

DE LA ESTRUCTURA ENUNCIATIVA A LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA EN EL CONTEXTO DEL DISCURSO ABSURDO

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

I. En sus inicios, los textos dramáticos dentro del ámbito románico son más bien escasos, tardíos respecto a los otros géneros y no muy bien delimitados, como es propio de la literatura medieval. Tal vez por ello en el análisis sobre su origen y formación se tiende con frecuencia a indagar huellas y recursos en otras formas literarias más consolidadas. Al mismo tiempo, el importante carácter «teatralizante» de la literatura medieval y la delimitación no tajante de sus géneros ha hecho que esta búsqueda sea fructífera y abunden las hipótesis sobre definiciones y clasificaciones de sus primeras formas teatrales en relación o comparación con otros géneros. Así es frecuente que éstas se realicen, por ejemplo, en torno a la mayor o menor carga de estilo dramático en la obra, atendiendo a la presencia del mimo, los elementos escénicos juglarescos, la mayor o menor implicación en los diálogos, las largas letanías jocosas, sermones, la parodia, etc., presentes éstos en formas literarias no dramáticas. Por tanto, entresacar dichos recursos ha sido una tarea prioritaria para los estudiosos del género. En esta línea es de destacar, entre otros, dos trabajos, el de Garapon y Aubailly¹, en los que se ha recopilado un gran número de ejemplos sobre elementos cómicos y técnicas propias de distintos géneros que poco a poco entran a formar parte del arsenal específicamente dramático. Técnicas y recursos que, en el teatro profano medieval, han quedado ligados con frecuencia a la comicidad a través de lo paródico y de lo absurdo. Línea de conexión general e importante que nos conduce, desde muy pronto, a un amplio proceso de engarce intertextual, entre textos dramáticos e irracionales, cuya sólida unión, en ocasiones, viene incluso a condicionar el origen y la transformación de determinados géneros literarios. Tal es el caso que nos ocupa de *resveries* y *sotties*, cuyo desarrollo considero que va unido, en determinados ejemplos específicos, a una evolución de las estructuras enunciativas hacia las dramáticas

¹ *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*, Paris, A. Colin 1957; *Le Monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Champion, 1984.

dentro del discurso irracional. Se trata, pues, de superar el estatismo de la sincronía para enriquecer la tipología del género con el análisis de tipo diacrónico e intertextual que refleja la transformación del mismo, sus conexiones, su modificación estructural y funcional y las causas y modelos que lo han motivado. Gran cantidad de los versos dramáticos de las *sotties* tienen el verbalismo insustancial y estático de las *resveries*, revelan su fuente de inspiración, y muchos de los dísticos de estas últimas parecen necesitar tan sólo el apunte de un personaje para insertarse dentro de las primeras. Su conexión global, en el ámbito de la literatura del «non-sens», y la particular, a nivel de formas y contenido, confirman los eslabones comunes en el desarrollo del género.

II. En principio hay que partir del mencionado proceso general de conexión de textos dramáticos ligados al discurso irracional que pone de manifiesto, además de los evidentes vínculos entre las *fatrasies*, *resveries* y *sotties*, otros con formas de las literaturas románicas, entre ellas las *ensaladas* y *disparates* castellanos e incluso las *frottolas* italianas. En este punto fue P. Le Gentil² pionero en lanzar, fuera del ámbito francés, el elemento de conexión con base dramática, teniendo en cuenta el parentesco entre *fatrasie* y *sottie* y el hecho de que tanto Encina (*Disparates*) como Gil Vicente (*Ensaladas*³) fuesen dos autores dramáticos. Asimismo las *frottolas* italianas (construidas básicamente con frases proverbiales, sucedidas sin conexión alguna y engarzadas por la rima) conectaban igualmente con los géneros de lo irracional franceses, y nos presentaban en una de sus variantes, el *gliòmmero*, una estructura dramática —en la que los juglares se intercambiaban comparasas incomprensibles para el lector pero tal vez no para el espectador— que ha sido considerada como un elemento de conexión entre la *farsa* y las *resveries*. La conexión es, pues, generalizada y se extiende a todo el ámbito románico, *fatrasies*, *resveries*, *frottolas*, *gliòmmero*, *coplas* y *comedias de disparates*⁴, entre otras.

Este proceso general de conexión fue, al menos en lo que respecta a sus inicios y al corpus francés, exhaustivamente documentado en el mencionado trabajo de Garapon⁵, muestra este autor numerosos ejemplos de unión entre las obras dramáticas y la fantasía verbal y cómica desprovista con frecuencia de sentido. De igual modo, en su estudio sobre *El Monólogo, el Diálogo y la Sottie*, J. Cl. Aubailly ha recopilado tal vez el mayor número de formas no caracterizadas en principio como teatrales pero que contenían elementos dramáticos o que posteriormente tendrían un importante desarrollo dramático. De manera que, por ejemplo, en los

2 *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1981 (1ª ed. 1949-53), T. II, pp. 191 y ss.

3 PERIÑAN, V. B.: *Poeta Ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa Giardini, 1979, y ROMEU, J.: «Mateo Flecha el viejo, la corte literario musical del duque de Calabria y el cancionero llamado de Upsala», *Anuario Musical*, 1958, V. XIII, p. 39 y p. 42 n. 25.

4 SERRALTA, V. F.: «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1976.

5 Op. cit. En realidad las citas de autores que han puesto de manifiesto esta conexión sería interminable; desde el mismo SICILIANO, I.: *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Paris, Nizet, 1971, p. 40 n. 1; p. 141 n. 3, pp. 473, 495, que nos identifica formas del «non-sens» con las primeras manifestaciones dramáticas. Y el mismo *Jeu de la Feuillée*, pilar básico en la formación del teatro medieval, ha sido catalogado simultáneamente de *sottie*, «notre première sottie», escribe COHEN (*Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 246) y de *fatrasie*, en los discursos absurdos emitidos por el *derve* o *fou* como lo subraya GARAPON, Op. cit., p. 155.

Sermons joyeux, en los *dits*, en determinados *Monólogos*, tendríamos las formas embrionarias del futuro Monólogo como género dramático:

«Aussi est-ce en étudiant successivement les pièces à caractère narratif, les pièces parodiques et les monologues (...) du XVème siècle et du début du XVIè que nous espérons saisir non seulement les limites de chacune de ces catégories, mais encore comment, à travers elles et grâce à elles, naît peu à peu une technique dramatique et comique qui prend conscience d'elle même et caractérise le genre du monologue, lui apportant sa véritable originalité.»⁶.

Del mismo modo viene a subrayar posteriormente el paso del monólogo al diálogo a través del fraccionamiento del mismo en formas más o menos dialogadas. En definitiva, la interrelación, las fuentes de los recursos que posibilitan el paso de unos géneros a otros. Tras este estudio, se puede ver como materializado el proceso por el que el monólogo, primero como monólogo fraccionado, después dialogado, puede desembocar en formas dramáticas como las *sotties*. Sin embargo, aunque se ha mostrado el recurso, en el aspecto formal, a las técnicas *fatrásicas*⁷ (especialmente la enumeración y el contraste), ha sido poco desarrollado el punto en el que centramos nuestro análisis, el de la concomitancia estrecha entre las *resveries* y las *sotties*, como proceso de enunciación o monólogo absurdo las primeras que, en su desarrollo, puede desembocar en los diálogos desprovistos de sentido que caracterizan a un buen grupo de *sotties*.

Resveries y *sotties* han sido asociadas con frecuencia, teniendo como base su denominador común de literatura carnavalesca, paródica y de lo absurdo. Pero, partiendo de estos presupuestos, las conexiones tenían que ser forzosamente de tipo general, en las que un hilo conductor amplio de lo jocoso hilvanaba formas pertenecientes a eslabones distintos como estos dos géneros. O, por el contrario, teniendo en cuenta sus similitudes formales, se estructuraban conexiones genealógicas precisas, tras las que se consideraba, por ejemplo, a estas últimas como una derivación de las primeras, o, como hace E. Picot⁸, más concretamente de las *fatrasies*:

«La fatrasie donna naissance à deux espèces de sotties: l'une destinée à être récitée dans des concours de rhétorique, l'autre, au contraire, ayant un caractère dramatique».

Al igual que lo hace Garapon, considerando incluso la *fatrasie* como un discurso dialogado que forma parte de la *sottie*:

«...dans la sottie, la fatrasie est essentiellement dialoguée»⁹.

6 Op. cit. pp. 6-7.

7 AUBAILLY, Op. cit. pp. 71 y ss.

8 PICOT, E.: *Recueil Général des Sotties*, Paris, Didot, 1902, p. IV.

9 Op. cit. p. 51.

Las coincidencias son evidentes y, como veremos, si además no son fortuitas, pueden poner de manifiesto una relación más directa entre una y otra forma, que, al pertenecer a postulados literarios distintos, estrictamente enunciativos en las *resveries* y particularmente dialogados en las *sotties*, pueden mostrar la proximidad del paso de un eslabón a otro.

III. Las *resveries* forman parte del corpus textual de los géneros del «non-sens» (junto a las *fatrasies* y los *fatras*), integrados por P. Bec¹⁰ en el registro de lo «antilírico» por presentarse dentro de las estructuras de la lírica, pero como oposición o reverso de determinadas formas de la misma en cuanto a la temática. Se trata en las *resveries* de proporcionar el mayor número posible de asuntos triviales, frases proverbiales, sin hilación entre ellos. 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. Este principio básico de «decir», «contar» cosas más o menos absurdas formula una estructura «enunciativa», que, si como admite W. Kellermann¹¹, se realiza entre varios personajes, puede evolucionar hacia un juego dramático. De hecho en la enumeración de estos «propósitos» se alternan las voces impersonales con las emitidas en la primera y la segunda persona, lo que hace sugerir la creación de letanías que se pronunciarían alternativamente como réplicas. Asimismo conviene tener en cuenta que, de los tres especímenes que constituyen el corpus textual de las *resveries*, el primero lleva esta misma denominación, el segundo el de *oiseuses* y el tercero el de *dit*, *Dit des Traverces*, que, al igual que el *Dit de l'Herberie* u otros *dits*, implica una estructura dramática en cuanto enumeración o monólogo prolongado de enumeraciones sin acción propiamente dicha. Por tanto, una de las objeciones que se puede hacer en el paso de un género a otro, la posible incompatibilidad entre el puro verbalismo de estas enumeraciones y el necesario dinamismo que ha de ser la base de toda obra teatral, la encontramos resuelta en los mismos «Dits», generalmente monólogos de charlatanes, que han quedado introducidos en los primeros repertorios teatrales como *monólogos dramáticos*. Se trata igualmente de monólogos formados por acumulaciones verbales cómicas, con los que se intenta «rellenar» a base de sandeces e inverosimilitudes. Del mismo modo que una *sottie*, como la de los *Menus Propos*, puede ser eminentemente estática y representar, por la acumulación de propósitos sin conexión alguna, una simple letanía absurda. El teatro gusta de estos «tiempos muertos» y el dinamismo dramático queda superado por el verbalismo enumerativo.

IV. La *sottie*, por su parte, está integrada dentro de los géneros dramáticos, con algunas distinciones en sus formas debido a la amplitud y evolución de este corpus textual. De ahí que algunas de ellas hayan sido consideradas como auténticas farsas¹², otras como poemas dramáticos¹³, etc. Dentro del esquema de las diversas clasificaciones tenemos el grupo de las *sotties primitivas*, tal y como las denomina Picot por la pureza de sus formas y cuyas estructuras han sido establecidas después por Aubailly¹⁴. Éstas, a su vez, comprenden, entre otras clases, la de las «sotties-parade» con una casi total ausencia de acción, expresando tan sólo

10 *La lyrique française au Moyen Age (XIIème-XIIIème siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, V. I, p. 39.

11 «Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters: die Resverie», *Mélanges Rita Lejeune*, 1969, pp. 1.335-36.

12 V. para la distinción entre ambos géneros AUBAILLY, J.C.L.: *Le Monologue*, ... op. cit., pp. 280 y ss.

13 PICOT, E., op. cit. p. V.

14 Op. cit., pp. 287 y ss.

una sucesión, «desfile», de «exhibiciones escénicas»¹⁵. En ellas los personajes están explícitos, aunque, en ocasiones, se traten de simples números como en los *Menus Propos* y sean fácilmente suprimibles, sin que por ello se modifique la estructura de la obra¹⁶. Hecho posible tal vez por la carencia de la tensión dramática del diálogo cuya existencia implica la respuesta o presencia de otro personaje. En este sentido Aubailly sostiene que se trata de una simple fragmentación de «monólogos estáticos» y las muestra como ejemplos del paso del monólogo al diálogo¹⁷. Y, con anterioridad, Picot señalaba como posible origen la *fatrasie*, tan sólo que dividida en estrofas y recitada ante el público por los *sots* o *badins*¹⁸. Por lo tanto, las *sotties parade* pueden tener su base en los monólogos enumerativos, con una simple estructura enunciativa, acumulativa (tal y como es característico de los géneros del «non-sens»), sin que haya vinculación alguna entre ellas, tal y como ocurre sobre todo en la *sottie* de los *Menus Propos*¹⁹ o en algunos fragmentos de la *Sottie des sots escornez* o en la *Sottie d'Estourdi, Coquillart et Desgouté*, así como en la *Sottie des Rapporteurs*²⁰, que son las obras en que baso este análisis.

V. Tanto en las *resveries* como en las *sotties* se ofrece una enunciación continua de propósitos absurdos llevados a cabo de manera más o menos impersonal. Se trata de mostrar un «mundo al revés», producto de la locura en el que ésta constituye la licencia, la posible transgresión de todo, base de la cultura carnavalesca. Esta coincidencia en las estructuras generales se concretiza en la expresión literaria de sus formas específicas. El hecho de pertenecer a planos diferentes deriva más de una evolución que de su naturaleza intrínseca. Tan sólo una primera comparación de sus formas nos revela su sorprendente conexión, como observamos entre una *sottie*, *Des Menus Propos*, y las *resveries*:

Menus Propos	Oiseuses
(Le I)	
Le jour de Karesme prennant Sera ceste annee au mardi (vv. 41-42)	6. Quaresme issans et hors d'avans Aim je tousjours.
(Le II)	
Belles tours y a a Bayeux; Si fussent toutes d'une piece; (vv. 517-18)	16. Li arc d'aubour sont li millour, Ainsi le croi.

15 Op. cit. pp. 289 y ss.

16 Los tres personajes, el *primero*, el *segundo* y el *tercero*, además, aparecen en toda la obra en esta secuencia correlativa, sin variación alguna, lo que pone de manifiesto, no su posible intervención dramática, sino una simple finalidad de ordenación enumerativa.

17 Op. cit. p. 205.

18 Op. cit. p. V-VI.

19 E. PICOT, Op. cit., T. I, pp. 46 y ss.

20 E. Droz, *Le Recueil Trepperel. Les Sotties*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, pp. 17 y ss.: 315 y ss.

(Le I)
 Soleil qui se lieve matin
 A grant peine fera ja bien.
 (vv. 11-12)

(Le III)
 Ne vent on pas encor la bierre,
 Comme on souloit, quatre tournois?
 (vv. 45-46)

(Le I)
 S'il est annee de grosses nois,
 Se Dieu plaist, nous avrons de l'uylle
 (vv. 47-48)

(Le III)
 Les Anglois furent mis en fuyte
 En la journee de Fourmigny.
 (vv. 131-32).

(Le III)
 Il y a ung beau saint Eustace
 En l'eglise du Bostcachart.
 (vv. 93-94).

(Le III)
 Quelque ung nous donra la disnee,
 De quoy je suis moult resjouy.
 (vv. 562-63).

Resverie Anónima

9. Toz jors est li solaus chaus
 En plain aoust.
20. Compains, que vaut ore blez
 A Monmirail?
21. Fres harens est bons a l'ail,
 Ce dist chascuns.
43. Or a li rois d'Engleterre
 Paix aux François.
- Traverces
87. On dit qu'ele est a Verdelai
 La Madelaine.
70. Il sera ja temps de souper;
 Metez la table.

Es de destacar que incluso conservan la misma estructura: un dístico por cada enunciado (que, salvo algunas excepciones en las *sotties*, donde el mismo personaje emite un número mayor de versos, se mantiene así). En ambos casos, dentro del dístico el sentido permanece intacto —no ocurre lo mismo con las *fatrasies* en las que la incoherencia se da a nivel mismo de la proposición²¹—. Pero es más, las tres características fundamentales que Picot nos da de esta *sottie* de los *Menus Propos* coinciden en formar parte de las diferencias tipológicas de las *resveries*. De éstos nos indica que «...ils ne renferment aucune action dramatique; c'est un simple dialogue entre trois sots», tal cual en las *resveries* que, como indicaré, la composición enunciativa del dístico es la misma que la de la enunciación del personaje numerado. Asimismo, si de la estructura de los *Menus Propos* es característico el «... grand nombre de proverbes et de dictons populaires qu'ils renferment»²², la base sentenciosa y proverbial de las *resveries* constituye uno de los rasgos contundentes de su composición, y, como he indicado anteriormente, uno de los vínculos generales de conexión de los textos irracionales con base dramática. Más adelante esta misma autora nos habla de los *Menus Propos* como de una colección

21 Por ello, aunque E. PICOT señala que la conexión directa se da entre *resveries* y *fatrasies*, es obvio, como mostraré, que las coincidencias más importantes se establecen entre *resveries* y *sotties*.

22 Op. cit. p. 47.

de proverbios y dichos²³, que en realidad no difieren mucho de los de las *resveries* y que en ambos casos dotan a las obras de una cierta base sentenciosa o de moralidad:

Menus Propos

J'aymeroye, par Dieu, mieulx ung tien
La moitié que deux *tu* l'avras (vv. 59-60).

Autant les povres que les riches
Emporteront après leur mort (vv. 363-64).

Les malheureux se reconfortent
Quant ilz trouvent d'autres meschans (vv. 373-74).

Resverie Anónima

45. L'en doit fames honorer
Seur tote rien.

75. Il est bien musars qui tence
A fole gent.

Oiseuses

9. Bons est fromages et compenages,
Quant il yverne.

50. Qui sans raison a desraison,
Il n'est pas liés.

Traverces

8. Qui ainme honor et loyauté
Il est garis.

38. Nus hons ne s'en porroit garder
De traïson.

64. Par un bien petitet degré
Va on bien haut.

Finalmente los nombres geográficos constituyen las delicias de ambas, siendo también elemento concomitante de la mayor parte de estos géneros.

A nivel temático, lo que se dice es similar en unos y otros textos, de forma que podrían colocarse unos dísticos tras otros sin que notásemos el cambio producido. Los asuntos irrelevantes que se proponen tienen los mismos campos de inspiración. De modo que en ambas abundan las noticias culinarias:

Menus Propos
(Le III)

Aussitost que les moules s'euvrent,
Il n'y fault plus que du vinaigre (vv. 51-52).

(Le I)

J'ay veu de beau cresson nouveau;
Nous mengerons de la poree (vv. 77-78).

Resverie
Anónima

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

Oiseuses

9. Bons est fromages et compenages;
Quant il yverne.

23 Op. cit. p. 49.

(Le I)
Se les navès ne sont ratés,
Ilz ne feront ja nette soupe (vv. 89-90).

(Le I)
Bon pain, bon vin, bonne viande
Si trouvent tousjours bien leur place
(vv. 461-462).

Traverces
58. C'est trop bon mes de buef salé
Et main et soir.

89. C'est moult bon mes a gence aillie
Que friture.

También en ambos géneros el interés es el mismo por saber cómo está el trigo o incluso el estado de su calzado:

Menus Propos
(Le II)
Les blez sont beaulx, la mercy Dieu;
Nous avrons des biens a planté (vv. 55-56).

(Le II)
Se mes soliers fussent entiers,
Me mocquasse des mal chaussés
(vv. 209-10).

Traverces
35. Les bles il sont clos de soi
En Alemaingne.

Resverie Anónima
8. Je vois veoir s'on refait
Mes estivaus.

Y, por supuesto, como buenas representantes de la inspiración báquica, las alusiones a la taberna, al vino y la cerveza son continuas:

Menus Propos
(Le III)
Se j'eusse ung pot et ung verre
Plain de vin, je beusse ung tatin
(vv. 487-88).

(Le III)
Il y a des ans plus de quatre
Que nous n'eusmes foison de vins
(vv. 311-12).

(Le II)
Je ne suis point aise a crier,
Si je n'ay a boire a la main
(vv. 421-22).

Resverie Anónima
77. Il i a bone cervoise
En Engleterre.

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

88. Ci fet meillor qu'au moustier.
Bevons assez.

Siguen coincidiendo en las noticias sobre los eclesiásticos, los santos, el tiempo que disfrutan, incluso sobre el dinero o la situación económica:

Menus Propos

(Le III)

Je porte sur moy la valeur
Encor de demy cent de nois.
(vv. 293-94).

(Le II)

Jamais ung homme n'est haitié,
En yver, quant on le desloge
(vv. 335-36).

Resverie Anónima

10. Il ne me chaut qu'il me coust,
Mes que je l'aie.

22. Mengera hui li commons
Plus d'une fois?

Todo ello expresado con un impersonal, o un genérico «je», representante de lo objetivo y común. Incluso en ambas obras se emplea la misma estructura interrogativa, sin acción dramática pero, en determinados casos, con una cierta incitación a la participación de un o unos terceros, con la demanda directa de una réplica:

Menus Propos

Or me dittes, ceulx de Callais
Sont ilz bien d'accort maintenant? (vv. 39-40)

Resverie Anónima

33. Conseille moi en la oreille:
Sont il bien point?

37. Irons nous a piece en France?
Quar en parlons!

Oiseuses

3. Di moi, amis, sont ce plais
En ce panier?

33. Cuers saverous, amés me vous?
Dites le moi.

Traverces

14. Dites, i venrez vous demain?...

52. Di moy, feïs tu atoner
Mes esperons?

Es evidente que la respuesta pertinente no se produce, pero en ambos casos, es decir, no se da en las *resveries* ni en las *sotties*, lo absurdo rompe con la tensión dramática de la misma forma que lo hace con el lógico desarrollo enunciativo. Por otra parte la apelación directa a un interlocutor es estremadamente frecuente en las *resveries*, en las que se evoca al «compains» («Compains, que vaut ore blez\A Monmirail?» F.A.20), compañero de la taberna, del juego,

de las bromas, o a personas y amigos concretos (a Gauteron, a sire Robers, a dame Aubree). La réplica del otro personaje parece inminente y, aunque no se produzca, está implícita, crea expectativa, al igual que la interrogación, tal vez retórica, pero que eleva el dinamismo de la enunciación y sugiere la respuesta del «otro».

Sin embargo, estas incursiones no son las más abundantes, ante todo en *resveries* y *sotties* prolifera la enunciación impersonal e insustancial de la noticia, de hechos irrelevantes, de manera que se nos da información sobre el precio del vino, de los arenques o de los ajos; de cómo están ingleses y franceses, los ciudadanos de Calais, los burgueses de París o el trasero de una determinada dama. Se nos indica quién escribió el «roman» de Perceval, si algo debe ponerse en pergamino o en cera, en cuánto tiempo se construyó la torre de Babilonia o de cómo están hechos los pilares de las casas venecianas. Se nos habla de las jugadas de los dados, de lo que se come, del viaje, de un requerimiento amoroso a la dama, de la distancia entre las distintas localidades o de simples ubicaciones espaciales.

En la *Sottie d'Estourdi, Coquillart et Desgouté*, no estamos muy alejados de la de los *Menus Propos*, hasta el punto de ser considerada por E. Droz como un fragmento de esta segunda obra, especialmente los versos 5-8 y 89-93²⁴. La misma vinculación propone esta autora sobre la *Sottie des Sots Escornez*, considerando el prólogo como «une suite de menus propos», (v. 1-58)²⁵. Y de la tercera, la *Sottie des Rapporteurs*, nos indica que no es «la meilleure du recueil Trepperel. Ni action, ni verve. Une suite de lieux communs, de banalités»²⁶. También representante de lo absurdo, puesto que la oposición sistemática de sus versos conduce a la antifrase, al absurdo continuo (vv. 130-261), recordando igualmente la estructura de los *Menus Propos*, incluso en el aspecto proverbial que, como ellos, mantiene esta obra. En definitiva las *sotties* señaladas, en parte, han sido vinculadas con la de los *Menus Propos* o caracterizadas como tales en algunos de sus versos, pero sobre todo y lo más importante es que estas obras han sido presentadas como ejemplo del fraccionamiento del monólogo (de un estatismo absoluto). Así, como muestra de la *sottie primitiva* nos presenta E. Picot los *Menus Propos*, sin ningún tipo de acción dramática y que no pasa de ser un simple diálogo entre los tres «sots»²⁷. Diálogo como simple enunciación, puesto que no lleva la tensión dramática que presupone la respuesta del interlocutor, tal y como se da en *las resveries*.

VI. El proceso parece, pues, sencillo, se distribuyen las largas letanías de propósitos deshilvanados entre dos o varios personajes para poder ser representados antes de la obra principal, coincidiendo justamente con el momento de mayor atracción o interés por las formas dramáticas. Se trata del mismo proceso que E. Picot señala para los orígenes literarios de las *sotties*, tan sólo que ella las hace derivar directamente de las *fatrasies*. Pero tanto en el plano semántico (ruptura relativa puesto que la incoherencia se suele dar en el paso de una proposición a otra), como en el temático (así lo muestra la gran similitud de temas tratados), al igual que en el formal (rima, número de sílabas, distribución de los dísticos, etc.) parecen estar las *sotties* más próximas de las *resveries* que de las *fatrasies*. Como se ha visto, las

24 Op. cit. p. 17.

25 Op. cit. p. 315.

26 Op. cit. p. 53.

27 Op. cit. p. 47.

resveries, a pesar de su estructura enunciativa, presuponen un cierto juego de letanías intercambiadas entre varios personajes. La desconexión de un dístico con el siguiente propicia la movilidad representativa de éstos, puesto que su contenido no exige una respuesta o réplica por parte de otro personaje. Similar estructura contienen las *sotties parade*, caracterizadas por la ausencia de una acción concreta, y cuyas letanías eran simples exhibiciones escénicas, sin respuesta o diálogo dramático, por lo que el intercambio o ausencia de personajes tampoco es riguroso, pudiendo ser suprimidos, o simplemente no estar como ocurre en las *resveries*. También a nivel del contenido la conexión entre *resveries* y determinadas *sotties*, es mayor que entre especímenes de su mismo género. Presentan ambas un mayor número de elementos comunes entre sí y a la vez de distanciamiento respecto a los géneros concomitantes. El nihilismo de las *fatrasies*, su carácter grotesco, el absurdo integral no está totalmente reproducido en las *resveries*, tampoco las *sotties* analizadas están estructuradas en torno a las sesiones del tribunal, cuya jerarquía se intentaba parodiar y, a través de ésta, todas las otras instituciones oficiales. En ambas el lenguaje es lúdico, simple juego irracional, y, si rompe con la institución social, es a través de la banalidad arrolladora. Su narración insustancial ha sido considerada en sí misma como transgresora, en la medida en que trivializa determinados modelos culturales y literarios y propone la ruptura con los mismos. La inexistencia de un mensaje después de tanta frase es precisamente lo que desconcierta y la concatenación ilógica de los dísticos produce la irracionalidad del discurso, que a su vez conlleva la parodia y la comicidad. En los otros grupos de *sotties* el elemento contestatario es mucho más fuerte y evidente, aunque aparezca tamizado por la actuación de los «sots», y se da un cierto simbolismo y abstracción que no se encuentra en las *sotties* analizadas. Asimismo los problemas socio-políticos están más patentes y se intenta suscitar una reacción en el espectador hacia ellos, siempre bajo la protección de una locura fingida. A las *sotties parade* y a las *resveries*, pues, sólo parece distanciarlas, además del elemento temporal, el carácter teatral y esto, como hemos analizado, más que diferenciarlas, las une, en el punto intermedio formado por el carácter estático de las primeras y en el dinamismo de la enumeración verbal de las segundas, dentro del contexto del discurso absurdo.