. 183.

69 J. Lacan, *Les non-dupes errent*, seminario inédito, sesión del 15 de enero de 1974.

70 “Es muy singular que hayamos visto resurgir bajo la pluma de Freud esta idea del amor como potencia unificante pura y simple y, si se puede decir, con una atracción sin límites para oponerla a Thanatos: en tanto que tenemos correlativamente y –ustedes lo sienten bien– de una manera discordante, una noción tan diferente y tanto más fecunda en la ambivalencia amor-odio.” J.Lacan, *Le transfert...*, op.cit., stéciture n° 2, p. 79. Sesión del 21 de diciembre de 1960.

71 E. von Oberg; G. von Strassburg, *Tristán e Isolda*, op. cit., p. 167.

