

EL HIJO DE TRISTÁN, YSAÏE LE TRISTE, O LA LOCURA COMO REESCRITURA ORIGINAL

LAURA BORRÀS CASTANYER

Universidad de Barcelona

“Car li commenchemens du fil doit venir du pere”¹

Las escenas de locura que encontramos en cualquier manifestación artística del occidente medieval son leves, fragmentarias y dispersas. Su presencia es, siempre, peripecia, episodio, anécdota o accidente. La locura aparece en todos los ámbitos de la vida medieval, privada y pública: novelas, fachadas de catedrales o miniaturas de doctos manuscritos. Y es esta presencia, de poca relevancia —si se quiere— pero constante, lo que resulta interesante. Sin embargo, su sombra se proyecta en todos y cada uno de los puntos cardinales de la vida y acompaña al lector —de un modo casi imperceptible, pero fiel— a lo largo de páginas y páginas de la literatura románica medieval.

Me gusta imaginar la locura como un mosaico multicolor compuesto de infinidad de pequeños fragmentos. Vistos en perspectiva, definen su figura, una figura que se perfila extraña y turbadora. No obstante, cada parte es un todo, un pequeño universo —casi autónomo— que cabe tener en cuenta. No dejan de ser un conjunto de piezas de caleidoscopio que van acoplándose, según el enfoque, según el movimiento. En suma, una sugestión constante para la retina. De este mosaico caleidoscópico, complejo y al mismo tiempo apasionante, reverberan mil reflejos distintos que alimentan interpretaciones dispersas que tratan de acercarnos un poco más a su esencia.

¹ Para el estudio de *Ysaïe le Triste* he utilizado la edición de A. Giacchetti, *Publications de l'Université de Rouen*, núm. 142, *7, p. 30 (de ahora en adelante todas las citas serán de esta edición). Se trata de un *roman* artúrico tardío que narra los hechos y gestas del hijo de Tristán e Yseut, Ysaïe le Triste, así como del hijo de éste, Marc. En esta obra se observa cómo la tradición del *roman* artúrico en prosa de los siglos XII al XIV se enriquece con una visión del mundo que corresponde al final de la Edad Media.

La locura que queda reflejada en los textos literarios medievales es una locura sin extensión, una locura que pide un retorno a la razón. Con la salvedad de la locura de Alis en el *Cligés* o de la de Kahedín en el *Tristan en prose* —en los cuales la muerte sobreviene a la locura y es una clara consecuencia de ésta²—, desde *Li chevalier au lion* hasta *Ysaye le Triste* la enajenación mental es un alto en el camino dentro del itinerario del héroe, marcando una pausa en el transcurso de las aventuras del protagonista. Para hablar de locura, el relato se envuelve en él mismo haciendo un bucle o una espiral. Los episodios de locura son siempre un periplo que ocupa una cantidad reducida de versos, nunca un objetivo por sí mismo, es decir, todo un *roman*.

Si hay un rasgo común en el origen de las locuras que vamos a estudiar éste es la huida. Toda locura se inaugura con una secesión: un impulso que obliga a abandonar el mundo de los hombres, a evadirse de su mirada. El deseo de esconderse es, de algún modo, el prelude de la demencia³. Este movimiento de disidencia está hecho a la imagen de la concepción medieval de la locura: el demente es un ser que está más allá de cualquier espacio civilizado o socializado, fuera de sí mismo, fuera del sentido común. Este *topos* de la errancia, que hallamos desde el *Yvain* hasta el *Quijote*, pasando por el *Orlando furioso*, no es privilegio del *roman*. Se encuentra también en textos hagiográficos y a sus afectados se les alude con los términos *solivagus* o *vagabundus*; individuos que atraviesan valles y montañas en su estado de demencia hasta llegar al santuario, lugar en el que recobran su sano juicio. El suyo es un peregrinaje involuntario hecho al margen de las rutas habituales, posiblemente real, pero, sin duda, practicado a modo de recuerdo del modelo evangélico.

Abocado a una errancia frenética, el loco no conoce la medida, el movimiento educado y controlado, reprimido. No puede estar nunca

² Alis, emperador de Constantinopla, furioso por no haber podido encontrar a Cligés y a Fénice, muere enajenado, *com huem forssenez*. Chrétien de Troyes, *Cligés*, vv. 6607-6609. Lejos de ser un sustituto de la muerte, la locura es casi una muerte, un signo del hecho de que la muerte es inminente. Kahedín muere después de interpretar el último *lai* dedicado a Yseut. Sabiéndose rechazado, la muerte es la única salida viable. Por esto le dice al *harpeur* que se espere, que oírás su *lai* y le verá morir.

³ Éste es el gesto de Merlín en la *Vita Merlini* y el de Yvain en *Li chevaliers au lion*. Geoffrey de Monmouth, *Vita Merlini*, ed. Faral, v. 74-75: *Et fugis ad silvas, nec vult fugiendo videri, Ingrediturque nemus, gaudetque latere sub ornis*. Chrétien de Troyes en *Li chevaliers au lion*, ed. Roques, vv. 2786-2791.

Mis se voldroit estre a la fueie
toz seus en sí salvage terre
que l'en ne le seüst ou querre,
ne nus hom ne fame ne fust
qui de lui noveles seüst
ne plus que s'il fust en abisme.

en un mismo lugar, se escapa rápidamente. A las concepciones y a las representaciones clásicas⁴ y cristianas⁵ de la locura, la leyenda artúrica, con su trasfondo de mitología céltica e irlandesa, aporta el tema o motivo del *homme sauvage*, la imagen de una locura que se refugia en las profundidades de los bosques y que establece relaciones turbadoras con la animalidad. Ésta será, en la ficción de los siglos XII y XIII, sobre todo, la forma extrema de locura que afecte a los caballeros. Éstos sufren una enajenación total de su espíritu y de su voluntad: Yvain en *Li chevalier au lion*, más tarde Lancelot y Tristán en los romances en prosa y, finalmente, Ysaÿe en *Ysaÿe le Triste*.

Todos, o la mayor parte de los locos literarios o caballerescos que no simulan la locura sino que la viven realmente, pasan por un estado de locura furiosa que les acerca peligrosamente a la animalidad. Así, Yvain se vuelve terriblemente agresivo, al igual que Tristán en el *Tristan en prose*. Merlín, en la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth, es otro ejemplo de *homo selvaticus*⁶, de hombre que rompe con todas las ataduras y vínculos de su entorno social y familiar y se adentra en las profundidades del bosque para llevar una vida como la de los animales.

De los modelos literarios que entran en este estudio se desprende que la relación entre el loco y el salvaje no es analógica antes bien de continuidad. En otras palabras, que en toda etapa previa de locura furiosa es necesario que haya una pincelada de salvajismo. Dos rápidos ejemplos: el *raptus* salvaje de Merlín en la *Vita Merlini* y el hecho de que Yvain, como también Calogrenante, se encontrara con el *vilain* deforme antes de caer en la sinrazón. La equiparación del loco al *homme sauvage* deja de ser metafórica para pasar a ser metonímica, es decir, toma la parte por el todo. El hombre salvaje se halla a medio camino entre la especie humana y la animal, sin que se le pueda adscribir claramente a una u otra, pasando a adquirir, de este modo, una categoría «diferente». Un estadio que significa una involución en la cadena del *homo sapiens*, y que conlleva unas consecuencias muy especiales para aquellos que la sufren.

Los caballeros enloquecidos escogen la *forêt* como hábitat. La vida en este medio es dura. Viven en las profundidades de los bosques y llevan el estilo de vida de las bestias salvajes, comiendo lo mismo y,

⁴ Orfeo, el mítico cantor tracio, también se refugia en el bosque con los animales cuando pierde a Eurídice.

⁵ Primera carta de San Pablo a los Corintios. Santa locura, locura de la cruz, locura del mundo.

⁶ No en vano la etimología del vocablo presenta las dos acepciones: *selvático* y *salvaje*, dato que viene a reforzar, de algún modo, mi razonamiento dada la carga semántica del término más evolucionado.

cuando es necesario, enfrentándose a ellas. La oposición natura-cultura tiene un papel fundamental en este proceso. La locura selvática se da como contraposición a la cortesía. Ambos conceptos están diametralmente opuestos, son antitéticos. A la vida de corte que llevaban antes todos estos caballeros, se contraponen el desorden y el caos que se apodera de ellos en medio de la *forêt*. Obviamente, el hombre que sobrevive un período de tiempo en estas condiciones de animalidad ha de estar en disposición de luchar, vivir y comer como tal.

Hay muchos rasgos que acercan al loco furioso a la bestialidad, uno de ellos es la ignorancia del lenguaje. Yvain y Tristán cuando van a buscar comida al ermitaño se limitan a hacer algunos ruidos guturales que distan mucho de la capacidad lingüística propia de los hombres. También el aspecto físico les vuelve semejantes. Tienen el cuerpo curtido por el sol, a menudo cubierto de pelo con un aspecto general descuidado —barbas o cabelleras⁷—, pierden los hábitos del caminar elegante e imitan el de las bestias. Las «armas» que empuñan son mazas o bastones⁸ que encuentran por los caminos o, simplemente, su propia fuerza física⁹.

¿Cuál es, pues, su *status*? ¿Debemos de considerarlo un hombre, como sugiere su anatomía o, a juzgar por su comportamiento, hemos de creer que es un animal? Entre los que los consideran hombres se halla Chrétien de Troyes. En *Li chevalier au lion*, el *vilain* del relato de Calogrenante es descrito como un hombre salvaje¹⁰, una especie de

⁷ En lo referente a los cabellos y a la fuerza física, cabe recordar que además del referente clásico de Sansón, la longitud de los mismos es empleada como sinónimo de fortaleza física, de ahí que los gigantes también luzcan largas cabelleras como, por ejemplo, Matan le Brun en el *Tristan en prose*

⁸ Los ejemplos de mazas (y su evolución hacia formas más sofisticadas como el cetro) son constantes en la iconografía, extremo que he podido comprobar en el transcurso de las investigaciones que llevo a cabo para la elaboración de mi tesis doctoral que versa sobre la locura en la Edad Media y que se nutre en gran medida de aportaciones extraliterarias como los aspectos iconográficos.

⁹ Merlín utiliza como arma asesina el cuerno de un ciervo que él mismo arranca con sus manos.

¹⁰ «Je m'aprochai ver le vilain,
si vi qu'il ot grosse la teste
plus que roncins ne autre beste,
chevox mechiez et front pelé,
s'ot pres de deus espanz de lé
oroilles mossues et granz
autiex como uns olifanz,
las sorcix granz et le vis plat,
ialz de çuete, et nes de chat,
boche fandue come lous,

danz de sengler aguz et rous,
barbe rosse, grenons tortiz,
et le manton aers au piz,
longhe eschine torte et boçue;
apoiez fu sor sa maçue,
vestuz de robe si estrange,
qu'il n' avoit ne lin ne lange
einz ot a son col atachiez
deus cuirs de novel escorchiez
ou de deus tors ou de deus bués...

Chrétien de Troyes, *Li chevalier au lion*, vv. 292-311, ed. Mario Roques.

animal que, sin embargo, se autodenomina «hombre» al responder a la pregunta de Calogrenante:

Va, car me di
se tu es boene chose ou non.
Et el me dist qu'il ert uns hom¹¹.

Tal vez lo que permita diferenciar al hombre salvaje y, de un modo genérico, loco, del hombre en su sano juicio sea el discurso. Sin embargo, hemos advertido que la locura que se desenvuelve en el ámbito de la *forêt* es una locura silenciosa. Una locura que se mantiene en el mutismo más absoluto y que se caracteriza por una falta de discurso. El loco salvaje sólo es capaz de pronunciar sonidos guturales o gritos. Apenas si formula órdenes primarias —siempre relacionadas con el comer y la necesidad de subsistencia— que lo asimilan, ahora también mentalmente, al animal: es un salvaje. Por otro lado, «salvaje» y «loco» llegaron a ser sinónimos en la Edad Media, ya que los perturbados eran apartados, marginados, condenados a vagar por el mundo en solitario. La *forsenerie* representa, a un tiempo, la errancia del héroe y la paralización de la narración. Paralización en la medida que la locura es relato. El héroe no habla más, su lenguaje se reduce a algunos gestos, como mucho a algunos gritos o exabruptos ininteligibles. No se da la existencia de una dialéctica entre el relato y la palabra, no hay ningún canto de la locura del héroe, como se da en obras árabes o celtas coetáneas como el *Laila et Madjnum*¹² o el *Buile Suibhne*¹³.

Podríamos considerar canto de locura el del *Roman de Tristan en prose*, en el cual un Tristán precipitado en la desesperación y consumido por la sospecha de la traición de Yseut y de Kahedín huye a refugiarse en el corazón de la *fôret* y, después de haber intentado en vano quitarse la vida, canta un lai, el *Lai Mortel* (discurso poético). Con todo, Tristán no ha entrado en el estado de locura salvaje, esta desesperación va a ser, justamente, el preludio de su entrada en la sinrazón. Paradójicamente, Merlín, ejemplo de *sylvan man*, sí está dotado con una capacidad adivina que lo convierte en un oráculo, en un vidente,

¹¹ *Ob. cit.* vv. 326-328.

¹² Nizami de Gandja: *Laila et Madjnum*, obra del poeta persa escrita el 1188. Qais, hijo de un señor beduino se enamora perdidamente de Laila («la noche») y cuando ésta le es arrebatada por su familia cae en la locura más desesperada. Desde entonces su nombre será *Madjnum* («el loco»). Errante, se dirige al desierto y lleva la vida de un hombre salvaje. En su errancia, compone y recita poemas hasta el día de la muerte de Laila. Después de una dolorosa peregrinación a la tumba de su amada, la muerte no tardará en llegarle.

¹³ *Buile Suibhne*, (*The madness of Suibhne*), ed. Néill Willéarm (ed. bilingüe), Londres, 1974.

en un profeta de la realidad de su pueblo. Su demencia inspirada ve más claro y más allá que el sentido común. Sus predicciones, de una aparente incoherencia y una latente veracidad, resultan desconcertantes, pero, aun envueltas de una aureola de locura, acaban manifestándose como ciertas.

Quizás sea la locura de Merlín en la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth la que tiene más puntos de conexión con las de los textos célticos o árabes que hemos citado. En este caso el loco no sólo es objeto de un discurso, sino que su discurso es premonitorio. En su locura, Merlín hace uso de la palabra para hacer predicciones que involucran a su pueblo (discurso profético). Ésta es la única excepción que he hallado respecto a la constatación de la ausencia de discurso en los casos de locura real, no simulada¹⁴.

Así pues, en cualquier caso, hemos de hablar de un discurso masculino y de un discurso en singular. Masculino, porque no hay ninguna loca en la literatura que nosotros abordamos en este estudio¹⁵, y singular porque no hay ninguna escena de locura colectiva, ni tan sólo un encuentro casual entre dos o más dementes en los textos que aquí se estudian. El loco salvaje o furioso es un personaje que quiere vivir su desgracia en soledad, lejos de la sociedad. En el extremo contrario está, lógicamente, el loco bufón de corte, el loco que simula su locura y que, necesariamente, ha de socializarla para acceder a sus propósitos. Ésta es una locura igualmente masculina, pero basada fundamentalmente en el discurso, más aún, en la habilidad discursiva, en la teatralización. Nos referimos, claro está, a las *Folies Tristan*, el texto que permite vivir la locura como una máscara.

Si alguien pone las *Folies Tristan* como ejemplo de discurso autónomo dedicado íntegramente a la locura en el ámbito del occidente medieval habrá de especificar de qué tipo de locura se trata, puesto que el Tristán loco de las dos *Folies* es un perfecto simulador, un usurpador de personalidades que puede transmutarse en leproso, peregrino, menestral o loco en función de sus necesidades o intenciones. Así pues, cuando la locura es objeto de una obra de principio a fin, sólo lo es en clave de ficción, de simulación, de teatro, de falsedad, en el fondo (discurso dramático, de ficción).

¹⁴ Ysaÿe marca un punto de distancia respecto a esta tradición, igual que como el Tristán en prosa. Ysaÿe es un loco salvaje «socializado», esto es, conducido a la corte aprovechando la fragilidad de su voluntad.

¹⁵ Desgraciadamente y por razones obvias de limitación de espacio, la locura femenina no entraba en el estudio que supuso una primera aproximación al tema (me refero al trabajo de investigación leído en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona en septiembre de 1995) pero he hallado casos muy interesantes, en los que la locura es descrita en términos de posesión diabólica.

La locura de Yvain o de Lancelot es una locura muda. No hay discurso alguno. Incluso se podría afirmar que ocupan más versos sus curaciones que sus pérdidas de juicio. Su demencia es vista como una distorsión entre el tiempo del relato (significante, forma de la narración) y el tiempo de la historia (significado, contenido narrativo). Es una locura que pide un retorno a la razón, que espera el momento de restablecerse. El desorden mental es vivido como una alienación en toda regla. La locura enajena en la medida que hace irreconocible a quien la sufre ante el resto de la sociedad, la única excepción es Dagueuet, *li fox le roi Artus*, un personaje al cual la locura le es la identidad¹⁶. La demencia convierte al sujeto paciente en un nuevo sujeto, un sujeto «otro». El loco vive un período de tiempo siendo otro individuo: un bufón, un salvaje, un profeta. Dentro del *roman* artúrico se puede afirmar que la enajenación es tan sólo un obstáculo a superar. Estamos en las antípodas de las grandes figuras shakespirianas de lady Macbeth o del rey Lear, que se pierden en una locura sin fin.

La alienación de los *romans* de los siglos XII, XIII y XIV se nos aparece más como una experiencia maravillosa que trágica y, sobre todo, mucho más como un estado transitorio que definitivo. Merlín, Yvain, Tristán y Ysaÿe —los grandes pilares de este análisis— viven la locura como un *impasse*, una peripecia en sus vidas y en sus aventuras, un obstáculo. Todos acaban curándose de una especie de «enfermedad» que les hacía perder el juicio y la memoria. Una enfermedad que, dada la virulencia con la cual se manifestaba, sólo podía ser «maravillosa».

En efecto, la *demoiselle de Noroison*, que reconoce a Yvain en aquel *ome nu*, asimila la escena como un acto extraordinario ante el cual no puede hacerse nada más que *se mervoiller*¹⁷. Matán le Brun sufrió «*une maladie mout merveilleuse*»¹⁸. También el estado de *merancolye* en el que cae Ysaÿe es *merveilleuse*¹⁹. La locura medieval es igual de evanescente que la maravilla. Tiempo y espacio juegan papeles similares referidos a *locura* y *maravilla*. De este modo, la locura se circunscribe en el tiempo igual que la maravilla lo hace en el espacio. Un simple desplazamiento sitúa al héroe fuera de la realidad y dentro de la maravilla, de la misma manera que le ofrece o le sustrae la razón. Una maravilla, que espera a los caballeros oculta detrás de cada nueva aventura, y que se desencadena en el momento más im-

¹⁶ El estudio de la *folie* de Dagueuet, que se describe desde el *Lancelot en prose* hasta las *Propheties* de Merlín a lo largo del siglo XIII, se presenta muy interesante y será estudiado en nuestra tesis doctoral, en el marco de un estudio de conjunto y sistemático del universo de la locura en la Edad Media.

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, vv. 2906-2909.

¹⁸ *Roman de Tristan en prose*, ed. Ménard, tome I, *176, p. 257.

¹⁹ *Ysaÿe le Triste*, *297, p. 193.

pensado. La maravilla es el espacio donde el discurso literario de la locura se despliega y se disuelve. Existe una estrecha relación entre locura y maravilla del mismo modo que también existe entre locura y feminidad.

Si tratamos de analizar tipológicamente a los individuos asociados con la locura podríamos tomar, en primer lugar, como referente los ejemplos bíblicos de Nabucodonosor, Saúl y Salomón, locura del cuerpo enajenado, locura del alma poseída y locura del discurso imposible, respectivamente. Tratando de trasladar estos ejemplos al universo del *roman*, se percibe que las figuras reales raras veces se ven afectadas por la locura, tan sólo Alis, emperador de Constantinopla en el *Cligés*, Guillaume en el *Guillaume d'Angleterre* (locura a la manera de Nabucodonosor, es decir, vida salvaje en la *forêt*) y el propio rey Artús en el episodio de la falsa Ginebra del *Lancelot en prose* o en las *Prophetia Merlini*²⁰.

Del primer estadio de la investigación se deduce que la locura afecta en mayor grado a los caballeros o guerreros que a las figuras de la realeza. Por ello, es preferible que nos centremos en la relación entre la locura y la función guerrera. En este punto, la estrella es Merlín, ya que es, quizás, el único ejemplo de guerrero de la narrativa románica que pierde la razón después de la batalla y que, además, pertenece a una estirpe real²¹. Más frecuentemente, encontramos personajes guerreros que enloquecen como consecuencia del contacto con el elemento femenino²², como Yvain, Lancelot, Tristán... De resultados de

²⁰ En este caso la locura transitoria de Artús es doblemente interesante, no tan sólo porque sea Artús, el guía de la comunidad artúrica, sino porque Artús abandona su poder y lo cede a su loco, Dagueuet. Como el rey no puede enloquecer, es su loco quien, temporalmente, será rey.

²¹ «Rex erat et vates, Demetarumque superbis

Jura dabat populis, ducibusque futura canebat» (vv. 21-22 *Vita Merlini*, Geoffrey de Monmouth, ed. Faral).

²² En el *Roman de Troie* encontramos a Aquiles, que no enloquece dentro de la batalla, sino ante Polixenes:

«Onc mais ne cuit qu'en tel maniere
Amast nus hom: jo sui desvez
E de mon sen si forsenez
Que jo ne sai que jo me faz» (vv. 17684-17687).

También será Circe quien haga perder el norte a Ulises y a todos sus compañeros:

«Des arz saveient e des sorz
Al herbergier las convioënt,
Aprés si las enchaeröent
Que sempres erent si surpris
E si de lor amor espris
Qu'en eus n'aveit reison ne sen» (vv. 28720-28725).

este análisis, uno llega a la conclusión de que la escritura *romanesque* rechaza el modelo bíblico y el hagiográfico de la locura real como castigo y que tampoco es mucho más receptiva a las figuras celtas de combatientes frenéticos. En ambos casos se deduce que la feminidad substituye a Dios o a la batalla. Sin embargo, es también la dama la que puede, al mismo tiempo, provocar o curar un estado de locura. Tristán en el *roman en prose* pierde la razón a causa de los celos que siente por Yseut, asimismo Yvain enloquece por su error para con la Dama de la Fuente y debido a los reproches que su doncella, Lunette, le hace ante toda la colectividad artúrica. No lo hemos visto en este estudio, pero en *Aucassin et Nicolette*, ésta es capaz de sanar con su pierna²³ y Morgana, que con su unguento posibilita el restablecimiento de Yvain en la obra de Chrétien, en el *Lancelot en prose*, es la que ocasiona la locura de Lancelot. Como vemos, la dama reposa siempre al principio o al final de la peripecia.

La literatura que hemos analizado ofrece una visión simplificada, y a menudo simplista, en relación con la locura. La causa de locura más frecuente está relacionada con la mujer y el amor²⁴. En los *romans* de la época, los locos que se encuentran son, fundamentalmente y de un modo u otro, locos por amor. La entrada en la locura se produce después de un *shock* afectivo que anula todas las esperanzas de éxito amoroso y sume al individuo en la angustia y en la desesperación, o bien como consecuencia de no haber conseguido ser correspondido en un amor largamente deseado. Ménard ha dicho: «*la folie, pour les gens du Moyen Age est inhérente à l'amour*»²⁵ por tanto no es extraño que en los *romans courtois*, Yvain, Lancelot, Tristán y Amadas, habiendo perdido el amor de su dama, caigan enfermos hasta un extremo que sombrea, o incluso alcanza, la locura.

Desde el *Lancelot en prose* hasta *Ysaÿe le Triste* las escenas de locura son reescrituras del episodio de Yvain. Pero reescritura no significa en modo alguno repetición o imitación servil, sino variación a través del desarrollo original de ciertos motivos conocidos, añadidos a la introducción de otros nuevos. El modelo de locura propuesto por Chrétien de Troyes en *Li chevalier au lion* hizo mucha fortuna en lo que a tópicos se refiere: huida a la *fôret*, permanencia en ella como bestia salvaje, locura furiosa provocada directa o indirectamente por una dama, curaciones más o menos milagrosas... Con todo, en los grandes y tardíos *romans* en prosa, la locura recibe una nueva orienta-

²³ *Aucassin et Nicolette*, trad. Victoria Ciriot, Barcelona, *El festin de Esopo*, 1983, p. 49.

²⁴ A excepción de Alis o Ysaÿe.

²⁵ Ménard, 1969, p. 247.

ción. A mediados o a finales del siglo XIV, *Ysaye le Triste* propone una nueva lectura de la locura.

La reescritura

A propósito de la *Poetria* de Geoffrey de Vinsauf, Alexandre Leupin centra su discurso en la noción de rejuvenecimiento, por un lado, y de reescritura, por otro. Éstos son dos conceptos que me parecen perfectamente trasladables a nuestra cuestión. Leupin afirma que los escritores medievales no muestran ni un respeto idólatra hacia la tradición que se repite con placer, ni una angustia por la innovación concebida como ruptura. En cada momento, lo viejo se rejuvenece en lo nuevo y lo nuevo es la incesante transformación de un «estar ahí» textual²⁶. Efectivamente, el autor de *Ysaye le Triste* no siente ningún tipo de reparo en refundir y reinventar antiguos motivos utilizados por la tradición artúrica. Antes bien todo lo contrario, posiblemente sea ésta una de las últimas obras de la literatura francesa que ilustre la materia artúrica, y sólo era posible hacerlo reescribiendo material viejo. Lo más interesante, y aquí es donde radica la importancia del concepto, es que esta operación aporta algo nuevo al modelo²⁷, casi lo sobrepasa y, lógicamente, lo modifica. Dicho de otro modo, la refundición de materiales antiguos permite reescribir, rejuvenecer estos materiales y, en definitiva, condiciona su evolución y transformación.

Ítalo Calvino²⁸ dice del *Orlando furioso* que es una novela que se niega tanto a empezar como a acabar porque se presenta como continuación del *Orlando innamorato* de Boiardo y porque Ariosto no cesó nunca de trabajar en ella. Sin duda podemos hacer nuestras las palabras del maestro italiano para referirnos a *Ysaye le Triste*, ya que es una novela que se niega a comenzar y, de algún modo, también se niega a terminar. Efectivamente, se niega al inicio porque se presenta como la continuación de otro libro. Un libro que no explicaba, por desconocimiento o por pudor, la historia que en esta novela sí se va a desarrollar. Y se niega a finalizar porque después de las aventuras de

²⁶ A. Leupin, *Barbarolexis. Medieval Writing and Sexuality*, Harvard University Press, 1989: «Medieval writers show neither idolatrous respect for a tradition to be complacently repeated nor the anguish of innovation conceived as rupture: at every turn the old is rejuvenated within the new, and the new is an incessant transformation of a textual already there», p. 22.

²⁷ *Ob. cit.*, «Take, for example, Villon, the Arthurian vulgate romances, or the poetry of the troubadours and trouvères: all of these texts involve a rewriting of older material and all of them show how this operation brings something new to the model text while surpassing it in the same stroke», p. 23.

²⁸ I. Calvino, *Perché leggere y classici*, trad. esp. Barcelona, Tusquets, 1992, p. 68.

Ysaÿe y de Tronc, el *roman* concluye hablando y recordando a la gente «...*las faits du roy Clovis, le premier roy de Franche crestien de sez batailles et de sez enffans qui adont rennoient*»²⁹.

Que el autor haga pasar la construcción de este universo como una continuación, un apéndice, un compendio de obras ajenas, se puede interpretar como un signo de *captatio benevolentiae*. Tristán es utilizado como cebo. Después de todo, es sobradamente conocido, tiene un renombre indiscutible y por eso cualquier referencia a su historia resulta interesante para los lectores. Sigamos con la idea del anzuelo, el autor de *Ysaÿe* explota a Tristán como personaje literario para poder construir su novela. Del mismo modo que desde el punto de vista de la recepción literaria resultaban interesantes las infancias de los grandes personajes novelescos, las peripecias del sobrino de Marc y el resultado de sus amores ilícitos con Yseut eran una manera de atraer la atención del público sobre un nuevo personaje: el hijo de Tristán. Sin embargo, sobra decir que la alusión ha de ser rápida, referencial, contextualizadora. En caso contrario, el interés y el reclamo que estos personajes habían suscitado podrían ocasionar el propósito inverso: el lector podría ser presa del desánimo.

El autor de *Ysaÿe* es plenamente consciente de ello. Por eso afirma, refiriéndose a la prehistoria de los personajes: «Je n'en veul mie daire ung loing conte car je voel reprendre le mains, sur le livre Tristan, que je puis. Nequedent y ay ge prins mon teume et ay assés raison, car li commenchemens du fil doit venir du pere»³⁰. En *Ysaÿe* no hay preámbulos, porque cualquier preámbulo sería una pesada carga para el lector, que tendría que ponerse al día de los antecedentes de los personajes que aparecen en el *roman* antes de empezar su lectura, con el propósito de conocer todos los detalles que le ayudarían a comprender con exactitud y precisión las futuras acciones del o de los protagonistas. Llegados a este punto, se empezaría una carrera sin final, o con un final muy lejano, porque siempre se hallarían precedentes de los precedentes.

Ysaÿe debe leerse y, efectivamente, puede leerse sin referencias a ningún otro libro anterior o posterior³¹. Es un universo por sí mismo, en el cual uno puede viajar de arriba a abajo, entrando y saliendo y, también, por qué no, perdiéndose en él. En este caso, la referencia a

²⁹ *Ysaÿe le Triste* *624, p. 489.

³⁰ *Ysaÿe le Triste* *7, p. 30.

³¹ Sólo son necesarios unos mínimos puntos de referencia, que, por otro lado, eran sobradamente conocidos en la época, y que sirven de parámetros dentro de los cuales se incluye la narración. Desde la segunda mitad del siglo XIII, surge una tendencia común en la actividad novelesca que consiste en abarcar la totalidad de la materia y en concebir a la colectividad artúrica como un mundo cerrado en sí mismo.

los precedentes es, sin duda, una excusa literaria, un pretexto para despertar la atención del público respecto a historias que, de cerca o de lejos, hacen referencia o citan a personajes que conocen y que les han entusiasmado. La galería de personajes artúricos que aparecen en este *roman* es una galería de personajes de piedra o de sal, casi una especie de cementerio —entre otras cosas porque la mayoría han muerto— que hace las veces de señuelo y de faro. Señuelo para el auditorio y faro para los propósitos de Ysaÿe, que está en la línea de las historias, talante y carácter de sus ilustres compañeros de papel, ya desaparecidos.

En lo que se refiere al episodio de la locura, hemos de decir que Ysaÿe le Triste, el supuesto hijo de Tristán e Yseut, queda sumido en una pena y una desolación enormes, consecuencia de las cuales es el hundimiento en un estado que es descrito en los siguientes términos: «Ysaÿe de deul [...] issy hors du sens». Este salirse del juicio, de la razón, esta locura, en definitiva, es provocada, no por la pérdida o el rechazo de la dama, sino por la desaparición de su enano, ayo y mejor amigo, Tronc.

Del mismo modo en que desaparece la figura femenina en el origen de la locura, ésta se diluye, en el caso de Ysaÿe por espacio de quince largos años. Es una locura que se extiende desmesuradamente en el texto gracias a la técnica propia de este tipo de *romans*: el entrelazamiento. Es una locura de límites imprecisos, muy distinta de las frenesías de Yvain o de Tristán, que se declaran en un instante. Estamos en la época de la melancolía, de la locura silenciosa y lánguida. Es una locura sin damas, sin ermitas ni ermitaños. Sólo un *deus ex machina* puede poner final a esta locura infinita. Si la locura de Yvain tiene su comienzo en la sustracción del anillo que representaba el pacto con Laudine, al final del periplo es otro anillo mágico la causa, en esta ocasión, de la curación de Ysaÿe.

La escritura de la locura evoluciona al mismo tiempo y de manera paralela a la evolución de la escritura novelesca. El episodio de *Yvain*, siendo conciso y rigurosamente lineal, se ha adaptado perfectamente a los grandes *romans* en prosa. En el *Lancelot* las crisis se multiplican mientras que en el *Tristan en prose* la locura se transforma en un juego de reflejos de diversas locuras. Poco a poco, siguiendo el hilo de los *romans*, la locura deja de ser el objeto del único relato del narrador para resultar un relato intradiagético: es un caballero de la corte del rey Marc quien explica la locura de Matán, por ejemplo, y es la misma Marthe quien será poeta de su historia amorosa, al igual que Tristán en las *Folies*.

Del siglo XII al XV la locura se enfría, la *frénésie* de Yvain ha dejado paso a la *merancolye* d'Ysaÿe. Desapareciendo la llama amorosa

también desaparecía la dama. Y es que a la sombra de las locuras de Yvain, de Lancelot y de Tristán, siempre estaba presente una dama. El tiempo de la *forsenerie* ha pasado. En la locura de Ysaÿe, la dama no sólo es ausente, sino que es del todo inexistente³².

Ysaÿe le Triste es un *roman* que marca una evolución y una transformación considerable respecto de la cortesía, tal como la conocíamos en anteriores relatos. También marca un paso adelante en la recreación del motivo de la insania. La demencia de Ysaÿe es una especie de locura iniciática, una perturbación que le ayuda a adquirir la madurez personal y caballeresca. Nuestro personaje enloquece porque le han separado de su ayo, sin el cual no sabe hacer nada. Poco le importa la dama, a Ysaÿe. La separación de Marthe no sólo es prácticamente voluntaria, sino que además dura casi toda la obra, con lo cual el lector se percata de que su amor no es igual de obsesivo y de anorreador que el de Tristán e Yseut o Lancelot y Ginebra. Sin lugar a dudas, nos hallamos en un estadio diferente.

La enajenación de Ysaÿe se prolonga en el tiempo, son quince largos años de enmascararse en ese otro que es el loco. Los signos externos que el anónimo autor de Ysaÿe utiliza para caracterizarlo como tal son conocidos por la tradición: dolor, gritos y desesperación que lo conducen a un alienación salvaje con accesos de locura furiosa, vestiduras precarias, cabellos largos y barba, maza, etc. No obstante, los combina de tal manera que logra conferirles un nuevo aliento de vida. Así, observamos que Ysaÿe es un loco bifronte, ya que podemos diferenciar dos fases dentro de su locura. De un lado, está la fase inicial de locura salvaje en el más puro estilo de Merlín o Yvain, pero, del otro, también vive una etapa de locura cortesana o bufonesca, como el Tristán de las *Folies*. El elemento mediador entre una y otra etapa es, sin duda, y esto también es una novedad, el discurso. Ysaÿe es un loco que habla, y el suyo es un discurso que presenta muchos rasgos que parecen extraídos de los *fabliaux*.

Aunque es cierto que el episodio de la locura *stricto sensu* tiene una duración limitada en el texto, hemos de comprender el papel que juega dentro de la obra, que, a mi entender, es transcendental. Sólo después de haber vivido esta experiencia enajenadora, el héroe es capaz de alcanzar un estado superior. A partir de ahora ya sabrá actuar por sí solo, sin seguir-obedecer los consejos-órdenes de Tronc. El rol del enano, ciertamente, era el de educador, por eso desde ahora debe ocuparse del hijo de su protegido en sus igualmente iniciáticas peripecias. Hasta ese momento las aventuras que Ysaÿe había resuelto eran

³² En cambio, la locura del Sot Sage tiene una motivación amorosa y sí que aparece en *Ysaÿe le Triste*.

de orden terrenal, a partir de entonces adquirirán una dimensión «celestes». Es en este sentido que llegará a ser el caudillo máximo de las tropas cristianas que combatirán al enemigo infiel. Su *queste* es doble y esta duplicidad viene marcada por la determinación del episodio de la locura, que marca el impás de la misma.

Hemos tratado de analizar los rastros de locura que había dispersos en varios *romans* medievales, en prosa y en verso. Podemos, por tanto, concluir diciendo que, desde una perspectiva de conjunto, se trata de una locura que reclama un retorno a la razón, que espera su momento de curación, momento que hasta bien entrado el siglo xiv tarda cada vez más en llegar. Sin embargo, el caso de Ysaÿe es distinto, su locura es, a mi modo de ver, iniciática. Tiene una fuerza y una transcendencia especiales. José Enrique Ruiz Doménec ha dicho que «la locura permite vivir al hombre bajo la máscara del otro que él mismo es»³³. El retorno a la razón de Ysaÿe es vivido como el abandono de aquel que él era y que ahora ya no es. El restablecimiento es como un renacer, como un nacimiento a un estadio superior y buena prueba de ello es el hecho de que desde entonces se le abandone como personaje principal y, en cambio, el autor se centre en su hijo. Éste sí que tiene el espíritu de salir en busca de las aventuras que el narrador quiere explicar. La aventura es lo que importa. Ysaÿe, por contra, —en la tónica del Ciclo del Graal, que encamina a sus protagonistas hacia un fin superior— se ocupa de quehaceres más elevados: la guerra santa. La locura ha marcado un *impasse* en su vida, le ha hecho ver la misión a la cual estaba destinado y para la cual se había preparado con las aventuras iniciales de la obra. Sin embargo, la verdadera aventura es la locura.

El objetivo de este trabajo era el de observar cómo los motivos que el *roman* artúrico clásico y postclásico habían aportado al terreno de la locura literaria se mezclaban y confundían para dar a luz un texto mestizo en su riqueza y original en su circunstancia: *Ysaÿe le Triste*.

³³ J. E. Ruiz Doménec, *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori, 1993, p. 33.