

ASPECTOS DE LO ABSURDO EN LA LITERATURA ROMÁNICA MEDIEVAL

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe

Difícil es delimitar la presencia de lo absurdo en la literatura románica medieval —o en cualquier otra literatura— porque difícil es precisar en sí mismo este concepto de lo irracional. ¿Qué entendemos por absurdo, la búsqueda intencionada de una ruptura con lo racional, o simplemente la interrupción del proceso comunicativo, o, yendo más lejos, una actividad imprescindible dentro de la fase cognoscitiva en la que subyace una dialéctica de lo racional y lo irracional? Evidentemente, según sean las interrogantes que nos planteemos así serán las respuestas que obtengamos sobre dicho concepto.

En principio, con fines exclusivamente prácticos, he adoptado como premisa general la interrupción total o parcial del proceso comunicativo, matizando en cada caso su actuación concreta y teniendo en cuenta que dicho proceso puede revestir múltiples aspectos en la práctica literaria: *opposita*, *adunata*, fantasía verbal, tópico del mundo al revés, géneros del registro del *non-sens*, etc. Es por ello que he preferido, más que hablar de un absurdo concreto, analizar distintas manifestaciones de las literaturas románicas medievales que conducen, por una ruptura del vínculo semántico, a una ausencia de comunicación más o menos prolongada y, consecuentemente, a una cierta incompreensión o irracionalidad. Dada la brevedad de este trabajo, no pretendo hacer un estudio exhaustivo de todas y cada una de ellas, sino simplemente señalar la trayectoria general de la búsqueda de ruptura con lo común, lo racional y equilibrado, que, solamente en el siglo XIII con la aparición de los géneros del *non-sens*, llegará a proporcionarnos un absurdo integral.

Tal vez una de las más antiguas y concurridas de estas manifestaciones resida en la libertad de expresión poética para prefigurar formas basadas en el relajamiento de todas las trabas. Relajación tan integral en ocasiones que conduce a una ruptura de sentido. Por ello, cuando Garapon define la fantasía verbal indica que «celle-ci apparaît dès que l'on détourne le langage de sa fin normale de communication, dès que l'on utilise les mots sans mettre au premier plan de ses préoccupations cette communication avec les autres hommes que les

mots ont pour objet de procurer»¹. Sin embargo, se apresura a señalar este autor que la fantasía verbal tal y como se encuentra normalmente no está excluida de toda significación y sería restringir abusivamente su dominio considerarla sólo bajo esta forma privilegiada, sino que más bien «il y a fantasie verbale dès que le plaisir d'assembler les mots et de jouer avec eux prend le pas sur la volonté de signifier»².

A Laso, poeta y músico del s. VI a.C., remonta Curtius³ la práctica del más antiguo artificio sistemático del que se tiene cuenta: poemas en los que no aparecía ni una sola vez la letra sigma. De análogas características era el ejercicio «pangramático» que consistía en conseguir que empezaran por la misma letra el mayor número posible de palabras consecutivas. Durante la Edad Media se convirtió en una muestra de habilidad y virtuosismo y fue ampliamente cultivado. En la égloga sobre la calvicie de Carlos el Calvo Hucbaldo lleva este género a su perfección:

Carmina, clarisonae, calvis cantate, Camenae!
Comere condigno conabor carmine calvos,
Contra cirrosi crines confundere colli⁴.

Porfirio Optaciano inaugura la larga serie de poemas escritos con la forma de un «carmen quadratum» de manera que contienen tantos versos como letras tiene cada verso; precisamente Beda lo cita como un clásico. En la época carolingia, Teodulfo, Rabano Mauro, Walafrido y después Estrabón, lo imitan... Dejando aparte estos juegos lipogramáticos o pangramáticos, la literatura latina medieval está llena de estas «caricias de palabras», como las llama de Bruyne⁵, en las que el arte de escribir no tiene otra meta que la de independizarse de toda significación y valerse por sí mismo, de sacar de la lengua sus valores intrínsecos.

Los poemas del estilo «hisépico», emparentados por De Bruyne con los asianos de la Edad Media, habían creado palabras nuevas con bases morfológicas arbitrarias: nombres acabados en *-men*, como *follamen*, *famen*, *cantamen*, etc; adjetivos en *-us*, *propriiferus*, *gaudifluus*, *almifluus*, etc. Igualmente se dan separaciones anormales en las sílabas de una palabra (tmesis) y transposiciones de sus fonemas dentro de la palabra (*amans* por *manas*), e incluso la descomposición de una frase en sus letras y la ordenación alfabética de la misma⁶. No falta la mezcla de lenguas, la creación falsa de palabras, en definitiva la presión de las formas del lenguaje para actuar dentro del código literario aunque ya fuera del comunicativo. Pues bien, toda esta literatura barroca —como indica De Bruyne— florece en los inicios de la Edad Media entre los bretones, los irlandeses y los celtas británicos. Aparece probablemente en los tiempos de Pelagio, pues ya San Jerónimo se lamenta de este bretón, de sus

1 *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957, pág. 10.

2 *Ibid.*

3 *Literatura europea y Edad Media latina*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1989 (5.^a ed.), T.I., pág. 398.

4 *Op. Cit.* p. 399, n. 40.

5 *Estudios de estética medieval. De Boecio a Juan Erígena*, Madrid, Ed. Gredos, 1958, págs. 119 y ss.

6 DE BRUYNE, *op. cit.*, pág. 135, n. 40, muestra como ejemplo el siguiente anagrama de Huyghens: AAAAAA CCCCC G H IIIIII MM NNNNNNNN OOOO PP Q RR S TTTTT UUUUU, que es el resultado de la ordenación de la siguiente frase: «Annulo cingitur tenui, plano, nusquam cohaerente, ad eclipticam inclinato?»

«portenta verborum». Literatura que encuentra uno de sus más extraños teóricos en Virgilio el Gramático, se expansiona a través de los numerosos poemas de los escoceses y da origen, o más bien desenvolvimiento, a la literatura de los glosarios. Se crea una atmósfera que prepara los caminos de la poesía del «trobar clus». Paralelamente entre estos «scoti» —a quienes debe mucho el renacimiento carolingio— tuvo un gran desarrollo el tópico del mundo al revés (cuyo principio formal básico es la enumeración de imposibles, *adunadata*, *impossibilia*). Así Teodulfo, Walafrido, Estrabón lo cultivan combinándolo con una descripción de las costumbres de la época, pero sin salirse del marco virgiliano⁷.

Por su parte Zumthor —sin desligarla en ningún momento de esta tradición— considera que la manifestación de esta «jonglerie», como él la llama⁸, en las literaturas románicas, coincide con el momento en que sus lenguas van madurando y tomando conciencia de sí mismas, de su capacidad para poder expresar; de manera que este brote verbal se debería a un impulso por experimentar con todas las formas posibles. Y efectivamente se puede constatar a partir del siglo XII —como analizaré a continuación—, sobre todo en la poesía provenzal y francesa⁹, toda una serie de procedimientos conectados con los juegos de lenguaje análogos a los anteriores que ponen de manifiesto una cierta reflexión sobre la naturaleza del mismo y su capacidad. Sin embargo estos hechos se dan de una manera esporádica y asistemática hasta el s. XIII, momento en que surgen las formas del registro del *non-sens*, que no es en definitiva más que el resultado de muchos de estos procedimientos llevados hasta sus últimas consecuencias en la ruptura del significado, a la vez que un intento de romper con todo el formalismo existente.

Muy pronto, ya en Guilhem de Peitieu, aparecen antítesis absurdas, pertenecientes al género trovadoresco llamado *devinalh*, con las que el trovador expresaba su desconcierto, su estado anímico contradictorio, provocado por el amor. Como muestra de estos *opposita* estaría el famoso «Farai un vers de dreit nien» del citado trovador:

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.

No sai en qual hora.m fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz,
ni n.on puese au,
qu'enaisi fue de nueitz fadatz
sobre'un pueg au¹⁰.

7 Tópico que se cultivó frecuentemente en la Edad Media: Chrétien de Troyes en *Cligés*, vv. 3849 y ss.; Arnault Daniel, etc., y pasó posteriormente a los poetas barrocos.

8 *Langue, texte, énigme*, París, Ed. du Seuil, 1975, págs. 37 y ss.

9 Tanto en la poesía española como italiana estos procedimientos son más tardíos y escasos.

10 RIQUER, Martín de: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ed. Planeta, 1975, T.I. pág. 115.

o el «No-sai-que-s'es» de Raimbaut d'Aurenga:

Escotatz, mas no say que s'es,
senhor, so que vuelh comensar.
Vers, estribot, ni sirventes
non es, ni nom no.l sai trobar;
ni ges no sai co.l me fezes,
s'aytal no.l podi'acabar,
que ya hom mays non vis fag aytal ad home ni a femna
en est segle ni en l'autre qu'es passatz ¹¹.

Aunque aquí el tema de la confusión psíquica provocada por la amada viene expresado por la indeterminación del género al que pertenece esta composición, mientras que en el anterior se daba una negación de los contenidos poéticos habituales. Asimismo ha sido considerado como representante típico del *devinalh*, por su gran rigor constructivo, el soneto de Guiraut de Bornelh:

Un sonet fatz malvatz e bo
e re no sai de cal razo
ni de cui ni com ni per que
ni re no sai don me sove
e farai lo, pos no.l sai far,
e chan lo qui no.l sap chantar! ¹².

Sin embargo, aunque estas contradicciones, *opposita*, sean bastante bruscas, no son un fin en sí mismas, sino que constituyen un recurso más de esta poesía trovadoresca, llegando a adquirir pleno significado dentro del plano del amor cortés, como viene a afirmar Nicolò Pasero:

«I devinalh giocano sull'equivoco secondo cui irrealità ontologica ed assenza di senso sono direttamente collegati: il messaggio di questi componimenti, difatti, si riferisce apparentemente ad una determinata realtà, l'applicazione del cui «codice» da parte del destinatario provoca necessariamente «non-senso»; mentre invece poi si scopre —e talora si dichiara esplicitamente a un certo punto della comunicazione— che tale «non-senso» è fittizio, perché il piano referenziale del messaggio è un altro ¹³».

Las contradicciones quedan semantizadas dentro del plano referencial que les corresponde, siendo un artificio retórico más, no un fin en sí mismas. Pero el hecho de que existan es ya importante y, por otra parte, constituirán un material inapreciable para los géneros del

11 RIQUER, M. de: op. cit. pág. 436.

12 RIQUER, M. de: op. cit. pág. 499.

13 PASERO, N.: «Devinalh», «non senso» e «interiorizzazione testuale»: osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale», *Cultura neolatina*, XXVIII, 1968, pág. 117.

non-sens, puesto que su difusión fue enorme. Los ejemplos son muy numerosos, no nos olvidemos de «Las frevols venson lo plus fort» y «Savis e fols, humils et orgoillos» de Raimbaut de Vaqueiras. En italiano una composición muy representativa es la canción «Umile sono ed orgoglioso» de Ruggiere Apugliese, e, incluso, se ha señalado el soneto CXXXXIV del *Cancionero* de Petrarca, «Pace no trovo, e non ho da far guera». Es igualmente conocido el empleo de esta técnica en obras francesas posteriores como en el *Roman de la Rose* o en la *Balade du Concours de Blois* de Villon que, con muy pocas variantes reproduce Charles d'Orléans.

Sin duda alguna va a ser la literatura francesa la que más riqueza de procedimientos muestre para la consecución de una lengua libre de su función meramente comunicativa, ofreciendo desde sus primeros pasos discursos ligados a lo absurdo. En España, por el contrario, fuera de los escasos ejemplos trovadorescos y juglarescos —Alfonso X en su partida II, ley XIX, título 9 habla de «jugar de palabra»—, las muestras son mínimas y esporádicas. En ningún momento se crea un registro de estas características, ni un movimiento que implique a varios autores. Tal vez en el Arcipreste de Hita se podría pensar encontrar ejemplos en este sentido, sobre todo por las muestras de parodia jocosa sobre la liturgia que encontramos en el *Libro del Buen Amor* y un también jocoso *Te amorem laudamus*. Sin embargo, excepto estos episodios esporádicos, su virtuosismo tiene un significado más profundo y complejo. Como indica R. S. Wilis «uno de los mayores encantos del *Libro del Buen Amor* es la virtuosidad verbal del Arcipreste que ilumina un poema de una cabo a otro»¹⁴. Pero no se trata en ninguno de los casos de ruptura de sentido, sino de un juego con él. Más que ausencia de significado, se da un doble significado, un enriquecimiento del mismo. Así lo subraya Manuel Criado del Val, para quien «“*El libro del Buen Amor*” es un prototipo de ese maravilloso empeño medieval de dar a las imágenes su máxima intensidad, precisión y variedad semántica, dentro de un intencionado y paródico doble sentido»¹⁵. Tendríamos que situarnos ya en el s. XV, con la lírica cancioneril (prolongación más o menos bastarda de los trovadores y Petrarca), para encontrar, dentro de su virtuosismo retórico, ese juego del lenguaje que lo libera de su significación deleitándose con él. El anagrama, el acróstico, la etimología, los juegos de abecedarios, las letanías y sermones paródicos, etc. proliferan a partir del s. XV. P. Le Gentil nos remite a Villasandino como uno de los primeros cultivadores, y nos señala las poesías francesa y provenzal como inspiradoras o modelos de estos poemas artificiosos. De manera que los poetas españoles «peuvent, donc, ici encore, s'être plus ou moins directement inspirés de la lyrique française ou encore des *Leys d'Amor* provençales»¹⁶. La lista continúa con Diego de Valera, Suero de Ribera, Garcí Sánchez de Badajoz y Encina, y los ejemplos también¹⁷.

A otro nivel literario, las antítesis que había señalado a propósito de los trovadores, pero mucho más sofisticadas, abundan: «Lloro e río en un momento / e soy contento e quexoso;» (Santillana). En su magnífico ensayo sobre «Jorge Manrique o tradición u

14 «Cuatro palabras oscuras del *Libro del Buen Amor*», *Actas del Iº Congreso internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, S.E.R.E.S.A. 1973, pág. 161.

15 *El comentario de textos*, IV, *La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pág. 185.

16 *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Paris, Slatkine, Genève-Paris, 1949-1953, t. I, p. 192.

17 V. P. Le Gentil, op. cit., págs. 198 y ss.

originalidad», Pedro Salinas¹⁸ nos subraya la «normalidad» de estas contradicciones; de manera que estas antítesis, más que poner de manifiesto la oposición entre dos términos divergentes, van preparando el camino para su convivencia, acostumbrando al lector a las vidas-muertes, locura-cordura, dolor-alegría, libertad-prisión etc. Así que, de manera casi inadvertida, se normaliza la unión de contrarios: «aqueste amargo dulzor / aqueste dulce dolor...». La lógica semántica está cerca de sucumbir en la paradoja, afirmándose cada vez en esta poesía cancioneril su «loca coherencia». Pero, en ningún momento, este tipo de discurso alcanzará su incoherencia total. Al igual que en la poesía trovadoresca y la poesía francesa de los s. XIV y XV se guarda el eslabón final. Hay un plano referencial que semantiza coherentemente el discurso. La poética de sus coetáneos franceses, los Grandes Retóricos —de donde procedían gran parte de estas técnicas—, a pesar de su artificiosidad, sus equívocos, y, a pesar, sobre todo, de la gran tradición francesa del *non-sens*, tampoco llega a la incoherencia total, a lo absurdo. Como nos indica Zumthor:

«... le sens n'est pas détruit. J'ai signalé déjà l'inexistence des fatrasies et l'extrême rareté des «fatras impossibles» dans la poésie des rhétoriciens. Le «jargon absolu», suite de sens incohérents, (...), reste au XV^{ème} siècle, propre au théâtre (...). Pas trace, chez nos poètes, de cet anti-langage»¹⁹.

Pese a esta ausencia de *non-sens* en la poesía de los Retóricos —no en el teatro—, en la literatura francesa medieval prolifera un poco por todas partes la fantasía verbal, con discursos enteros desprovistos de todo sentido, de toda significación en cuando al código comunicativo. Minuciosamente analizados en lo que concierne a las obras dramáticas, Garapon en su estudio sobre *La fantasie verbale et le comique dans le théâtre français*²⁰, nos ofrece un amplio repertorio de ejemplos en los que se emplean lenguajes raros, bilingüismo, trilingüismo, «jargon absolu», haciendo del texto una entidad totalmente incomprensible y absurda. Con este discurso irracional responde el rey pagano Tervagan, encolerizado por el éxito del milagro de San Nicolás:

Tervagans
Palas aron ozinomas
Baske bano tudan donas
Geheamel cla orlaÿ
Berec .he. pantaras tay²¹.

Discurso calificado por Garapon de «suite de syllabes assemblées à plaisir par Jean Bodel pour faire rire le public de la sottise du faux dieu²²». La misma intencionalidad de hacer reír habría debido inspirar —según este autor— a Rutebeuf en el siguiente pasaje de su *Miracle de Théophile*:

18 *Ensayos Completos*, I, Madrid, Taurus, 1983, págs. 291 y ss.

19 *La masque et la lumière*, Paris, Ed. du Seuil, 1978, pág. 276.

20 Op. cit. n.l.

21 *Le Jeu de Saint Nicolás*, Ed. de HENRY, A., Genève, Droz, 1981, vv. 1512-15

22 Op. cit. p. 19.

Ci conjure Salatins le deable.
 Bagahi laca bachahé
 Lamac cahi achababé
 Karrelyos
 Lamac lamec bachalyos
 Cabahagi sabalyos
 Baryolas
 Lagozatha cabyolas
 Samahac et famyolas
 harrahya²³.

Rutebeuf incluye un conjuro del mismo tipo en su obra la *Erberie en prose*, y también en su *Miracle de Théophile* encontramos diversos procedimientos de fantasía verbal, aunque sin llegar a este tipo de lenguaje incomprensible:

Ha! las, com fol bailli et com fole baillie!
 Or sui je mal baillis et m'ame mal baillie.
 S'or m'osoie baillier a la douce baillie,
 G'i seroie bailliez et m'ame ja baillie.

Ors sui, et ordoiez doit aler en ordure.
 Ordement ai ouvré, ce set Cil qui or dure
 Et qui toz jours durra, s'en avrai la mort dure.
 Maufez, com m'avez mors de mauvese morsure²⁴.

Otro tipo de «jargon» encontramos en el *Privilège aux bretons*, que E. Faral remonta al 1240, y en *La paix aux Anglais*, fechada en 1259 por este mismo estudioso. Pero en estas dos obras ya no se trata de palabras que carecen de sentido en ninguna lengua, sino de palabras y giros franceses cómicamente deformados, con el fin de ridiculizar a los habitantes de tal o tal otra comarca. Los ejemplos dentro de las obras dramáticas son muy numerosos, pero indudablemente el *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle ocupa un lugar privilegiado dentro de esta lista. Es probable que ya su propio título («fuellie» «follie») hiciera alusión a la «locura» que envuelve la obra y que de manera puntual se pone de manifiesto por los discursos absurdos emitidos por el *dervé* o *fou*:

Li peres

Or cha, levés vous sus, biaux fieus,
 Si venés le saint aourer.

23 Rutebeuf. *Oeuvres Complètes*, Ed. de FARAL, E. y J. BASTIN, J., Paris, Picard, 1977, T. II, pág. 185, vv. 160-168.

24 Op. cit. pág. 195, vv. 412-419.

Li dervés
Ke ch'est? Me volés tuer?
Fieus a putain, leres erites,
Creés vous la ches ypocrites?
Laissieés m'aler, car je sui rois.

Li peres
Ha! biaux dous fieus, seés vous cois,
Ou vou arés des enviaus.

Li dervés
Non ferai; je sui uns crapeaus,
Et si ne mengüe fors raines.
Escoutés, je jach les araines:
Est che bien fait? Ferai je plus?

Se da una ausencia total de continuidad en los propósitos, de manera que, si omitimos los nombres de los personajes, los versos aislados nos recuerdan las *resveries*. La incongruencia no reside en la falta de sentido de la frase pronunciada, sino en la falta de lógica entre cada frase y la siguiente. Pero aquí, es el ilogismo del loco el que hace que éste hable mediante asociaciones de ideas, a menudo dirigidas por la rima, como sucede en los últimos versos citados. Sin embargo, la locura es también su fuerza, la licencia que le permite criticar duramente los vicios e incluso la moral de los personajes:

Li peres
Or cha levés vous sus, biaux fieus,
J'ai encore men blé a vendre.

Li dervés
Ke ch'est? Me volés mener pendre,
Fieus a putain, lere prouvés?

Li peres
Taisiés. C'or fussiés enterrés,
Sos puans! Ke Dieus vous honnise!

Li dervés
Par le mort Dieu, on me compisse
Par la desseure, che me sanle.
Peu faut ke je ne vous estranle²⁵.

Con sus críticas agudas contra las reliquias, la avaricia, la religión, e incluso contra la indecisión del personaje principal —Adam—, el loco se convierte en el portavoz de la

25 *Le jeu de la Feuillée*, ed. de LANGLOIS, E., Paris, Champion, 1968, vv. 390-401 y 1081-1089.

sabiduría y la verdad que semantiza y carga de un enorme valor alusivo sus incoherencias.

Es evidente que la intencionalidad cómica satírica ha regido la mayor parte de la creación de estos discursos absurdos. Sin embargo, este proceso llegará a su punto culminante precisamente en el s. XIII, cuando dichos discursos dejen de presentarse de manera aislada y semantizados por el contexto y pasen a constituir un género autónomo, creando el registro del *non-sens* con la *fatrasie*, el *fatras* y la *resverie*. El desarrollo y la aceptación de los procedimientos señalados pone de manifiesto que no eran fortuitos, sino que más bien estaban conectados con una cierta transformación mental y de estructuras, la aparición de una mayor libertad de actuación, y, por otra parte, fuertemente arraigados en las tradiciones verbales de incoherencia que he indicado. De manera que —como afirma Zumthor— «on ne peut douter que ces traditions n'avaient constitué le berceau de la fatrasie»²⁶. Pero tan sólo la «cuna», en ningún momento la causa directa. La ausencia de sentido que representaba el uso de estos procedimientos era accidental, aleatoria, mientras que en la *fatrasie* es sistemática y funcionalmente esencial. En ella la ruptura del código comunicativo es integral, llevada a cabo a través de un trabajo racional. Representa ante todo el rechazo de la expresión de un sentido, realizándolo en los distintos niveles del discurso —tanto semántico, como léxico, sintáctico y retórico²⁷— y con una serie de recursos propios, aplicados a todo el corpus textual, que vienen a constituir los rasgos característicos del género. Frente a la dislocación de formas en el plano sémico discursivo, en el plano formal, por el contrario, nos encontramos con un molde rígido, con una métrica y unos sistemas tradicionales de composición que no varían de un poema a otro. La *fatrasie* consta de una estrofa de seis versos de cinco sílabas seguidos de cinco de siete sílabas y construida solamente sobre dos rimas:

VI

Formaige de grue
Par nuit esternue
Sor l'abai d'un chien;
Un coutiaus maque
Saut et si le hue,
si ne le dit rien.
Uns escharbos li dit bien
Qant li dos d'une sansue
Qui confessoit un mairien
Ja chie tant l'ont batue,
Dient cil fusisien.

VIII

Uns mortiers de plume
But toute l'escume
Qui estoit en mer,
Ne mais une enclume

26 ZUMTHOR, P.: «Fatrasie et coq-à-l'âne», *Mélanges Robert Guiette*, Anvers, 1961, pág. 10.

27 MARTÍNEZ, A.: *La poesía medieval francesa del non-sens: fatrasie y géneros análogos*, Murcia, Universidad, 1987, págs. 101 y ss.

Qui mout iert enfrume,
 Si l'en va blamer.
 Uns chas emprist a plorer
 Si que la mer en alume;
 Un Juedi apres souper
 La convint il une plume
 Quatre truies espouser²⁸.

La ruptura se da a nivel de los mismos elementos que forman la proposición, dando pues lugar a un *non-sens* «absoluto», frente al «relativo» de las *resveries*. En esta últimas la coherencia se mantiene dentro del mismo dístico y la incongruencia se da en el paso de un dístico a otro. A su vez, la estructura estrófica de la *resverie* no es cerrada —como la de la *fatrasie*— sino abierta, de modo que se puede extender indefinidamente por el encadenamiento de sus dísticos:

1. Nus ne doit estre jolis
S'il n'a amie.
 2. J'aim autant croustre que mie,
Quant j'ai fain.
 3. Tien ce cheval par le frain,
Maleüreus!
 4. Autant en un comme en deus
Ou a hasart.
 5. J'aim autant a lever tart
Q'au point du jor.
 6. Onques ne fui sanz amor,
N'yver n'esté.
 7. Gete aval, c'est por le dé,
Qui l'a, si l'ait.
 8. Je vois veoir s'on refait
Mes estivaus.
 9. Toz jors est li solaus chaus
En plain aoust.
 10. Il ne me chaut qu'il me coust,
Mes que je l'aie.
-²⁹

En cuanto al *fatras*, aunque procede de una evolución posterior de la *fatrasie*, consigue consolidarse también como género autónomo; pero es más difícil precisar su tipología puesto que ésta ha evolucionado bastante en su historia, tanto en el aspecto formal, temático, e

28 PORTER, L. C.: La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Age, Genève, Droz, 1960, págs. 122-123.

29 MARTÍNEZ, A.: Fatrasies, fatras y resveries. Traducción, introducción y notas, Barcelona, P.P.U. 1988, pág. 156.

incluso, en cuanto a su *non-sens*, pasando a formas semánticamente aceptables que producen el llamado «fatras posible». Por otra parte, incluso en los llamados «fatras imposibles» la incongruencia semántica no tiene el especial matiz de ruptura y discontinuidad que caracterizaba a la *fatrasie*. Los once versos que lo constituyen —en principio la misma estructura de la *fatrasie*— van precedidos de un dístico matriz que inicia el tema. Este, junto con una serie de conjunciones coordinadas o pronombres relativos que van uniendo los distintos elementos sintagmáticos, hacen que la continuidad de poema esté relativamente asegurada. La *fatrasie*, por el contrario, procedía de la acumulación de unidades autónomas. Muestro como ejemplo un *fatras* «imposible» de Watriquet de Couvin:

Doucement me reconforte
Celle que mon cuer a pris.

Doucement me reconforte
Une chate a moitié morte
Qui chante touz les jeudis
Une alleluye si forte
Que li clichés de nos porte
Dist que siens est li lendis,
S'en fu uns leus si hardis
Qu' il ala, maugre sa sorte,
Tuer Dieu en paradis,
Et dist: «Compains, je t'apporte
Celle que mon cuer a pris»³⁰.

Este registro, especialmente la *fatrasie* con su *non-sens* integral, es altamente significativo. En un mundo —siglo XIII— en el que el lenguaje y el pensamiento son profundamente tradicionales, formalizados y sentidos como tales, no es extraño que se haya intentado una cierta ruptura: el *non-sens* ha sido en este caso el medio; no se trata por tanto de un absurdo sin más. Dentro de la perspectiva romance y precedida de toda una tradición formal ampliamente arraigada de discursos desprovistos de coherencia semántica, la *fatrasie* adquiere un valor poético verdadero, como punto culminante de una explosión formal del lenguaje vinculada a un cierto inconformismo y transformación de rígidas estructuras.

Tradicción formal que no desaparece del todo de la literatura francesa, tal vez el absurdo integral de la *fatrasie* como género sí, pero el *fatras* continúa cultivándose hasta el siglo XV. Cabría señalar algunos ejemplos como la *retrouengue* «Oez com je sui bestournez» o las «sottes-chansons», que por sus rasgos tipológicos específicos no se integran dentro del registro del *non-sens*, pero que presentan discursos absurdos o muy próximos de lo absurdo. Los ejemplos son numerosos aunque, al igual que ocurría antes de la creación de este registro, se presentan de manera asistemática y dispersa y sobre todo integrados dentro de un contexto que los semantiza. Y asimismo será en los géneros dramáticos donde abundan los ejemplos, en los que con frecuencia la incoherencia gana virtualmente parte del discurso como ya vimos a propósito del *Jeu de la Feuillée*.

30 PORTER, L. C.: Op. cit. pág. 149.

Dentro del corpus textual de las *sotties* de los siglos XIV y XV —cuyo nombre es ya evocador— nos encontramos con un elevado número de obras construidas a base de estos «propos menus», como la *sottie* de *Les Menus Propos* representada en 1460, cuyas réplicas incoherentes emitidas por personajes enumerados nos recuerdan los dísticos ilógicos de las *resveries*:

Menus Propos

(Le I)

Le jour de Karesme prenant
Sera ceste année au mardi.

(Le II)

Et par Saint Jacques je m'ardy
Hier en peschant en la riviere.

(Le III)

Ne vent on pas encore la bierre
Comme on souloit, quatre tournois?

(Le I)

S'il est année de grosses nois
Se Deust plais, nous avrons de l'uylle.
(vv. 41-48)

(Le I)

A sept franz et demy le porc
Combien seroit ce la vessie?
(vv. 169-70)³¹

Oiseuses de Beaumanoir

6. Quaresme issans et hors d'avans
Aim je toujours.

7. Ribaus en fours, prison en tours
Souvent avient.

***Resverie Anonyme* «Nus ne doit estre jolis».**

20. Compains, que vaut or blez
A Monmirail?

31 Picot, E.: *Recueil général des sotties*, Paris, Didot, 1902-1912, t. III.

21. Fres harens est bons a l'ail,
Ce dist chascuns.

77. Il i a bone cervoise
En Engleterre.

87. Ce n'est mie vins a quatre
Que je bui ier.

88. Ci fet meillor qu'au moustier,
Bevons assez³².

Enunciado de cosas, bien absurdas por su evidencia, bien imposibles, tanto en forma afirmativa como interrogativa, en ocasiones entrecortadas por juegos de palabras o equívocos. Acumulación, repetición, contraste, ruptura semántica a nivel del discurso, en definitiva todo un cúmulo de procedimientos fatrásicos. Los ejemplos abundan, así la *Sottie de Estourdi*, *Coquillart et Desgouté* (vv. 1-98; 99-132). La *Sottie des rapporteurs* (vv. 130-261), etc. En la *Sottie des sotz escornez*³³, nos encontramos con un divertido juego de palabras que nos recuerdan los versos, anteriormente citados, de Rutebeuf:

Le second

Mais après, quant je seray mort,
Que feray je de mon argent?

Le tiers

Les mulles auras seurement,
Tu as les tallons estonnez.

Le prince

Mes sotz estes vous descornez?
Chantez vous ou si vous cornez,
A bien peu que je ne m'escorne,
Le dyable vous a encornez.
Mieulx vous vouldroit n'estre encornez.
S'une fois de mon cor je corne,
Vostre teste est trop malicorne,
Je vueil prendre cor et cornette
Se de brief je ne vous escorne
Vous estes bien en ma cornette (vv. 55-68).

.....
.....

32 MARTÍNEZ, A.: *Fatrasies...*, op. cit. págs. 168, 158 y 164.

33 DROZ, E.: *Le Recueil Trepperel. Les Sotties*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

Le premier
J'ameroy mieulx d'une tirette
Que de saulmon ne de harenc.

Le second
Les chievres alloient tout de reng,
La corne de la derniere
Fut mise au cul de la premiere (vv. 94-98).

En estos casos, una vez más el *non-sens*, más que como adorno literario, parece concebido como una exaltación, una proeza lingüística. Es posible que más tarde Marot tomara de aquí los procedimientos básicos de sus «coqs-à-l'âne». Pero lo más interesante de destacar es que en ninguna parte, al igual que ocurría con los antecesores y géneros emparentados con la *fatrasie*, encontramos el *non-sens* absoluto que la caracterizaba. Los mismos «coqs-à-l'âne» fueron considerados como obras satíricas, puesto que los teóricos y poetas del s. XVI no llegaban a concebir la existencia de una obra desprovista de todo significado; y, por otra parte, su existencia fue efímera. Rabelais, como bien sabemos, es un mundo aparte. En su obra abunda la jerga, el bilingüismo, el trilingüismo: así Panurgo responde a Pantagruel en italiano, inglés, vasco, holandés, español, hebreo, y no se sabe en qué. Era plenamente consciente de la fuerza cómica de las incoherencias sistemáticas de los misterios o de las *sotties*. En este sentido señala Garapon «qu'il remplit de fratasie(sic) deux chapitres de son Pantagruel (XI, XII) et un chapitre de son *Gargantua* (XXXIX), et il n'est interdit de penser qu'une fois au moins il a voulu rivaliser avec las fatrasies(sic) dialoguées des sots³⁴. Sin embargo, más que estas aproximaciones concretas, es importante señalar el hecho de que esta lengua rabelesiana, que aparece en principio fragmentada y como en continua formación, presenta una ambigüedad que, como indica Jean Paris solamente una lengua literaria la había inscrito «au plus serré de sa texture: la fatrasie³⁵».

Dentro de esta evolución es imprescindible destacar, en la literatura española del s. XVI, determinadas formas literarias como las *ensaladas* o *ensaladillas* o los *disparates* de Juan del Encina, que tan cerca se nos presentan de las *fatrasies*, *resveries*, *sotties* y, como veremos, de la *frottola* italiana. En ellas encontramos básicamente frases proverbiales sucedidas sin conexión alguna y engarzadas por la rima; e incluso, en los *disparates* de Encina, vemos cómo elementos domésticos —una «barreña de leche» un «orinal»— se «mueven» «actúan» o «destruyen», dentro del más genuino estilo fatrásico:

No después de mucho rato
vi venir un urinal
puesto de pontifical
como de tres con un çapato
e alli vi venir un gato
cargado de verdolagas
y a parçe mihi sin bragas
cavallero en un gran pato
por hazer mas aparato...

³⁴ GARAPON: op. cit. pág. 111.

³⁵ Rabelais *au Futur*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, pág. 133.

Oraciones de picota
vi venir en escabeche
a una barreña de leche
con los pies llena de gota, ...³⁶

En el ámbito italiano, dejando al margen manifestaciones más o menos esporádicas, como las que he señalado en páginas anteriores, se ha indicado como principal representante del *non-sens* medieval la *frottola*, género en ciertos aspectos emparentado con la *resverie*, como ha mostrado Giovanna Angeli³⁷, y con las formas literarias españolas que acabamos de señalar. En torno a la noción de *frottola*, en principio, al igual que ocurrió con los géneros del registro del *non-sens* franceses, se daba una cierta ambigüedad. Pero dejando al margen la *frottola* musical, más tardía y mejor definida, es más interesante centrarse en la primera acepción del género especialmente por su relación con lo absurdo, característica por la cual es confundida con frecuencia con el *motto confetto*. Esta última consistía básicamente en una mezcla de dictámenes absurdos, hilvanados por un débil hilo conductor del tema y por el enlace de la rima ab bc cd, etc.; y eso sí, un elemento indispensable era la sentencia, hasta el punto de que Bembo la definirá como «canzon tutta di proverbi senza soggetto propio altro, che questo, disco l'usanza di loro medesimi, raccolta d'ogni maniera di motteggio e di sentenza, che a guisa di proverbio dire si possa³⁸». Entre los primeros adaptadores de este género se indica normalmente a Petrarca con su canción «Mai non vo'più cantar com'io solea», en la que la misión de cantar y decir proverbios lleva a resultados enigmáticos. La característica más importante tal vez sea la interrupción sistemática del sentido, incluso más que la ausencia de un significado global. Prácticamente se trata de la misma trama de narraciones insustanciales que en las *resveries*, solamente que con la «captatio benevolentiae» al principio del poema:

mai no vo'più cantar com'io solea,
Ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno,
e puossi in bel soggiorno esser molesto.
Il sempre sospirar nulla releva;
già su per l'Alpi neve d'ogn'intorno;
et è già presso al giorno, sond'io son desto³⁹.

Sin embargo, ante esta composición sentimos estar tan cerca del *devinalh* como de la *frottola*. En cuanto a las *frottolas*, en ningún momento encontramos en éstas, como ocurría con las *fatrasies*, una serie de composiciones formalmente idénticas y agrupadas en una o varias colecciones, sino que presentan variaciones formales, dependiendo en gran parte de los autores que las cultivan. Así, especialmente característica por sus variaciones rítmicas es la colección del «Fazio degli Uberti»:

36 Ejemplo citado por LE GENTIL, P.: op. cit., t. II, pág. 192.

37 *Il mondo rovesciato*, Roma, Bulzoni, 1977, págs. 47 y ss.

38 Lettere, Milano, 1809, I, 1, VI, pág. 192.

39 Petrarca. *Poesía Completa. El Cancionero*, Ed. y prólogo de PENTIMALI, A., Barcelona, Ediciones 29, 1976, pág. 192.

O tu che leggi,
 E sai discreto e leggi,
 Se di questi miei versi
 Chiosi'l vero sì che non gli versi,
 Tu vedrai che non tardi
 T'ardi...⁴⁰.

Procedimientos más próximos de las *resveries* los vamos a encontrar utilizados en autores como Sacchetti, Francesco de Vannozzo, Antonio de Ferrara y otros. Sobre una estructura rítmica variable —aunque predomina la mezcla de pentasílabos y heptasílabos— se emite un discurso fantástico y eminentemente proverbial:

Ne la culla
 Il fanciul sì trastulla
 Insin che dorme.
 Le torme
 Fanno l'orme,
 En sanza forme
 Non si fanno usatti.
 I gatti
 E'matti
 Non fan bello sherzo⁴¹.

Vemos, pues, cómo en esta *frottola* de Sacchetti, «Chi drieto va», se amontonan motivos y sucesos sin vinculación alguna, poniendo de relieve su parentesco con los géneros del *non-sens*. Pero también encontramos juegos fónicos (I gatti / E'matti), que en otras *frottolas* llegan a convertirse en auténticas onomatopeyas, como en la «Corte di Cangrande», conocida como el «bisbisdis», de Manoello y catalogada por Spongano⁴² como *frottola* literaria:

Chitarre e liute
 viole e flaùte,
 Voici alt'ed agute
 que s'odon cantere.

Stututù ifiù ifiù ifiù
 stututù ifiù ifiù ifiù
 stututù ifiù ifiù ifiù
 Tamburar, zuffolare.

Después de las voces instrumentales vienen los susurros que han podido influir en el título más popular del texto:

40 ANGELI, op. cit. pág. 48.

41 ANGELI, op. cit. pág. 49.

42 *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1974, págs. 188-189.

E l'uno va su
e l'altro ven giù;
tal donna ven giù,
non lassa passare.

Bis bis bis,
bisbidìs, bisbidìs,
bisbisbidìs
Udrai consigliare.

Pero ante este tipo de *frottolas* basadas simplemente en el deleite de los juegos fónicos, nos encontramos sin duda alguna más próximos de la fantasía verbal que de los géneros del *non-sens* franceses, los cuales, por otra parte, no han utilizado prácticamente este tipo de procedimientos.

Paralelamente a la *frottola* se encuentra, en el ámbito italiano, la variedad del *motto confetto*, definido también por otros autores como *frottola* literaria, en realidad se trata de una variante de este género. A grandes rasgos el *motto-confetto* está situado en un nivel superior de la *frottola* por contener un menor número de palabras absurdas y groseras. Tal vez por esta misma razón los *moti-confetti* están recogidos en las poéticas de la época mientras que la *frottola* —al igual que las *fatrasies*— no aparece testimoniada en ninguna de ellas. Giovanna Angeli sostiene que la *resverie*, uniendo características de una y otra forma, se encuentra en un zona intermedia entre ambas: «entre la *frottola* juglaresca —en tanto que portadora de vistosas rupturas de la narración— y el *motto confetto*— en tanto que está redactado de forma regular»⁴³.

En realidad, llegar a razones de prioridad cronológica y de interferencias entre las formas francesas e italianas es todavía más difícil. Así, por ejemplo, Jubinal pensó⁴⁴ haber encontrado un pariente próximo de la *resverie* en el *Pataffio* atribuido por aquellas fechas a Brunetto Latini y por lo tanto cercano en el tiempo de los géneros del *non-sens*. Sin embargo, estudios posteriores demostraron que esta composición se había escrito un siglo más tarde, y su mayor transgresión en el discurso podría explicarse por tratarse ya de un epígono. Finalmente G. Angeli sostiene la hipótesis de que la mezcla de temas que se producen, tanto en los géneros franceses como italianos, como entre ambos, podría tener su explicación en la existencia de una estructura teatral —en este punto precisamente entraría el acercamiento del *gliòmmero*, variante italiana de la *frottola*, con estas formas, puesto que mantiene en muchos aspectos una estructura dramática en la que los juglares se intercambian comparsas incomprensibles para el lector pero del todo evidentes para el espectador. De manera que la mezcla de los argumentos —*gliòmmero* significa «ovillo enmarañado»— en versión dramática volvería a crear —según esta autora— un ulterior anillo de conjugación con las formas francesas: la farsa y las primeras *resveries*⁴⁵; y personalmente, por las razones que ya he argumentado con anterioridad, considero que habría que ampliar esta conexión textual a las *ensaladas* y *disparates* de nuestra literatura. En este sentido parece adquirir consistencia la hipótesis de

43 ANGELI, G.: op. cit. pág. 54.

44 *Lettres à Salvandy*, Paris, 1846, pág. 118.

45 Op. cit. pág. 60.

una amplia estructura dramática como base, como eslabón intertextual de este amplio panorama de la poesía de lo irracional⁴⁶.

En este sentido considero que los vínculos tal vez no sean tan estrechos en cuanto a la genealogía de las formas, lo que sí es fácilmente comprobable es la vinculación de los géneros del *non-sens* con las formas dramáticas, tanto antes como después de su formación, como he mostrado con numerosos ejemplos en estas páginas. Sin duda, sus conexiones, tanto a nivel de las motivaciones como de los efectos textuales son muy importantes (ante todo se trata de literatura antilírica y burlesca), pero es muy difícil trazar la trayectoria directa de tal a tal forma, sino que el denominador común sería más bien ese espíritu medieval atraído por lo carnavalesco, lo burlesco, lo báquico, lo obsceno, lo irregular —no casualmente el esplendor de estas formas se alcanza en el s. XIII—, lo que induciría a la expresión de las formas irracionales, manifestándose en sus diversas formas literarias más populares; y en este caso los géneros dramáticos medievales, como teatro abierto, sin barreras entre público-actor son propicios para incorporar y expandir los discursos «carnavalescos», de transgresión, en definitiva un discurso en el que el código comunicativo queda reemplazado, no anulado, por la transgresión de toda ley, como lo lleva a cabo el discurso absurdo⁴⁷. Pero el panorama es amplísimo. Precisamente lo más importante de destacar sea la extensa variedad de ejemplos —y a la vez su gran conexión— en las distintas formas y géneros de las literaturas románicas medievales, como no ocurrirá en otras etapas posteriores de la literatura.

46 LE GENTIL, P.: op. cit., t. II, pág. 191, subraya asimismo el hecho de que tanto Juan del Encina como Gil Vicente sean dos autores dramáticos, lo que hace más probable la conexión de estas formas con las *fatrasies* y las *sotties*.

47 Ver KRISTEVA, J.: *Le Texte du roman*, Paris, Mouton Publishers, 1970, págs. 162 y ss.