Textos

1981

LA COMICIDAD EN LA LITERATURA FRANCESA

DEPARTAMENTO
DE FILOLOGIA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Textos

1981

LA COMICIDAD EN LA LITERATURA FRANCESA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

SUMARIO:

	PAGINAS
Presentación	9
El «Fabliau» en la segunda mitad del siglo XIII: Rutebeuf Alicia Yllera Fernández	11
Amplificación y estilos. Retórica y procedimientos cómicos en las parodias litúrgicas medievales en Francia. Esperanza Bermejo Larrea	27
Clases sociales, oficios y funciones dramáticas. La figura cómica del zapatero en las farsas francesas de los siglos XV y XVI. Julián Muela Ezquerra	45
Transposición y expresividad en la farsa del siglo XV Fidel Corcuera Manso	63
Un aspecto de la comicidad rabelesiana: El disparate sexual y las mujeres. Antonio Domínguez Domínguez	79
Un uso cómico de la violencia: El Romant Comique, de Scarron. J. Ignacio Velázquez L.	95
La poesía cómica en Francia: 1950-1980. Michel Bernier	111

PRESENTACIÓN

En cuanto Directora provisional del Departamento de Lengua y Literatura francesas de Zaragoza, he sido invitada por los profesores que lo componen a presentar la colección de artículos que constituye *Textos 1981*. Agradezco de veras tan amable atención.

Textos 1981 es un conjunto de trabajos que se ocupan de *La comicidad en la literatura francesa*. Los autores, que eligieron libremente en su día el tema, han distribuido la materia siguiendo el orden cronológico de los textos analizados. Se presta atención a la literatura medieval, al período clásico y a la poesía más reciente. No se ha intentado una labor de síntesis. Ni se ha determinado de antemano una división rígida de contenidos. Y claro que un tema tan rico y vario en aspectos y problemas no puede abarcarse en el marco de una pequeña colección de estudios. Se ha pretendido respetar, además, las preferencias y la especialidad de cada autor, cubriendo, eso sí, un espectro cronológico amplio. El lector encontrará en las páginas que siguen contribuciones que, con enfoques metodológicos diversos, tratan diferentes manifestaciones de lo cómico en la literatura francesa. Hallará datos de valor y observaciones agudas sobre textos de épocas distantes, que le permitirán, sin duda, modificar o enriquecer algunas de las conclusiones que se han propuesto para ciertas obras literarias consideradas comúnmente cómicas. Pero... *qui lira, verra, en jugera*... y —ojalá—... *en profitera*.

Me constan la ilusión y el esfuerzo de los profesores que han hecho posible el presente volumen. Nos une una sincera amistad, fruto de una convivencia de varios años en la Facultad de Letras de Zaragoza. Por ello, deseo de corazón el mejor éxito para estos *Textos 1981*.

Mención especial merece la presencia de Alicia Yllera en estas páginas. Ella fue la impulsora, en su día, de los primeros *Textos* que sacó a la luz el Departamento de Lengua y Literatura francesas de Zaragoza: *Textos 1979*, dedicados al análisis de distintas corrientes metodológicas de la crítica literaria en su aplicación a la literatura francesa. Ella daba allí, en aquél volumen, el espaldarazo a los autores de estos *Textos 1981*, que siguen felizmente en la brecha.

Así pues, la presente publicación no constituye, en cuanto colección colectiva de trabajos del Departamento, ninguna novedad. No establece un precedente, que hubiera sido, sin duda, indiscreto por mi parte patrocinar. Representa la continuación de un esfuerzo en común y de muchas horas ilusionadas de trabajo. En ese sentido, para quienes formamos parte de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, especialmente los filólogos, la aparición de estos

nuevos *Textos* es motivo de satisfacción y ocasión para el recuerdo y la gratitud a los que han hecho y hacen posible la enseñanza del francés en nuestra Universidad. (Los profesores actuales del Departamento de Lengua y Literatura francesas, claro está, varios de ellos colaboradores en el presente volumen, y también los que lo han sido, muy especialmente, por supuesto, los titulares de la Cátedra: Daniel Poyán, Francisco J. Hernández y Alicia Yllera.)

Me complace doblemente despedir al año que se va y saludar al que viene en el marco de esta colección de trabajos. El estudio de la literatura cómica ha de atraer buenos augurios y, sobre todo, entronca con el mejor humanismo.

Zaragoza, 31 de diciembre de 1981

María Antonia Martín Zorraquino
Catedrática de Lengua Española

EL «FABLIAU» EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIII: RUTEBEUF

Alicia YLLERA FERNANDEZ

I. INTRODUCCION

Aunque el interés por *ces vieux contes gaulois* precede al interés por la novela e incluso por la canción de gesta[1] y es el único género de la narrativa breve medieval que ha recibido un cierto número de estudios, algunos problemas se hallan todavía muy lejos de una solución satisfactoria.

Muchos de los rasgos, principalmente los externos, señalados para caracterizar el «fabliaux» son comunes a todos los géneros narrativos menores:

a) Brevedad. La media de los «fabliau» es de 300 versos, aunque existen algunos que sobrepasan los 1.000. La misma tendencia aparece en el apólogo moral o en la novela corta y los separa de la novela y canción de gesta, aunque existen casos de neutralización: el *Voyage de Charlemagne* consta de 870 versos. La brevedad impone la casi total ausencia de descripción e individualización de los personajes y la unidad de la acción: el «fabliau», como la novela corta y el cuento moral, se organiza en general en torno a una «aventura» anunciada desde el principio.

b) Estilo sencillo. Hay que manejar con precaución este dato que viene aplicándose tradicionalmente al «fabliau». Bédier habló de total ausencia de pretensiones literarias; el autor se diluye tras el tema que trata ya que su único propósito es divertir[2]. Están compuestos en octosílabos pareados, forma utilizada por *Lapidaires, Computs,* etc., es decir por las composiciones «no poéticas». Pero la menor frecuencia de artificios retóricos no supone necesariamente su desconocimiento por parte del autor. La sencillez del «fabliau» coincide con la elocución simple, recomendada por los tratadistas de la época[3] para obras ligeras y cómicas, y con el estilo

humilis. Este es el estilo que, para sus contemporáneos, se adaptaba al género, lo cual también influyó en la elección de las clases sociales a las que pertenecían los personajes ridiculizados[4]. Hay que considerar con precaución la idea de que los autores de «fabliaux» carecen de pretensiones literarias. Por otra parte no puede aceptarse la creencia en la uniformidad de estilo de los «fabliaux»[5]. Bédier lo veía como característica del género: «Tous les poèmes de Rutebeuf sont hérissés de rimes équivoquées, tous, sauf les fabliaux»[6] A ello respondía Nykrog: «Il n'y a, sur ce point, absolument aucune différence entre les différents poèmes de Rutebeuf»[7]. No es totalmente acertada la afirmación de Nykrog: existen y no existen diferencias según los poemas con los que se compara: las diferencias son notables si tomamos como referencia sus poemas en cuaderna vía pero, caso de considerarse los octosílabos pareados narrativos, las diferencias desaparecen.

Las principales diferencias estilísticas radican en las tendencias de la época y en la personalidad de los autores: Gautier le leu[8] y Rutebeuf, ambos de la segunda mitad del siglo XIII, presentan en sus fabliaux un estilo mucho más recargado que el de Jean Bodel.

c) La *senefiance* o moral. El «fabliau», cuento moral, etc. Comienzan o concluyen con un proverbio, dicho, refrán, etc. Su valor es evidente en toda obra edificante mas no en el «fabliau» que carece de auténtico deseo didáctico: ¿A qué responde en estas circunstancias? Dos posibilidades, no exclusivas, se ofrecen: son el efecto de la enseñanza escolar sobre la composición literaria o bien son un rasgo inherente al género, heredado de la literatura moralizante de la que derivan. La introducción de la *senefiance* es un procedimiento retórico[9] perfectamente adaptado al valor «general» del «fabliau». El refrán o sentencia inicial constituye el pretexto, el motivo de la obra: el «fabliau» es la manifestación, la ejemplificación de esa *senefiance,* elemento constitutivo del relato, pero sin valor moral. La *senefiance* no aparece por su valor moral sino como organizador del cuento y, en algún «fabliau» de Rutebeuf, como elemento constituyente esencial de la narración.

Los mismos elementos constitutivos caracterizan al cuento moral y al «fabliau». Unos mismos temas pueden aparecer en ambos. Sólo el punto de vista desde el que se consideran distingue el «fabliau» de los géneros cortesanos y didácticos[10]. Recordemos que unas mismas situaciones pueden ser cómicas o trágicas según la intención del autor; basta exagerar los tipos y situaciones para hacer de Otelo un celoso impertinente, ridículo, etc. La comedia no es sino una manera especial de presentar, y de ver, la tragedia. Lo mismo podríamos decir del «fabliau» frente al cuento moral o cortesano.

Rutebeuf pertenece a lo que podríamos llamar la segunda etapa del «fabliau» .

El primer «fabliau», el «fabliau» que cubre los años que median entre el final del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII, es un «fabliau» amable, de humor malicioso pero alegre. Es el «fabliau» representado por Jean Bodel: estilo rápido, ausencia de equívocos, diálogos vivos, burla que nunca llega a ser amarga.

Antes de esta época, el «fabliau» apenas si se había liberado del apólogo o del cuento de personaje. A este segundo tipo pertenece el más antiguo de todos, *Richeut* (1159)[11]. Sin duda, en cuanto al estilo y espíritu, puede parangonarse con las mejores obras posteriores, pero la técnica y forma que triunfarán aún no están fijadas. No utiliza el octosílabo pareado sino el «tercet coué», aunque más irregular que en Rutebeuf. No es una *broma* montada sobre una situación ante la que se diluyen los personajes, totalmente indeterminados, sino la alegre historia de una «mujer de la vida» («Maistresse fu de lecherie», v. 5), que engaña a todos sus amantes, y de Sansón, digno hijo de ella. No existe ninguna sátira: el autor se divierte con sus personajes sin atacarlos.

En otros casos el «fabliau» se acerca al apólogo (burlesco, por supuesto). El «fabliau» *Des Putains et des lecheors*[12] cuenta la creación de los tres órdenes: clérigos, caballeros y villanos, a los que Dios distribuyó los diezmos y limosnas, las tierras y los trabajos rústicos, respectivamente. Entonces oyó gritar al grupo de *putains* y *lecheors* (juglares), a quienes nada había asignado en el reparto. Dios confió los *lecheors* a los caballeros y las *putains* a los clérigos. Pero a los *lecheors* tocó la peor parte, ya que, si los clérigos cumplen su cometido, los caballeros olvidan el suyo con demasiada frecuencia. *Des Putains et des lecheors* se aproxima ya más a lo que serán la mayoría de los «fabliaux» pero conserva el aspecto del apólogo y contiene una crítica de clase.

En la segunda mitad del siglo XIII el «fabliau» pierde su primitiva espontaneidad. Se hace más amargo en sus ataques, llegando a una auténtica sátira; su estilo se sobrecarga, se conceptualiza: es la época de Rutebeuf y Gautier le Leu.

Diversos rasgos, especialmente formales, acercan a Rutebeuf y Gautier le Leu. En ambos aparece la repetición textual de versos que vuelven en composiciones diversas. Si los «fabliaux» anteriores no rehuían la asonancia, Gautier le Leu y Rutebeuf buscan la rima rica; incluso la rima homónima y leonina y el juego de palabras. Ambos, por su cultura y por las alusiones de su obra, parecen haber pertenecido al grupo de los goliardos. Les aproxima su aversión al clero (en Rutebeuf especialmente a los frailes); ambos transforman el «fabliau» de simple juego cómico en sátira mordaz: tal es la actitud del *Prestre teint* o de *Connebert* de Gautier le Leu[13] y de *Frère Denise* de Rutebeuf. Ambos hacen gala de violencia y osa-

día. En ellos se trasluce un pesimismo profundo, descontentos consigo mismo y con todos sus contemporáneos. Pero Gautier le Leu presenta una libertad de pensamiento[14] que no existe en Rutebeuf, quien, si ataca a los hombres, siempre salva las instituciones. Por otra parte, Gautier le Leu no teme recurrir a temas obscenos (*Du C.: le Sot chevalier; le Fol vilain,* etc.), rasgo inexistente en Rutebeuf.

Rutebeuf escribió cinco «fabliaux»[15], aunque existen dudas acerca del carácter de uno de ellos, *Frère Denise.* Per Nykrog se preguntaba si el autor no lo habría concebido como ejemplo del vicio castigado[16], Faral y Bastin señalaron su carácter ambiguo, semi-cómico, semi-moralizante[17]. El manuscrito A habla de un *dit-ié* mientras que C lo denomina *fablel.* La denominación carecería de importancia sin estar apoyada por rasgos textuales: los elementos cómicos aparecen ahogados por los elementos satíricos y moralizantes. Su técnica recuerda, sin embargo, la del «fabliau» y la astucia de Frère Simon únicamente es comparable a la de un personaje de «fabliau». Frente a esto no supone la inversión de la moral «normal» como el «fabliau»; no consta de conclusión proverbial, contra la costumbre de Rutebeuf, sino de *happy end,* como en cualquier cuentecillo moral. El tema ingenioso del disfraz de *Frère Denise* (joven disfrazada de fraile por las argucias de un franciscano) aparece sofocado por el deseo de Rutebeuf de criticar al fraile. Las palabras de la dama después de haber descubierto la fechoría del «Cordelier» no son ya un diálogo de «fabliau»[18]. Rutebeuf ha olvidado la ficción inicial; es su aversión a las órdenes mendicantes la que se expresa. «Fabliau» por su forma, relato moralizante por su contenido, supone una transformación del género: el polemista predomina sobre el *amuseur.*

II. ESTRUCTURAS DEL «FABLIAU» DE RUTEBEUF

1. Estructuras internas

El «fabliau» es esencialmente un chiste, una broma, una historieta cómica versificada[19]. El factor cómico es el eje en torno al que se organiza, por lo que toda división, toda tipología, dentro de él, depende de la manera de hacer surgir la chispa cómica.

Todo cuento (moral, profano, etc.) se organiza en torno a un *conflicto.* En un cierto número de «fabliaux» el conflicto se produce entre lo normal, lo corriente, la «verdadera moral» o tenida por tal, etc. y una interpretación divergente o situación abiertamente opuesta. Este factor constituyente puede faltar si la situación por sí misma es capaz de engendrar la comicidad; es el caso de un cierto número de «fabliaux» groseros u obscenos, como el *Pet au vilain.* En este «fabliau» no existe conflicto sino únicamente un «hecho» por sí solo capaz de provocar la risa, subrayado por sus consecuen-

cias desorbitadas: la exclusión de todos los villanos del infierno. Este motivo elemental puede aparecer unido al tema del burlador-burlado y del malentendido lingüístico[20], como en *Charlot le Juif et la peau au lièvre.* En él la fuente de comicidad es triple:

a) Conflicto entre la intención de engañar a Guillaume, el panadero, al juglar y su resultado: el burlador sale burlado.

b) Conflicto radicado en el malentendido lingüístico basado en el doble sentido de *coûter,* «necesitar, requerir, ser necesario» y «valer, tener valor real». El matar a la liebre *costó* más de *cent souz,* puesto que reventó al caballo, pero el valor real de la piel, dádiva recibida por Charlot, no podía satisfacerle.

c) Grosería de la venganza del juglar.

En *Frère Denise* el conflicto aparece en la distorsión entre las promesas del fraile y sus verdaderas intenciones. Es posible que en este caso la forma externa del «fabliau», el disfraz de Frère Denise, fuese sugerido a Rutebeuf por el refrán que lo precede, «Li abis ne fet pas l'ermite» (v. 1), variante requerida por la rima del proverbio más frecuente. «Li abis ne fait pas le moyne o le relegieus» (Morawski, n.° 1.053), que cobra, en este caso, una doble interpretación: por una parte, tema frecuente en el autor, la apariencia externa del fraile no se corresponde con su forma de ser interior, por otra, aun bajo el hábito de un fraile, Frère Denise no logra serlo.

El «fabliau» puede presentarse como un conflicto entre una moral cotidiana, común, y la moral propia al «fabliau». Es el caso de la *Dame qui fist trois tours autour du moustier,* de las innumerables historietas de «triángulo», y del *Testament de l'asne.* Existe:

a) Una situación incompatible con la moral cotidiana pero avalada por la moral del «fabliau». La mujer del caballero es amante del cura en la *Dame qui fist trois tours;* el clérigo avaro ha enterrado a su asno en el cementerio en el *Testament de l'asne.*

b) La acción (conflicto) se desencadena al intervenir un personaje exterior, el marido en el primer caso, los restantes clérigos y especialmente el obispo en el segundo, que pretende sustituir lo que llamamos «moral del fabliau» por la «moral cotidiana», es decir, hacer cesar la situación «escandalosa».

c) El conflicto se resuelve volviéndose a la situación inicial o a una situación análoga derivada de ésta: la moral del «fabliau» triunfa sobre la moral cotidiana y quien intentó invertir la situación es el personaje ridículo. El marido reconoce su error en la *Dame qui fist trois tours,* gracias a un malentendido de situación [una situación presenta dos posibles interpretaciones, una verdadera y otra falsa, siendo la segunda la que se impone]. El obispo acepta la inhumación del asno en el Campo Santo.

Puede darse una distorsión entre la historieta y el proverbio, refrán, moraleja inicial o final. En la *Dame qui fist trois tours* se ataca, aparentemente, la astucia femenina, pero se deja que ésta triun-

fe impunemente. La distorsión es aún más profunda en el *Testament de l'asne:* el «fabliau» interpreta el hecho de que el obispo sea convencido con dinero como un triunfo de Generosidad sobre Avaricia.

El prólogo puede contener un ataque opuesto al de la conclusión e incluso en contradicción con ésta: Rutebeuf no deja escapar la ocasión para fustigar un vicio de su tiempo al que aborrece. En el *Testament de l'asne* toma el viejo tema del testamento burlesco[21] pero la parodia legal sirve de pretexto únicamente para el desenlace de la historia, el conflicto es ajeno al «testamento». La historieta podría haber sido un buen ejemplo que ilustrase la simonía, la codicia de los clérigos[22], etc., pero a esta dirección sólo apunta la conclusión de Rutebeuf[23]. El prólogo es una diatriba contra los «calumniadores» *(mesdisanz)* que delatan al cura ante el obispo. Tal vez hubiese un recuerdo de numerosas delaciones movidas, no por el deseo de reforma, sino por la envidia e incluso cierta parodia del motivo de los *losengiers* de la poesía cortesana. A pesar de ello es evidente la inversión de los valores éticos: el personaje defendido es el cura avaro; los *mesdisanz* son los que lo denuncian ante el obispo. Rutebeuf se abandona a su tendencia moralista aun a riesgo de tergiversar el sentido del «fabliau».

En los dos diálogos entre el cura y el obispo utiliza hábilmente su gusto por el retruécano y el equívoco. El obispo es inicialmente presentado como de «sainte vie», por lo que condena la acción del cura que enterró a su fiel asno en Campo Santo:

> Faux desleaux, Deu *anemis,*
> Ou aveiz vos vostre *asne mis?*
> vv. 95-96, FB, II, p. 301

Más tarde su enfado desaparece al saberse incluido en el testamento del asno generoso. Pero ya en los versos anteriores el equívoco en la rima introduce una nota cómica que anuncia la superficialidad del celo del obispo y la farsa del juicio. En el primer encuentro con el obispo, el cura logra con gran habilidad ganar un día. A su regreso, provisto de su *bourse,* jugando con diversos sentidos de la palabra *consoil* («consejo», «juicio», «aviso», etc.) y de la expresión *a conseil* («en secreto»), logra hábilmente contentar al obispo:

> Prestres, *consoil* aveiz eü
> Qui aveiz votre senz beü.
> —Sire, *consoil* oi ge sans faille,
> Mais *a consoil* n'afiert bataille;
> Ne vos en deveiz mervillier,
> Qu'*a consoil* doit on concillier.
> Dire vos vueul ma conscience
> Et, s'il i afiert penitance,
> Ou soit d'avoir ou soit de cors,
> Adons si me corrigiez lors.
> vv. 131-140, FB, II, p. 303

El juego de palabras no es en este caso gratuito: «He escuchado *consejo* («aviso, ayuda», pretexto que sirvió para aplazar el juicio del obispo) pero al *consejo* (doble sentido: «ayuda, aviso» y «reunión judicial») no corresponde la querella. *En el consejo* (a la vez en sentido literal y como expresión figurada, «secretamente») hay que reconciliarse» (vv. 133-136)[24]. La humildad del párroco prepara el soborno subsiguiente: tal vez la penitencia de dinero fuese el mejor medio de solucionar la cuestión (vv. 137-140). Las palabras permiten al hombre triunfar en las dificultades. Son fuente de equívoco pero utilizadas hábilmente pueden solucionar una situación comprometida. El obispo, que había sido presentado al comenzar el relato con una ampulosa alabanza de su bondad (vv. 43-56, FB, II, pp. 300-301), concluye ufanamente la historieta contento de haber dado una buena lección al cura (vv. 161-164, FB, II, p. 303).

El sentido general del *Testament de l'asne,* como en general de la mayoría de sus «fabliaux», es pesimista. Predomina la ironía amarga sobre la visión cómica y desenfadada del mundo.

La obra se organiza en torno a varias contraposiciones:

a) Visión moral / visión mundana.

El poema supone dos visiones del mundo antagónicas: una la de Rutebeuf y la moral cristiana tradicional, el mundo está corrompido: todo se puede comprar; sólo la conclusión (vv. 165-170) la expone. La segunda une el honor, la tranquilidad y, por lo tanto, la bondad, a la riqueza. Son buenos, luego *chrestiens,* los que a ella ayudan, poco importa que se trate de un asno que por eso merece ser enterrado en el Campo Santo. Los que a ella se oponen y los denuncian son seres despreciables. Además el moralista Rutebeuf aprovecha la ocasión para arremeter contra los delatores y calumniadores.

b) Moraleja fingida / moraleja real

La moraleja contenida en el prólogo presenta la obra como diatriba contra los delatores del cura; el obispo sobornado se felicita por haber llevado al bien al cura. Unicamente la moraleja de la conclusión contiene la verdadera *senefiance* que Rutebeuf le quiere dar: el mundo es presa de la corrupción a la que no escapan las jerarquías eclesiásticas.

c) Personalidad real / personalidad aparente.

La bondad y la maldad de cada personaje depende en parte de la perspectiva de cada situación. La bondad inicial del obispo y su aparente liberalidad se disuelve en codicia real. En cambio el cura avaro y egoísta es agradecido con su asno.

Rutebeuf desarrolla considerablemente la moraleja de sus «fabliaux». Incluso introduce en sus obras diversas diatribas contra los males del mundo. Conserva del «fabliau» el triunfo del astuto pero, lo que en las obras de la época anterior era esencialmente un

elemento capaz de producir la comicidad (la inversión del punto de vista general, la supresión del triunfo del bien propia del cuento moral, la victoria del pícaro astuto sobre el inocente bobalicón) responde en él a su visión pesimista del mundo.

2. Estructuras externas.

Los «fabliaux» de Rutebeuf constan de cinco elementos: a) introducción; b) situación inicial; c) conflicto; d) solución del conflicito; e) conclusión.

Todos estos elementos son constantes salvo la conclusión de la que carece *Frère Denise.* En todos los casos está menos desarrollada que la introducción[25]. Los prólogos presentan un gran desarrollo pero, excepto en el *Pet au vilain,* en el que está integrado en la narración, se mantiene el equilibrio entre introducción expositiva y desarrollo narrativo. La atención concedida al prólogo responde, por otra parte, al carácter esencialmente expositivo y polémico del genio de Rutebeuf, frente a cierta inferioridad como narrador.

En la conclusión se introduce Rutebeuf en tercera persona, es el lugar donde firma su obra[26]. Este rasgo aparece en todos sus «fabliaux» salvo en *Frère Denise,* donde es posible que la prudencia aconseje suprimir el nombre del autor en una obra cargada de ataques. La conclusión puede recoger el tema inicial, dándole un alcance más universal: en *Charlot le Juif* protesta en la introducción contra cuantos intentan burlar a los juglares. En la conclusión se recoge una idea más amplia por medio de un refrán: «Qui de barat quiert, baraz li vient» (v. 132). La conclusión puede suponer una distorsión de la introducción: en el prólogo al *Testament de l'asne* se lamenta de los envidiosos y maldicientes que acechan a los protegidos de Fortuna; la conclusión entrevé la posibilidad de obrar a su antojo para el que posee riquezas.

1. En el *prólogo* se expone en general el tema del «fabliau»[27]. Escrito en estilo proverbial, general, puede constar de uno o varios refranes, como en *Frère Denise.* Puede generar la forma de narración: *Frère Denise* no es únicamente una glosa del refrán «el hábito no hace al monje» sino que éste crea además el desarrollo del relato: una mujer, Denise, se disfraza de fraile por los engaños de un franciscano[28]. El prólogo introduce un tema del que el «fabliau» es la ejemplificación. La transición es siempre explícita en Rutebeuf:

> Por ce le di qu'a Aviceinnes
> Avint, n'a pas un an entier,
> A Guillaume le penetier.
> *Charlot le Juif,* vv. 12-14, FB, II, p. 256[29]

2. La *situación inicial* consta de:

a) Situación temporal del relato:

N'a pas un an entier,
Charlot le Juif, v. 13, FB, II, p. 256

b) Situación espacial:

a Aviceinnes
Ibíd. v. 12, FB, II, p. 256

c) Posición social de los personajes:

Guillaume le penetier
Ibíd. v. 14, FB, II, p. 256

Le pucele fu gentil fame:
Chevaliers ot esté son pere:
etc.
Frère Denise, vv. 28-29, FB, II, p. 284 (cf. vv.30-32).

une damoisele
Qui ert fame a un escuier
Dame qui fist trois tours, vv. 16-17, FB, II, p. 293.

un prouvoire
Qui avoit une bone esglise
Testament de l'asne, vv. 20-21, FB, II, p. 300

a) y b) suelen faltar.

La situación inicial puede ser simple *(Pet au vilain)* pero, en general, en los «fabliaux» más desarrollados es doble: ej. *Preste-Evesque* en el *Testament de l'asne.*

El motivo inicial, que introduce a los protagonistas y su situación, puede conllevar una descripción somera. En los textos que nos ocupan la única desarrollada es la de *Frère Denise,* que se aproxima al cuento satírico (vv. 18-32, FB, II, pp. 282-283). Aparece esencialmente en el tipo, poco frecuente, de *fabliau à caractère,* como *Richeut La Veuve* de Gautier le Leu. En ningún caso existe retrato del personaje sino indicaciones acerca de su situación, costumbres, etc. En *Charlot le Juif* se sustituye por los antecedentes de la acción: la caza de la liebre, parodia del esfuerzo inútil de los cazadores, apoyada por el estilo machacón del fragmento, caracterizado por la acumulación de adverbios en *-ment* (que denotan fatiga, esfuerzo, pesadez)[30] contrapuestos a formas que evocan la rapidez de la carrera (*ala... et sa et la* y a la anáfora de *assez: Asseiz corrut, asseiz ala, / Asseiz guenchi et sa et la,* vv. 23-24, FB. II, p. 257).

3. El *conflicto,* la acción, supone la introducción del diálogo: esto diferencia la preparación de la acción —antecedentes— de su desencadenamiento. Suele consistir en un encuentro (diálogo de la mujer y el cura decidiendo reunirse por la noche en la *Dame qui fist trois tours;* diálogo de Frère Denise y el «Cordelier», etc.) o en el conocimiento de la situación por parte de un personaje externo (el obispo es informado del entierro del asno en el cementerio en el *Testament de l'asne,* etc.). Suele ir precedida de una vaga indicación temporal: «un jour» (*Testament de l'asne,* v. 57), «un jour, au partir de l'église» (*Dame qui fist trois tours,* v. 25), etc.

Un encuentro, noticia, azar, etc. crea el conflicto, rompe el equilibrio hasta entonces establecido. Poco importa que este equilibrio sea positivo o negativo: en la *Dame qui fist trois tours* la situación de equilibrio es el adulterio desconocido por el marido. Las únicas variaciones dentro del género del «fabliau» atañen a los actantes y al conflicto, aunque la elección se produzca, en general, dentro de un marco muy reducido. El agente del conflicto puede ser una persona: los curas que delatan al párroco en el *Testament de l'asne;* o un sentimiento de un personaje: intento de engañar y avaricia en *Charlot le Juif,* etc.

4. *Solución.* El conflicto se resuelve o bien creando una nueva situación diferente a la inicial *(Pet au vilain; Frère Denise)* o bien volviendo a la situación inicial *(Testament de l'asne;* la *Dame qui fist trois tours).* El paso de los puntos 3 a 4 es el único realmente controlado por los protagonistas de la historia.

III. CONCLUSION

Un mismo tema aparece en los «fabliaux» de Rutebeuf, en sus Poemas del infortunio, en sus textos religiosos o didácticos, en sus poemas contra las Ordenes Mendicantes e incluso en el *Miracle de Théophile:* Hipocresía reina en el mundo *qui s'empire:* no sólo el mundo es malo sino que ha llegado a confundir el bien y el mal, ha logrado hacer pasar el bien por el mal, lo verdadero por lo falso, la información por delación, la simonía por generosidad. Eterno tema de numerosos moralistas de todas las épocas, de muchos autores del siglo XIII y principalmente de Rutebeuf: la mentira triunfa en todos los órdenes de la vida. Es el tema profundo del *Testament de l'asne,* de *Frère Denise,* de la *Dame qui fist trois tours,* etc.

Desaparece la alegre y despreocupada comicidad de la época anterior. Sólo queda la ironía, el juego habilidoso de las palabras, el ingenio. El cuento alegre se hace amargo o mejor el «fabliau» se vuelve «alegoría» y permite una doble interpretación: en un sentido literal como broma contra la codicia del clero, de los burgueses, contra la lascivia de las mujeres o de los frailes, en un sentido profundo como ejemplo del triunfo del mal en el mundo. El «fabliau»

cambia de tono. Jean Bodel es más fascinante con su risa fácil, despreocupada y juguetona, sus cuadros amables, su moral intranscendente. El tono del «fabliau» de Rutebeuf y de Gautier le Leu en la segunda mitad del siglo es diferente. Desarrollan un viejo tema: el descontento ante el mundo, el pesimismo. El descontento y el desengaño predominan en géneros que antes buscaban esencialmente divertir: en los poemas de *Renart*[31] y en los «*fabliaux*».

Es cierto que Rutebeuf fue esencialmente un satirista, un polemista, un publicista e incluso un moralista más que un *amuseur*. Pero, si frente al «fabliau» amable de la época anterior, nos ha dejado obras densas, amargas y pesimistas, fue no tanto por inhabilidad del escritor como porque gran parte de este sentido fatídico flotaba en el ambiente. No en balde el «fabliau» y los géneros cómicos no volverán a aparecer en el siglo XIV, salvo la resurrección, con Jean de Condé, de los géneros de la segunda mitad del XII y principios del XIII («fabliau», «lai», etc.) o bajo un tono de perfecta amabilidad, que recuerda el de la época de Jean Bodel, dedicadas a un círculo reducido, a una élite culta que había conservado los gustos literarios que imperaban un siglo antes, la corte de Hainaut.

En la segunda mitad del siglo XIII, el «fabliau» se hace amargo y satírico. Es su última evolución. A su vez compensa la desaparición de su tono cómico e intranscendente, de su risa fácil y maliciosa con un deliberado intento de recargamiento de la expresión —siguiendo las tendencias estilísticas de su momento con precedentes en la primera mitad del siglo en Gautier de Coincy, etc.—, utilizando con frecuencia el equívoco lingüístico. Pero el juego de palabras —del que los «fabliaux» de Rutebeuf, como en general sus restantes obras, ofrecen numerosos ejemplos— es más un rasgo de ingeniosidad y de habilidad, capaz de producir la sorpresa, que un elemento cómico en sentido propio.

• NOTAS:

[1] En el siglo XVI CLAUDE FAUCHET, en su *Histoire des anciens poètes français* (1581) los citaba con admiración (*Oeuvres,* 1610, f. 551 r.°). J. BEDIER, *Les Fabliaux.* París, EBOUILLON, 1893, pp. 3-4, recoge alusiones a los «fabliaux» desde el siglo XVII hasta el XIX. En cuanto a la novela medieval, J. CHAPELAIN, en el XVII, fue uno de los raros autores en mirar con cierta simpatía las viejas obras como el *Lancelot* (*Dialogue sur la lecture des vieux romans,* compuesto en 1647 pero publicado en 1870 [ed. de A. Feillet. París, 1870; reimpr. Ginebra, Slatkine, 1968]).

[2] *op. cit.,* pp. 341-342.

[3] Por ejemplo en la *Poetria nova* (ca. 1210) de GEOFFROI DE VINSAUF (Ed. Faral, *Les Arts Poétiques du XII° et XIII° siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age.* París, Champion, 1924, p. 255).

[4] La antigua distinción entre los tres estilos, *gravis, mediocris* y *humilis* se aplicaba en un principio a las diferencias entre tres tipos de elocución pero posteriormente se relacionó con el tipo de asunto y la clase social del personaje presentado (Cf. Faral, *op. cit.,* pp. 86-89).

[5] J. RYCHNER, al analizar el público al que se destinaban los «fabliaux» defendió la existencia de diferencias estilísticas según la clase social a la que se destinaba el texto: «Les remaniements, ..., sont en général moins travaillés; il arrive que leur style soit plus épais, et certains portent les marques claires d'une destination populaire» (*Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations.* 2. vol. Ginebra, Droz, 1960, T, I, p. 146). Con ello se oponía a la tesis de Bédier, que consideraba al «fabliau» obra del *espíritu burgués* (*op. cit,* p. 331). Su fórmula «d'un côté, les fabliaux et Renart; de l'autre, la Table Ronde» (*Ibid,* p. 323) hizo que todos los manuales de literatura medieval distinguiesen una «literatura aristocrática» contrapuesta a una «literatura burguesa». Bédier era hombre de fórmulas rotundas, muchas de las cuales, desprendidas de su contexto, han dado lugar a interpretaciones erróneas. No era su intención establecer un foso infranqueable entre los géneros medievales: comprueba que ciertos prólogos de «fabliaux» parecen aludir a un público aristocrático, que los manuscritos que nos los han transmitido incluyen a menudo también obras piadosas, novelas cortesanas, que el espíritu de los «fabliaux» contamina los géneros aristocráticos como la «pastourelle» y las canciones de Colin Muset o que los géneros más refinados florecen en las sociedades más burguesas (*Ibíd,* pp. 341 ss.), en suma que gozaban de un público muy amplio en el que las mujeres no estaban excluídas (*Ibíd.,* pp. 333-339). No es extraño que Per Nykrog, en un libro aparentemente «revolucionario», apoyase la idea de que los «fabliaux» son esencialmente un burlesco cortés en los mismos datos antes utilizados por Bédier: interpelaciones al público que denotan un público aristocrático, descripción de recitaciones de «fabliaux», temas y personajes satirizados (*Les Fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale.* Copenhague, Munksgaard, 1957. [2.ª ed. Ginebra, Droz, 1973], pp. 20-51). Los autores de «fabliaux» se dirigen a los círculos literarios en general, a la nobleza o burguesía (*Ibíd.,* p. 38). Rychner defiende que no es el mismo «fabliau» el que se destinaba a los distintos públicos, sino que los más cuidados estaban destinados a un público aristocrático mientras que el resto se dedicaba a una recitación burguesa o popular. Fundamenta su argumentación en el análisis del reducido número de «fabliaux» que nos han llegado en varias versiones. Pero, incluso en esos casos, es difícil adscribir una u otra versión, pese a sus esfuerzos, a un público aristocrático o popular. Habría que recordar la objeción de Blin a su comunicación: «Il paraît difficile de définir un genre par le public auquel il semble destiné: à qui s'adressait Rabelais? Certaines farces de Molière ont l'air faites pour un public populaire alors que c'est à la Cour qu'elles ont été applaudies». (Discusión en torno a la ponencia presentada por J. RYCHNER al coloquio organizado por el Centro de filología románica de Estrasburgo [23-25 de abril 1959], «Les Fabliaux, genre, style, public», publicado en *La littérature narrative d'imagination.* París, P.U.F., 1961, p. 53).

[6] *op. cit,* p. 302. La prueba parecía concluyente habida cuenta de la afición de Rutebeuf al retruécano, a la rima rica, al juego de palabras pero no podemos por menos que sorprendernos de la afirmación del autor.

[7] *op. cit.,* p. 168. Cita como apoyo de su tesis los vv. 32-42 del *Testament de l'asne.*

[8] Hay que tener en cuenta que Charles H. Livingston se apoya en el estilo del autor, al que compara con el de Rutebeuf, para afirmar que Gautier le Leu compuso sus obras en la segunda mitad del siglo XIII y no antes de 1250, aunque añade que las alusiones parecen corroborar esta hipótesis (*Le jongleur Gautier le Leu. Etude sur les fabliaux.* Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1951, pp. 87-100).

[9] El iniciar la obra con un refrán o con un ejemplo —además de adoptar el inicio natural (orden cronológico) o artificial— aparece, por ejemplo, en la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf. (Faral, *op. cit.,* pp. 55-59), etc.

[10] Es bien conocido que un mismo argumento puede aparecer en un «fabliau», en un milagro e incluso en un cuento cortés. Tomaremos el ejemplo del *Sacristan et la fame au chevalier* de Rutebeuf: su tema inicial aparece en una infinidad de «fabliaux»; es el tema de la infidelidad conyugal. Un sacristán se enamora de la mujer de un caballero. Ambos deciden huir no sin antes haber desvalijado la una la casa del marido, el otro el tesoro del monasterio. Sin embargo, el arrepentimiento de los culpables y la intervención de la Virgen para deshacer el entuerto hacen de la obra un milagro mariano.

[11] Ed. de M. MÉON, *Nouveau recueil de Fabliaux et contes inédits, des poètes français des XII°, XIII°, XIV° et XV° siècles.* 2 vol. París, Chasseriau, 1823, T. I, pp. 38-79. Más que cuento cómico derivado del *exemplum* puede considerarse una parodia del género de las vidas y sobre todo de los relatos de vidas heróicas, como muestra la introducción del texto:

> Or faites pais, si escotez
> Qui de Richaut oïr volez:
> Sovante foiz oï avez
> Conter sa vie.
> Maistresse fu de lecherie,
> Mainte fames ot en baillie
> Qu'ele a traït tot à sa guise
> Par son atrait.
> vv. 1-8, p. 38

Los versos 3-4 recuerdan numerosos prólogos de canciones de gesta.

[12] Ed. de A. de MONTAIGLON y G. RAYNAUD, *Recueil général des fabliaux des XIII° et XIV° siècles.* 6 vol. París, Libraire des Bibliophiles, 1872-1890; T. III, pp. 175-177.

[13] Cuya «moraleja» puede compararse a ciertos versos de *Frère Denise.*

> Car si fuissent or si atorné
> Tuit li prestre de mere né
> Qui sacrament de mariage
> Tornent a honte et a putage!
> vv. 303-306 (ed. Montaiglon-Raynand, t. V, pp. 160-170, p. 170; C/. Livingston, *op. cit.,* p. 127).

[14] Se ha exagerado probablemente la libertad de pensamiento de Gautier le Leu. Para Charles V. Langlois su obra *De Dieu et dou Pescour* es una de las más atrevidas, si no la más atrevida, de su tiempo *(La vie en France au Moyen Age.* T. II. *D'après les moralistas du temps.* París, Hachette, 1925, p. 378). Livingston confiesa que «nous ne trouvons rien de si osé dans les poésies satiriques latines ou dans celles des «mécontents» de la seconde moitié du siècle, époque où Gautier le Leu aurait vécu» (*op. cit.,* p. 208). Era peligroso en esa época discutir el proble-

ma del mal en el mundo y sólo en el sur de Francia podemos encontrar obras comparables (*Ibid.*, p. 209). Recordemos el tema. Un pescador se niega sucesivamente a vender su mercancía a Judas, a Pedro, enviados por Jesús, y al mismo Jesús. Dios es responsable —expone el pescador a Jesús— de la injusticia que reina en el mundo pues El hizo un reparto desigual de la belleza, la fuerza y las riquezas y permite que el pecador viva sin castigo y se salve arrepintiéndose en el momento de la muerte. En cambio el pescador regala su mercancía a un horrible caballero, la Muerte, única que hace a todos iguales. Félix Lecoy señaló otros ejemplos de cuentos en los que se rechaza como persona justa a San Pedro y a Dios y se acepta a la muerte, mostró que una historieta análoga existía desde mediados del siglo XIII y apuntó su carácter didáctico («A propos du fabliau de Gautier le Leu *De Dieu et dou Pescour*», en *Mélanges Delbouille,* Gembloux, Duculot, 1964. pp. 367-379). Por otra parte, quien acusa de injusticia a Dios es *Envie* «li dolente», que toma la figura del pescador por lo que, lejos de ser una obra irreverente, el relato es más bien un apólogo moralizante y alegórico que critica precisamente la envidia y las quejas contra Dios a la vista de las injusticias del mundo.

15 *Charlot le juif et la peau au lièvre, Frère Denise,* la *Dame qui fist trois tours autour du Moustier,* el *Testament de l'asne,* el *Pet au vilain.* Cito por la ed. de las *Oeuvres complètes* de Rutebeuf de Ed. Faral y J. Bastin. 2 vol. París, Picard, 1969[2] (Abreviatura FB).

16 *op. cit.*, p. 65.

17 ed. de *Rutebeuf,* II, p. 292.

18 Cf. vv. 244-267, FB, II, pp. 289-290.

19 La mejor definición del «fabliau» sigue siendo la que dio Bédier: «Les fabliaux sont des contes à rire» (*op. cit.*, p. 6).

20 El malentendido o conflicto lingüístico aparece a veces como elemento constitutivo del «fabliau» sin vincularse a otro motivo. Puede surgir de una homonimia (o cuasihomonimia) —*Estula,* la *Male Honte*— o de la interpretación literal de una expresión figurada —la *Vieille qui oint de lard la patte au chevalier*—. A veces se une al tema del burlador burlado: el equívoco lingüístico permite al ingenuo triunfar sobre el astuto. En Rutebeuf el procedimiento aparece siempre unido a otros elementos.

21 Existieron diversos poemas latinos que contenían testamentos burlescos de animales (Cf. Faral-Bastin, *Rutebeuf,* II, p. 298).

22 En su mínima expresión su argumento no supone grandes novedades en relación con cualquier «fabliau» malicioso: un párroco tenía una buena iglesia y había empleado todo su saber en lograr que le rindiese al máximo. Su único amigo era un asno que le había servido fielmente durante veinte años y que, una vez muerto, enterró en el Campo Santo. El suceso llegó a oídos del obispo quien convocó al párroco. Un detalle se había olvidado: el asno, en su testamento, había dejado al obispo veinte «sous». El obispo lo acepta satisfecho y el párroco vuelve libre a su iglesia.

23
> Rutebués nos dist et enseigne
> Qui deniers porte a sa besoingne
> Ne doit douteir mauvais lyens.
> vv. 165-167, FB, II, pp. 303-304.

24 Puesto que esta reunión es un consejo ha de ser una benevolente advertencia; recuerda al obispo que abandone su tono amenazador.

25 En *Charlot le juif* sobre un total de 132 versos, la introducción ocupa 11 y la conclusión 2; *Frère Denise* presenta 336 versos de los que 15 constituyen la introducción y carece de conclusión; la *Dame qui fist trois tours* se compone de 170 versos, 15 de introducción y 2 de conclusión; de los 170 versos del *Testament de l'asne* 19 forman su introducción y 6 su conclusión y en el *Pet au vilain* ambas están

desmesuradamente desarrolladas: la introducción consta de 22 versos y la conclusión de 10 mientras que la obra se compone sólo de 72.

26 Rutebuez dit, bien m'en sovient:
Qui barat quiert, baraz li vient.
Charlot le juif, vv. 131-132, FB, II, p. 259.
Rustebuef dist en cest fablel:
Quant fame a fol, s'a son avel.
Dame qui fist trois tours, vv. 169-170, FB, II, p. 297.
Cf. *Testament de l'asne,* vv. 165-170, FB, II, pp. 303-304, etc.

27 «Mal va quien a juglar pretende engañar» en *Charlot le juif;* «el hábito no hace al monje», «no es oro todo lo que reluce» en *Frère Denise;* «no hay marido que pueda hacer carrera de su mujer, sobre todo si es bonachón» en la *Dame qui fist trois tours;* «el que vive en la riqueza halla envidiosos que le calumnien» en el *Testament de l'asne;* (en este caso no coincide el tema del prólogo con el del desarrollo y de la conclusión), «los villanos no tienen cabida en el cielo puesto que carecen de dinero para lograrlo pero, incluso, han perdido su entrada en el infierno» en el *Pet au vilain.*

28 Desconocemos si Rutebeuf inventó el tema pero no existen obras anteriores que lo traten. Por el contrario, fue imitado en diversas obras del siglo XV y posteriores (Cf. MONTAIGLON-RAYNAUD, III, p. 430, nota a su ed. de *Frere Denise* de Rutebeuf).

29 *Frère Denise* vv. 16-18, FB, II, p. 283; *la Dame qui fist trois tours,* vv. 16-17, FB, II, p. 293; *Testament de l'asne,* vv. 20-21, FB, II, p. 300; *Pet au vilain,* vv. 21-22, FB, II, p. 306.

30 Molt durement se desrouta,
Asseiz foï et longuement,
Et cil le chassa durement;
vv. 20-22, FB, II, pp. 256-257.

31 Así hace el mismo Rutebeuf en *Renart le Bestourné* donde utiliza la figura de *Renart* para lanzar una sátira virulenta contra los franciscanos y dominicos.

AMPLIFICACION Y ESTILOS. RETORICA Y PROCEDIMIENTOS COMICOS EN LAS PARODIAS LITURGICAS MEDIEVALES EN FRANCIA

Esperanza BERMEJO LARREA

La parodia de temas serios o elevados aparecen como una de las tendencias más genuinamente medievales. Casi todos los textos y obras literarias conocen un doble paródico o, al menos, de tono jocoso. Inscritas en esta tendencia general, las parodias litúrgicas o sacras constituyen un capítulo especial tanto por los procedimientos cómicos utilizados como por el espíritu que las anima. La *Coena Cypriani,* compuesta entre los siglos V y VII, es comúnmente aceptada como el primer documento de transmutación festiva del ritual canónico. Aunque este procedimiento cómico-burlesco se inicia en época temprana, su expansión y generalización sólo se produce a partir del siglo XI, coincidiendo con el renacimiento cultural y económico que experimentó la Europa occidental. Los clérigos parodian las misas, los graves y solemnes himnos, pero también las oraciones humildes tales como el Padrenuestro, el Avemaría, el Credo o las letanías, de las que se ha conservado mayor número por su brevedad y popularidad.

La censura eclesiástica pendió sobre ellas durante toda la Edad Media, pero sólo las atajó en la época de la Reforma, que condenó y acabó con las grandes parodias litúrgicas, aunque toleró las paráfrasis de las oraciones, calificándolas como «bromas festivas»,[1]. De ahí que los manuscritos contengan parodias de oraciones cotidianas, mientras que sólo fragmentos o alusiones breves testimonian la existencia de los dobles cómicos de las misas y oficios litúrgicos.

Por su carácter festivo, su tono jocoso y sus temas de exaltación de la comida, de la bebida y de la taberna, estas composiciones han sido atribuidas a los goliardos, con cuya concepción vita-

lista y sensual de la vida se identifican[2]. Muchos de los temas que en ellas aparecen son comunes a las canciones amorosas, satíricas, o de exaltación del juego y de los placeres de Baco. No son, pues, originales, ya que manejan y combinan los tópicos de esta poesía goliardesca. Pese al predominio de estos motivos, las parodias distan mucho de ser homogéneas y de presentar una temática unificada. En este sentido Eero Ilvonen sistematiza una clasificación de las parodias atendiendo a sus argumentos, que evolucionan a medida que transcurre el tiempo. Distingue unas parodias «eróticas» y «grotescas», compuestas en torno al siglo XIII, que recuperarían las líneas maestras de los goliardos, y otras «políticas» de tono amargo y desesperado, influenciadas por la Guerra de los Cien Años y las consecuencias sociales y morales que desencadenó[3]. El espíritu festivo ha sido sustituido por la sátira y crítica de las instituciones que han permitido el desorden y abandono que reina en el tiempo.

Pese al atractivo que este género ofrece, los estudios que le han sido consagrados, se detienen en 1914 con la monografía de Ilvonen anteriormente citada[4]. En época más reciente Lecoy, Bajtin, Aubailly y otros autores enfocan las parodias sacras con otro tipo de objetivos: la poética de Juan Ruiz Arcipreste de Hita[5], la cultura popular en Rabelais o la evolución de la narrativa hacia fórmulas teatrales. Bajtin relaciona las composiciones paródicas con la celebración festiva y popular del carnaval. Las tergiversaciones de la liturgia sacra constituyen para él una manifestación del gusto por la risa, que organiza una corriente dialógica paralela a la oficial[6]. Aubailly, finalmente, considera las parodias a partir de su relación con los *sermons joyeux,* que junto a los monólogos constituyen el primer eslabón en la cadena evolutiva hacia formas dialogadas y representadas complejas (*sottie* y farsa). Aunque las parodias no son el objetivo de su obra, revisa someramente sus procedimientos cómicos, analiza sus estructuras y estudia la funcionalidad de los personajes con el fin de establecer comparaciones con los recursos que las farsas y otras manifestaciones teatrales organizadas presentarán en los siglos XV y XVI[7]. Parece como si el interés por estas obras hubiera decaído de forma irremediable desde entonces.

I. LAS PARODIAS DE SERMONES Y DE VIDAS DE SANTOS

Existe un tipo de parodias de perfiles muy definidos, integrado por obras tales como el *Martyre de Saint Baccus,* la *Vie de Saint Harenc,* la *Vie tres haulte et tres puissante de dame Gueline,* la *Vie de Sainct Ongnon,* la *Vie de Sainct Frappe-Cul,* y otras muchas cuya época de composición oscila entre los siglos XIV y XV.

En general estos textos parodian modelos ya existentes, sugeridos en los títulos y en los «explicit»: los relatos hagiográficos y

ejemplares sobre la vida, actos y muerte de un santo o de un hombre de bien. Se inicia la relación con un modelo exterior y ajeno a la obra misma, construido según unas reglas fijadas y consolidadas por el uso y la tradición. El modelo pertenece, según la terminología de Northrop Frye[8], al modo ficcional *romance,* pues presenta unos protagonistas que son *héroes* superiores al hombre y a la naturaleza, y cuyas acciones penetran el universo de lo maravilloso. Este modo literario ofrece dos posibles realizaciones textuales: la profana si el héroe es un caballero y la religiosa si se trata de un santo entregado a su dimensión espiritual. Es, pues, significativo el protagonismo de Baccus, de Frappe-Cul o de Harenc u Oignon. El nombre de Baccus sugiere el universo festivo que rodeaba a este dios pagano, y contrasta con la idea de martirio que va a padecer; sincretiza la alegría de la celebración pagana y la severidad del sufrimiento cristiano. Frappe-Cul alegoriza la violencia jocosa de los golpes, elevando a la categoría de lo literario la parte inferior, baja y material del cuerpo del hombre. Harenc, Oignon, Gueline proceden del universo gastronómico, de la tradición del *Banquete,* negando por su carácter cotidiano la grandeza maravillosa que se requiere de sus obras.

La referencia al modelo continúa en la organización discursiva de la materia, dispuesta conforme a la preceptiva retórica en tres grandes partes[9]: *exordium,* desarrollo o relato de la vida y de los milagros del santo y *peroratio* o conclusión. El *exordium* establece el contacto con los auditores, y para asegurar el éxito de cara al público reproduce los tópicos derivados de la fórmula «iudicem benevolum, docilem, attentum parare»:

> Gieffroy, qui voit que la matire / De cestui monde mal s'atire, / Faindre veult matire novele, / Selonc ce que Diex le revèle, / D'un saint que l'en doit aourer / Dévotement et honorer, / Car il est partout renommez, / Et cilz est sains Baccus nommez (vv. 1-8)[10]

La presentación de la materia como algo nuevo es uno de los recursos de la *captatio benevolentiae* del público, cuya confianza se asegura aduciendo la *auctoritas* del relato debido a su inspiración divina.

El desarrollo del sermón o discurso, esbozado brevemente en el prólogo, contiene la narración de la vida, hechos, pasión y milagros del supuesto mártir. Harenc posee facultades extraordinarias, pues provoca atragantamientos en la gente, y enriquece al tabernero (vv. 50-54); Baccus hace hablar a los mudos, ver a los ciegos, a los tullidos correr, a los enfadados reír, a los abogados pleitear, a los cobardes valientes... (vv. 38-55). Los milagros han perdido su carácter sobrenatural, puesto que son situaciones que integran la

vida cotidiana: el negocio de la taberna y la embriaguez. Idéntica relajación se observa en el contenido de los martirios. Las torturas inflingidas a Harenc no son otra cosa que la faena de la pesca y el posterior transporte y comercialización de la mercancía. Harenc es capturado junto con otros compañeros —relatado como si se tratara de una masacre colectiva—, y después es trasladado a París, donde es vendido para diversos fines. El tabernero lo asa a la parrilla; otros compradores lo salan; otros lo cuelgan como a un ladrón; otros, finalmente, lo cortan en trozos y lo colocan en vinagre y cebollas. El doloroso martirio de Baccus no es ni más ni menos que la descripción de las labores agrícolas en la viña antes y después de la vendimia. La degradación del modo *romance* ha consistido en proveer de un tratamiento grave a unas acciones cotidianas, que constituyen el medio de vida para muchos hombres. De la esfera de lo maravilloso se ha descendido a la de la normalidad. El contenido de estas «vidas de santos» pertenece, pues, al modo *mimético bajo,* ya que relata acciones paralelas a la vida del hombre. Sin embargo, también cabría afirmar que la degradación llega hasta el modo *irónico,* especialmente si se consideran las características de los personajes protagonistas, situados en niveles inferiores al humano. Pero el verdadero relieve de estas obras aparece a partir de la comparación no con la vida cotidiana, de donde parecen proceder estas escenas, sino con lo maravilloso que la expectativa de género hacía aparecer. Es imprescindible introducir el criterio de *horizon d'attente* de Jauss[11], puesto que la comicidad de estas parodias se basa, esencialmente, en destruir esa expectativa mediante una afirmación inesperada, un juego antitético o una inversión del punto de vista.

La *peroratio* pone punto final a los relatos sobre vidas de santos. Contiene una recapitulación en la que se sintetiza el contenido o se explica el *sensus allegoricus* del relato[12]:

> C'est Jhésu-Crist qui la vigne est / Dont ceste liqueur douce nest, / Qui çà en terre descendi / Et par le conduit se rendi / De la Virge dame sans doubte, / Qui bléciée n'en fu ne route, / Car du Saint-Esprit culturée / Fu, non pas d'ome laborée. (MBvv. 432-439).

El *Martyre de Saint Baccus* prosigue por los caminos de sus modelos. Se pretende un relato alegórico cuya explicación va estrechamente ligada a la simbología de la figura de Jesucristo. El sentido oculto del texto se descubre en los versos siguientes, en los que se invierte el sentido religioso oficial con el que se alterna durante todo el texto:

Donques tuit cil qui sont myens, / Priez la vingne qu'elle entende / A nous, si que son filz nous rende / Saint Baccus donné sans vendu, / Dont nous buvons col estendu, / Comme grue sans dous buvrage, / Qui mainte grant soif assouage, / Et par la seue grant mérite / nous ottroit tous jors vin d'eslite / De quelque pais qu'il lui plaise... (MBvv. 451-460).

En estas parodias no podía faltar la reflexión moral contradictoria de la del modelo serio. La *Vie de Saint Harenc* se mofa de las indulgencias:

Vous auez ouy le sermon / De sainct Harenc si pardonnon / Tous les peschez de ceste année / Et de celle qui est passée, / Et trois cens ans de vray pardon / Et dix moys, c'est ung noble don... (vv. 107-112).

La relación mantenida con el modelo abarca el nivel del contenido (personajes, acciones y punto de vista) y el de la expresión. El lenguaje cobra relieve y contribuye a la ruptura con el modelo ausente.

Se observan dos tipos de expresión, atendiendo al empleo de las figuras y los registros del vocabulario. El primero está representado por la *Vie de Saint Harenc,* en la que el lenguaje parece transparente, sencillo y sin grandes adornos; sirve, únicamente, como soporte de un contenido al que debe ajustarse. La esencia de lo cotidiano se refleja en el plano lingüístico.

Oncques on n'en fist tel oultrage / Comme on en fist ceste année, / Car il fut mis en la fumée, / Pendu en guise de larron / Et depuis mengé au cresson, / Au vinaigre et a là moustarde. (vv. 33-38)

En cambio, en el *Martyre de Saint Baccus* el lenguaje no parece tan transparente, y cumple una función en sí mismo: degradar el contenido significante del modelo. El lenguaje cambia de registro, se adorna con figuras y se vuelve opaco, creando un universo en sí. La *amplificatio* y la *comparatio* se emplean como recursos para complicar la expresión propia del *estilo sublime (gravis stylus)*[13]. De este modo, la expresión y el contenido se distancian en un desfase que rompe con la expectativa y crea una contradicción cómica:

Ce torment qui tant est estrange / De ceulz est pressooir nommez, / Dont ce doulz fruit est assommez / Et par devant et par derrière; / Dont aussinct et en tel manière / Que tout son sanc mist Jhésu-Crist / Hors par. V. lieus, selon l'Escript, / Aussi par ce torment... (vv. 345-352)

> Elle vit son chier fil tempter, / Et puis de Juis tormenter; / Mais tant ne li porent meffaire / Qu'il ne tournast a son repaire, / Car puis que la vingne est tailliée, / Et puis fouiée et refouiée, / Il en sault le goust bel et gent / Dont l'en aboivre toute gent. (vv. 286-295)

Además, este juego dialéctico de tesis-antítesis aproxima los textos paródicos al modelo imitado, añadiendo a las relaciones *in absentia* anteriores otras que se resuelven en un nivel sintagmático. El modelo es recuperado, embutido en el texto identificado con su propio contenido y, posteriormente, negado. El lenguaje destruye la espera y el propio universo por él creado, cobrando especial valor las relaciones en cuya base se fundamenta todo el texto.

Son dos las posibilidades de adecuación de la *elocutio* con la *inventio*. Los modos *irónico* o *mimético bajo* se sirven de un lenguaje simple, carente de *colores*[14] y procedente de un registro familiar, reflejo aproximado de la lengua cotidiana. Hasta cierto punto, se guarda una coherencia entre expresión y contenido, respetando el teorema desarrollado por los tres *styli* de la rueda virgiliana. La comicidad parece más simple, puesto que trabaja únicamente con el nivel de la denotación. Sin embargo, la parodia puede buscar otras vías de realización. La inadecuación al modelo, o ruptura de la expectativa de género, se conjuga con una incoherencia entre el estilo sublime y el modo irónico. La ruptura atañe, pues, al principio de la *rota Virgilii* creador de universos ficticios puros y cerrados. Es un procedimiento de gran riqueza, puesto que propicia y desarrolla una serie de relaciones sintagmáticas anormales, que en el caso anterior faltaban. Completa el juego paradigmático con el sintagmático, redundando sobre la comicidad. La incoherencia respecto a la teoría de los tres estilos no aparece así respecto de la clasificación genérica de Diomedes[15]: estas composiciones se adscriben fielmente al *genus enarrativum,* porque se trata de un monólogo de un recitador que, convertido en narrador en el interior de la intriga, no deja intervenir directamente a sus personajes, sino que filtra sus intervenciones a través de su voz. Lo que es una parodia en niveles temático, argumental y lingüístico, deja de serlo a la hora de plantear su género, lo que resulta curioso en textos cuyo objetivo parece ser la subversión total de un modelo previo de carácter serio.

II. LAS PARAFRASIS DE ORACIONES LITURGICAS

El segundo tipo de parodias está constituido por las paráfrasis o glosas de las oraciones, himnos o frases bíblicas. La diferencia fundamental con las anteriores estriba en que el modelo sobre el que se ejerce la parodia no pertenece al universo literario propia-

mente dicho, pues por su función y objetivos las oraciones quedan fuera de él.

Las oraciones presentan un *discurso* establecido de antemano, en el que la expresión y el contenido están perfectamente fijados. La parodia se ejerce, por lo tanto, sobre este discurso, y no sobre unas normas retóricas que constituyen el principio organizador de un género. Quizá obedece a esta razón el hecho de que la presentación de este tipo de parodias ofrezca una forma especial: la alternancia sintagmática entre el latín y el francés. La parodia pasa de indirecta a directa, en su relación con el modelo.

Las primeras parodias estaban compuestas en latín, lengua habitual para los clérigos. Así, se han conservado en la Edad Media textos como el *Evangelium secundum Marcus argenti, Dico Pater Noster, Metra de monachis carnalibus* y otros muchos. Estas composiciones debían estar destinadas a celebraciones de tipo «profesional» de clérigos o goliardos. El gusto por ellas se extendió, y los juglares hubieron de adoptar estos procedimientos, utilizándolos para crear obras de agradable e hilarante audición en bodas, reuniones, etc.[16]. La mayor difusión exigiría, según esta interpretación, el uso del romance y, como mucho, la conservación del latín como referencia al modelo que los generó.

La co-presencia, en el mismo texto, del modelo y su parodia lleva consigo el establecimiento de unas relaciones sintagmáticas *in praesentia,* sobre las que se fundamenta al juego de la degradación. El texto latino y el francés pueden, o no, corresponderse en una unidad de sentido. En este caso, la oración sirve de marco evocador de un género o estructura pasados, cuya presencia parece gratuita, porque no añade mayor signifiación al texto resultante. Esto ocurre en el *Credo a l'usurier,* en el *Patenostre d'amours* y en el *Patenostre aus gouliardois,* entre otros. La desconexión entre ambos discursos se convierte, sin embargo, en nueva fuente de comicidad, porque acentúa el desfase entre un mundo y otro, entre lo que se debe hacer y lo que se hace, entre, incluso, lo voluntario (la plegaria) y lo involuntario (los problemas reales de la persona), como forma posible de crítica a una religión algo apartada de los intereses de los fieles. De este modo, no se sabe hasta qué punto el discurso principal es la oración y el secundario los pensamientos del que reza, o si bien es el padrenuestro el que se cuela, casi inconscientemente, a través de las reflexiones de un personaje al que el texto tipifica por medio de este mismo discurso:

> *Credo,* fet-il, de mes deniers, / *In Deum,* qu'en porrai-je fere? / Ma feme est de si pute afere, / Patrem que se je li lessoie, / Et je de cest mal garissoie, / Tost m'en embleroit la moitia. (vv. 100-105)

Pater noster. Diex pour m'amie / Qui m'a mis en si dure vie / Que je ne puis a li parler, / He? Diex qui m'i porra aler, / Et dire li que je li mant / Que je suis sonleal amant. / *Qui es in caelis.* A grant paine / Me tieng un jor en la semaine / De li veoir ou tempre,ou tart. (vv. 1-9)[17]

El afán por acumular dinero sin pérdidas, en el primer ejemplo, y la pasión amorosa en el más puro —y degradado a un tiempo— terreno del amor cortés, en el segundo, envuelven a los sujetos en un universo totalmente diferente al de la «realidad» piadosa que simulan practicar en ese momento. Esta discontinuidad en el sentido del texto ha sido interpretada por Ilvonen como una manifestación del mayor o menor grado de perspicacia y de cultura del autor anónimo[18]. Sin embargo, parece también un procedimiento de caricatura del personaje-tipo (usurero, amante), o de la instancia que habla, exagerando sus rasgos y deformándolos hasta el punto de hacerle perder la noción de la realidad. El usurero lo parece en tal grado, que ni en el rezo disimula su espíritu mediocre y materializado. Todo esto se descubre gracias a las relaciones sintagmáticas entre el discurso latino y el romance, hábilmente dispuestos, ya que permiten apreciar, sin que nadie lo explique, la conformación de un tipo por sí mismo (y no, por ejemplo, por la voz de un narrador). En cierto modo, gracias a un juego antitético entre expresión y contenido.

Por el contrario, el *Credo au ribaut,* el *Laetabundus* paródico, el *Ave María,* la *Patre-Nostre farsie,* el *Paternoster en quatrains,* el *Patrenostre de Lombardie* y la *Patrenostre glosee,* presentan una continuidad de sentido entre los discursos en latín y en francés. Salvo los dos primeros textos, compuestos en el siglo XIII, los restantes son producciones de las últimas décadas del siglo XIV[19].

La génesis de estos textos se organiza sobre dos principios diferentes: la *amplificatio* y la *inserción.* Ciertos textos desmenuzan las frases de la oración que, aisladas, dan pie a un período explicativo donde se las glosa con sentido distinto al del original. El mecanismo de esta *amplificatio* peculiar aparece con claridad en el *Credo au ribaut,* la *Patre-Nostre farsie* y la *Patrenostre glosee,* con intenciones de índole diversa. El primer texto introduce una situación dramática; la confesión de un ribaldo a las puertas de la muerte. En contra de lo que cabría esperar en tal contexto, no se muestra arrepentido de su Conducta libertina, sino que se reafirma, testarudo, en sus convicciones mundanas:

> *Credo,* moult bien en geu de dez / Que mainte foiz m'ont gaaignie / Maint bon morsel que j'ai mengie / ... / *In Deum,* n'ai pas volentiers / Ma cure ne m'entente mise; / ... / Biaus sire, a saint Denis en France / Soloie-je *Patrem* avoir, / *Omnipotentem* par avoir, / Par deniers, par chevaus, par robe, ... (vv. 42-59)[20]

La paráfrasis del texto latino invierte el sentido de la profesión de fé cristiana, pues en lugar de ser Dios el destinatario, lo es el juego de dados. El ribaldo reniega del espíritu piadoso, que sacrifica la vida terrena por la del más allá (vv. 159-160) y declara su culto a la vida presente, en una burlesca inversión del *ubi sunt.* La confesión del ribaldo reproduce tópicos de la poesía goliardesca: taberna, juego y apego a la vida, que han suplantado el lugar ocupado por Dios. El carácter serio y moral de la oración es anulado por el contexto francés que le sigue, y que rompe con las expectativas, evocando un espacio inferior (la taberna) y unas actividades terrenas (la bebida, la miseria...). La comicidad salta tras esta antítesis semántica, que iguala y sitúa al mismo nivel dos universos diametralmente opuestos. Al *gravis stylus* se le adosa el *mediocris stylus,* sin solución de continuidad; lo espiritual se rebaja junto a lo material y el lenguaje *sublime,* solemne y elevado de la lengua latina, es asociado al *simple,* cotidiano y humilde de la lengua francesa.

La Patre-Nostre farsie refleja una marcada inspiración goliardesca. Acusa de avaricia a los ricos, que no comparten sus bienes con los pobres (vv. 19-24) y los amenaza con la expulsión del paraíso. Alude a la miseria del autor (y de sus camaradas) por haberlo gastado todo en la taberna (vv. 31-36)[21]. Sin embargo, esta obra disiente de la anterior al presentar el arrepentimiento de los pecadores, deseosos de obtener el perdón divino. El texto inocula entonces una cierta ambigüedad en el sentido, pues junto a la sátira y el canto burlesco de la miseria, la *amplificatio* de la oración latina termina siendo una digresión redundante destinada no a rebajar la oración, sino a, según parece, reforzarla. Popular y oficial se aunan en un esfuerzo que ya no es lineal:

> Sire, *qui* es *piisimus,* / Envoies nous *dimittimus* / Que nous en aurions mestier. / Si mandez *debitoribus* / Que ja a *creditoribus* / Ne pait maille ne denier. (estr. VII)
>
> Secor nous *in temptationem* / Que ne perdons *mansionem* / De toi *demonis artibus;* / Nous, qui nous savons entechiez / Devrions gehir nos pechiez / Dedans le mois. VII. foiz ou. VIII., / Dont seroit l'ame *libera;* / Si voleroit *per aera* / Devant Dieu tout pur et tout net. (estr. IX).

La paráfrasis afecta también a la oración latina. Sobre el discurso original se introducen las distorsiones siguientes: *qui es piisimus, creditoribus, mansionem, demonis artibus, libera* y *per aera.* La segunda palabra, insertada en un contexto jocoso, trastoca todo el sentido de la plegaria, porque en lugar de referirse al perdón de los pecados, alude a las deudas monetarias contraidas por el autor y sus compadres. Al contrario, las siguientes glosas giran hacia el adorno de la idea de arrepentimiento y de terror a padecer la condena eterna.

La *Patrenostre glosee* constituye un ejercicio de *amplificatio* en toda regla, y parece que sus objetivos no se sitúan más allá del mero ejercicio retórico. En lugar de la finalidad secundaria que poseían textos como el *Credo au ribaut,* donde la *amplificatio* perseguía en el fondo la destrucción de la idea (la oración) que debía desarrollar, la *Patrenostre glosee* se limita a ser uno de los *modi* de la paráfrasis, y no sale del nivel de ejercicio escolar que dicho procedimiento tuviera en una primera instancia. La frase del modelo latino para la paráfrasis mantiene su mismo tono, sin adornos, siquiera, para complicar la expresión:

> *Adveniat regnum tuum:* / Ton regne aviegne, ce prion. / De ce nel requerons nous mie / Que le sien regne et sa baillie, / Qui tout enclost et tout emprent / Et qui par tout est oëlment / Et tout soustient et tout gouverne, / La terre et le regne superne, / Aviegne plus qu'il n'est venuz; / Quar cis travaus seroit perduz ... (vv. 72-80)[22].

La *amplificatio* continúa aún desarrollándose unos versos más, y las oraciones de relativo, que explican las características del reino de Dios, las aposiciones y complementos construyen un nuevo discurso en romance, más serio, más cercano al contenido y al sentido del modelo original. Se refuerza, en lugar de destruir, la finalidad de la plegaria.

En el *Paternoster en quatrains, Patrenostre de Lombardie, Laetabundus* y *Ave María,* no se puede hablar propiamente de *amplificatio* ni de paráfrasis, aunque sí de parodia por inserción. Como en los casos anteriores, la oración es desmenuzada, pero no para dar pie a un comentario o una explicación, sino para intercalar sus elementos en un discurso portador de una unidad de sentido. En el procedimiento anterior, el elemento generador de la obra era la oración; en estas otras obras, por el contrario, la severa crítica a los tiempos presentes o la alabanza de la cerveza constituyen el verdadero soporte, en el que se introduce la plegaria. Incluso desde el punto de vista temático, estos tres textos están bastante cerca unos de otros: quejas por el pillaje y la rapiña que los ingleses practican en territorio francés; negligencias y falta de protección por parte de

los que detentan el poder; lamentos por los malos tratos y abusos padecidos... La Guerra de los Cien Años, desde el punto de vista de los vencidos une los argumentos de estas obras:

> Et son Angles auleys dessa / Qui ravissent *panem nostrum* / Et nous donnent maint horion. / Et ceulz qui nous doivent garder / Il ne nous font que tourmenter / Sa aval *quotidianum,* / Oster le nostre sans rayson, / Et pas ne disent: *da nobis.* (vv. 30-37).
>
> Ilz se vont tel fois esbatre, / Puis l'endemain se vont combatre, / Tuer le gens, rompre les huis, / Et mal faire *in mulieribus* / ... / Ylz ont malvaise volonte, / A tous maulz faire sunt tendus: / Nul n'y a *benedictus* / Ne qui vuille orendroit pense / A sa povre ame conforter. (vv. 45-56)[23].

Son las llamadas parodias *políticas* por Ilvonen. Su comicidad no se corresponde con la de las anteriores, hilarantes y goliardescas, sino que esboza la sonrisa más amarga de la sátira. No se trata de hacer reir exagerando los rasgos del personaje, como en el *Patrenostre de l'usurier* o en el *Patenostre d'amours,* sino de sugerir una sonrisa cómplice mediante la distorsión del significado de las palabras litúrgicas. Así, *da nobis* no encierra una peticion a Dios, sino la demostración de los robos de los soldados ingleses, e *in mulieribus* no ofrece el término de parangón con María, sino que se refiere a las violaciones y atropellos del invasor; el *sed libera* del *Pater noster en quatrains* no pide protección contra el demonio, sino contra los ingleses, a quienes se identifica con él.

En el ámbito de la alegría goliardesca por la bebida, el *Laetabundus* trastoca el referente de los epítetos o el sujeto de las acciones expresadas en latín:

> Bevez bien et bevez bel: / El vos vendra del tonel / *Semper clara.* / Bevez bel e bevez bien, / Vos le vostre et jo le mien, / *Pari forma.* / De ço soit bien porveü: / Qui auques la tient al fu / *Fit corrupta.* (vv. 10-18).

La comicidad se establece aquí gracias a las relaciones paradigmáticas entre el texto francés y el himno latino. Inmediatamente, se provocan comparaciones entre el contenido enaltecedor del nacimiento de Jesucristo y el mediocre del de la cerveza. Un universo diferente sustituye al del rito cristiano, aprovechándose de él, y el hombre va ocupando, poco a poco, el sitio que se reservaba a Dios. El antropocentrismo que se ha venido limitando para la definición del período renacentista se apunta ya en estos versos. Se conserva, por este procedimiento, un pequeño vestigio de ese marco oracio-

nal común a las parodias del siglo XIII, que recuerdan al género latino. El comienzo de la oración, *Pater noster* o *Ave María,* evoca una tradición precisa, y prepara al público para la audición recitada, conforme al patrón de la degradación paródica, *amplificatio* o sátira. En una instancia posterior, resuelve la analogía con los antecedentes del siglo XIII introduciendo, de manera fragmentaria, las oraciones litúrgicas en un discurso organizado.

La participación del narrador introduce un criterio nuevo a la hora de clasificar las paráfrasis de las oraciones litúrgicas. En el *Credo a l'usurier,* el *Credo au ribaut* y en las tres versiones del *Paternoster a l'usurier*[24], la voz del narrador alterna con la del personaje protagonista. El discurso se inscribe, así, en el *genus commune,* introduciendo otros valores con respecto a sus modelos, en los que sólo se escucha a un recitador (el que ora). Por otra parte, aparece la anécdota. El padrenuestro o el credo se enmarcan en un contexto definido: la agonía del usurero o del ribaldo, o las acciones que ocupan la mañana del primero. El narrador refiere los preliminares que «ambientan» la plegaria, evocando una cierta situación escénica, dentro de la cual el personaje va a recitar su papel:

> Li useriers est main levez, / Trestoz ses huis a defermez / Por savoir s'aucuns i venist / Qui deniers emprunter vousist. / Lors se chauce, si s'apareille, / Sa femme et sa bajasse esveille / ... / Atant s'en ist de sa meson, / S'a commencie s'oroison: ... (vv. 11-26)

> L'autre jor ot uns ribaut mort / A Paris, que la mort plessa / Et prist, si qu'il se confessa. / Il a fait mander le provoire, / Et il i vint, ce est la voire, / Que fere l'estuet a tel chose, / Le Prestre escondire ne s'ose / Que il n'i viegne: il est venu. / Le ribaut en son lit tout nu / A veu, que la mort travaille. (vv. 12-21)[25].

El narrador llega a introducirse en el monólogo del personaje para puntualizar las distancias y los posibles movimientos, para, por fin, crear un universo ficticio:

> Mes deniers en sa poesté, / Mès o moi, *Celi et Terre,* / Soient tuit mis, et *in Jhesum,* / Fetes les aporter, *Cristum / Filium ejus,* devant moi. / Ja n'aurai bien se ne les voi. / Lors les aportent, *unicum,* / La mesnie de sa meson / En la chambre devant son lit. (vv. 113-121)[26].

Antes de que el usurero concluya su oración, el narrador no puede impedir la precisión:

> Li Prestres fu toz esbahis; / Amis, fet-il, quanques tu dis / Ne te vaut pas une cenele, ... (vv. 171-173).

y aún se entromete para aclarar hasta dónde llegan las palabras del usurero, insistiendo en la distancia entre ambos, que deforma más al personaje:

> *Credo,* fet-il, *in Spiritum,* / Sires Prestres, un cras mouton / Aurez por m'ame, se je muir ... (vv. 185-187).

El usurero se queja de sus deudores y, en los versos siguientes, apenas se puede distinguir donde empiezan y terminan los papeles de narrador y personaje:

> Ce poise moi qu'il ont mes bestes; / *Resurrectionem,* li Prestres / Voit bien que c'est chose perdue: / Amis, fet-il, fole atendue / As en toi qui ne deguerpis / Le Deable qui si t'a pris... (vv. 213-218).

Marco narrativo y diálogo en la literatura medieval. La alternancia desigual de las voces plantea un problema que no es posible, en los límites del presente trabajo, sino apuntar. ¿Se trata de una narración en la que se insertan discursos directos, o bien hay una representación dramatizada, con «acotaciones» escénicas de un «escenificador» o *meneur du jeu?*[27] De cualquier modo, parece posible que, en el estudio de la traslación narración-diálogo en la literatura medieval (al menos en Francia) el papel de las parodias litúrgicas sea muy destacable, y daba pie a tan gran número de improvisaciones como cualquiera de los géneros anteriores y coetáneos. El embrión técnico del drama también está en ellas. En estas paráfrasis, el diálogo ocupa un puesto privilegiado: excitar la comicidad por la degradación, del modo *romance* al *irónico,* del sujeto, que la presencia de una voz ajena y extraña agranda todavía más. El *sujeto* y sus actos pasan del *gravis* al *mediocris stylus,* y alguien nos lo subraya.

El *Ave María, el Pater noster en quatrains,* el *Patenostre de Lombardie,* el *Patenostre aus gouliardois,* el *Patenostre d'amours* y la parodia del *Laetabundus* se mantienen fieles a las oraciones parodiadas por cuanto la voz del narrador es la única que aparece en el texto. Se conservan, pues, dentro del *genus enarrativum,* en la línea más directa de las exposiciones didácticas medievales. Carecen, además, de anécdota, aunque sea mínima, como en el caso de las plegarias del usurero o del ribaldo que se han examinado anteriormente; la fuente de comicidad se desplaza del *sujeto* al *objeto* degradados, del personaje emisor al mensaje mismo o su referente. De ahí que la risa, la sonrisa de complicidad o la sátira nazcan a partir de las distorsiones a que se somete al discurso en latín, al lenguaje y la mezcla de estilos, prescindiendo de la contaminación del esquema de la *Rota Virgilii.*

III. CONCLUSIONES

Las parodias de sermones, vidas de santos y oraciones litúrgicas se fundan en la provocación de una cierta sorpresa cómica en el espectador, y ofrecen un variado repertorio de motivos que invierten el orden serio e inmutable de los rituales cristianos, instaurando un nuevo sistema de jerarquías, en clave jocosa. Rompen con el *horizon d'attente* o expectativa del público, desviándola a lo bajo material y corporal, y esa ruptura se verifica por medio de procedimientos retóricos. Las reglas de las artes poéticas se dirigen no a la consecución de una expresión rica y adecuada, sino a la obtención, quizá más compleja aún, de la risa.

Los sermones y vidas de santos paródicos articulan su discurso tomando como eje al *personaje,* al que degradan del modo *romántico* al modo *irónico.* Ello genera una degradación del asunto y del lenguaje con que relatarlo: del *gravis stylus* se pasa al *mediocris* o *humilis stylus* sin solución de continuidad, lo que aumenta el efecto hilarante. Desde el personaje devaluado, la expresión y contenido inadecuados se plantean como un rico mecanismo cómico. Esa inadecuación, por otra parte, no es posible sin suponer unas relaciones *in absentia* con el modelo previo, lo que crea un eje *paradigmático* de la parodia para estos textos.

Las relaciones *paradigmáticas* se convierten en *sintagmáticas* en el caso de las parodias de oraciones litúrgicas, en las que modelo e imitación están presentes dentro del texto. El discurso latino, junto al romance, acentúa los valores de éste y precisa otros recursos cómicos. La parodia se articula aquí de distinto modo, según exista o no una historieta o anécdota. Si la parodia recurre a ella *(Credo au ribaut* y variantes del *Patrenostre a l'usurier),* la atención se centra sobre el *personaje,* como en las parodias de sermones y vidas de santos. La risa o la sonrisa nace de la desconexión entre texto latino y francés, sugiriendo dos tipos de pensamiento distintos en el que ora: el consciente y voluntario de la oración y el involuntario y casi inconsciente de sus preocupaciones cotidianas. El centro del interés queda en el *sujeto* y en su contradicción, que abría, posiblemente, el camino de una mínima escenificación con gesticulación, cambios de voz, y otros trucajes dramáticos. En otros textos *(Ave María, Laetabundus, Pater noster en quatrains, ...)* la atención se centra sobre el *objeto* o asunto, más que sobre el personaje. La *amplificatio* desarrolla el contenido del modelo e invierte su significado por la burla o por la negociación de las verdades de éste. El procedimiento resultante es la *inserción* del texto latino, ya no desconectado del francés, sino aprovechado para deformarlo y tergiversarlo. Como consecuencia de esto, se observa una disminución en la capacidad de provocar la risa simple, para ceder el lugar a la sátira o a la sonrisa amarga. Se hace así más difí-

cil la presencia de elementos teatrales, hecho que se apoya también en el distinto grado de participación del narrador. Las oraciones paródicas del primer tiempo se adscriben al *genus commune,* donde la voz el personaje se enmarca en la del narrador. Las del segundo, en cambio, permanecen dentro del *genus enarrativum,* en el que sólo el segundo relata los acontecimientos, resumiendo en sí mismo todas las voces del texto.

NOTAS:

1 El Concilio de Trèves (1227) prohibe las glosas del *Alleluia* y otros cantos litúrgicos. Cf. LECOY, F.: *Recherches sur le «Libro de Buen Amor de Juan Ruiz», archiprête de Hita.* Pról. de A. D. DEYERMOND. (París, 1938), Gregg Internacional, 1974, p. 224

2 *Cf.*, entre otros, LANGLOIS, Ch. V.: «La littérature goliardique» in *Revue politique et littéraire. Revue Bleue,* 51, 1893, pp. 174-180.

3 *Vid.* ILVONEN, Eero: *Parodie de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age. Pater, Credo, Ave María, Laetabundus.* Paris, Champion, 1914, pp. 34-36.

4 El estudio, importantísimo, de NOVATI, Fr.: *Studi critici e letterari. 4. La parodia sacra nelle letterature moderne.* Torino, E. Loescher, 1889, o las notas de LANGFORS, A.: «Les traductions et paraphrases du *Pater* en vers français au Moyen Age» in *Neuphilologische Mitteilungen,* 14, 1912, pp. 35-45, no franquean la frontera del primer cuarto de siglo.

5 LECOY, *op. cit.*, pp. 213-243.

6 BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebalais.* Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 18-26.

7 *Cf.* AUBAILLY, J. Cl.: *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Age et du début du XVIe. siècle.* París, Champión, 1976, pp. 34-65.

8 FRYE, N.: *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos.* Caracas, Monteavila, 1977, pp. 53-56.

9 *Cf.* LAUSBERG, H.: *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura.* Madrid, Gredos, 1975. Tomo I, p. 369.

10 *Martyre de Saint Baccus,* en JUBINAL, A.: *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIIIe., XIVe. et XVe. siècles.* (Reimp. Paris, 1839-1842), Genève, Slatkine, 1975, tomo I, pp. 250-265. *La Vie de Saint Harenc,* en *Le Débat de Deux Demoiselles, suivi de La Vie de Saint Harenc,* ed. anónima, París, Firmin-Didot, 1825, pp. 61-67. El resto de referencias a estos textos remiten a estas ediciones.

11 *Vid.* JAUSS, Hans Robert: «Littérature médiévale et théorie des genres» in *Poétique,* 1, 1970, pp. 79-101; p. 81, y *Pour une esthétique de la réception.* París, Gallimard, 1978, pp. 49 ss.

12 Opuesto al *sensus secundum literram, cf.* LAUSBERG, *op. cit.*, t. II, p. 288.

13 El término *estilo sublime* se refiere al nivel de la *elocutio,* mientras que *gravis stylus* afecta también a los sujetos protagonistas, lugares, objetos, etc., la primera noción viene de Cicerón, en tanto que la segunda refleja la interpretación peculiar que le dio la Edad Media, formalizada en la *rota Virgilii. Cf.* FARAL, E.: *Les Arts Poétique du XIIe. et XIIIe. siècles.* París, Champion, 1971, pp. 86-88, y CURTIUS, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina.* México, F.C.E., 1976 (2.ª reimp.), pp. 287 y 328.

14 Entendiendo el término en su acepción medieval: los *rethorici colores* son las figuras de la retórica literaria. *Cf.* FARAL, *op. cit.*, p. 91.

15 *Vid.* CURTIUS, *op. cit.*, t. II, p. 624.

16 AUBAILLY, *op. cit.*, p. 34.

17 *Credo a l'usurier,* par Fouques, en BARBAZAN, E.: *Fabliaux et contes des poètes françois des XIe., XIIe., XIIIe., XIVe. et XVe. siècles.* (Reimp. París, 1808), Genève, Slatkine, 1976. T. IV, pp. 106-114. El *Patrenostre d'amours, ibid.*, pp. 441-445.

18 *Cf.* ILVONEN, *op. cit.*, p. 33.

19 *Ibidem;* el *Credo au ribaut,* p. 121; el *Laetabundus,* p. 104, el *Ave María, Patrenostre de Lombardie,* el *Pater noster en quatrains,* p. 169, la *Patre-Nostre farsie,* p. 154.

20 *Credo au ribaut,* en BARBAZAN, *op. cit.*, t. IV, pp. 445-452.

[21] *Patre-Nostre farsie,* en MONTAIGLON, A. y RAYNAUD, G.: *Récueil général et complet des fabliaux des XIIIe. et XIVe. siècles.* 6 vols. (Reimp. París, 1872-1890), Genève, Slatkine, 1973. T. II, pp. 145-147.

[22] *Ed.* por LANGFORS, *art. cit.,* pp. 37-42.

[23] El primer texto, del *Patrenostre de Lombardie,* en ILVONEN, *op. cit.,* pp. 159-168; el segundo, del *Ave María, ibid.,* pp. 169-173.

[24] Editadas en BARBAZAN, *op. cit.,* t. IV, pp. 99-106; ILVONEN, *op. cit.,* 78-81, y en JUBINAL, A.: *Rapport à M. le Ministre de l'Instruction Publique.* París, 1838, pp. 32-35.

[25] *Cf. Patenostre a l'userier,* in BARBAZAN, *ed. cit.,* p. 99 y *Credo au ribaut, ibid.,* pp. 445.

[26] *Credo a l'userier,* in BARBAZAN, *op. cit.,* p. 109.

[27] El problema es común a muchos textos medievales; *cf.,* FARAL, E.: *Mimesfrançais du XIIIe. siècle.* (Reimp. París, 1910), Genève, Slatkine, 1973.

CLASES SOCIALES, OFICIOS Y FUNCIONES DRAMATICAS. LA FIGURA COMICA DEL ZAPATERO EN LAS FARSAS FRANCESAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Julián MUELA EZQUERRA

I. PROLOGO

Distan todavía de estar resueltos muchos de los problemas que plantean las obras dramáticas fechadas entre los siglos XV y XVI. El teatro cómico, y las farsas más concretamente, reposan bajo una concepción muy estereotipada, heredera de las conclusiones a las que llegó la historia literaria de la primera mitad de nuestro siglo, las cuales, a su vez, reproducían las ideas de los eruditos decimonónicos. De este modo, muchos detalles de la farsa francesa fueron estudiados, rastreadas sus fuentes y delimitada su influencia, pero otros se hundieron en el olvido. Siempre se ha echado en falta una revisión del problema general de las farsas, que centrara lo específico de este tipo de espectáculos dramáticos, y matizara la definición fijada por la crítica tradicional: un teatro sin organización interna escrito para hacer reir[1].

El estudio de los personajes de la farsa, en el que se inscribe este trabajo, puede servir de ejemplo a la parcialización que se anuncia más arriba. La historia literaria habla de un teatro de *tipos* sin profundidad psicológica, seres planos definidos por su oficio, por su clase social, o bien por uno o dos rasgos fundamentales del espíritu humano[2]. Esta definición operaba por relación, e intentaba establecer una conexión entre los tipos farsescos y los personajes que pululan por *fabliaux* y *nouvelles,* de forma que se pudiera deducir de sus rasgos similares la existencia de una cadena *fabliau*-farsa-

nouvelle ligada a lo que se ha venido denominando «literatura popular». Así, los personajes y las clases sociales que recoge la farsa supondrían el retrato del Tercer Estado, o del pueblo en general, hecho por él mismo[3].

Excede a los límites de un artículo resolver en toda su complejidad este problema, y ello porque, en principio, la funcionalidad de la aparición de las clases sociales en la escena farsesca atañe a dos métodos de análisis bien diferenciados:

1. Por una parte, sería preciso recurrir a un estudio sociohistórico para comprender el grado de mímesis de la farsa; esto es, habría que matizar hasta qué punto la farsa calca situaciones extraídas de la realidad de la época y las traspone a escena.

2. En otro ámbito, ese grado de mímesis choca con la *convención* del género, introduciendo el criterio corrector del registro de baja comicidad[4]. De este modo, los personajes de extracción social inferior llenarían la escena en razón del estilo mediocre propio de las farsas.

El presente estudio intenta profundizar en esta segunda opción, que tiene, desde luego, alguna consecuencia sobre la primera, con el objetivo de matizar la definición «retrato del pueblo hecho por él mismo», que antes se menciona. Se ha elegido para ello la figura del zapatero, una de las más representativas del tablado del género, a partir de la cual puede comprenderse mejor el papel de los oficios y las clases en las farsas. El *savetier* parece un tipo predilecto de esta clase de producciones dramáticas. Su aparición debía despertar con bastante facilidad un talante jocoso en los espectadores, si se atiende a la cantidad de textos en que aparece. Doce farsas del corpus conservado lo presentan como figura principal, en diferentes colecciones, manuscritas o impresas; he aquí la lista de todas ellas:

N.° 25. *Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier.* Ms. del British Museum, ed. por A. Montaiglon, en el *A.T.F.* (II, 115).

N.° 41. *Les Drois de la porte Bodès.* Colección de Florencia, ed. por Gustave Cohen en su *Recueil Cohen* (n.° XX).

N.° 105. *Martin de Cambrai.* N.° XLI del *Recueil Cohen.*

N.° 126. *Le Patinier.* N.° XXXV del *Recueil Cohen.*

N.° 141. *Les Queues troussees.* N.° VI del *Recueil Cohen.*

N.° 153. *Le Savetier Audin. A.T.F.* (II, 127). Versión más breve del n.° 105.

N.° 154. *Le Savetier Calbain. A.T.F.* (II, 128).

N.° 155. *Le Savetier, le Moine, la Femme et le Portier.* N.° XXXIII del *Recueil Cohen.*

N.° 156. *Le Savetier, Marguet, Jacquet* o *Le Savetier a .V. personnages* Ms. de La Vallière, ed. en el *Recueil Leroux de Lincy-Michel* (IV, 73).

N.° 157. *Le Savetier, le Sergent et la Laitiere.* Colección Treppe-rel, ed. por H. Lewicka y E. Droz en *Le Recueil Treppe-rel* (II, III).

N.° 158. *Le Savetier qui ne respont que chansons.* N.° XXXVII del *Recueil Cohen.*

N.° 159. *Les Deux Savetiers.* Ms. de La Vallière, ed. por Fournier en su *Théâtre français* y por Mabille en su *Choix de farces* (I, p. 69)[5].

De las ciento setenta farsas que componen el total de testimonios conservados del género, el 7,06 % recurre a la figura del *savetier.* Aparentemente, el porcentaje no es elevado, pero si se tiene en cuenta la capacidad de dispersión del género (un total de 646 personajes, de entre los que, dejando aparte maridos y mujeres calificados simplemente como tales, más de cien representan oficios y clases diferentes), la persistencia del zapatero se aclara con mayor nitidez. De hecho, esta figura parece dominar el panorama de los oficios. De las 104 voces que aparecen oficios en las farsas (oficios de todo tipo, desde prostitutas a peleteros), en trece ocasiones los autores optaron por el *savetier* (12,5 %), y entre los artesanos, concretamente, su importancia alcanza el grado más destacable (13 *savetiers* sobre 41 artesanos en total, esto es, un 31,71 % de los de su clase profesional).

No es meta de este trabajo ofrecer un análisis estadístico sobre la importancia de los zapateros en el teatro cómico de los siglos XV y XVI. El cuadro de cifras anterior sirve sólo como demostración previa de la predilección relativa que mantienen los autores de estas obras por la figura del zapatero, dentro del contexto de farsas sobre clases sociales o/y oficios. Este trabajo centra en él, por lo tanto, una reflexión, de consecuencias más amplias, sobre los conceptos de clase social, oficio (con su variante, mal comprendida, de *métier*[6], en la crítica francesa), y función dramática de los personajes de la farsa, con el objeto de matizar, si se demuestra posible, el grado de importancia que cada uno de ellos desempeña en la recepción de un tipo de espectáculo cómico cuya aceptación no dejó de ser, si la historia no miente, sorprendente.

II. CLASES SOCIALES Y OFICIOS EN LA FARSA

El corpus de farsas que se ha conservado hasta nuestros días puede agruparse en diferentes *ciclos temáticos.* Cada uno de ellos se ocupa, de forma preferente, de un gran tema de fondo, que desarrolla por medio de una o varias anécdotas o historietas, puestas en clave de situaciones dramáticas. *Maistre Pierre Pathelin,* la obra cumbre del género, se comprende así como un ejercicio sobresaliente en torno al ciclo de la *Ley del Talión,* en el que todo el que

intenta engañar encuentra la horma de su zapato. Esto no quiere decir que cada farsa suponga una especie de espectáculo monográfico sobre ese tema determinado. Muy al contrario, en cada obra concreta se producen múltiples cruces y contaminaciones procedentes de otros ciclos, lo que conforma ese tipo de drama abigarrado que da su plenitud etimológica al vocablo con que se le designó: *farce*[7].

Estos ciclos temáticos, escasos de número, se establecieron de forma espontánea, en función de los gustos del público, que en esta época debió ejercer una recepción enormemente activa para el horizonte estético de los géneros literarios. De ninguno de estos ciclos aparece un solo testimonio o mención contemporáneos, y ni siquiera es posible averiguar si existían de forma consciente en el pensamiento de los clérigos que se ganaban el pan produciendo farsas. El establecimiento de ciclos temáticos farsescos es un resultado posterior y operativo, y refleja en todo caso, como queda dicho, una voluntad del espectador, a la que el autor se plegaba de forma más o menos mecánica.

La limitación del número de ciclos —no más de cuatro—, es una prueba de que las expectativas del género no eran muy profundas, y de que el público no aceptaba demasiados cambios en el esquema básico de la farsa. Ya se ha repetido muchas veces que la farsa se mueve en el terreno del *cliché*[8], con argumentos calcados de sí mismos, y con el fondo que le proporciona una tradición folklórica de inmensa riqueza, a la que no tiene más que echar mano. La situación, entendida como núcleo dramático, debía, no obstante, mantenerse como principio constante en cada caso.

Uno de esos grandes temas cíclicos en las farsas es, precisamente, el que teatralizaba historietas inspiradas en la vida del hombre dentro de su medio social y/o profesional. Este supuesto ciclo de «clases sociales y oficios» acentuaba su interés en la observación, no tan costumbrista como se ha pretendido, de la evolución de ciertas situaciones de la vida ciudadana —medio en el cual, como es sabido, se escenificaba de forma preferente el teatro farsesco—. La observación de la vida del hombre en contacto con otros hombres no parece, desde luego, invención del genio de los «farsantes». La tradición de géneros narrativos anteriores y, con carácter aún más general, el principio de la comedia, condicionaban tal elección. Ahora bien, el desarrollo que la farsa da a esta clase de situaciones, cercanas en lo anecdótico a la vida real o al folklore, hicieron pensar a los historiadores del género que en estas obras se cortaban «tranches de vie». Escenas cotidianas del mercado, de la escuela, de la iglesia, de las relaciones laborales, y otras muchas, conformaban fragmentos de una realidad que, trasladada al registro cómico, se elevaba unos cuantos metros por encima del suelo y subía al tablado de la antigua farsa. Este ciclo «social» y

«profesional» reflejaría, mejor que ningun otro, el realismo de ese retrato del pueblo hecho por él mismo. La escena de disputa de dos pescaderas y una «bourgeoise» en *L'Antechrist et les trois femmes*[10] sería identica a lo que podría ocurrir cualquier mañana en la plaza del mercado, y cuando el Sergent de *Le Brigant, le Vilain et le Sergent* se ve apaleado por el bandido, toda una filosofía popular de burla de la autoridad asomaría a escena.

En realidad, la observación del hombre en sociedad no se limita a la treintena de farsas que constituyen el ciclo sobre clases y oficios. Detalles más o menos verosímiles, anécdotas curiosas y superficiales aparecen, de modo disperso, en textos que darían lugar a otra clase de espectáculo. Aunque al autor le interese resaltar la locura de un mundo al revés, donde lo imposible parece posible y los muertos resucitan para corregir a los vivos en tono burlesco (cf. *La Resurrection Jenin a Paulme*), no será improbable que deslice alguna pincelada que provoque la sensación de realismo con que tantas veces se ha definido a la farsa (sátira de monjes, en la obra citada). Supuesto que el teatro muestra la vida del hombre en sociedad, es muy difícil que el autor de farsas no sucumba a la tentación de aumentar la dosis de hilaridad con «gags» de ese tipo. Sin embargo, lo que aquí se denomina ciclo temático sobre clases sociales y oficios abarca obras cuyo interés central no es otro que el de divertir y enseñar por medio de esas situaciones sociales y profesionales. El resto de posibilidades temáticas aparece de forma muy secundaria, como «ornatus» de detalles accesorios a la intriga del espectáculo, con función cómica. Cuando un clérigo componía una farsa de esta factura, condicionado entre otras «reglas» por la de la brevedad del género, tendía a reducir cualquier interés complementario al del núcleo de su espectáculo —la sátira o la ironía sobre una situación concreta de unos personajes concretos— y concluía en el mismo tono cómico, sin que otras historietas perturbaran seriamente el eje de la acción que se había elegido en un principio.

El abanico de situaciones sociales que maneja la farsa no parece muy amplio. Ahora bien, todos los grupos en que se descomponía la sociedad de la época tienen su lugar en el tablado. Bien es cierto que la «clase media», burgueses comerciantes y artesanos, domina a todas las demás en número, pero no las hace desaparecer. Esa amplitud de personajes en un marco finito de situaciones ofrece un panorama global tan rico como engañoso. Rico porque la variedad de personajes remite directamente a un costumbrismo detallado. Engañoso porque, al menos en el enfoque de la historia literaria sobre el tema, se olvida la poderosa influencia de la tradición. Si todos los nobles, jueces, mercaderes, prostitutas, villanos y mendigos que aparecen en escena reproducen la variopinta sociedad del momento, hay que suponer que la misma clase de personajes que llenan cuentos, leyendas populares, baladas, *fabliaux* y

nouvelles retratan, a su vez, sus respectivas épocas. Probablemente, esto no es verdad, porque la convención y la costumbre hubieron de ejercer su poderío sobre los clérigos «farsantes».

En las farsas, pues, aparecen personajes de las capas altas de la sociedad, si bien en escaso número (2,31 % para la nobleza y el Rey, 1,70 % del total para la alta burguesía). Apenas representativos en cifras, los personajes suelen ser, sin embargo, muy divertidos. En *Le Poulier a six personnages,* dos gentilhombres se verán burlados y cornudos por obra de un molinero, a quien antes pretendían, a su vez, engañar, del mismo modo que el Gentilhombre de *Naudet.* En otros casos, el noble no puede sufrir la estupidez de su criado y termina corrido *(Le Gentilhomme et son Page),* o bien su papel, más accesorio, queda dentro de los límites de su clase (tal es el caso del Principal en *Les Femmes qui aprennent le latin),* y es tratado con corrección. En definitiva, la sátira y la burla se ceba en el estamento noble cuando sus miembros tratan de transgredir los usos sociales. Cada vez que el noble se comporta o busca relaciones con villanos, la farsa le ataca sin piedad. Si, por el contrario, el gentilhombre conserva una conducta elevada y diferenciada de rangos inferiores, su presencia es respetada: en *Le Cousturier et Esopet* el gentilhombre aparece incluso como un ser bondadoso, regalando un vestido a su criada, situación probablemente poco realista, pero que convenía al autor para adaptar el cuentecillo de donde procede la trama de esta farsa[11]. Similar al ejemplo del noble es el de la alta burguesía, ceñida a la presentación de algunos jueces y magistrados (el Provincial de *Les Femes qui aprennent le latin,* o el Regent de *Colin qui loue et despite Dieu,* que ejerce como amante). Los jueces, cuando no son funcionarios rurales de segunda fila y fuera de tono, son figuras respetables, donde la comicidad que nace a costa de ellos es, todo lo más, benévola. El juez de *La Mere, la Fille, le Tesmoing et l'Official* escucha pacientemente los desvaríos de acusadores y defendido, y dicta al final una sentencia cómica pero justa: Colin, que ha «violado» (con su consentimiento) a la Fille, deberá casarse con ella. Por el contrario, el Seigneur de Balletreu, juez en la *Farce du Pect,* convierte en culpable al inocente marido para poder entrevistarse impunemente con su mujer.

Algo más abundantes en número son los personajes de más baja extracción social, sirvientes, bribones y mendigos de ambos sexos. Los primeros, «valets» o «chambrieres» sobreviven e incluso se imponen a sus señores cuando saben emplear la astucia que mejor les define desde toda la tradición. Tal es el caso de las farsas de ciego y criado, en las que se infiltra frecuentemente la moraleja de la Ley del Talión («a trompeur, trompeur et demy»), como *L'Aveugle, son valet et la chambriere,* en la que se duplica la figura del sirviente con Goguelu y la criada, dispuestos a burlar en cual-

quier ocasión a su amo. *Robinet badin,* por su parte, consigue casarse con su señora, viuda, a base de fingir inocencia y buena voluntad. Por el lado contrario, *Guillerme qui mangea les figues du curé* escenifica la paliza a un criado que no sabe guardar su papel, es decir, que no sabe emplear a tiempo su astucia, y lo mismo sucede en *Le Fripier et la Fripiere,* donde el criado pretende asumir sin oportunidad el papel de amo y termina molido a palos. En cuanto al mundo de los bribones, los especímenes farsescos se mueven dentro de coordenadas similares a las precedentes: en *Cauteleux, Barat et le Vilain,* los dos primeros se mofan descaradamente de un campesino estúpido, pero en *Le Paste et la Tarte* los mendigos ladrones no saben utilizar la astucia y tratan de conseguir dos «pastés» con el mismo truco, lo que les vale una ración de vara.

Tanto por la base como por la cúspide de la pirámide social de la farsa, los personajes guardan un rasgo común: el hecho de pertenecer a un nivel social no determina el papel que van a desempeñar en la escena, esto es, su función dramática. Por eso son peligrosas las generalizaciones a las que ha sido aficionada la crítica farsesca, pensando que los nobles son siempre grotescos, los criados astutos, los maridos cornudos y las mujeres dominantes. El examen de la figura del zapatero podrá, quizás, mostrar a través de sus posibilidades cómo valoran los autores de farsas la adscripción social de cada individuo.

III, LA FUNCION DRAMATICA DEL ZAPATERO EN LAS FARSAS

Las clases medias ocupan, como ya se ha dicho, un lugar de privilegio en este género. Artesanos, comerciantes, profesionales, campesinos (si bien sería posible colocar a este grupo aparte) y bajo clero conforman una galería abundante y llegan a copar el 65,63 % del total de personajes (424 sobre los 646 del corpus exhaustivo). El personaje ya es expresivo de esta verdadera muchedumbre de seres mediocres y grotescos, ligados a actividades sin importancia.

Los oficios en los que se ocupan estos personajes son también bastante variados. El comercio acoge un total de once posibilidades, todas ellas perfectamente tradicionales[12]. El mundo de las profesiones liberales abarca seis variantes, de las que la más significativa es la del abogado. Ahora bien, sin olvidar a los «sergents» y otros cuerpos coercitivos, son los diferentes tipos de artesanos los que más variedad proporcionan al cuadro de oficios farsescos. Un total de diecinueve clases de trabajo manual se repiten, con desigual fortuna, a lo largo de todo el corpus. Es posible explicar esta preferencia desde varios puntos de vista. En primer lugar, los autores de farsas divertían a un público quizá compuesto en su mayoría

por burgueses que tenían tiempo de asistir a las representaciones, o bien por gentes acomodadas, nobles o no, a las que los avatares de sus inferiores sociales podían divertir. Desde ese punto de vista, la farsa podría ser considerada como un ejemplo de sátira antiburguesa[13]. En segundo lugar, el propio género literario debía imponer sus condicionamientos. Es sabido que, frente al *phobos* y *deinos* trágicos, los géneros cómicos se inscriben en lo *spoudaios* y *phaulos,* escenificación de seres del modo *irónico*[14] y degradado que emprenden acciones sin relevancia, descargadas, por lo tanto, del peso moral que caracteriza a las de la tragedia. Las farsas, comedia peculiar de fines de la Edad Media, quedaban obligadas por la tradición técnica al mundo mediocre de seres mediocres. La influencia, consciente o inconsciente, de la *Rota Virgilii*[15], tampoco ha de ser despreciada en este punto. Frente a los registros (lugares, objetos, acciones...) elevados del drama serio o religioso (santos, milagros, cielos e infiernos), la farsa ejercita el *mediocris stylus,* adaptado a su época (burgueses, burlas, mercado o casa, etc.). No por ello, pues, se acerca más a lo cotidiano, sino que mantiene un nivel técnico.

Finalmente, en tercer lugar, es muy probable que la tradición cultural influyera en esta selección del artesanado (o de la burguesía media) como soporte básico del conjunto de personajes. Desde la comedia clásica, se proyectaron a la posteridad algunos estereotipos especialmente afortunados, que, en concreto, la comedia latina medieval calcó sin apenas variaciones[16]. El avaro, el soldado fanfarrón, el siervo respondón, el médico charlatán e ignorante, perviven en la historia del teatro como aportaciones invariables. A su lado, la literatura cómica tradicional ofrece seres como el villano, blanco de todas las invectivas imaginables, o el mendigo, personaje cómico a pesar de su miseria. Los farsantes, que conocían bien la tradición cómica, aprovecharon este caudal y lo «actualizaron» en algún caso. Del *miles gloriosus* hicieron un *sergent* (salvando lo que de histórico tenga la sátira de dicho personaje), o un *franc-archer,* pero dejaron incólume su sentido primitivo. Los *fabliaux* y las *nouvelles* siguieron a menudo, dentro del género narrativo, la misma técnica.

La confluencia de estas fuerzas produjo, con toda probabilidad, la floración de personajes de las clases bajas en la farsa y en otros géneros cómicos coetáneos. Se divertía al público con figuras cuya verosimilitud procedía de la actualización, pero que no eran realistas por cuanto su origen era un estereotipo o un *cliché* fijado por la tradición. Nada más lejos de la intención de los «fatistes» y clérigos que retratar fielmente su sistema social.

Si todo esto es correcto, los personajes de las farsas no siempre interesaban ni divertían porque mostraron a su público los avatares de un grupo social. Su estatuto no parece el de portavoces. Al

lado de obras de interés «social», los oficios pueden aparecer de forma más gratuita, dentro de espectáculos centrados en otro asunto ¿Cuál era, entonces, el estímulo que impulsaba a los «farsantes» a aceptar en su lista de personajes posibles elementos designados por su profesión?

El *savetier* parece un *emploi*[17], como queda dicho, especialmente ligado a las farsas. No es, en todo caso, una figura de misterios, donde los personajes cómicos de clase social inferior suelen ceñirse a la propia dinámica de la representación (el paradigma histórico de la Biblia permitía menos libertad a los «fatistes» para introducir cualquier personaje que se saliera de los verdugos, mendigos, diablos, villanos y, con menor frecuencia, taberneros y hospederos). Tampoco es una figura de *moralité,* donde los tipos de comportamiento cómico conservan los nombres y significación alegórica de sus congéneros (Je-Bois-a-Vous, Franchise, etc.). En los géneros narrativos, por otra parte, el savetier es asimismo raro. El *fabliau* del siglo XIII está plagado de monjes y villanos, pero entre sus oficios no interesa el *savetier.* En las *nouvelles* coetáneas de las farsas, se cuentan muchos caballeros, eclesiásticos y algún orfebre (VII, LXXXV), mercader (XC, C), carretero (VII), barbero (LXVII) o tabernero (XCVII)[18], pero ningún zapatero. La ocupación de otros personajes de la farsa sí coincide con precedentes narrativos. Tal es el caso del *molinero (Le Meunier* de Andieu de la Vigne, *Le Meunier et le Gentilhomme,* o *Le Poulier a six personnages),* en quien la sátira medieval denunciaba la avaricia y la falta de escrúpulos profesionales, o el del *tabernero (Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier, Les Trois Coquins, La Cornette, Le Pardonneur, le Triacleur et la Tavernière),* destinado a ofrecer su mercancía sin cobrar por ella, cuando no apaleado. A fines del siglo XV, nadie se preguntaba por la significación habitual de los tipos mencionados.

Para el caso de otros oficios cómicos, la explicación parece distinta a la de la permanencia por tradición. El *savetier,* el *chaussetier,* el *chaudronnier,* el *cousturier,* la *mercière,* el *fondeur* o el *ramonneur,* entre muchos más, son fruto de un planteamiento semántico. Todos estos oficios fueron seleccionados, probablemente, por sus posibilidades cara a la creación de equívocos cómicos, más que por motivos de sátira social. En unos casos, por el contacto físico entre personas que suponían, con las consecuencias obscenas que cabe suponer (el *cousturier* que prueba un vestido a una dama, el *chaussetier* que confecciona una prenda, o el propio *savetier,* que coloca sus manos donde no debe para introducir un zapato. En otros, por permitir juegos de palabras (la *mercière* que regala sus gracias), y en otros, un grado más adelante, por las metáforas eróticas que se suscitaban *(ramonner cheminées* o *escurer le bas des chaudrons* remiten de forma burlesca y figurada al coito; inclu-

so el *savetier* podría ser interpretado en este apartado: *raccomoder les souliers,* como todo lo que implica /reparación/ entra dentro del campo de la metáfora obscena). Así, se va conformando un grupo de personajes de justificación puramente dramática o técnica, no realista. Su ascendencia es patrimonio de la farsa y de la comicidad.

El análisis del zapatero muestra que sus intervenciones se enmarcan dentro de ciclos diferentes, no siempre referidos a la burla entre clases y oficios, sino abiertos a cada una de las posibilidades temáticas del género.

Existe un grupo de *savetiers* que actúan como *maridos.* Su papel, por lo tanto, se enzarza en el ambiente de pelea matrimonial que funda todo un ciclo —muy abundante— de obras: el de la *Autoridad conyugal.* Se ha afirmado que, en la farsa, la mujer triunfa de modo absoluto sobre un marido imbécil que se deja engañar, poner cuernos y hasta apalear sin el menor signo de rebelión. Eso es una verdad a medias, y el zapatero lo demuestra. En *Les Drois de la porte Bodès,* la tradición popular es hábilmente reorientada hacia una nueva versión de la batalla conyugal. La intriga resulta familiar: un zapatero y su mujer se pelean para determinar quién de los dos debe cerrar la puerta de casa. Apuestan que deberá cerrar el que primero hable (cuento-tipo de la *apuesta del silencio*)[19]. Pese a que la mujer aguanta menos, se niega a reconocer su derrota y obliga al zapatero a llevarla ante el juez. En primer término, éste opta por la solución razonable y condena a la mujer, pero ella aduce entonces una ley (la de «la porte Bodès») según la cual las mujeres siempre tienen razón en un pleito. El juez debe obedecer semejante ley y termina sentenciando en contra del zapatero. La legislación inaudita, que introduce de soslayo en esta obra el Mundo al Revés de la *cause grasse*[20], se une al tema principal: la doma del cónyuge por cualquier medio, en este caso burlesco e inesperado como es la decisión judicial sin sentido. Una situación parecida se repite en *Les Queues troussees:* Michault, zapatero, y Macé, farolero, dialogan sobre la impudicia de sus mujeres ausentes. Llegan ellas y les regañan. Macé y Michault las acusan de llevar sus «queues» sucias (metáfora obscena), e intentan quitárselas. Para impedirlo, las mujeres piden ayuda a Maistre Aliborum, especie de boticario libertino[21], que las socorre dándoles un espejo. En él, Macé y Michault verán reflejados sus rostros, coronados de orejas de vaca en signo de la sumisión que deben acatar frente a sus mujeres. Zapatero y farolero quedan domados. De nuevo, el fondo del espectáculo se sostiene por medio de la lucha matrimonial por la autoridad. La colaboración de un *tertius gaudens*[22], frecuentísima, se repite en otros casos, en los que el zapatero sigue sirviendo para encarnar al marido domado. *Le Savetier Audin* y *Martin de Cambray* escenifica a un marido zapatero (Audin, Martin)

brusco y celoso, burlado por su mujer y un cura. Con artimañas, ambos amantes obligan al zapatero a enfadarse y exclamar «que le diable t'emporte» a su mujer. La exclamación se hace realidad cuando el cura, disfrazado de diablo, se lleva a la mujer. Tras una jornada en el Infierno, Audin (Martin) ve cómo su mujer regresa, en respuesta a las plegarias que el cura había impuesto al marido, y le cuenta lo que ha visto en el imperio de las sombras. Según ella, las mayores penas y sufrimientos caen sobre los celosos, de modo que Audin (Martin) renuncia a su conducta y da permiso a su mujer para que actúe a su gusto. Otra vez la mujer se impone con astucia, utilizando aquí la superstición y el temor religioso. En *Le Savetier Calbain,* el medio es menos refinado, pero se sirve igual de la participación de un tercero: el amante. La mujer de Calbain pide muchas veces un vestido a su marido, pero el zapatero sólo le responde con canciones evasivas. Desesperada, ella acude a su galán de turno, que le proporciona un filtro somnífero. Con él, Calbain se duerme y su mujer le roba la bolsa. Cuando se despierta, Calbain nota su falta y se la exige, pide y suplica a su mujer; ella se la niega, primero, y contesta después con canciones evasivas a las insistencias de Calbain, que queda burlado, sin bolsa y sumiso ante su mujer.

En todas estas farsas, la función del zapatero es idéntica. Aparentemente señor de su casa y dominador de su mujer, se ve dominado y burlado por la astucia de su contrincante. Otros temas subsidiarios enriquecen la intriga principal de la lucha por el poder conyugal: los imposibles hechos realidad del Mundo al Revés *(cause grasse* de *Les Drois de la porte Bodès* o jornada en el Infierno de *Le Savetier Audin* y *Martin de Cambray),* o bien la moral igualitaria de la Ley del Talión (las canciones evasivas mutuas de *Le Savetier Calbain),* pero ninguno obstruye la progresión básica del espectáculo, en la que la clase social o el oficio del marido tienen poco que ver y parecen caprichos del autor, o detalles accesorios y arbitrarios. De lo que se trata es de deleitar al público con las grotescas peleas matrimoniales al tiempo que de enseñar a los maridos cómo no deben comportarse ante sus mujeres para no perder su posición de dominio. El zapatero no es burlado por zapatero, sino por no permanecer con habilidad en situación lógica de marido: ninguno de estos personajes utiliza la energía, la obstinación y la testarudez para con sus mujeres, y eso los «saca» de situación y los coloca en la de *tipos burlados.* Su única funcionalidad y justificación dramática es justamente esa: sujetos pasivos del engaño.

Como prueba de que es el contexto, la situación escénica la que somete a la tipología de los personajes, otros maridos, zapateros también, y con un «carácter» que podría ser semejante al de los casos anteriores, pasan a ocupar una función dramática opuesta. En cuatro farsas los zapateros terminan disfrutando del lugar que la

sociedad de la época destinaba al marido. En *Le Patinier* (versión más larga de *Celuy qui garde les patins,* con el mismo desarrollo y personajes), éste y una zapatera dialogan como amantes y planean una burla al marido. El remendón (clase de zapatero poco representativa en la farsa), compadre del *savetier,* le hace creer que su mujer le engaña y que él se va a encargar de ponerla a prueba para comprobar sus sospechas. Se confabulan y pactan como contraseña que el remendón silbará una vez que la mujer se haya plegado a sus deseos, de modo que el zapatero los capture con las manos en la masa. Por descontado, el remendón no silba llegado el momento, y el zapatero, desconfiando, se acerca sigilosamente a la habitación. Allí descubre a los amantes y, en venganza, les propina una soberana paliza. La desconfianza y el despertar del *savetier* a la realidad le permiten dominar la concupiscencia de su mujer y vengar el intento de afrenta. El mismo tema, teñido de colores de devolución de la burla, pero en trama más compleja, plantea *Le Savetier, le Moyne, la Femme et le Portier:* un monje y un zapatero se vanaglorian en la taberna de sus respectivas hazañas amorosas. El monje afirma poder seducir a la mujer del zapatero, y éste lo niega. Se cruza la apuesta, y el monje cita a la mujer, pero es el zapatero disfrazado quien acude. Cuando el eclesiástico intenta lo consabido, el zapatero lo apalea y se descubre. El monje, corrido, proyecta entonces vengarse y vuelve a citar, a escondidas del zapatero, a la mujer, esta vez so pretexto de confesión. Nuevamente, se entera el zapatero, acude disfrazado y el monje recibe su segunda azotaina, duplicada cómicamente por otra al portero del convento, que trata de aprovecharse de lo que él cree mujer. El zapatero huye de nuevo, triunfante, y la mujer queda en casa sin poder reaccionar. La astucia del monje no puede con la habilidad y la desconfianza del zapatero (una vez más, la Ley del Talión contamina la Autoridad conyugal), y la sátira de monjes libertinos no importa tanto como la enseñanza jocosa a los maridos de lo necesario que es permanecer alerta para salvaguardar su honor y su dominio.

El esquema más clasico de la *doma de la bravía*[23] dentro de una farsa introduce también un zapatero. *Le Savetier a cinq personnages* se abre con un sorprendente coro de violines: la armonía conyugal entre el zapatero y Marguet, su mujer. Por el contrario, Jacquet y Proserpine, dos vecinos, son fuente de conflictos. Jacquet se queja del mal carácter de Proserpine, que lo domina, obligándole a todo tipo de tareas. Ambos maridos se encuentran en la taberna, y el zapatero se ofrece a ayudar a Jacquet. Cambian de parejas, y Proserpine ve cómo le viene encima un marido muy enérgico, que la muele a palos a la menor desobediencia. Rebelde un tiempo, termina doblegándose, y de brava pasa a mansa. El zapatero la devuelve entonces a Jacquet, encantado con la metamorfosis. El motivo folklórico de la doma sirve a los clérigos de la Basoche[24], otra

vez, para ejemplificar una conducta necesaria, fijada también por la tradición misógina.

El rizo de las farsas puede rizarse, finalmente, en el ciclo de la Autoridad conyugal. Si *Le Savetier Calbain* presentaba a un zapatero que recibe canciones evasivas de su mujer, tras habérselas dado él, *Le Savetier qui ne respont que chansons* utiliza el mismo argumento, pero invierte el final. Aquí el zapatero no se ve burlado gracias a su testarudez, y las canciones surten tal efecto que ni su mujer, ni la vecina, le arrancan la bolsa del dinero. El marido acaba, domador de la brava, manteniéndose en su puesto y vence con ello.

Un segundo tipo de farsas presenta al zapatero en medio de otros oficios, en un tono más colectivo. Aquí interesa la vida del hombre junto a los demás hombres. Aunque la sátira de profesiones o individuos es más nítida, la situación sigue dominando al personaje, y su clase tampoco define su actuación. Si en la época, la novela cortés, y la narrativa seria anterior, la imagen fundamental es la del hombre en un medio hostil, luchando por su supervivencia, en ésta farsas los tintes son más suaves, más modernos si cabe, y el hombre ya no sobrevive, sino que convive (aunque no desaparezca la pelea y la lucha, porque el conflicto es esencial a la literatura medieval). Pero esa convivencia social de las farsas prima a las funciones, no a las profesiones.

Dos textos desarrollan la presencia del zapatero en este medio. *Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier* insiste en la burla convencional a este último. Calderero y zapatero discuten sobre la importancia de sus respectivos oficios. Aparece un tabernero, lanza su *cri* de vinos y les invita a beber. La escena pasa a la taberna, donde los dos compadres consumen a su gusto los productos del comerciante, y se largan sin pagar, haciéndole creer que están locos. Como el tabernero les persigue, el zapatero y el calderero lo muelen a palos. En el segundo testimonio, *Le Savetier, le Sergent et la Laitière,* las disputas son continuas entre los tres personajes, y será otra figura tradicional (actualizada), la que ejerza de víctimas: el *sergent.* Zapatero y lechera le engañan por dos veces, evitando ir a la cárcel, le meten en un saco y lo arrastran y golpean a su gusto. Por si fuera poco, la farsa concluye con las amenazas de arrojar el saco y su contenido a un retrete. La sátira se desplaza, en estas obras, a un terreno más general, pero no más realista. Los personajes burlados son tópicos de la tradición cómica latina y romance: tabernero y *miles gloriosus* (convertido en *sergent*) son seres de pura ficción, lugares comunes de la sátira más estereotipada. Frente a ellos, y por encima de lo verosímil (que no realista) de las situaciones, los artesanos actúan fuera de su marco profesional. De la misma forma que antes se comportaban como maridos, su función dramática o su verdadeo *emploi* es el de *bribones.* Bebedores, pen-

dencieros, astutos y sin escrúpulos, cumplen con un papel que podría haber sido encomendado a dos mendigos, dos ladrones o dos soldados, en cada farsa. Lo importante es, como en el grupo anterior, que el zapatero y sus compinches actúan en situación de burladores, frente a otros burlados, porque usan las virtudes correctas en el momento preciso. Desde este punto de vista, su *status* no es el de miembros de un estamento. Esto es un detalle subsidiario, de carácter cómico, que se añade al rasgo pertinente esencial: su función dramática, su colocación en el contexto y frente al resto de todas las posibles.

IV. CONCLUSIONES

El análisis del funcionamiento de la figura cómica del zapatero en las farsas francesas de los siglos XV y XVI permite matizar algunas nociones que, tratadas parcialmente, se prestaban a error. Según intenta mostrar este trabajo, este error sólo puede corregirse mediante el análisis directo de la totalidad de los textos, y ofrece, entre otros, los puntos de reflexión que se enumeran a continuación.

En primer lugar, la aparición de profesiones y oficios en la farsa no debe implicar, por vía causal, la idea de que las farsas ofrezcan un panorama detallado de clases sociales, y es aún más improbable que en dichas farsas el pueblo se retrate a sí mismo. Sus argumentos y sus materiales proceden de un fondo internacional en la mayoría de los casos.

La farsa *utiliza* lo popular, pero no *es* necesariamente popular. Conviven en ella tendencias contradictorias, y lo más cierto es que no se percibe en ella una constante ideológica. Al lado de textos marcados por el carnaval, por la cultura dialógica que invierte y completa a la oficial, se encuentran textos que respiran un ambiente muy conservador del orden establecido, donde lo esencial es mantener el puesto o la situación que se tiene y no intentar cambiar (lo que suele implicar ser burlado). Reducir, como se ha hecho a veces, a la farsa como modelo de esa cultura popular, de lo grotesco, deforme y desequilibrado, de la inversión de la cultura oficial, es tratar de modo parcial y parcialista un género teatral muy complejo y contradictorio.

La farsa no es «modelo» de casi nada. Su enseñanza tiende a ser muy simple, cotidiana y utilitaria, y sus moralejas, en abundantes ejemplares, optan por un escepticismo conservador. Nada hay nuevo bajo el sol. Dentro de ese «desprecio» por el compromiso realista, la aparición de clases sociales debe reformularse desde un punto de vista más técnico que sociológico. Existe una sátira estereotipada de figuras tradicionales, y una presentación de oficios de tipo medio cuya función parece predominantemente cómica. En

síntesis, importa sobre todo la *situación*[25], que define la *función dramática* de cada personaje antes que su pertenencia a un estamento u otro. Esa función está siempre articulada en torno al eje *burlador /vs/ burlado*[26], en torno al cual se construyen los detalles tipológicos que precisan a cada personaje concreto. Así, un noble como un zapatero pueden ser a la vez burladores y burlados.

Se puede establecer, de este modo, una cierta jerarquía técnica en la farsa. Por un lado existe el *tipo,* definido por su función en la obra (burlador o burlado), a su vez realizada por la combinación de ciertos rasgos pertinentes (v.g. el marido debe ser enérgico, testarudo, desconfiado..., y, si no desempeña esos rasgos, pasará a la situación contraria y será burlado). En segundo lugar, las farsas dotan un *emploi* o papel funcional: el marido será marido aunque se llame gentilhombre, calderero, sastre o zapatero. Se trata de un *comportamiento* preciso e independiente de la tercera categoría: el *métier,* que se fija de modo más accesorio. Es un oficio o rango de clase que proporciona detalles de verosimilitud o de comicidad lingüístico-semántica, pero que no modifica las nociones precedentes. El *emploi* domina sobre el *métier.*

De este modo, habrá que examinar el realismo y la comicidad «verosímil» de las farsas dentro de la *convención* y de la funcionalidad de un género dramático plenamente constituido (aunque sea por la costumbre) que prima la situación por encima del personaje o la intriga narrativa.

• NOTAS:

[1] Así lo consideran, entre otros, PETIT DE JULLEVILLE, J.: *La comédie et les moeurs en France au Moyen Age.* (Reimp. París, 1886). Ginebra, Slatkine, 1977, p. 11: «Son seul objet est de faire rire par une représentation frappante du ridicule»; o COHEN, G.: *Le théâtre comique au XVe. siècle et dans la première moitié du XVIe. siècle.* París, C.D.U., 1940, p. 4: «... un dialogue récité et mimé par des acteurs (...) et destiné à faire rire»; más recientemente, JODOGNE, O.: «La farce et les plus anciennes farces françaises», in *Mélanges Lebègue,* p. 17: «La farce naît avec un sens large de 'bouffonnerie', pour se spécialiser après comme 'scène plaisante faite de railleries'»; o LEBEGUE, R.: *Le théâtre comique en France, de Pathelin à Mélite.* París, Hatier, 1972, p. 34: «...les auteurs de farces se proposaient, avant tout, de provoquer le rire.»

[2] Desde el repaso superficial de VOLTZ, P.: *La comédie.* París, Armand Colin, 1964 (3.ª ed.), p. 22, hasta los estudios de LEBEGUE, R.: «Pour une histoire de la farce. A propos d'un ouvrage récent de Gustave Cohen», in *Révue d'Histoire du Théâtre,* 2, 1950, pp. 204-212; p. 210, o bien en *Le théâtre comique en France,* op. cit., p. 28, o de GAIFFE, F.: *Le rire et la scène française.* (Reimp. París, 1931), Ginebra, Slatkine, 1970, pp. 36-37; BOWEN, B.: *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les annés 1550-1620,* Urbana, University of Illinois Press, 1964, p. 48 y LEWICKA, H.: *Etudes sur l'ancienne farce française,* París, Klincksieck, 1974, p. 12, opinan del mismo modo, entre otros.

[3] El trabajo con la *nouvelle* de SÖDERHJELM, W.: *La nouvelle française au* XVe. siècle. (Reimp. París, 1910), Ginebra, Slatkine, 1973, p. 127, y de TOLDO, P.: «Etudes sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies», in *Studi di filologia romanza,* 9, 1902, 2, pp. 181-324; p. 181, iniciaron la vía que terminó de formalizar PORTER, L.C.: «La farce et la sottie» in *Zeitschrift für romanische Philologie,* 75, 1959, pp. 89-123; p. 106: «La farce est le portrait du menu peuple, tel qu'il existait vers la fin du moyen âge, tracé par le peuple lui-même.»

[4] *Cf.* MAURON, Ch.: *Psychocritique du genere comique.* París, J. Corti, 1964, p. 9: «Le 'bas' comique provoque ainsi un rire franc, le 'haut' comique, en revanche, n'invite le plus souvent qu'à sourire, tend au sérieux, puis au grave.»

[5] Las ediciones que se citan de forma abreviada corresponden a: MONTAIGLON, A. de: *Ancien Théâtre Français, collection des ouvrages les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille.* (Reimp. París, 1854-57). Liechtenstein, Kraus, 1971 (salvo los vols. I, II y III, el resto es debido a Viollet le Duc); COHEN, G.: *Recueil de farces françaises inédites du XVe. siècle.* (Reimp. Cambridge, 1949). Ginebra, Slatkine, 1974; LE ROUX DE LINCY-MICHEL, Fr.: *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux.* (Reimp. París, 1837). Ginebra, Slatkine, 1976; DROZ, E. y LEWICKA, H.: *Le Recueil Trepperel.* II. *Les Farces.* Ginebra, Droz, 1961; FOURNIER, E.: *Le théâtre français avant la Renaissance.* París, Laplace, Sánchez et Cie., 1872; MABILLE, E.: *Choix de farces, soties et moralités des XVe. et XVIe. siècles.* (Reimp. Niza, 1872). Ginebra, Slatkine, 1970.

[6] El término procede del teatro religioso; *cf.* COHEN, G.: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux au Moyen Age.* Bruselas, Impr. de Hayes, 1906 (3.ª ed., París, Champion, 1951), p. 82, y LEBEGUE, *op. cit.,* p. 28, tiende a generalizarlo demasiado: «Dans la farce, ils —los personajes— son caractérisés par leur métier, ou par leur situation conjugale, ou par les deux.»

[7] El origen, gastronómico-religioso, del término, lo rastrea PETIT DE JULLEVILLE, *op. cit.,* p. 51; el artículo de JODOGNE, *art. cit.,* pp. 17-18, precisa el concepto, para el siglo XIII.

[8] *Cf.* BOWEN, B.: «Le théâtre du cliché», in *Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises,* 26, 1974, pp. 33-47, y, en los mismos *Cahiers,* GARAPON, R.: «Le réalisme de la farce», pp. 9-20.

[9] *Cf.* ROUSSE, M.: «Mystères et farces à la fin du Moyen Age» in *Etudes et Documents.* Laboratoire d'Etudes Théâtrales de l'Université de Haute Bretagne. I. Le théâtre populaire: situations historiques. París, Klincksieck, 1980, pp. 4-20.

[10] Tanto ésta, como las siguientes farsas que se citan pueden ser identificadas en el repertorio que plantea LEWICKA, *Etudes..., op. cit.,* pp. 133-147 («Les plus récentes datations d'anciennes farces»).

[11] La *Disciplina clericalis,* del oscense Pedro Alfonso, a través del *Castoiement d'un pere a son fils,* en el cuento «Du tailleour du roi et de son sergent»). *Cf.* BARBAZAN, E.: *Fabliaux et contes des poètes françois.* (Reimp. Paris, 1808), Ginebra, Slatkine, 1976 (2 vols.).

[12] Se trata de los oficios de tabernero, pescadero, trapero, «mercader», pollero, aguador, especiero, charcutero, vendedor de libros, frutero y lechero.

[13] Esa es, al menos, la tesis de ALTER, J.V.: *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France. Moyen Age-XVIe. siècle.* Ginebra, Droz, 1966.

[14] *Cf.* FRYE, N.: *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos.* Caracas, Monteavila Ed., 1977, pp. 54-55, y OLSON, E.: *Teoría de la comedia.* Barcelona, Ariel, 1978, pp. 55 y 67. Olson reproduce a Aristóteles en muchos pasajes.

[15] *Vid.* FARAL, E.: *Les Arts poétiques du XIIe. et du XIIIe. siècles.* París, Champion, 1971, pp. 86-88, y CURTIUS, E.R.: *Literatura europea y Edad Media latina.* México, Fondos de Cultura Económica, 1976 (3.ª reimp.). Vol. I, pp. 287 y 328.

[16] Así lo cree COHEN, G. (ed.): *La «comédie» latine en France au XIIe. siècle.* 2 vols. París, Les Belles Lettres, 1931, p. IX.

[17] El término también proviene del teatro religioso. En el teatro profano, lo adopta SADRON, P.: «Notes sur l'organisation des représentations théâtrales en France au Moyen Age», in JACQUOT-VEINSTEIN: *La mise en scène* des oeuvres du passé. Paris. C.N.R.S., 1957, pp. 223-231, y también en «Deux *emplois* du théâtre médiéval: le Sot et le Gallant», in *Révue d'Histoire du Théâtre,* 10, 1958, pp. 35-39.

[18] Los números romanos remiten a la ed. de las *Cent Nouvelles nouvelles* de Franklin P. SWEETSER, Ginebra, Droz, 1966.

[19] J.1511. *The Silence Wager* en THOMPSON, S.: *Motif-Index of Folk Literature.* 6 vols. Bloomington, Indiana U.P., 1975 (3.ª ed.)

[20] Especie de juicio burlesco que los clérigos de la Basoche representaban con carácter anual. *Cf.* FABRE, A.: *Les clercs du Palais. Recherches historiques sur les bazoches des parlements et les sociétés dramatiques des Bazochiens et des Enfants-sans-Souci.* Lyon, Schneuring, 1875 (2.ª ed.), pp. 136 ss.

[21] *Vid.* SADRON, P.: «Un emploi du théâtre médiéval français: Maître Aliboron», in *Révue d'Histoire du Théâtre,* 12, 1960, pp. 34-35.

[22] El término lo tomo de LEWICKA, *op. cit.,* pp. 21-31 («Le développement d'un schéma de farce»).

[23] Tipo 901 de AARNE, A.-THOMPSON, S.: *The Types of the Folktale.* Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964 (*FFC,* 184), y motivo T.251.2. *Taming the shrew,* del índice de THOMPSON citado en la nota 19. Forma el esquema básico de todo el ciclo sobre la Autoridad conyugal, sin que importe el sexo del vencedor.

[24] Ellos serían los autores, según la interpretación de los últimos versos: «Il vous plera nous pardonner / Si nous n'avons bien faict d'office. / Nous sommes gens pur l'amender, / Les seconds grimaulx de justice.» (450-53).

[25] En el sentido en que la entiende SOURIAU, E.: *Les Deux cent mille situations dramatiques.* París, Flammarion, 1950, p. 55: «Une situation dramatique, c'est la *figure structurale* dessinée, dans un moment donné de l'action, par un *système de forces;* —par le système de forces présentes au microcosme, centre stellaire de l'univers théâtral; et incarnées, subies o animées par les principaux personnages de ce moment de l'action.»

[26] Y no *ingenioso /vs/ necio,* como propone OLSON para la comedia; *cf. op. cit.,* pp. 74 ss. (argumentos de necedad y de ingenio). En la farsa, el necio burlador es aún más abundante que en la comedia clásica.

TRANSPOSICION Y EXPRESIVIDAD EN LA FARSA DEL SIGLO XV

Fidel CORCUERA MANSO

Dentro del espectro general de la producción dramático-literaria del siglo XV francés, son sin duda las farsas las que forman el bloque que goza de una mayor aceptación y de una más amplia popularidad entre el público espectador de la época. Las razones son evidentes: las encontramos en la propia finalidad de la farsa, la de divertir.

Su objetivo último es, en efecto, el de hacer reir[1], el de utilizar la risa franca y abierta, o en ocasiones la sonrisa de complicidad con lo representado, como medio de evasión de la realidad cotidiana; una realidad que transciende al campo de lo ficticio para transformarse en estereotipo. Se trata, ciertamente, de la simplificación de la realidad llevada a cabo mediante su reducción a unos esquemas que, al mismo tiempo que la deforman, saben captar y transmitir lo que de substancial hay en ella.

La doctrina se elude, se evita. La intención es justamente la contraria, quitar seriedad o proporcionar un descanso a la reflexión de una representación religiosa o moralizante, en la que la farsa actúa como *relleno,* haciendo honor a su más genuina significación etimológica, y constituyendo así el complemento, siempre agradecido, que proporciona variedad y distracción a un espectáculo mucho más amplio y profundo.

Su público es enormemente variado y heterogéneo. Este es el primer desafío al que hace frente la farsa, el de llegar por igual a cada parte de este público abigarrado, y ello sin menoscabo de su capacidad intelectiva.

El empleo de un lenguaje cotidiano, aplicado a unas situaciones palpables, en un contexto conocido, y todo ello presentado a manera de caricatura, es el medio del que la farsa se vale para calar en su público.

En su finalidad eminentemente cómica la farsa se sirve de tres elementos fundamentalmente: las situaciones y temas que en cada momento se desarrollan ante el público espectador (el burlador burlado, la desaveniencia familiar, la infidelidad conyugal, el soldado fanfarrón, el clérigo adúltero...), los procedimientos gesticulares (exagerados en ocasiones sin duda hasta lo grotesco) utilizados por los actores, que permiten una segunda lectura, por así decirlo, del texto pronunciado, y el propio tipo de lenguaje que en cada momento se emplea; un lenguaje inmediatamente accesible a todos (por lo tanto fundamentalmente popular) y en concordancia con las situaciones que explica; un lenguaje, en consecuencia, que debe reunir las características de fuerza y claridad.

El estudio de las farsas, tanto desde el punto de vista lingüístico como desde un punto de vista literario, parece gozar de un interés creciente a partir de las dos últimas décadas[2]. Este fenómeno es paralelo al auge experimentado por los estudios, generales o de detalle, de la lengua del francés medio, como época lingüísticamente diferenciada, en el mismo período de tiempo.

Las líneas que siguen quieren llamar la atención a propósito de un procedimiento estilístico empleado con gran frecuencia en las farsas, el de la *transposición*. Más que la pretensión de llevar a cabo un estudio estilístico perfectamente estructurado y sistematizado, nuestra ambición se limita por el momento a la presentación de una serie de apuntes y de reflexiones en torno a este mecanismo, empleado en ocasiones hasta la saciedad, concebidos como punto de partida para un posterior estudio, exhaustivo y sistemático, a partir de un corpus mucho más extenso, que abarque todo el conjunto de farsas que hoy día conocemos y consideramos como tales.

Por *transposición*[3] entendemos el fenómeno por el cual un término, expresión o locución, pasa de su campo conceptual habitual a otro diferente. Se trata, en definitiva, de una ampliación de su campo semántico. Evidentemente esto no ocurre sin la acción directa del sujeto hablante, que, por relación o por asociación, confiere un nuevo sentido a un elemento, o lo utiliza para apoyar el significado de una unidad léxica que en su opinión no es lo suficientemente intenso o expresivo.. La transposición responde en consecuencia, con gran frecuencia, a una función subjetiva del lenguaje, es un elemento de connotación.

Dada la finalidad y el público de la farsa, ésta se caracteriza fundamentalmente, como ya hemos señalado, por un lenguaje popular, y como tal fundamentalmente expresivo, de manera que la función descriptiva o denotativa se encuentra continuamente superpuesta a una función analítica o enjuiciadora.

Uno de los tipos de transposición más frecuentemente empleados es el de la COMPARACION, que podríamos considerar como

transposición parcial, puesto que no existe identificación absoluta entre dos términos sino su puesta en relación íntima.

La comparación supone el empleo de un lenguaje directo, un lenguaje claro e inmediatamente aprehensible por el espectador. Por medio de la comparación, en efecto, se provoca la creación de imágenes visuales que concretan de manera perfecta cualquier concepto abstracto.

«Car j'aray tous de ma partie
les mariés plus prest que mouche» (FL. 566-67)

«Vous luy resemblez mieulx que goute
d'eaue, je n'en fais nulle doubte» (M. 169-70)

«Il fault que je vous face injure;
Je vous batteray plus que plastre» (FC. 138-39)

«Ilz ne tiennent ne que paniers,
Chacun le peult apparcevoir» (FS. 53-54)

El espectador capta la intensidad de la rapidez de los maridos, del parecido padre-hijo, la gran cantidad de golpes con que se amenaza o el elevado número de agujeros de los zapatos por medio de la visualización de elementos concretos y palpables en los que estas circunstancias o atributos se dan en un alto grado.

Se trata en definitiva de acentuar, e incluso exagerar, la significación. Ello tiene que suponer siempre un estado de connivencia con el espectador; es decir, actor y espectador tienen que situarse en un mismo contexto, de tal forma que lo que se dice debe suscitar, de forma poco menos que automática, la imagen de aquello que se está tratando de sugerir. El término de la comparación está, consecuentemente, al alcance de todos, al menos en su sentido más aparente, y supone, en cierto sentido, economía de pensamiento, porque lo abstracto es comprendido por lo concreto. Ahora bien, este término puede quedar constituído por una concreción empírica, tangible, directamente experimentable:

«Y sont plus doulces que miel» (FMP. 89)

«Et puys chascune mauldira,
Tout ainsy que pierres ameres» (FMP. 264-65)

«Peine avoir comme Lucifer...» (FC. 111)

Miel y *pierres ameres* se captan por el sentido del gusto; *Lucifer* (el castigo por el fuego) por el del tacto.

O por una concreción que se refiere a lo vivido o imaginado en el mundo del pensamiento y del sentimiento, a algo no directamente accesible a los sentidos corporales:

«Certes, drap est chier comme cresme» (M. 212)

El empleo de *cresme* es connotativo de «alta estima» y de «precio elevado».

«Mon drap, aussi vray que la messe...» (M. 1355)

«Saint Jehan! il feroit plus de voye
qu'i' n'y a jusqu'a Pampelune» (M. 342-43)[4]

La comparación crea inmediatamente en el espectador un cliché, y como tal proporciona una imagen estereotipada, en la que quedan acentuados los rasgos fundamentales, o considerados como tales, de aquello que se compara.

«Et veult qu'il soient toute leur vie
escomenyez conme chiens» (FL. 540-41)

La referencia a *chien* crea la imagen de segregación, de abandono, de falta de atenciones.

«Vous estes pis que chien mastin» (FC. 251)

Mastin evoca una sensación de acoso, de malicia e incluso de ferocidad.

«Ha, maistre Jehan, plus dur que pierre
j'ay chié deux petites crotes» (M. 636-37)

No podemos, sin embargo, deducir que esta simplificación conduzca a un empobrecimiento. Significativamente es todo lo contrario. Por medio de ella el autor puede demostrar precisamente todo su ingenio imaginativo. Toda esquematización supone indudablemente un esfuerzo de síntesis. La originalidad e ingeniosidad de esta síntesis puede producir un efecto de choque que aumente considerablemente la expresividad, y por lo tanto la comicidad, de la comparación. Así, la comparación que *Pathelin* utiliza para calificar el engaño de que ha hecho objeto al *drappier,* debe causar un gran regocijo entre el público:

«Il est en luy trop mieulx seant
qu'ung crucifix en ung monstier» (M. 744-45)

La connivencia con el espectador hace que surja en muchas ocasiones la sensación de complicidad entre emisor y receptor de un mensaje. Es como si existiese un segundo escenario en el que también se está representando y en el cual el espectador participa de forma activa. En este sentido, la comparación ingeniosa es capaz de suscitar no sólo la risa sino también la sonrisa maliciosa, a veces mediante la creación de imágenes que sugieren asociaciones escabrosas.

«Tu le verraz de jour en jours
devenir soubtil et abille
et aussy dru c'une coquille» (FL. 125-27)

Cuando *Tart Abille* se expresa así, para indicar la transformación que el amor puede producir en un hombre, el espectador puede captar inmediatamente una segunda intención que hace entrar al personaje en contradicción consigo mismo. *Tart Abille* está, en efecto, cantando las excelencias del amor, y para ello emplea una comparación con significado ambiguo, *coquille*[5], que puede sugerir inmediatamente que se está aludiendo a la forma del sexo de la mujer, o también a un significado peyorativo para el amante, evocado por la relación evidente que existe entre los términos *coquille* y *coquillard.*

Una segunda intención puede también existir en la comparación puesta en boca del *drappier:*

> «Il est, par Dieu, aussi pendable
> comme seroit ung blanc prenable» (M. 773-74)

En efecto, tanto *prenable* como *blanc*[6] son susceptibles de ser interpretados de dos maneras diferentes, lo que puede alterar sensiblemente la expresividad de la comparación.

Como transposición más completa encontramos también con una gran frecuencia la METAFORA, que presenta una diferencia substancial con la comparación: la supresión de la partícula de comparación. Esta supresión indica que no sólo existe comparación, sino que se llega a una valoración de identificación entre dos elementos, proporcionando así un valor enfático considerable a la expresión.

La farsa aparece como terreno abonado para el empleo de la metáfora, en el sentido de que la comunicación se establece, como acabamos de ver con la comparación, en el plano de las sensaciones, de conceptos que prácticamente se pueden palpar, lo que implica evidentemente su paso al campo de lo concreto.

Considerando el grado de substitución de un término por otro, podemos referirnos en primer lugar a las metáforas directas, es decir, aquéllas en las que existe una identificación plena entre dos conceptos porque se da una substitución absoluta:

> «Belle dame, et vous le direz
> Tout prestement, ou vous arez
> De la sause de ce bourdon» (FM. 200-202)

> «Il n'est que le char d'un baston
> Pour apaysier teles fredaines» (FM. 264-65)

En estos dos casos la metáfora supone, a nuestro parecer, un importante alarde de ingenio. La posibilidad de estas dos metáforas nace sin duda de la doble interpretación que se le puede atribuir a la palabra *bourdón*[7]. Por una parte, su significado más inmediato es el de *bastón de peregrino que culmina con un adorno de forma esférica.* Su utilidad es la de apoyarse en él, pero también puede

ser la de golpear, utilizándolo en ese caso como arma ofensiva o defensiva. *Bastón* y *bourdon* aparecen así como sinónimos. Sin embargo, *bourdon* puede también significar *mulo de carga.* A partir de aquí se pueden deducir dos connotaciones diferentes: por una parte se evocan los rasgos de vigor, fuerza y testarudez del *bourdon,* que es el elemento de castigo, referidos sin duda a la persona que proporciona el castigo. Una segunda connotación es la que podríamos calificar de «gastronómica»; la carne de un mulo es dura y estoposa, y la salsa que proporciona poco recomendable. Por medio de estas dos metáforas se está describiendo el carácter del *varlet* que amenaza (testarudo y obstinado), al mismo tiempo que se acentúa lo temible del castigo (duro, correoso...).

La fuerza y el ingenio de la metáfora se fundamenta en este caso en el sentido ambiguo con que se emplea una palabra. Su comicidad se basa en la doble intencionalidad que de ello se deriva.

Existe también un segundo tipo de metáforas que podríamos llamar indirectas. En ellas no se da substitución total, sino que un concepto se predica de otro. Es un tipo intermedio entre la metáfora directa y la comparación. Existe no obstante identificación, aunque no substitución, porque se predica de manera directa, sin ayuda de partícula comparativa.

«Quelz moutons? C'est une vielle!» (M. 1440)

Se trata de una referencia peyorativa a la *zanfonía,* instrumento de sonido chirriante y repetitivo.

Un tercer tipo de metáforas queda formado por expresiones o locuciones más complejas, que han transcendido el campo de su significación original:

«Parlons a la mode lombarde» (FL. 138)

Así se expresa *Lourdaut,* queriendo indicar que hay que medir los pros y los contras, las ventajas y los inconvenientes. Sin embargo, en esta ocasión no se trata en absoluto de asuntos monetarios (*lombart* en antiguo francés llega a ser sinónimo de usurero y avaro)[8], sino amorosos.

En algunas ocasiones se da también la combinación de la metáfora con la comparación, llegando así a una mayor expresividad, lo que comporta unas mayores posibilidades de efecto de comicidad:

«Par my le col soye pendu
s'il n'est blanc comme ung sac de plastre!»
(M. 366-67)

El adjetivo *blanc* adquiere su significación a partir del color del rostro tras una fuerte sangría. El *drappier* ha sido «sangrado» por

Pathelin: de ahí el color blanco que se le atribuye. La comparación acentúa aún más la imagen sugerida por el adjetivo.

Desde un punto de vista funcional podemos clasificar los distintos tipos de metáforas en los siguientes grupos:

1.— Metáforas nominales: Expresan un significado que normalmente quedaría indicado mediante un substantivo.

> «...Qu'i vous plaise icy regarder
> Les poures menbres de Dieu» (FA. 65-66)
>
> «Hee! vostre bouche ne parla (...)
> qu'el ne disoit pas evangille» (M. 286-88)
>
> «Alez! n'ombliez pas a boire,
> se vous trouvez Martin Garant» (M. 94-95)

Estos dos últimos versos poseen un especial sentido irónico. Martin Garant, o Gallant[9], es un personaje imaginario que garantiza el pago de aquello que se toma sin dinero, por engaño, y equivale a *alguien que pague vuestras deudas,* conociendo de antemano que ese *alguien* no existe; de ahí el efecto cómico: se está sugiriendo la escenificación del engaño antes de que éste se produzca.

2.— Metáforas adjetivas: expresan una cualidad; por lo tanto, se trata de substantivos, adjetivos o expresiones más amplias, que determinan cualitativamente como lo hace un adjetivo calificativo. Así, «*estre tenu une chaude teste*» (M. 52), para significar que se es un *pícaro.* O bien:

> «Maintenant chascun vous appelle,
> partout, advocat dessoubz l'orme» (M. 12-13)

Se trata de una expresión peyorativa para indicar *abogado sin clientela.* Todavía hoy día existe la expresión *attendre sous l'orme,* empleada familiarmente para decir que no se tiene ninguna intención de acudir. En el mismo sentido tenemos en *Maistre Pathelin* las siguientes expresiones:

«*Advocat d'eau doulce*» (M. 756), transposición tomada probablemente a partir de la expresión *marin d'eau douce,* en la que la propia paradoja es la que indica la cualidad de forma irónica.

«*Advocat potatif a trois leçons et trois psëaulmes*» (M. 771), en la que además existe una ironía acentuada por el juego de palabras *potatif/putatif.* El conjunto podría tener el sentido de *abogado de puchero y de ocasión*[10].

De la misma manera tenemos expresiones como «*avoir le deable au corps*» (FBC. 90) para subrayar el carácter *méchant* de una persona, o «*en estre saint sur le cul*»[11] (M. 369) para referirse a quien se ha dejado burlar como un *imbécil.*

3.— Metáforas verbales: Se refieren a una acción o situación, que cobra así un relieve especial. La metáfora puede consistir simplemente en un verbo que se emplea fuera de su sentido habitual. Así:

«Par le corps bieu ie seray oingt
Sy ne retourne vers mon maistre» (FA. 4-5)

Normalmente el verbo *oindre* tiene el significado de *frotar suavemente, acariciar*. Su empleo irónico lo esvía hacia el sentido contrario: *golpear*.

«Il le me couvient avaler
sans mascher...» (M. 1318-19)

Así se expresa el *drappier* para indicar de forma casi visual que acepta a regañadientes las palabras del juez.

En otras ocasiones el núcleo de la metáfora se encuentra en en régimen del verbo, de tal forma que es aquél el que determina el empleo de éste:

«Aultrement y romprions nos testes» (FMP. 285)

Si la cabeza es considerada como sede del pensamiento, el verbo *rompre* toma significación de *destrozo* de sus esquemas de funcionamiento a fuerza de utilizarlos inútilmente.

«Bonnes gens, monstrés les talons;
Ce crueux vous poura destruire» (FM. 132-33)

En este caso existe una auténtica conexión con la realidad: se está sugiriendo de una forma especialmente plástica la conveniencia de marcharse.

«Ilz ne verront soleil ne lune,
les escus qu'i' me báillera» (M. 344-45)

«Me fais tu mengier de l'oe?» (M. 1576)

La utilización de *oe*[12] como sinónimo de engaño y burla es en este caso especialmente expresiva y cómica porque establece un paralelismo con el procedimiento empleado por *Pathelin* para engañar al *drappier*.

4.— Metáforas adverbiales: Funcionan como adverbios de modo, tiempo, cantidad..., como ocurría en el caso de la expresión, ya citada, «*parler a la mode lombarde*». Son especialmente frecuentes las metáforas adverbiales que se utilizan para intensificar

la negación total desde el punto de vista cuantitativo, es decir, como substituto de *rien*.

«Vous ne scaues ny a ne boy» (FBC. 205)

«Ne prise le cry d'une asnesse
Tout quanqu'il pourroit
sermonner» (FB. 724-26)

«Aussy tost aroit un pet d'oursse
Qu'ait riens du mien par son abet» (FB. 728-29)

Los dos últimos ejemplos son sin duda especialmente cómicos por las connotaciones a que dan lugar, ya que en ambos casos es una referencia directa, vulgar e incluso grosera, que atenta contra el magisterio clerical y muestra la poca consideración que se le otorga.

5.— Metáforas oracionales: Se trata de una ampliación de la metáfora simple. Su equivalencia a todo un proceso oracional permite una descripción más detallada. No supone solamente la provocación de una imagen paralela, sino la creación de una secuencia de imágenes. Se trata, en consecuencia, de una metáfora dinámica, frente al carácter en cierto modo estático que podríamos atribuir a las anteriores.

«Par Saint Jehan, tu as raison:
les oisons mainnent les oes paistre» (M. 1585)

Ya hemos visto el significado de engaño y burla implícito en la palabra *oe*. La metáfora refleja la aceptación resignada de la burla por quien se consideraba «maestro de burladores».

«Je sçay mieulx ou le bast m'en blesse
que vous n'ung aultre ne sçavez» (M. 1356-57)

El efecto cómico nace de la imagen de un asno agobiado por las albardas. El *drappier,* sin duda inconscientemente, se describe a sí mismo como un imbécil. Queriendo expresar de una forma aguda que no es ningún estúpido, ya que *conoce su punto débil,* proporciona al espectador la imagen contraria.

«Me voulez vous faire entendant
de vecies que sont lanternes?» (M. 800)

La expresión metafórica viene reforzada en este caso por un *coq-à-l'âne* que debe provocar la risa por la visión que produce de un efecto determinado (la luz) provocado por un agente absurdo[13].

«Va, que ty et te mandelette
Puissiés couver grues ung an
Sur le plus hault clocquier de Laon» (FM. 64-66)

Se trata de una expresión de alguna manera sinónima de «monstrer les talons», pero con unos tintes irónicos mucho más acentuados, ya que implica un juicio de valor muy claro, y de cap-

tación inmediata, acerca del interés —o más bien desinterés— que se tiene por algo o por alguien a quien se quiere ver lejos y en una situación ridícula por lo absurda.

Concebidos también como ampliación metafórica podemos referirnos al empleo de REFRANES o, en un sentido más amplio, de sentencias populares, que constituyen auténticas metáforas oracionales. El refrán presenta con gran frecuencia un tono irónico, sarcástico incluso, pero en el fondo supone la asunción de la realidad tal y como se presenta por parte de quien la enuncia. En este sentido el refrán puede indicar una actitud optimista ante una realidad adversa:

«Hé dea! s'il ne pleut, il degoute» (M. 1210)

O el regocijo ante un acontecimiento o situación desfavorable para un tercero, de lo que se deduce un provecho para quien se refiere a ella:

«En ung tel or villain bronstier
oncq lart es pois ne cheut si bien» (M. 746-47)

O bien la descripción de una situación contra la que se quiere reaccionar. La realidad se padece pero no se acepta. Existe ironía pero sin resignación:

«Quant je veul pois, n'ay que poree.
Trop me desprise malement,
Sy en ara grief paiement
En brief termine» (FB. 760-63)

El refrán surge de la necesidad de condensar todo juicio en forma de sentencia, convirtiéndolo así en algo substancial e intangible[14]. La intangibilidad se refiere naturalmente a su evidencia casi axiomática e incontestable. El refrán concebido como «proceso de cristalización del pensamiento[15]» supone la culminación de un esfuerzo que va del análisis a la síntesis, de lo múltiple a lo esquemático; es la transformación de un saber teórico en un conocimiento eminentemente pragmático. El refrán aparece así como una especie de saco sin fondo en el que tienen cabida las situaciones o los acontecimientos más diversos.

Así, cuando *Pathelin* quiere decir a su esposa que no hay que desesperar, porque las cosas pueden presentarse por sorpresa, sin anunciarse previamente, le dice:

«Dea! en peu d'eure Dieu labeure» (M. 40)

De igual manera, cuando el *apoincteur,* con eminente sentido práctico, quiere dejarse de palabrerías, dice:

«Pour petit proces peu de plet» (FMP. 284)

En algunas ocasiones el refrán encierra una fuerte doctrina didáctica o moralizante (no necesariamente ortodoxa) de la que se

quiere hacer regla de comportamiento. Así resume *Tart Abille* su idea del amor cortés, reflejo de una filosofía ya caduca y desfasada:

«Jamais homs n'acquerra honneur
s'il ne se maintient en amour» (FL. 134-35)

También en relación con la metáfora, hemos de referirnos a los TERMINOS INJURIOSOS o ultrajantes, que, atribuidos de forma directa o indirecta, suponen un elemento de alto valor expresivo, porque en ellos el lenguaje carece prácticamente de función denotativa para transformarse casi en pura connotación.

Entre las injurias más frecuentes están aquellas que presentan a la persona privada de su capacidad más humana, la de la inteligencia. En consecuencia, aparecen de forma muy abundante las referencias a nombres de animales empleados como términos ofensivos o en todo caso peyorativos. Muy a menudo se hace referencia al animal como especie en general, *beste;* y a este término se le pueden aplicar adjetivos que aumentan su valor expresivo, aun a riesgo de caer en la redundancia:

«Par mon serment, c'est une beste!» (FMU. 227)

«Mettez, mettez, hay, sotte beste» (FC. 134)

«Hay! tu n'es qu'une beste mue» (FL. 374)

En otras ocasiones se emplean nombres de animales considerados de baja condición, de carácter gregario, o representativos en todo caso de cualidades entendidas como negativas. Su posibilidad de efecto cómico es mayor que en el caso anterior, porque se sugiere la evocación de las formas o de las características de un animal concreto aplicadas a una persona:

«Toutes fois, on eust arrachié
les dens du villain marsouyn
son feu pere, et du babouyn
le filz...» (M. 428-31)

«Cuides tu que se soient crapaudaille
ne povres gens ne tel merdaille?» (FL. 325-26)

«Et que veult ceste crapaudaille?
Alez en arriere, merdaille!» (M. 848-49)

«L'avez vous dit, villain mastin?» (FMU. 46)

«Se felon vilain boterel
Me tient bien, ne me veult mot dire» (FB. 750-51)[16]

La identificación con un animal reviste un carácter especialmente cómico en el caso siguiente:

«Maugré bieu! ay je tant vescu
qu'ung bergier, ung mouton vestu,
ung villain paillart me rigolle?» (M. 1577-79)

En *Thibault* concurren en efecto una serie de circunstancias que posibilitan su identificación con un *mouton:* su sobrenombre *(Aignelet),* su profesión (pastor), su comportamiento ante el tribunal (bee!...), y su «aparente» estupidez.

A menudo se injuria mediante un nombre de animal, acusando al interlocutor o a un tercero de querer aparentar sus atributos o de querer encubrirlos:

«T'es ung faux cavestre
Et plein de maise volenté» (FM. 272-73)

Existe oposición entre *cavestre*[17] (que se caracteriza por su mansedumbre) y *maise volenté.* De ahí el empleo del adjetivo *faux.*

«Par Dieu, seel de bicquebacque
Et ort corbaux enmantelez...» (FM. 74-75)

En este caso es lo contrario. *Miquelette* acusa al *varlet* de disfrazar su auténtica personalidad: el cuervo es sinónimo de avaricia, de falta de escrúpulos y de carácter vanidoso.

La pequeñez de tamaño del animal cuyo nombre se utiliza como término de injuria puede manifestar la poca importancia que se quiere conceder a una persona o lo impertinente que puede resultar:

«Laissez m'en paix! Trop fine mouche
Estes pour moy» (FMU. 98-99)

Es proverbial la referencia al *coq* como connotativo de vanidad y estupidez:

«Alez sorner a voz coquars» (M. 534)

«Paix! coquart» (FMU. 144)

«Or sentez la, maistre quoquart» (FC. 211)

O la referencia al *coucou,* cuya hembra pone los huevos en el nido de otros pájaros, como sinónimo de marido engañado y consentido:

«Et l'en ne trouveroit chantant
tant de cocquus, je te promet» (FL. 494-95)

De igual manera, la utilización de los cuernos como símbolo de engaño e infidelidad conyugal parece estar en relación con el *coq* castrado[18], en cuya cresta se implantaban sus propios espolones.

La combinación de *coq* como símbolo de estupidez, y de *corne* como símbolo de engaño, transforman en ambivalente el adjetivo *cornard*.

«Et s'il avient qu'on te mauldie,
en disant: 'Hé! cornard puant!'...» (M. 1168-69)

También se utilizan términos que, sin ser propiamente nombre de animal, en principio sólo son aplicables a ellos:

«Sommes nous becjaunes,
ou cornards? ou cuidez vous estre?» (M. 1292-93)

«Par Dieu, vouz mentez, antenoise» (FM. 94)

Con cierta frecuencia se utiliza como término de injuria, en general sinónimo de imbecilidad, la referencia a las partes vergonzosas del hombre y de la mujer, ya sea directamente o mediante derivados:

«Hé, pas saint Gigon, tu te mens.
Voit a Deu! couille de Lorraine!» (M. 942-43)

«Dis: 'Dieu le benie!', connette» (FM. 25)

O a otras partes del cuerpo, como la cabeza, a cuya función se alude peyorativamente:

«Que dis tu, chervelle estoffee?» (FM. 6)

La referencia a objetos viejos y desgastados por el uso, se utiliza también como sinónimo de miseria y de poco aprecio:

«Tu ne vaulx mie une vielz nate;
va, sanglante bote savate» (M. 945-46)

Tanto *nate* como *savate* coinciden en este caso, casi de forma absoluta, en el mismo sentido.

Los términos injuriosos quedaban frecuentemente reforzados por adjetivos calificativos que atañen directamente al sentido de la vista o del olfato, y que pueden provocar así la creación de imágenes sinestésicas:

«Qu'on te puisse au gibet deffaire,
Filz de putain, ort et immunde!» (FMU. 346-47)

«Fay, met le jus, ribault pourry» (FB. 787)

«Ha! es tu la, truant merdoulx!» (M. 1018)

«C'on te puist par la gorge pendre,
Garsson puant» (FB. 792-93)

***

Comparaciones, metáforas, sentencias e injurias, son cuatro recursos representativos del fenómeno de la transposición, con cuyo empleo la farsa del siglo XV alcanza un alto grado en la intensificación de la expresión.

Por medio de ellos, en efecto, se establece una comunicación más directa y más viva con el espectador, ya que se está aludiendo continuamente a su experiencia de la realidad concreta, ya sea en el plano de lo sensorial, en el del pensamiento o en el del sentimiento, para describir y caracterizar una realidad más conceptual. La realidad no se presenta tal y como es, sino tal y como se vive, se piensa y se siente. La descripción queda así subordinada a la interpretación.

La evocación de imágenes visuales, provocadas por asociación de comparación o de identificación hace que el espectador desdoble, hasta cierto punto, su atención; por una parte hacia la representación que se desarrolla ante sus ojos, y por otra hacia un segundo escenario constituido por aquello que se le permite o se le fuerza a imaginar. De tal forma que el desarrollo lineal de la obra se ve reforzado por una enorme cantidad de clichés puntuales, concebidos a menudo a manera de caricatura, que se van sucediendo con una intermitencia a veces casi machacona.

Son precisamente estas segundas imágenes las que están permitiendo continuamente una «lectura entre líneas», favoreciendo a menudo en el público la aparición de un cierto sentimiento de complicidad, derivado siempre de la identidad contextual que se establece en la relación espectáculo-espectador, o actuando en todo caso como generador de énfasis y de afectividad.

La expresión de la transposición, y por lo tanto su posible comicidad, resulta en consecuencia de la combinación de un conjunto de factores —énfasis, exageración, imaginación, polisemia...—, que actualizan y refuerzan el mensaje, al mismo tiempo que facilitan e intensifican la integración del espectador en la «realidad» que se está representando.

• TEXTOS DE REFERENCIA:

FA: *Farce de l'aveugle, son varlet et une tripiere,* en *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux,* de Leroux de Lincy y Francisque Michel. París, 1837. Reimpresión en Ginebra, Slatkine Reprints, 1977.

FB: *Farce du brigant, le vilain, le sergent,* intercalada en *La vie Monseigneur Saint Fiacre* (vv. 710-989). Ed. por J. Burks, B.M. Craig y M. E. Porter. Lawrence, 1960.

FBC: *Farce des batards de Caulx,* en *Recueil Leroux.*

FC: *Farce du cuvier,* en *Nouveau recueil de farces françaises des XVe et XVIe siècles,* de E. Picot y Kr. Nyrop. París, 1880. Reimpresión en Ginebra, Slatkine Reprints, 1968.

FL: *Farce de Lordeau et Tart Abille.* Ed. de F. Lecoy, en *Romania,* 92-2, 1971; pp. 160-178.

FM: *Farce de la mandelette.* Ed. de A. Thomas, en *Romania,* 38-2, 1909; pp. 180-190.

FMP: *Farce du marchant de pommes,* en *Recueil Leroux.*

FMU: Andriéu de la Vigne, *Farce du munyer,* en *La farce en France de 1450 à 1550,* de A. Tissier. París, Sedes, 1976. Vol. II, pp. 151-170.

FS: *Farce du savetier, le sergent, la laitiere,* en *Recueil Trepperel,* t. II: *Les Farces.* Ed. de E. Droz y H. Lewicka. Ginebra, Droz, 1961.

M: *Maistre Pierre Pathelin.* Ed. de R.T. Holbrook. París, Champion, 1967. (Tiene un error de numeración, que corregimos, a partir del v. 780).

• NOTAS:

[1] J. C. AUBAILLY califica la farsa de «simple divertissement qui s'adresse aux sens et vise surtout au comique immédiat, franc et bonhomme», en *Le théâtre médiéval profane et comique.* París, Larousse, 1975; p. 104. Cfr. también de H. LEWICKA, *Etudes sur l'ancienne farce française.* París, Klincksieck, 1974; pp. 10, 11 y 13.

[2] Señalaremos en particular los trabajos de H. LEWICKA en su *Etudes...* (especialmente pp. 57-84 para determinados aspectos lingüísticos), y también *La langue et le style du théâtre comique français des XVe et XVI siècles. Dérivation* (tomo I) y *Composés* (tomo II). París, Klincksieck, 1960 y 1968.
M. WILMET ha realizado un estupendo estudio, de inspiración guillaumiana, a propósito del modo verbal en *Le système de l'indicatif en moyen français. Etude des «tiroirs» de l'indicatif dans les farces, sotties et moralités françaises des XVe et XVIe siècles.* Ginebra, Droz, 1970.
Hemos de aludir también a la tesis doctoral recientemente defendida por J. MUELA EZQUERRA, *La farsa medieval en Francia: temas y situaciones.* Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras, 1981.

[3] No aludimos al fenómeno de la transposición sintáctica, entendida como transformación de la categoría gramatical, aunque es cierto que ambos tipos de trasposición pueden darse de forma simultánea en una misma expresión.

[4] *Pampelune* es sinónimo de *le bout du monde.* Cfr. la ed. de R.T. HOLBROOK, p. 110.

[5] Para el sentido de *coquille,* que puede referirse incluso al miembro viril, Cfr. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne lanque française.* París, 1881-1902. Reimpresión en Liechtenstein, Kraus Reprint, 1962. art. *coquille.*

[6] Cfr. HOLBROOK, ed. de *Maistre Pierre Pathelin.* París, Champion, 1967; p. 114. Y también la edición de la misma farsa de G. PICOT, París, Larousse, 1972; p. 116.

[7] Cfr. GODEFROY, *op. cit.,* art. *bordon.* Cfr. también el mismo artículo en A. GREIMAS, *Dictionnaire de l'ancien français.* París, Larousse, 1968.

[8] GODEGROY, *Ibid.* art. *lombart.*

[9] Cfr. comentario de A. PAUPHILET en *Jeux et sapiences du Moyen Age.* París, Gallimard, 1951; p. 284.

[10] Cfr. la ed. de la *Farce de Maistre Pathelin,* de PICOT (v. supra), p. 116.

[11] Cfr. *Les XV joies de mariage.* Ed. de J. RYCHNER. Ginebra, Droz, 1967; pp. 200-201; y también la recensión de J. MONFRIN en *Romania,* 87-3, 1966; pp. 275 y ss.

[12] En este sentido es curioso destacar la distribución de las formas *oe* y *oye* en *Maistre Pierre Pathelin. Oe* aparece siempre con un sentido metafórico, mientras que *oye* se emplea en su sentido real.

[13] J.C. AUBAILLY considera esta expresión como un proverbio popular, tan celebrado que dará lugar a una posterior escenificación, plasmada en la *Farce des femmes qui font acroire a leurs marys de vecies que ce sont lanternes. Op. cit.,* p. 118.

[14] Cfr. J. HUIZINGA, *El otoño de la edad media.* Madrid, Revista de Occidente, 1967; p. 362.

[15] *Ibid.*

[16] El empleo de *boterel* (*petit crapaud,* según Godefroy) puede tener connotaciones más groseras por su cercanía con *boteron,* palabra que Greimas documenta con la significación de *prepucio* (art. *boter*).

[17] Pensamos que *cavestre* se refiere más al animal que al ramal, a pesar de que Godefroy no documenta esta significación (Cfr. art. *cavete* y *chevestre*).

[18] Cfr. O. BLOCK y W. Von WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française.* París, P.U.F., 1964. Art. *corne.*

UN ASPECTO DE LA COMICIDAD RABELESIANA: EL DISPARATE SEXUAL Y LAS MUJERES

Antonio DOMINGUEZ DOMINGUEZ

INTRODUCCION

En el año de gracia de 1532 la literatura de «colportage» veía enriquecer su producción con la impresión, en la industriosa Lyon, de un librillo anónimo rimbombantemente titulado *Grandes et Inéstimables Chronicques du grand et énorme géant Gargantua.* Nos hallábamos, en rigurosa adecuación con el gusto de la época, ante una parodia de los libros de caballerías[1], que buscaba su público entre aquellas gentes llanas que acudían gozosas a las ferias lionesas[2]; de no haber mediado la venturosa fortuna de ser punto de arranque para la creación de la producción rabelesiana habría caído en el olvido de los tiempos, desdeñando así una fuente de temas y motivos valiosísima, sobre todo en lo concerniente a aspectos folklóricos, cómicos y sexuales, evidentemente enmarcados en un contexto superior que podríamos llamar «marco disparatado»; en este marco se mueven los cinco libros de los hechos y fortunas de Gargantua y Pantagruel, que fueron dados a la imprenta entre 1532 y 1564, con unos títulos de sobra conocidos y claros exponentes de una burlesca altisonancia.

Obra extensa, rica y sabrosamente aderezada de «sustancia», repleta de mil y una aventuras, desbordante de vida y alegría, ocultando siempre intenciones malévolas, caricatura —sátira—, crítica de costumbres, tiene la virtualidad de desarrollarse en el ámbito del mundo real de la época: de ahí que describa ciudades auténticas, universidades de todos conocidas, las discusiones filosóficas del momento, los problemas religiosos, educativos, sexuales y científi-

cos, etc. Rabelais lleva a unas coordenadas inconcebibles la fusión de la realidad con la fantasía, padre y madre de ese fantástico, absurdo y monstruoso mundo que responde, al menos en parte, a la deformación humanística de la realidad; nuestro personaje, que incluso más allá de sus ideas y tendencias se había propuesto hacernos reir, se percató inmediatamente de que hay un género de comicidad derivado del contraste inesperado y absurdo, de la desmesura, de la disparatada deformación de la cultura imperante: de ahí surgen sus interminables y grotescas referencias a los autores antiguos y modernos, su gracia al presentarnos la pedantería de los filósofos, teólogos, médicos y humanistas. En este tejer y destejer aparece hilarantemente deformada la sociedad, merced a un juego de ingenio, una observación aguda que resalta lo ridículo, un engolamiento burlesco y una verborrea que en su pluma se traduce como un insuperable dominio del lenguaje, repleto de matices, de frases hechas, de voces burlescas por él inventadas, de parodias del discurso serio[3]. Podríamos decir en definitiva, que el lenguaje rabelesiano constituye la más exuberante manifestación de ese francés que todavía conserva la múltiple variedad de la Edad Media y aún no ha sido sometido a las constriñentes normas del academicismo. La alegría de vivir, que en definitiva constituye la esencia y la fuente del nuevo sentimiento renacentista, es la base fundamental del carácter humano y de la fisionomía real de sus monstruosas y desorbitadas creaciones.

El disparate, si hacemos caso al sentido que este término recibe para Henry Miller, es una de las palabras más desconcertantes del vocabulario, y, al igual que la muerte, sólo tiene una cualidad negativa, que nadie puede explicarlo, que únicamente puede ser demostrado. «El disparate pertenece a otros mundos, otras dimensiones, y el gesto con que apartamos algunas veces, la finalidad con que lo descartamos, testifica su naturaleza perturbadora. Todo lo que no podemos incluir en nuestro estrecho marco de comprensión, lo rechazamos. Por tanto, profundidad y disparate pueden tener ciertas insospechadas afinidades[4]». Efectivamente, esto es lo que se da en el disparatado tratamiento rebalesiano de la sexualidad: más allá de la simple creación de elementos cómicos se debate el problema secular de la superioridad o inferioridad del sexo femenino[5] que desemboca en un auténtico tratado de sexualidad. No debe extrañarnos, ya que el famoso prólogo del *Gargantúa* nos recomienda «rompre l'os et succer la sustanctificque moëlle», no creer que el hábito hace al monje, etc...[6] Por ello, hemos querido ver qué había tras el disparate sexual.

I. APARICION DE LA TEMATICA SEXUAL EN RABELAIS

La sexualidad es una de las constantes de la creación rabelesiana, manifestada tanto en estado puro como a partir de la escatolo-

gía. El autor mezclará, siguiendo los puros impulsos del momento, elementos humanos y animales, sobre todo en sus tres primeros libros, *Gargantúa, Pantagruel* y el *Tiers Livre*. Tras las incontinentes micciones de Pantagruel, que llevan a la muerte por inmersión a miles de mujeres y niños, o a los nuevos cauces originados por las de la borrica de Gargantúa, se ocultan secretos deseos y sueños frustrados: el disparate cumple su función cómica, pero va más allá. En torno a esta serie de juegos encontramos la perpetua contradicción, la oposición entre libertad y domesticación, naturaleza y cultura, imaginación y razón, el principio del placer y el principio del sufrimiento. Necesidades de espacio aconsejan dejar para mejor ocasión el tratamiento de la sexualidad animal para centrarnos exclusivamente en la humana, en la que concierne a hombres y mujeres, excluyendo la de tipo zoofílico, que también se da. Resulta obvio resaltar la importancia de la sexualidad tanto en el devenir humano como en el producto de sus creaciones; en el caso concreto de Rabelais podríamos añadir el interés suplementario de lo mismo: clérigo y médico al mismo tiempo, en una época en que falsas bulas papales autorizaban las relaciones sexuales con los religiosos, andarín por esos cabarets montmartrianos y gustador de la buena vida, es la persona idónea para mostrarnos una cierta visión del concepto de sexualidad, la existente entre los «libertinos» del siglo XVI, si bien enmascarada en un universo de gigantes y de tradiciones populares.

La sexualidad se manifestará con diversos ropajes, bien en simples alusiones o mediante juegos de palabras; en otras ocasiones es objeto de páginas y aún capítulos enteros. Por ello, vamos a comenzar nuestro análisis con un índice de frecuencias. Del total de ciento cuarenta y cuatro capítulos de la obra estudiada, cincuenta y cuatro se mueven en el contexto del juego o alusiones sexuales[8].

a) *Gargantua.*

Capítulo	Páginas	Descripción	Alusión
3.°	12-14	acto sexual	Beste à deux doz, desbraguetter
4.°	16		Rigouller
6.°	21-24	parto	membré coupé dignité braguettes
8.°	27-28	miembro viril	
9.°	32		braguette
11.°	37-39	juegos eróticos	dille; pine; bondon, vibrequin...
13.°	42-46	sexualidad/escatología	trou d'urinè couillons
17.°	53-4	escatología	mentule braguette
20.°	61	planteamiento homosexualidad	bougres
28.°	88		se chauffer les couilles
32.°	94		belle couille
39.°	114-17	órgano sexual femenino (metáfora)	cuisse de nonnain caiche roidde
40.°	120		tétins moletz durs tétins
45.°	132	adulterio	biscotent femmes engroissées
57.°	160	el matrimonio ideal	

Así, pues, de los cincuenta y ocho capítulos que configuran la obra un total de 15 nos muestran aspectos vinculados con los niveles y fantasmas sexuales.

b) *Pantagruel.*

Capítulo	Páginas	Descripción	Alusión
1.°	173	diferentes tipos órganos sexuales masculinos	nombre laboureur de nature
2.°	177-80	embarazo y parto	
3.°	181-3	eros/tánatos	mon petit con mort malivole
5.°	188	fornicación	femmes qui jouent du serre-cropyère
6.°	191-2	fornicación	
7.°	195-8	traseros femeninos	cul, braguet, couillebarine
12.°	221-4	acto sexual	testons, cul
15.°	232-7	muralla sexual de Panurgo. cuento del león, el zorro y la vieja. aparato sexual femenino.	callibistris, con, entre jambes
16.°	237-42	bromas y juegos eróticos	jouer du serre-cropière a cul levé à tous venans
17.°	284-7	acto sexual	id. anterior
21.°	260-4	declaración de Panurgo a una dama. juegos eróticos	transon de chère lie
22.°	264-7	zoofilia (dama-perros)	en chaleur chienne chaulde
23.°	267-9	zoofilia (jóvenes-garzas)	fanfreluchoir belinoyer
25.°	275	acto sexual (metafórico)	lubricité
27.°	280-82	embarazo anormal	morpions couillons
28.°	287	escatología	frotte-couille pisser
31.°	304	prostitución acto sexual (metafórico)	lanternière bien entamée

Justamente la mitad de los capítulos de la obra, 17, se ocupan del tema de la sexualidad o aluden a la misma.

c) *Le Tiers Livre.*

Capítulo	Páginas	Descripción	Alusión
1.°	330	elementos de la sexualidad	génitoires matrices
2.°	336	mujer + platonicismo = sexo	génitoires
4.°	346	vínculo matrimonial naturaleza sexual.	génitoires
6.°	349	acto sexual sano (pareja)	jouisser de l'amour
8.°	354-7	órgano sexual masculino	
9.°	357-60	Panurgo quiere casarse: ¿cuernos?	coqü fils légitimes
12.°	367	infidelidad de las mujeres	adultères lubricques
14.°	376-80	sueño de infidelidad femenina	coqü déloyauté conju.
15.°	382-3	metáfora sobre la conquista amorosa	couillon velouté couillon claustral
17.°	387		forger
18.°	390-4	juego sexual	
19.°	396	acto carnal. mujeres libidinosas	Sacré Ithyphalle Culetis
25.°	416	acto sexual	sabouloient sa femme à plaisir
26.°	422-5	168 tipos diferentes de testículos	
27.°	426-8	órgano sexual masculino acto sexual	
28.°	430-2	juegos eróticos. 170 tipos diferentes de testículos	
30.°	437		circumbilivaginer chère lie
31.°	439-44	medios para frenar el apetito sexual	
32.°	44-47	aparato sexual femenino	membre qui n'est ès hommes
36.°	458	mujeres, bestias dañinas	boucler la femme à la bergamasque
46.°	490	mujeres adúlteras	lict conjugal est incesté
48.°	495	matrim. sin consentimiento paterno	lascivie

II. CONSIDERACIONES SOBRE LA SEXUALIDAD RABELESIANA

En un contexto de lo desproporcionado, en el reino de la desmesura en todos los dominios abordados, no resultaría extraño rechazar como inverosímil ese gran disparate sexual que, como acabamos de ver, ocupa un espacio considerable en el conjunto de la obra. Sin embargo, a través de imágenes, de juegos de palabras, de vocablos concretos e incluso de cuentos, el autor ha expuesto, consciente e inconscientemente, un estado de opinión subyacente desde la Edad Media: la preponderancia del sexo masculino sobre el femenino; la sexualidad rabelesiana transciende pues la mera comicidad, evidente en una lectura superficial, para aliarse con una ideología concreta. Por ello, vamos a estudiar estas cuestiones, y, como nuestro autor, cuando crea imágenes e historias extrae los materiales para su producción artística del inconsciente, lo haremos relacionando la creación artística con la producción del sueño, ya que éste, además de una perspectiva anulada, de una perspectiva dialéctica, maravillosa o de una infinita intensidad sustancial es sobre todo una especie de arte poético involuntario, una «conscience de langage». Desde otra consideración, la importancia del sueño en la formación de mitos y fabulaciones está ya suficientemente aceptada y puesta de relieve como para que nos detengamos en ello. De ahí que hayamos optado por analizar la otra cara del disparate sexual rabelesiano basados en la simbología del sueño.

2.1.— Los órganos genitales en Rabelais.

Para designar el miembro viril nuestro autor utiliza diferentes expresiones: mentule, laboureur de nature, lance à l'arrêt, callibistris, couillevrines, membre, bracquemard enroiddy o bâton, con el que lo compara: «sa femme consydéra en esprit contemplatif, que peu de soing avoit du pacquet et baston commun de leur mariage[9]». En *Gargantua* describirá la bragueta del gigante así: «pour la braguette feurent levées seize aulnes, et fut la forma d'icelle comme d'un arc-boutant, elle estoit bien longue et bien ample[10]». Junto con esta exaltación de lo fálico encontramos un auténtico gusto a la hora de referirse a los imprescindibles acompañantes del órgano masculino por excelencia, de quienes llegará a decir, en curiosa comparación que «la teste perdue, ne perist que la personne; les couilles perdues periroit toute humaine nature[11]» para, seguidamente elaborar una lista de seis páginas en las que describe los 338 tipos diferentes de genitales masculinos. Así pues, nos ofrece una variadísima gama de detalles sobre el sexo masculino en forma de comparaciones y analogías muy próximas a los símbolos del sueño, donde el sexo masculino aparece frecuentemente bajo la forma de un bastón, de paraguas, etc..., como también dis-

frazado bajo formas que pueden penetrar y ocasionar heridas y desgarros, como los cuchillos, lanzas, culebrinas y otros instrumentos. El paralelismo entre el simbolismo de los sueños y el del relato rabelesiano, incardinado en el lenguaje popular, parece evidente.

En cuanto al sexo femenino, Rabelais suele pintarlo mediante el uso de metáforas. Cuando homenajea a frère Jean des Entommeures, tras su valiente actuación en la recién finiquitada guerra, éste aprovecha la ocasión para hacerle una inquietante pregunta:

> —A propos truelle, poruquoy est-ce que les cuisses d'une damoizelle sont tousjours fraisches?
>
> —Ce problème (dist Gargantua) n'est y n'y en Aristoteles, ny en Alexandre Aphrodise, ni en Plutarque.
>
> —C'est (dist le moyne) pour trois causes par lesquelles un lieu est naturellement refraischy, primo, pource qué l'eau décourt tout du long; secundo, pource que c'est un lieu umbrageux, obscur et ténébreux, auquel jamais le soleil ne luist; et tiercement, pource qu'il est continuellement esventé des vents du trou de bize, de chemise, et, abondant, de la braguette[12].

Representación paisajística del sexo femenino que viene a coincidir así con lo que es usual en los mundos del sueño y en la poesía. Más frecuentemente viene representado en forma de recipientes: vases, receptables, trous..., sin olvidar esas botas o zapatillas que en sueños también tienen un claro mensaje sexual femenino; simbolismo este que hallamos en *Pantagruel* acentuado por la proximidad de la palabra «con»: Ha Badebec, ma mignone, m'amye, mon petit con, ma tendrette, ma braguette, ma savate, ma pantofle, jamais je ne te verrais[13]!». En otros pasajes lo comparará a un anillo, o a una herida: «O pauvre femme, qui t'a ainsi blessé? Regarde que la playe est grande, depuis le cul jusques au nombril. Ainsi qu'il se tournoit, il veit que au derriere estoit encore un autre pertuys non si grand que celui qu'il esmouchoit, dont lui venoit ce vent puant en infect[14]». Esta referencia tiene el interés de mostrarnos que Rabelais conocía imperfectamente el aparato genital femenino, al decirnos que llega hasta el ombligo; por otro lado solo describe dos aperturas: la vagina y el ano, sin mencionar la uretra, lo que resulta extraño si consideramos su condición de galeno. En todo caso desconoce la anatomía exacta de la mujer o no juzgó oportuno mayores descripciones. El asunto es tanto más raro cuanto constantemente estima que el aparato genital de la mujer es una basura que atrae a las moscas, un «membre honteux», un pozo de ludubrio, etc.

2.2.— El acto sexual.

Descritos los elementos base, podemos reconstruir, con el apoyo de las menciones que en los tres libros aparecen, diferentes escenas del acto sexual. Nos referimos en primer lugar a los juegos previos. Previamente a la consumación se dan una serie de prácticas no sometidas a código moral alguno. Así, en el Tiers livre: «ma femme me sugsera le bont bout. Je m'y dispose. Vouz entendez assez que c'est le baston à bout qui me prend entre les jambes. Je vous jure et promectz que toujours le maintiendray succulent et bien avitaillé. Elle ne me le sugsera pinct en vain. Eternellement y sera le petit picotin, ou mieulx[15]», juego erótico por excelencia y uno de los fantasmas que con mayor frecuencia invaden los dominios oníricos masculinos. Otras indicaciones de este estilo se entremezclan con las más variopintas prácticas: utilización de anillos, movimientos, etc.

El acto sexual propiamente dicho es definido mediante variados y bellos vocablos: en tres ocasiones aparece la expresión «jouer du serrecropière», junto con otras ya en desuso, como biscoter, bracquemarder, tabourer, avoir la saccade, brisgouter, venir-au-dessus, chevaucher y monter (A beau con le vit monte, *Pant.*, pág. 262). En otras ocasiones empleará juegos de palabras del tipo Bragueta Juris, Pantofla decretorum, Callibistratorium caffardias actore o Chaulcouillons nostrandorum. Pero cuando más bella resulta la evocación del acto sexual es cuando utiliza el recurso a las imágenes: «en son âge virile espoussa Gargamelle, fille du roy des Parpaillos, belle gouge et de bonne trogne, et faisoient eux deux souvent ensemble la bête à deux doz, joyeusement[16]»; «tenez, voicy Maitre Jan Chouart qui demande Logis» (*Pant.*, pág. 264), etc. El famoso episodio de la construcción de la muralla de París por Panurgo ilustra con nitidez la relación acto sexual-combate cuerpo a cuerpo: de ahí que «les couillevrines (juego de palabras con coulevrines) attaquent la muraille et la pénètrent» (*Pant.*, pág. 233). El cuento del león, el zorro y la vieja también ilustra y representa el acto sexual. El zorro, lamiendo la herida de la anciana representa los primeros instantes del juego amoroso, las caricias; el león, que con un bastón introduce la pócima en la herida sería el símbolo del acto sexual propiamente dicho, representando el bastón al miembro y la pócima el esperma. Sin embargo, desde una consideración freudiana del relato podríamos pensar que estamos asistiendo a una violación, pues como es sabido, en el mundo de los sueños los animales representan a hombres sumamente excitados, además de los malos instintos y las pasiones.

Esta acuciante necesidad de satisfacer los instintos sexuales tendrá el contrapunto de la continencia, lograda mediante el vino, el trabajo, el estudio, etc., como se nos indica en el capítulo 31 del *Tiers*.

Hemos apuntado la posibilidad de la violación. En el capítulo 20 de *Pantagruel* asistimos al desarrollo de unos hechos que propiamente tienen tal carácter. Panurgo declara su amor a una dama a la que inmediatamente requerirá hacer el amor; tras el rechazo de rigor nuestro héroe, para vengarse, tras decirla que «je vous feray chevaucher les chiens», prepara una droga que le hace conseguir sus propósitos. Esta rudeza, vesanía y brutalidad de la declaración de Panurgo es un claro síntoma de su desenfrenada y violenta sexualidad: esos perros que violentan a la casta dama son una evidente imagen de la violación.

2.3.— El parto

Tanto va el cántaro a la fuente... que también los niños nacen. En el capítulo 4.° de *Gargantúa* podemos contemplar el nacimiento del gigante, cuya desmesura no impide un desarrollo inicial normal, con la aparición incluso de comadronas; ya en el último momento el niño nace... ¡por la oreja izquierda de la madre! Motivo fantástico que entronca la obra con las leyendas orales y las crónicas populares tiene, sin embargo, una explicación freudiana: en los sueños es común que la abertura genital femenina venga representada tanto por la boca como el ojo o la oreja. Más extrañamente nacerá Pantagruel, peludo como un oso y causando la muerte de su madre. No se dice por dónde nació, pero si hacemos caso a no pocas alusiones rabelesianas, bien pudo hacerlo por el ombligo, por el pecho o por el ano: «ce voyant, Pantagruel en voulut autant faire; mais du pet qu'il fist la terre trembla neuf lieues à la ronde, duquel avec l'air corrompu engendra plus de cinquante et troys mille petits hommes[17]». Todas estas respuestas se relacionan con el mundo de la infancia, en la que las más diversas sobre el nacimiento de los niños corren de boca en boca; en suma, a nosotros nos parece que son elementos que están contribuyendo a establecer aquel paralelismo de que hablábamos al comienzo entre la creación artística y la onírica.

2.4.— La sexualidad infantil

En esa especie de tratado sobre la sexualidad de la época Rabelais no olvida mencionar la sexualidad infantil, en su vertiente individual, masturbación, y social, madre-hijo. Las manifestaciones sexuales masturbatorias existen en el niño, basadas en la eliminación de la orina y de los excrementos al principio y en la limpieza posteriormente. Ningún capítulo más concluyente que el del famoso «torche cul», donde el niño encuentra gran placer describiendo las diferentes maneras de limpiarse, hasta el punto de llegar al «furor poético» y escribir tres poesías. El mismo reconocerá las bellas sensaciones que le produce, casi caricias: «Car vous sentez au trou

du cul une volupté mirificque, tant para la chaleur, de l'oison, laquelles facilement est communiquée au boyau culier et aultres intestines, jusques à venir à la region du coeur et du cerveau» (*Garg.*, pág. 46)

El contacto del niño con las personas que se ocupan de él, por otra parte, sobre todo con sus amadas madres, también son fuente de placer. No convendría olvidar que la madre se ocupa del hijo con unos sentimientos derivados de su propia sexualidad, acariciándolo, abrazándolo y meciéndolo como una suerte de sustitutivo; y un dato que afirma esto es el gran cuidado que tienen a la hora de la higiene infantil, evitando excitar los órganos sexuales del niño: la madre efectúa una especie de «amor sexual puro». En Rabelais aparece esta situación en el episodio de las criadas, cuando lo acarician: «l'une la nommoit ma petit dille, l'autre ma pine, l'autre ma branche, mon vilbrequin...» (*Garg.*, pág. 49) episodio este en que se aborda incluso la castración.

Todos los aspectos mencionados nos llevan a considerar la preponderancia de lo sexual, aunque desordenadamente, en Rabelais. Agrupados como lo hemos hecho, podemos considerar que los tres libros son una especie de manual de prácticas sexuales. Al Rebalais poeta, cuentista, filósofo, humanista, etc., debemos añadir el Rabelais sexólogo. Sexualidad que en su obra es mucho más importante que el sentimiento amoroso o el amor idealizado: no es casual que en la sola ocasión que el autor menciona aquel ideal predominante en la poesía renacentista, amor platónico tamizado, lo haga en son de burla; eso es una filfa, nos dice, la mujer solo quiere sexo. En las raras ocasiones que nos habla de un amor puro lo hace desde fuera, quizá porque nunca lo sintió: «Avecques soy il emmenoit une des dames, celle laquelle l'aurait prins pour son dévot et estoient ensemble mariéz; et si bien avoient vécu à Theleme en dévotion et amytié, encore mieulx la continuoient ilz en mariaige: d'autant se entreaymoient ilz à la fonde leurs jours comme le premier de leur nopces» (*Garg.*, pág. 160).

Cabría suponer que durante su vida monástica estuvo sexualmente reprimido, lo que podría explicar la gran importancia que le da en sus libros; pero, una vez fuera, o quizá un poco antes (algunos biógrafos mantienen que tuvo tres hijos reconocidos) satisfizo plenamente sus miserias, aunque ello no le impidió continuar desconociendo aspectos esenciales de la anatomía femenina.

Rabelais escruta a la mujer desde el exterior, analizando su cuerpo como un médico, pero jamás penetra en ella para hacer análisis morales, siempre desprecia los sentimientos: de ahí que sus descripciones resulten tan brutales y violentas: solo se ocupa del sexo, y como es el masculino el dominante, la mujer queda en segundo plano.

III. LA CONCEPCION DE LA MUJER

Evidentemente, Rabelais desprecia a la mujer, incardinándose en esa sátira de las mujeres y del matrimonio tan tradicional[18]. Sus planteamientos sexuales desembocan en el *Tiers Livre* en un conjunto de opiniones sobre la mujer y dos de los satélites que siempre las acompañan: el matrimonio y los cuernos. ¿Por qué se quiere casar Panurgo? Por cinco razones fundamentales: para no quedarse solo toda la vida, porque los casados son más felices, para tener una sexualidad segura, para que lo cuiden cuando caiga enfermo y, finalmente, para tener hijos y mantener el linaje y la heredad. A pesar de ello, casarse es muy arriesgado, ya que, de encontrar esposa adecuada, puede golpearlo o convertirlo en un cornudo más: «Mais, s'il advient que l'épousse una femme de bien elle me batit... car on m'a dit que de telles femmes ont mauvaise tete». Para suprimir estos riesgos Panurgo tendría que casarse con esa mujer fuerte de la Biblia que defendía el teólogo Hipotadeo, aunque difícil lo tenía, ya que estaba muerta, o someterse a la decisión que sus padres tuvieran a bien proponerle; esta solución factible en el caso de Pantagruel no es válida para Panurgo, en tanto que es huérfano de padre y madre. ¿Debe, pues, casarse nuestro astuto personaje? Unos, como frère Jean o Hipotadeo, creen que sí, otros, como Rondíbilis, el galeno, piensa que no; Pantagruel y Raminagrobis, parodiando el mensaje que abría las puertas a Thélème se limitarán a decirle que haga lo que quiera. Ante posturas enfrentadas, contradictorias en ocasiones, nuestro héroe va a realizar una peculiar investigación, concerniente a la fidelidad o infidelidad de las mujeres casadas. Los cuernos son inherentes al matrimonio, piensa, aunque otros, como Jean des Entommeures le presenten la cara bonita de esa situación: «si tu es coqü, ergo ta femme sera belle, ergo tu seras bien traicté d'elle; ergo tu auras des amis beaucoup; ergo tu seras saulvé», lo que en momento alguno consuela a nuestro casamentero. De ahí que acuda en busca de consejo, aunque ni las técnicas para prevenir el porvenir ni las adivinaciones consigan sacarle de la duda, ya que todas ellas llegan a la conclusión de que ese nuevo marido será un cornudo, un apaleado y un robado.

Todos estos datos van configurando una visión específica de la mujer. Si sexualmente es un mero objeto, un ser inferior y la culpable de la concupiscencia y libidinosidad, ahora podemos comprobar que desde la moralidad nada bueno tiene; podemos comprobar que la concepción del sexo femenino es muy negativa. Panurgo busca una mujer honesta y prudente pero todas las que encuentra le llevan a pensar que son lascivas e insaciables. Y para colmo, sabe que las pocas que son honradas y respetuosas con sus maridos tienen muy mal carácter y frecuentemente les golpean. Pantagruel mantendrá que las mujeres sirven para procrear, y de ahí que cuando le pregunten por qué los recien casados están excusados de ir a

la guerra responda diciendo que es para que se ocupen en hacer hijos, demostrando así que las mujeres no son estériles. Ponócrates nos dirá que las mujeres son curiosas e incapaces de mantener secretos, aduciendo la famosa historia de las monjas y del Papa Juan XXII; para Epistemón son unas cotorras: por ello, trae a colación la leyenda de aquella mujer muda curada por el galeno, al que acudirá sin mucha tardanza el marido para rogarle la vuelva a enmudecer. Será el poeta, Rondíbilis, sin embargo, quien manifieste con mayor claridad y abundamiento el antifeminismo de ciertos autores renacentistas, sobre todo el sostenido por Tirqueau, médico amigo de Rabelais. En este sentido, no pocos de los argumentos empleados provendrán de la tradición medieval, de los teólogos y, singularmente, de San Agustín. Podemos resumirlos brevemente:

a) Las mujeres son falsas: disimulan en presencia de sus maridos, pero cuando están fuera «déposent leur hypocrisie et se déclarent».

b) Es un sexo frágil, variable, mutable «et imparfait».

c) Son lascivas, porque su vagina es una animal insaciable: «si nature ne leur eust arrousé le front d'un peu de honte, vous les voiriez comme forcenées courir l'aiguillette».

d) No tienen recato en poner cuernos: «ne vous esbahissez si sommes en danger perpetuel d'estre coquz, nous qui n'avons pas tous les jours de quoi payer et satisfaire au contentement».

Hipotadeo, uno de los escasos defensores del matrimonio, deberá conceder, sin embargo, que Eva comió el fruto prohibido por espíritu de contradicción.

¿Para qué sirven, pues, las mujeres?

Si hacemos caso al mensaje rabelesiano, solamente para cuatro cosas: en primer e importante lugar, para satisfacer el apetito sexual de los hombres; de ahí ese tratado de sexología tan profusamente explicitado en las tres obras consideradas, así como el carácter machista del mismo; en segundo término, tienen la obligación de mantener engrasada la cadena de reproducción, dando niños al mundo, en tercer lugar, siervas que son, deben cuidar a sus maridos, curándolos y ofreciéndoles todo lo que necesitan; en cuarto y último término, cuando son viejas, pueden predecir el porvenir. Evidentemente, cabría decir que Rabelais se está apartando del ideal renacentista femenino, lo que es cierto, aunque sin embargo, también sueña con una mujer ideal, aquella que Panurgo define como «honnête, preude, tendre et belle», Hipotadeo como «issue de gens de bien, instruite en vertus et honnesteté, non ayant hanté ni fréquenté compaignie que de bonnes meurs, aymant et craignant Dieu», decripción, como puede observarse, que concuerda con la de la famosa mujer de *La Biblia* y que nosotros podríamos paran-

gonar a las mujeres telemitas, ya que, como se puede comprobar en el capítulo 57 del *Gargantúa* éstas son «liberés, bien nez, bien instruict, conversans en compagnies honnestes». Panurgo no cree que estas mujeres existan, y por ello dirá al teólogo: «Vous voulez que j'épouse la femme forte descripte par Salomon? Elle est morte, sans poinct de faute». Parecería que ni el propio ideal de Thélème es válido con las mujeres. ¿Por qué, si no, no se casa Panurgo con una telemita? No olvidemos que en la famosa abadía la familia deja de ser el núcleo fundamental de la sociedad, emparejándose la gente libremente y de acuerdo con sus gustos. Esto así, sorprende que Gargantua, en el *Tiers livre,* lance una tremenda diatriba en favor del derecho que tienen los padres a elegir al consorte de sus hijos, alinéandose con las concepciones mantenidas por Vives en su *De Tradentis Disciplinis,* pero mucho más el que Pantagruel lo acepte sin rechistar: «Je n'ay jamais entendu par loy aulcune, feust sacré, feust prophane et barbare, ayst esté en arbitre des enfants soy marier, non consentants... leurs pères, mères et parents prochains». El autor ha abandonado el ideal de Thélème para pasar a defender la familia como pilar básico de la sociedad, de donde se inferirá que la mujer será una mercancía al servicio del marido, es decir para darle hijos, lo que permite la transmisión de la herencia.

IV. CONCLUSION

Si bien es cierto que el disparate sexual producía un primer efecto de comicidad, no lo es menos que en él subyacía el mensaje de fondo: la sexualidad rabelesiana es producto de los sueños, fantasías y experiencias del autor, hombre incardinado en la tradición antifemenina. Por ello, el sexo está traduciendo una dominación y presentándonos una visión superficial y externa del amor, estando ausente cualquier tipo de sensibilidad.

Cura durante mucho tiempo, sabrá reaccionar contra el ascetismo, colocando en primer plano al cuerpo; por ello describe las necesidades naturales, y las sexuales entre ellas. Si no las describe con finura, sino con violencia, es porque deliberadamente ha excluido los sentimientos amorosos, quizá porque nunca los conoció. De una sexualidad machista solo podía derivarse una concepción de la mujer y del matrimonio netamente conservadora; la mujer ideal no será otra que la que acepte pasivamente los roles que le impongan su marido y la sociedad: madre (función reproductora), amante (de su marido, ¡faltaría más!) y esclava servidora que no debe permitir conculcar el orden establecido poniendo cuernos a su marido.

Todo ello nos lleva a concluir señalando que nuestro autor es, pues, un portavoz más de la tradición burguesa que desprecia a la mujer y que, por ello, tiende a la idealización, en tanto que la mujer perfecta no existe. Rabelais, es, pues, un misógino militante, en

cuya obra la mujer apenas aparece, salvo como objeto sexual. Nunca veremos a una mujer hablar directamente y justificarse,no es nada. ¿Por qué, si no, Panurgo, que dice querer casarse, discute durante cuarenta capítulos sobre su problema, perdiendo el tiempo, en vez de buscar realmente a la mujer ideal?

- NOTAS:

[1] El autor de este opúsculo, grosero en su estilo y novicio en la trama de la narración, hace gala, sin embargo, de una simpática imaginación: Merlín, preocupado por ayudar al rey Arturo, engendrará dos gigantes, previo toque de la varita mágica, Grandgousier y Gargamelle respectivamente, progenitores a su vez de Gargantúa, encargado, a lomos de su descomunal mula, de salvar al rey Arturo de los acechos de los Gogs y Magots, muriendo doscientos años después. Será conducido al reino de Morgana y Melusina.

[2] Para este asunto son muy aconsejables las obras de BAJTIN, M.: *La cultura popular en Francia durante la Edad Media y bajo el Renacimiento,* Barcelona, Barral, 1974, y LARMAT, J.: *Le Moyen Age dans le Gargantua de Rabelais.* Publ. de la Fac. des Lettres et Sciences, Niza, 1973.

[3] Remitimos al trabajo de RIGOLOT, F.R.: *Les Langages de Rabelais.* Ginebra, Droz, 1972, sobre todo a las páginas 99-130, y, más directamente, para conocer la comicidad del siglo al trabajo de GREGORY DE ROCHER: *Rabelais's Laughers and Joubert's Traité du Ris,* Univ. Alabama, 1979, donde compara a nuestro autor con el médico Joubert, autor del famoso tratado que Bajtin mencionaba de pasada.

[4] MILLER, H.: *Sexus* (La crucifixión rosada). Buenos Aires, Rueda, 1968, págs. 48 y ss.

[5] A este respecto, conviene mencionar algunas obras importantes del siglo XVI: *El Elogio de la locura* y la *Institution du mariage chrétien,* de Erasmo; la *De praecellentia foeminei sexus* de C. AGRIPPA o *La parfaite aimée* de HÉROËT, feministas todas ellas. Entre los detractores podemos mencionar a Gratien Dupont, con su *Controverse du sexe masculin et féminin,* a PAPILLON, autor de *Victoire et triomphe d'argent contre cupido o a BERTRAND DE LA BORDERIE, con su Amie de cour.* Todas las obras mencionadas aparecen en vida de Rabelais.

[6] Siempre discutido, el prólogo del *Gargantúa* sitúa perfectamente el contexto de la producción rabelesiana. Nada es gratuito, y mucho menos la comicidad. De ahí las alusiones, que se amplían con la mención a las drogas de las cajitas de Silène, al portar la capa española, etc...

[7] Al entrar de lleno en el conflicto entre naturaleza y onirismo, provocando una imagen de orden, y no del mundo al revés, como podría parecer, la zoofilia se convierte en un elemento claro de comicidad violenta: la alta dama parisina y los perros que la violan son un ejemplo nítido de todo ello.

[8] Todas las referencias y citas textuales remiten a la edición de las *Oeuvres Complètes* establecida por J. BOULENGER, completada y revisada por L. SCHELER. París, Gallimard, 1955.

[9] *Tiers livre,* pág. 357. En la descripción de la librería de San Victor aparece el título de un libro, curiosamente relacionado con el asunto, *Le paquet de mariage.*

[10] *Gargantúa,* pág. 27. Nuevamente, y dicho por el autor, hablará de ello en un libro que titulará, contexto ficcional, *De la dignité des braguettes.*

[11] *Tiers Livre,* pág. 356.

[12] *Gargantúa,* págs. 115-6.

[13] *Pantagruel,* pág. 181.

[14] *Ibid.,* pág. 234-5.

[15] *Tiers Livre,* pág. 391-2

[16] *Gargantua,* pág. 13.

[17] *Pantagruel,* pág. 282.

[18] Véanse títulos citados en nota n.° 5.

UN USO COMICO DE LA VIOLENCIA: EL *ROMANT COMIQUE,* DE SCARRON

J. Ignacio VELAZQUEZ L.

El *Romant* ofrece un amplio repertorio de situaciones, personajes o elementos textuales relacionados con la comicidad. Es preciso situarlos en el «argumento burlesco» de la obra, siendo el otro característico de un «romanesque» convencional. Casi todos ellos se centran en torno al personaje complejo y recurrente de *Ragotin* que encaja tanto dentro de un género paródico como de la caricatura o el estereotipo y nos sitúa, incluso, en la herencia de la farsa medieval.

Ragotin se convierte en la columna vertebral de ese «segundo argumento», basado en sus desgracias, que poco a poco se impone sobre el «primero»[1]. Scarron recurre a él, en relación con determinados procedimientos y técnicas, para convertirlo en fuente de comicidad. Pero, ¿qué comicidad? ¿Cuáles son sus causas y sus efectos? Preguntas a las que los abundantes estudios sobre «lo cómico» y su «criterium» —siguiendo a Freud—, la risa, no han conseguido dar respuestas concluyentes[2]. Analizada en profundidad, parece resultar de la noción de un «décalage» entre dos términos. Resultado de una falta de armonía entre causas y efectos, de un ahorro psíquico en relación con una expectativa, entre «attente» y resultados, entre colectividad e individuo, materia y espíritu, aspiraciones y posibilidades, o de una lógica del absurdo —lo que no deja de plantear una antítesis—, los términos se sitúan por el enfrentamiento de dos signos opuestos pertenecientes a un mismo código, lo que plantea una vertiente informática: un mensaje incorrectamente descifrado o un desequilibrio en la cantidad de información podrían ser la clave, en una dimensión fenomenológica. «Décalage» entre un concepto y su representación, dependientes de «être» y «paraître», nos encontramos en un ámbito «conflictivo». No son los únicos elementos reseñables en torno al fenómeno. A

partir de los conceptos de «sujeto activo» y «pasivo» cómicos podemos seguir a Baudelaire y concluir con él en una modalidad focal: así la clave no estaría constituida por el «objeto cómico» sino por el «rieur». Pero, en un registro diferente, la risa puede ser considerada como dependiente de un sistema social en busca de equilibrio, y así la analiza Bergson cuando la presenta como corrector de una discordancia individual, ejercido por la colectividad —la crítica moderna subraya precisamente su valor de signo contrario. Y también ha sido analizada como liberación de una serie de pulsiones psíquicas. Son otras tantas posibilidades parciales.

Pero nos encontramos en el dominio de lo literario, de lo ficticio, que conoce sus propias leyes de expresión y representación. Es por ello necesario el atender a las características propiamente textuales. Así, por ejemplo, el proceso de «cosificación» que Bergson apunta tras la «raideur» del sujeto cómico en su estudio sobre los personajes de Molière, se proyecta sobre el discurso y, a este respecto y siguiendo el esquema propuesto por Bar[3], encontramos en el *Romant* un amplio repertorio: en los niveles descriptivo y narrativo, sobre todo, con neologismos y arcaísmos grotescos, con usos incorrectos de términos técnicos, con pintoresquismos y usos familiares en situaciones incorrectas e impropias, etc. O con auténticos juegos con las virtualidades del lenguaje: dobles proverbios refundidos, exageraciones, idiotismos, inversiones, «outrances et bizarreries» que construyen una auténtica «retórica de lo burlesco»[4]. Los diversos registros cómicos a los que Scarron acude son innumerables: parodia, mixtificación, erudición, sátira, «comique de mots» y los recursos que, como en el caso de la ironía, se vinculan con una «comicidad dependiente del ejercicio de la inteligencia». Todo ello configura estilísticamente este «segundo argumento» de la obra en el que *Ragotin* es el auténtico protagonista, caracterizado por su propio nombre[5], desde su aparición:

> «Il y avoit entr'autres un petit homme veuf, Advocat de profession, qui avoit une petite charge dans une petite Jurisdiction voisine. Depuis la mort de sa petite femme, il avoit menacé les femmes de la ville de se remarier et le Clergé de la Province de se faire Prestre et mesme de ser faire prelat à beaux Sermons comptants. C'estoit le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland», 551.

Este «godenot» se vincula con la Compañía en virtud de dos obsesiones: ser actor y ver correspondido su amor por *L'Estoile*. Ambas se desprenden de su vanidad y le resultan nefastas: ridículas por desmedidas y causa de su alienación. Será el único en no darse cuenta de la inutilidad de sus esfuerzos, y sabemos, con Bergson,

que la inconsciencia es un factor cómico esencial en el «sujeto pasivo». Todo en él gira en torno a la comicidad: aspecto físico, gestos, léxico, pretensiones, comportamiento... De los 43 capítulos de las 2 partes, 18 se consagran, al menos parcialmente, a poner de relieve su vanidad. Golpeado, embromado, ingenuo ante los engaños, víctima más o menos paciente, acaba completamente enajenado. La vanidad le impide controlar su inclinación al ridículo y le pone en manos de su falso cómplice, *La Rancune*. Entre sus pretensiones y las posibilidades reales existe un «écart» que sólo él ignora y que corresponde a ese «décalage» entre materia —su cuerpo— y espíritu realzado por Bergson. Pero, a su respecto, es necesario estudiar también la incidencia de un plano social marcado por la dialéctica «individuo/colectividad»: el personaje es cómico porque, de un lado, se encuentra aislado y, en segundo lugar, porque las reglas de su comportamiento no coinciden con las de la sociedad en la que busca instalarse —en torno a dos temas esenciales: amor y trabajo. Las burlas subrayan su «extrañamiento». Conseguir el amor de *L'Estoile* o integrar la Compañía supone «hacerse perdonar por «Autrui» y «merecer» a «Autrui»; en cualquier caso, aceptación de «ser cuestionado por 'Autrui'». Así, la comicidad representa la imposible aceptación por parte de la comunidad de un alienado. Ello es particularmente interesante en una obra cuya «estructura especular» hace que la comunidad que rechaza en la obra figura como rechazada dentro del esquema social de la época al que, por estatuto, pertenece el rechazado[6].

Otros aspectos son dignos de atención en relación con la caracterización cómica del personaje: su desnudez y su vestimenta[7], incluyendo dentro de la primera las picaduras de abejas y, en la segunda, el orinal que calza su pie atrapado, por citar sólo un par de ejemplos. Y también el papel del juego en la obra —y ello nos aproxima a la característica lúdica de la comicidad—, tanto con respecto al tema del disfraz, los dobles, etc., como a la propia estructura y sus distintos niveles de ficción dentro de la ficción. Otros rasgos corresponden a la sátira social: *Ragotin,* «menteur comme un valet», hipócrita, cobarde y fanfarrón, crédulo, avaro, pedante y vanidoso, es un «pequeño jurista». Siguiendo en ello a Alter[8], obtenemos la caricatura de la pequeña burguesía que el siglo XVII practica.

Existe, así, una serie de recursos, utilizados por Scarron, que resultan de las señas culturales de la época. Pero también encontramos otro repertorio más dependiente de la evolución histórica de las fuentes cómicas. Este aspecto evolutivo nos conduce a situar la obra en el camino entre las farsas medievales y las formas explícitamente literarias de la comicidad del siglo XVIII[9]. Siguiendo a Bajtin y sus esquemas antitéticos «opresor/oprimido», «estatismo/dinamismo», etc., observamos que la comicidad juega un papel que la

convierte, de hecho, en una «metáfora subversiva» marcada por la diacronía.

En este registro, aparecen elementos originales: la Compañía altera el orden cotidiano y la norma social con sus representaciones. La «fiesta» subvierte el orden social momentáneamente e instaura una serie de normas que descienden del carnaval mítico y su representación de la existencia. Este aspecto de «farsa degradada» del *Romant* se manifiesta de formas diversas y ya se ha aludido a los temas del juego, las máscaras y los dobles. El bufón y el loco encajan en el esquema[10]. En la obra aparecen recursos inspirados de Rabelais y herederos de las farsas medievales, como las hipérboles o el episodio de la «serenata bufona». Hay abundantes ejemplos referidos a escenas vinculadas con la comida y la bebida que, de una parte, nos conducen a la valoración de las imágenes dominantes digestivas[11], y a un «libertinaje de mesa» relacionado con las canciones báquicas de sobremesa, con sus características —combinación de universalismo con el lado material y corporal, del sentimiento elemental del tiempo con el utopismo original basado en la fraternidad de los bebedores y el triunfo de la abundancia, etc.[12]. Aparecen referencias notables a la escatología. Son otros tantos elementos que cabe situar con respecto a las farsas medievales. Pero hay otro que llama, aún más, si cabe, la atención. Se trata de lo que podría denominarse «usos cómicos de la violencia», abundantes y muy relevantes dentro del desarrollo argumental. Antes de proceder a analizar sus características, bueno será situarlos y esbozar un repertorio somero.

A lo largo de la obra, se pueden contar hasta 14 riñas, peleas o conatos de peleas o, más en general, situaciones de violencia agresiva física, sin contar las correspondientes a lo verbal:

1.° I, 1, 533. A la llegada a Le Mans, se entabla una conversación que «*finit par quelques coups de poings et jugements de Dieu que l'on entendit au devant de la charette. C'estoit le valet du Tripot qui avoit battu le Charretier...*».

2.° y 3.° I, 2, 535. De resultas del robo por *La Rappinière* de la ropa de unos jugadores, la broma casi termina en tragedia porque la riña se convierte en emboscada armada. Scarron le consagra al incidente todo el capítulo 3, habiéndolo anunciado en el 2. Dos partes en ella, pues, con un sintomático cambio de tono.

4.° y 14.° I, 4, 539 y II, 20, 795. Dos episodios similares: una cabra embiste a *La Rappinière,* un «bélier» a *Ragotin.*

5.° I, 10, 568. *Ragotin* burlado, al término de la historia que relata. En la pelea hará una exhibición de su ridícula persona.

6.° y 7.° I, 12, 577. Riña nocturna en dos tiempos. Hay elementos comunes con n.° 4: el tema del «cocuage», la nocturnidad, «quiproquos»...

8.° II, 6, 692. Un «Magister», hermano del cura, y un «Sergent», hermano del hostelero moribundo, riñen y deben ser separados, «crachans la moitié de leurs dents sanglantes, saignant du nez et le menton et la teste pelez». La causa acentúa el aspecto paródico: el moribundo renuncia a la resurrección.

9.° II, 7, 697. Es un episodio relacionado con la comicidad macabra sobre el que será preciso insistir más adelante.

10.° II, 9, 710. Habiéndole estrechado sus vestidos, *Ragotin,* creyéndose enfermo, se hace sangrar y, en vano, intentará agredir a todo el mundo.

11.° II, 16, 761. *Ragotin,* desnudo y ebrio, es atado por quienes le confunden con el loco. Acaba cayendo de la carreta en un lodazal.

12.° II, 16, 764. Es perseguido a latigazos por el cochero de los religiosos, antes de ser acribillado por las abejas del molinero.

13.° II, 17, 766. El mismo personaje crea un tumulto, en una representación, a causa de su baja estatura. Todos caen y él debajo, en el «égout» de la sala: «Jamais un aussi petit sujet ne causa de plus grands accidens...»

Son demasiados episodios tragicómicos de violencia como para no llamar la atención. Dejando de lado los menos significativos, el resto presenta ciertas características comunes:

1-4-5-12-14: referencia animal. Cabras y chivos, bueyes, abejas, moscas, cabalgaduras, *Ragotín* semejante a un «taureau» furioso...

1-11-12: incidentes en espacio abierto.

2-3-4-5-6-7-8-9-10-13-14: incidentes en espacio cerrado.

Con excepción —parcialmente— de 5 y 10, las riñas no ocurren entre los cómicos sino entre éstos y las sociedades circundantes. 5 y 10 son excepciones si no se considera que *Ragotin* les queda incorporado desde el principio. En caso contrario, sin excepciones.

Sin excepción, riñas populares —puñetazos, mordiscos y arañazos, características farsescas de *Ragotin* y las mujeres, apaleamientos, bastonazos y latigazos. Cuando sale a relucir una espada, la comicidad desaparece.

Con excepción de 8, 11 y 12, son las llegadas de los comediantes las causas indirectas de las peleas. ¿Tumultuosos? Más bien, el carácter lúdico de las riñas, presente en el pueblo y las fiestas, aprovecha su aparición para manifestarse. Ya se ha señalado su función atentatoria contra la norma social.

5-9-10-11-12-13 y 14: tienen como víctima y protagonista a *Ragotin.* Antes de su aparición, *La Rappinière,* que encarna su fun-

ción, lo es de 2, 3 y 4. Ello ilustra el tipo de comicidad scarroniana. Cuando *Ragotin* aparece, *La Rappinière* se integra en el argumento «romanesque».

Ragotin es inevitablemente la víctima de las situaciones en que interviene. Sus características —de carácter: vanidad, cobardía, etc.; físicas: cuerpo ridículo, cabeza grande, bajo, etc.—, hacen de él un personaje burlado y golpeado. Ello nos conduce a una de las características primordiales de las farsas: el carácter festivo de la tunda y la ridiculización de la víctima golpeada. Ya Bajtín[13] ha señalado la pervivencia en Scarron de ciertos rasgos del carácter carnavalesco propio de las violencias rabelaisianas. Tampoco estamos lejos del papel que juegan en el universo expansivo infantil y, en general, de su valor de autodescubrimiento y afirmación en el niño. La descripción de *Janotus* le conviene perfectamente al personaje: «Apartado un instante del transcurso normal de la vida, se convierte en un muñeco que hace reir, lo que no impide que siga desempeñando su papel con la mayor seriedad, sin observar que a su alrededor la gente hace esfuerzos para no estallar en carcajadas»[14].

Este aspecto lúdico se ve subrayado por el hecho de que las peleas no acarrean consecuencias graves para los contendientes. La reconciliación es la norma final obligada de un rito basado en el intercambio de los golpes-emblema. Pasada la agresividad, todo recupera su equilibrio inicial: *La Rancune* puede burlarse impunemente; no por ello deja de comer y beber a expensas del personaje. Desde este punto de vista es interesante analizar las peleas frustradas y las soluciones a las ya iniciadas. En el primer caso, resulta espectacular la que Ragotin no puede mantener con el gitano, o las que ciertos expedientes cómicos le impiden realizar. En el segundo, como constante, las caídas hacia atrás o hacia abajo subrayan el matiz carnavalesco de estos episodios. Veámoslo más en detalle.

Ragotin ha invitado a *La Rancune* y *L'Olive* a su casa de campo, II, 16. «Le petit homme qui les voulut traiter dans une petite maison de campagne qui estoit proportionnée à sa petitesse», la encuentra invadida por una «compagnie de Bohémiens». «D'abord Ragotin se fâcha en petit homme fort colère», y, tras amenazarles, intenta pelear con su capitán: es el recurso acostumbrado. No lo conseguirá: es la «flegme» del uno contra la «bile» del otro. Todo termina en una nueva comida y una borrachera de la que *Ragotin* pagará los gastos, y que nos devuelve al tema de los banquetes en la comicidad medieval popular. Frustración en el personaje, que motiva su agriedad del día siguiente. No consigue hacerse amar por *L'Estoile,* ni ingresar en la Compañía y ahora se le niega su derecho a intercambiar unos golpes que le situarían en un plano de igualdad con su oponente. La pelea supondría el reconocimiento

de sus méritos y de un «status» social. El denominador común no se modifica: es el rechazo. La risa actúa en nombre de la sociedad contra el individuo.

L'Olive estrecha, en II, 9, el traje de *Ragotin.* Se le hace creer que está enfermo y que el cuerpo le ha hinchado mientras dormía, Debe ir a ver a un cirujano que, a falta de mejor expediente, recurre a las ventosas y las sangrías:

> «Le Chirurgien vouloit encore raisonner, Ragotin le voulut battre et l'eust fait s'il ne se fust humilié devant ce colere malade à qui il tira trois palettes de sang et luy ventousa les épaules vaille que vaille», 710.

De nuevo el contrincante se niega a entrar en el juego farsesco de *Ragotin:* el correctivo le supone una nueva frustración. Más tarde, el personaje querrá pelearse con *Léandre,* tras sus graciosos y tremendos juramentos de no hacerlo. Pero otros incidentes presentan caracerísticas semejantes. En II, 7, el episodio del hostelero muerto al que acuestan con *Ragotin* degenera en una pelea entre comediantes y sirvientes del hostal. En ella, *Ragotin* debería quedar al margen: ha sido la víctima de la broma. Su pánico hace que se separe de los contendientes. Pues bien, una criada introducirá su cuerpo —con excepción de la cabeza— en un baúl y cerrará la tapa. Le sacan medio asfixiado y su primer impulso es atacar a la sirvienta. No le dejarán: frustrado y apaleado, la situación más grotesca es cuando lo intenta por segunda vez: ahora el cinturón de sus calzas se rompe cuando *L'Olive* le retiene. Su cólera se vuelve contra éste, quien le arroja sobre la cama y acaba de desnudarle de cintura para abajo. Todos ríen. Le propina una azotaina en el trasero. La reacción de *Ragotin* será saltar de la cama, introduciendo el pie en un orinal del que no lo podrá extraer. Así deberá mostrarse ante la concurrencia extrañada por una calma tan rápidamente recobrada. Sujeto cómico permanente, su actuación grotesca se ve realzada por las sucesivas frustraciones a que se ve sometido su «natural agresivo» y por las que la sociedad manifiesta su rechazo. Nótese, en fin, el papel que las partes bajas del cuerpo representan en torno al personaje: orinal, azotaina, trasero, desnudo, caída... Otros tantos recursos procedentes de la farsa. Pero no son los únicos. Otros aparecen vinculados con el carnaval y su ceremonial popular. En relación con máscaras y disfraces, los «reflejos dominantes» digestivos y copulativos, el papel ambivalente del «elogio/injuria»... Bajtin estructura una serie de procesos dinámicos de los que uno se manifiesta, precisamente, por la «valorización de lo bajo». Ello hay que entenderlo no sólo figuradamente, sino literal y fisiológicamente, para comenzar. Así cobraban sentido en el carnaval

determinadas reiteraciones vinculadas con «estructuras sintéticas» —ciclo— y «arquetipos sustantivos» —rueda—[15]. Dentro de esta representación, el crítico destaca el papel predominante de la verticalidad medieval, por contraste con otras estructuras horizontales posteriores. Lo cual introduce, en el marco de la violencia, el tema de las caídas, importante en la obra no sólo por su frecuencia sino también por su trascendencia argumental.

Ragotin siempre cae y este rasgo —físico, plástico, grotesco si se le relaciona con el físico, pero también caracterial—, le sirve de caricatura. Recibe un «coup de pied, au haut de la teste, qui le fit aller choir sur le cul au pied des Comediennes, après une retrogradation fort précipitée», con su «petit corps tombé sur le cul», p. 568. Más adelante, ebrio, llega a «s'estre renversé luy-mesme plusieurs fois», p. 574. Poco después, hace un «faux pas» en la escalera y cae rodando con *Angélique* y *La Caverne* que «luy marcha sur l'estomac et sur le ventre», p. 627. En I, 19, con un caballo «aussi haut de jambes qu'il en estoit court», p. 641, con la silla mal colocada y carabina y espada impidiéndole sus movimientos —«il s'en fallait beaucoup que son cul ne touchast au siège de la selle», p. 642—, el caballo encabritado: «ce qui fit franchir au cul du patient, toute l'estendue de la selle et le mit sur la croupe», para después encontrarse «le pommeau entre les fesses», hasta que, finalmente, «il fallut tomber», 643. Es cierto que un accidente idéntico le ocurrirá a *Rocquebrune* quien, además de caer, llevará «les parties de derrière du Citoyen du Parnasse fort exposées aux yeux des assistants, ses chausses luy estant tombées sur les jarets», 643-4. Más adelante, *Ragotin* caerá en una «grosse touffe de rosiers où il s'embarrassa depuis les pieds jusqu'à la teste», 698, de donde «ils le tirèrent à trois hors de la touffe où il s'estoit fourré», para encontrarse después «tout le corps, à la réserve de la teste, enfoncé dans un grand coffre de bois», 702, apaleado, dando «trois pas en arrière», recibiendo una azotaina en el trasero, tumbado en la cama, de donde, «se précipita du lit en bas», 703. Aún volverá más tarde a caer «de son mulet», 760, y se hace arrastrar «à écorchecu», 761, antes de «verser en un mauvais pas plein d'eau et de boue». Aún, un mastín «le prit aux fesses», 770, antes de chocar con los panales de abejas. En II, 17, caída colectiva: todos derriban y son derribados. Debajo de todos, estrangulado por una espuela y hundido en el albañal, nuestro personaje mordiendo el pie que le hiere. Ya he mencionado los ataques de cabras y sus consiguientes caídas... A lo largo de la obra, éstas jalonan el relato. Accidentes relacionados con la estructura física, las anotaciones referidas al trasero nos hablan tanto de una herencia de la farsa como de su carácter involuntario. Pero no son las únicas y, a guisa de ejemplo, referiré algunas relacionadas con la nariz —en la Edad Media, emblema convencional de los órganos genitales. Con la na-

riz «froissé», 642, «escorché» por demasiado grande, 569, *Ragotin* hace reir como *La Bouvillon* cuya nariz queda «écaché», 714, cuando intentaba seducir a *Destin*[16].

Violencias y caídas, Bajtin las considera elementos ambivalentes y vinculados en el amplio marco de la farsa popular. Dentro del «realismo grotesco» y en relación con «el principio de la vida material y corporal»[17], el carnaval que es propiamente el reino del mundo al revés y lo invertido, convierte la caída en el envés de la posición erguida del mismo modo que considera el «trasero» como «la otra cara» de la persona. «Los golpes tienen una significación simbólica más amplia y ambivalente: matan y dan nueva vida, terminan con lo antiguo y comienzan con lo nuevo»[18]. Los quisquillosos apaleados —y *Ragotin* lo es— encarnan la destrucción del orden viejo sobre cuyas cenizas, como un ave fénix y literalmente, debe renacer el nuevo. Para el crítico, la inversión podría constituir una variante exploratoria que, con Scarron, podría convertirse en parodia. Pero la analiza, sobre todo, en relación con el realismo grotesco medieval: el bufón es el rey del mundo al revés.

Aparece con ello la evidencia de la relación a establecer entre la violencia cómica y el tema de los «dobles invertidos». En esta perspectiva en la que barroco, grotesco y farsa medieval se dan la mano, un ejemplo concluyente, por su coherencia, corresponde al capítulo 7 del Libro II. ¿Su título? «Terreur panique de Ragotin, suivie de disfraces. Aventure du corps mort. Orage de coups de poing et autres accidens surprenans, dignes d'avoir place en cette véritable histoire».

Esta serie de episodios se caracteriza por una gran variedad temática: «Ragotin botté jusqu'à la ceinture», juego de disfraces de *Léandre,* borrachera bufona de *Ragotin,* colocación del hostelero muerto en su cama y a su lado, espanto del personajillo al ver a *La Rancune* vivo cuando le creía muerto, huída y posterior caída en los matorrales, desaparición aparente del muerto real que una sirvienta, persiguiendo el gato que se ha apoderado de un «pigeon» encuentra bajo la cama de *Ragotin,* satisfacción de la hostelera viendo que su marido está realmente muerto, tanta como disgusto de *Ragotin* viendo a *La Rancune* resucitado, pelea de la gente de la hostería con los comediantes, aullidos «non guère différens de ceux que fait un pourceau qu'on égorge» y que proceden del personajillo, con la continuación ya conocida... Obsérvese el carácter disparatado de los episodios, su abundancia y rapidez y el matiz de farsa en el que casi todos los temas se encuentran presentes. Todo adopta un cariz desmesurado e hiperbólico. ¿Se trata de un juego? *La Rancune,* descubierto vivo, «demeurait froid, sans parler, selon sa coutume», 698. La parodia del muerto la completa el «baúl-ataúd», con *Ragotin* dentro. Los dobles reaparecen y seguimos en el esquema del capítulo anterior, cuyo inicio está marcado por la

dualidad «Magister/Sergent»; *Léandre* no es un comediante y el hostelero ha reemplazado en la cama de *Ragotin* a *La Rancune* que, a su vez, le ha arrebatado el carácter de muerto al hostelero. La lógica interna se caracteriza por el absurdo y la imagen del círculo. *Ragotin* ha sido la víctima de la broma y recibirá el castigo como si fuera el responsable de ella. *La Rancune* y *L'Olive* le gastan la mala pasada y *L'Olive* acaba castigándole como si se tratara de un niño o un «fou». Entre la cabeza —lo único que sobresale del baúl— y el trasero que *L'Olive* castiga, se establece una correspondencia que cobra sentido cuando se analiza el capítulo como si se tratara de una manifestación del «mundo al revés». ¿No estamos en el dominio del carnaval? Todos los recursos son los propios de la farsa medieval, el tono mismo es el del juego: en las inversiones, en la violencia, en lo grotesco y las bromas, etc. La propia acumulación de acontecimientos e incidentes, la rapidez creciente en su presentación y la heterogeneidad de sus características acentúan este carácter de lo carnavalesco.

¿Por qué considerar únicamente los defectos como fuente de comicidad y no las cualidades y, más allá de las neutras, las valoradas como positivas? Conocemos las posibilidades de inversión representadas en el carnaval. De este modo, ¿no podríamos considerar la vanidad como el doblete grotesco de la propia afirmación? Semejante desplazamiento no puede chocar en el autor del *Virgile travesti.* Bajtin señala que «todos los payasos, monstruos, saltimbanquis, etc., eran atletas, prestidigitadores, bufones, imitadores (réplicas grotescas del hombre), vendedores de panaceas universales. El universo de las formas cómicas que ellos cultivaban era el universo del cuerpo grotesco claramente afirmado»[19]. Hemos visto cómo rostro y trasero se complemental al igual que la muerte y la vida, y nos encontramos en el dominio de una ficción, el *Romant,* en el que dos estructuras buscan su equilibrio: la «romanesque» por un lado, y la burlesca por el otro, de la misma manera que lo hacen el elogio y la injuria o la forma y la materia. ¿Cómo no observar la pertenencia de *Destin* y *Ragotin* a dos universos opuestos? Pertenecen, cada uno de ellos, a cada una de las «estructuras paralelas» —la imagen procede de *Don Japhet d'Arménie*[20]— y, sin contaminarse, cada uno dirige el trayecto de su propio argumento. El único rasgo común es el fraude: uno es un falso comediante, el otro, un falso aprendiz de comediante, pero la comedia se basa en el fraude. La cobardía del uno equilibra el valor del otro, de la misma manera que el cuerpo grotesco del primero la belleza del segundo. Destreza y torpeza, dominio y sumisión, inteligencia y estupidez, espíritu e instinto se equilibran mutuamente. *Destin,* con su historia tras de sí, equilibra su carencia en *Ragotín.* Lo que en uno es símbolo noble, en el otro es parodia grotesca.

Uno ríe y golpea, *Ragotín* siempre hace reir y es golpeado. Es toda la dialéctica entre «activo y pasivo» la que se manifiesta a través de estos personajes, como si fueran el «positivo/negativo» de una única y misma imagen. En virtud de su complementariedad de signo opuesto, ambos se necesitan para existir uno en función del otro, y sus características llaman la atención no por ellas mismas sino por la función de contraste que operan con las de su oponente. Una inversión similar ha sido anotada por Foucault cuando observa las diferencias entre la locura medieval y la renacentista:

> «La folie devient une forme relative à la raison, ou plutôt folie et raison entrent dans une relation perpétuellement réversible qui fait que toute folie a sa raison qui la juge et la maîtrise, toute raison sa folie en laquelle elle trouve sa vérité dérisoire. Chacune est mesure de l'autre et, dans ce mouvement de référence réciproque, elles se récusent toutes deux, mais se fondent l'une par l'autre»[21].

Nos encontramos, así, ante una «dialéctica de la reciprocidad» cuya última manifestación sería la de constituir la forma más acabada del «quiproquo»: confusión de cierto y falso, de muerte y vida, de sexo e identidades, etc. Foucault llama la atención sobre las posibilidades literarias que se ofrecen en esta perspectiva, citando a Scudéry y su *Comédie des comédiens:* «Le théâtre dans le théâtre a situé d'emblée sa pièce dans le jeu des illusions de la folie»[22]. Esta óptica reúne su percepción de la locura con el análisis bergsoniano del sueño y el del psicoanálisis del comportamiento infantil. Más allá del juego y el procedimiento literario, existe toda una percepción y representación del cosmos fuertemente estructurada.

Retengamos, pues, la posibilidad de desdoblamiento y de complementariedad que es propia de la naturaleza humana, aunque ni *Ragotin* es un «fou» ni adopta las características prestigiosas y el significado con que la Edad Media le reviste. En cambio, aparece en el *Romant* uno, caracterizado por su desnudez y su astucia. Su rasgo esencial se resume en el «derecho a la diferencia» y su reivindicación de la libertad. *Ragotin,* naturalmente, se convertirá en su víctima: el loco sabe que buscan a un desnudo, de modo que se viste con la ropa de nuestro personaje que, así, cae en manos de los perseguidores del primero. ¿Estamos ante una pervivencia del grotesco medieval, aunque no se presente en estado puro sino convergiendo con otra comicidad más literaria, abstracta y evolucionada? En una perspectiva evolutiva, dentro de esta «comicidad de transición», ¿cuáles son los rasgos heredados?

Bajtin distingue entre «risa satírica» y «risa festiva»[23]. Pone a la primera en relación con las aportaciones de la época moderna, y

a la segunda con características ya apuntadas —utopía, universalismo, carnaval, etc. Ambas tienen ciertos caracteres comunes: por ejemplo, el valor degradante de la parodia. Pero incluso con respecto a ellos, el crítico señala el valor regenerador de la farsa medieval, en función de su ambivalencia, contrastando con el negativo de la moderna comicidad, que adoptaría así un discurso lineal irreversible. Con el carnaval «formalizado» en la época clásica, la alegre metamorfosis representada por la máscara medieval se convertiría en instrumento de disimulo de «un vacío horroroso, la nada»[24], al margen de las interpretaciones psicoanalíticas que puedan hacerse en base a su reaparición histórica. El crítico la resume bajo el signo del empobrecimiento progresivo[25]. Desde este punto de vista, también es posible situar la violencia scarroniana: el carnaval tiende a «reinventar» el universo, mientras que el *Romant* pretende, fundamentalmente, «divertir», aún con las connotaciones propias del término en el siglo XVII. El personaje grotesco no sería sino un recuerdo del motivo mítico de la «muerte/resurrección», un compendio caricaturesco: sus rasgos no serían esenciales, sino superficiales. Los aspectos físicos relacionados con la comicidad se hacen agrios. La violencia cómica tiene un valor plástico, más que regenerativo. Son otros tantos elementos que sitúan a la obra más en la vertiente de la comicidad moderna que en el de la «fiesta» medieval y que, en todo caso, desprenden el carácter colectivo de sus orígenes para situar al *Romant* más en el dominio de la fiesta burguesa marcada por lo individual[26]: por ejemlo, *Ragotin* es burlesco porque aspira a una fraternidad utópica y no se da cuenta de que su relación con los miembros de la Compañía está marcada por el carácter de «autrui».

Los préstamos a la estructura del carnaval permanecen en el nivel de los recursos, aunque éstos se encuentran vaciados de su contenido primitivo. El reproche de superficialidad que a menudo se la ha atribuído, en cambio, es preciso matizarlo con reservas: de hecho, más bien se trata de un desplazamiento hacia una percepción más plástica y caricaturesca pero necesaria para equilibrar la estructura de la obra. A través de las situaciones, de la caracterización de los personajes, del ritmo de las formas cómicas, etc., puede hablarse de una evolución formal que busca contenidos originales —los propios del siglo XVII—, al mismo tiempo que la incorporación de una morfología cómica impregnada de la ideología contemporánea.

La violencia, pues, determina la obra. La que aparece en el argumento «burlesque» forma parte de casi todas las situaciones de comicidad que lo caracterizan, y responde, en sus manifestaciones, a una serie de rasgos comunes. Su uso, en general, coincide con el resto de los procedimientos que tienden a hacer de *Ragotin* un per-

sonaje —marioneta, alienado e indefenso. Su justificación viene dada por razones de tipo social —rechazo y castigo por parte de la colectividad del individuo atípico—, o psicológico —expiación de una falta. Las variedades que presenta son múltiples: peleas y golpes, caídas, inversiones, violencia verbal —los límites de la publicación impiden que nos ocupemos de ella, con ser importante—, etc. En casi todos los casos, vienen a servir de colofón y resuelven conflictos cuyo desarrollo discursivo se hace imposible.

Las situaciones de violencia cómica conservan aspectos de las farsas medievales, y, en este sentido, existen rasgos que aproximan al personaje de la figura del «*sot*». Pero han perdido parte de su contenido original: ya no son emblema de un orden universal de tipo carnavalesco, sino que yuxtaponen sus manifestaciones parciales —comida y bebida, hipérbole y escatología...—, en el marco de una «comicidad culta», que ejerce un papel de filtro y los utiliza, fundamentalmente, en virtud de sus valores plásticos. De este modo, la violencia con sus virtudes intrínsecas se ha convertido, con **Scarron**, en un uso artístico limitado en su esencia, aunque característico como recurso estilístico.

• NOTAS:

[1] El presente artículo resume algunos aspectos —y amplía otros— analizados en el capítulo 2.° de nuestro libro, de próxima publicación, *Le Romant Comique. Entre la farsa degradada y la estructura especular.* Hemos utilizado la edición de La Pléiade, en *Romanciers français du XVIIe. siècle,* preparada y prologada por A. ADAM, Gallimard, París, 1958. Las citas referidas al *Romant* se refieren a dicha edición y recogen, bien la página, bien la indicación de Libro y capítulo. Otra edición manejable y con suficientes garantías es la preparada por Y. GIRAUD, para Flammarion, París, 1981. Existe una traducción en la Ed. Planeta, con una sugestiva presentación de P. PALOMO. Entre otros, han trabajado sobre la obra H. CHARDON, Ch. DEDEYAN, G. MAGNE, H. D'ALMERAS, F. GUIRAUD, Fr. BAR, H. BÉNAC, L. S. KORITZ, R. CADOREL, J. de JEAN, etc. Las dos ediciones reseñadas cuentan con un apartado bibliográfico.

[2] Sin ánimo de ser exhaustivos, es preciso mencionar las aportaciones de BERGSON: *Le Rire. Essai: sur la signification du comique,* P.U.F., París, 23a. ed., 1967, Fr. JEANSON: *Signification humaine du rire,* Seuil, París, 1950, S. FREUD: *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* Gallimard, Idées, París, 1979, Ch. MAURON: *Psychocritique du genre comique,* Corti, París, 1963—, M. BAJTIN: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Fr. Rabelais,* Barral, Barcelona, 1974, etc. Las ediciones reseñadas corresponden a las utilizadas en nuestro estudio. Otros autores que han trabajado sobre el mismo tema son M. PAGNOL, J. BOUTONNIER, L. DUMONT, Ch. VIMONT, L. FABRE, G. MIGLIORINO, F. JUSTIN, WUNDT, WOODWORTH, PACAUD, GAIFFE, E. AUBOIN, Ch. LALO, HAYMAN y otros que harían interminable esta relación.

[3] FRANCIS BAR: *Le Genre Burlesque en France au XVIIe. siècle. Etude de style,* Ed. D'Artrey, París, 1960.

[4] Ibid., p. XXXI. MARIVAUX reseñaba: «son burlesque, ou son plaisant, est plus dépendant de la bouffonerie des termes que de la pensée: c'est la façon dont il exprime la pensée qui divertit plus que sa pensée même...»

[5] MAURICE RHEIMS: *Dictionnaire des Mots Sauvages,* Larousse, París, 1969, p. 472: «Ragot: petit et gros. Se dit sur tout des chevaux mais Littré donne plusieurs exemples où l'adjectif sert à qualifier une femme».

[6] Con respecto al concepto, vit. LUCIEN DÄLLENBACH: *Le récit spéculaire,* Seuil, París, 1977.

[7] Vid., al respecto, FREUD: *Le mot...*

[8] J. V. ALTER: *Les origines de la satire antibourgeoise en France. II. L'esprit antibourgeois sous l'Ancien Régime,* Droz, Genève, 1970, pp. 97 y ss.

[9] Vid. el análisis que BAJTIN realiza en *La cultura...,* p. 110.

[10] Vid., al respecto, JOËL LEFEBVRE: *Les Fols et la Folie. Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance,* Klincksieck, París, 1968, y MICHEL FOUCAULT: *Histoire de la Folie à l'âge classique,* Gallimard, París, 1972.

[11] Vid., en lo que respecta al concepto, G. DURAND: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Bordas, París, 1969.

[12] BAJTIN: *La cultura...,* p. 85.

[13] Ibid., p. 180 y nota 1 de la misma página.

[14] Ibid., p. 194.

[15] DURAND: *Les structures...*

[16] No parece ocioso recordar el juego de imágenes sobre «Naz de cabre», forma meridional de «Nez de Chèvre», de SCARRON: *Don Japhet d'Armenie,* I, 3, p. 16, Soc. des Textes Fr. Modernes, M. DIDIER, París, 1967, que R. GARAPON relaciona con el rabelaisiano «Nazdecabre» del *Tiers Livre,* XX.

17 BAJTIN: *La cultura...*, p. 23.

18 Ibid., pp. 184-5.

19 Ibid., p. 317.

20 SCARRON: *Don Japhet...*, I, 2: «Don Japhet: L'Empereur donc, de qui je suis le parallèle...».

21 FOUCAULT: *Histoire...*, p. 41.

22 Ibid, p. 52.

23 BAJTIN: *La cultura...*, p. 17.

24 Ibid., p. 42.

25 Ibid., pp. 95, sobre todo y anteriores.

26 Vid. la obra de BAJTIN. L. GOLDMANN: *Pour une sociologie du roman,* Gallimard, París, 1964, intenta definir la relación entre ambos términos.

LA POESIA COMICA EN FRANCIA: 1950-1980

Michel BERNIER.

«Bon dieu de bon dieu que j'ai envie d'écrire un petit poème...»

Raymond Queneau

No trataremos aquí de lamentar los infortunios de la poesía que, según algunos, serían muy numerosos,pues este recurso a la vieja retórica contradiría nuestro objetivo. Ya otros han hablado de estas dificultades sin que el resultado sea muy alentador. Aquí nos contentaremos, en principio, con establecer los límites de sus manifestaciones y analizaremos después las funciones que desarrolla dentro de nuestra sociedad.

Por otra parte, el hecho de hablar de poesía francesa limita sociológicamente nuestro tema: los ejemplos que pondremos corresponden básicamente a la Francia metropolitana y, dentro del hexágono, favoreceremos la poesía en lengua francesa a expensas de la producción en diferentes dialectos y lenguas que también merecen ser integrados en la cultura francesa. Esto no quita para que la organización de nuestro trabajo permita ser utilizada para abordar estos escritos. Nuestro interés no es tanto el rigor del tema como la elaboración de un esquema de lecturas.

Tomamos como punto de partida el año 1950, cinco años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, fecha en la que los distintos géneros se renuevan, los grandes sentimientos nacidos de las dificultades materiales más que de la noción de patria se esfuman y tipos de expresiones que antes hubieran sido consideradas como de mal gusto ven la luz. El éxito de Prévert las precede de algunos años: se prefiere lo humorístico.

De 1950 a 1980 el panorama de la poesía cómica parece bastante completo en cuanto a la variedad. Sin embargo una buena parte de la poesía cómica está en directa relación con los acontecimien-

tos. A pesar de todo, este período tiene suficiente unidad como para poder ser abarcado y por otro lado ofrece un análisis de varias generaciones que se diferencian por su forma de tratar lo cómico.

Utilizaremos extractos de los textos que hemos juzgado representativos aun siendo conscientes de los efectos que una cita fuera de su contexto puede tomar, ya que con esto privilegiamos sistemáticamente todo aspecto cómico incluso virtual al que un lector ideal podría ser sensible. Porque como dice Baudelaire: «le comique, la puissance du rire est dans le rieur, nullement dans l'objet du rire.»[i].

LAS MANIFESTACIONES DE LA POESIA COMICA

Determinemos aquí los límites de la comicidad en la poesía. Aparecen varios niveles: el de la escritura, el de la ficción, el del referente, el de la utilización hecha de un texto.

En el momento de la escritura el poeta debe primeramente pronunciarse entre dos posturas contrarias: o confía en este lenguaje, cree en la palabra, o bien duda del poder de las palabras. En el primer caso, la palabra posee una fuerza trascendental y esta socialización encuentra esencialmente su expresión en la poesía épica y lírica. En el lado opuesto el poeta desmitifica a la palabra, juega con ella. Pero de aquí también surgen varios niveles.

La poesía es un texto que ya no se escucha apenas sino que se lee. Por otro lado los poetas utilizan cada vez más la dimensión visual de la página escrita. Los caracteres de imprenta subrayan ciertas letras «Il y avait une fOis des pOètes qui parlaient la bOuche en rOnd»[2].

Algunos signos que pertenecen a ciertas formas de discurso hacen su aparición como «l'hotel**» de Biga o «H^2O» de Queneau.

Si el poeta se impone una métrica estricta, la separación de una palabra al final de un verso le sirve para proponer una rima original. Queneau las multiplica: «...de thon nageant dans l'hu-ile»[3]. Es una de las especialidades de Jean Ristat: «le trou / peau des étoiles» en donde puede leerse tro-pel o hoyo-piel, de la misma forma con nua/ge: nu-be o desnudo-edad[4]. También se encuentra en Denin Roche y otros poetas.

Este aspecto esencialmente visual puede complicarse con la transcripción fonética, sin prestar atención a la ortografía. Ya Queneau había hecho de esto una regla:

> «Epui sisaférir, tan mye: jécripa pour anmiélé lmond»[5].

La primera libertad de este orden fue la supresión de las *e* mudas, reemplazadas por un apóstrofo lo que permitía ahorrarse una sílaba en francés. La canción ha hecho de esto una ley casi general.

Boris Vian en cambio se divierte colocando *es* mudas incluso donde no existen:

«Si j'étais pòhèteu / Je serais ivrogneû
J'aurais un nez rougeû / Une grande boîteû
Où j'empilerais / Mon noeuvreû complait»[6]

Jacques Prévert menciona su incorrección:

«Voilà comment j'écris / Giraffe»[7]

De esta relación entre la fonética y la escritura en la que el espíritu lúdico puede extenderse a expensas de la lengua, el «calembour» introduce fácilmente la ambigüedad del sentido. Vian no teme caer en lo fácil:

«J'ai plus que les mots les plus plats
Tous les mots cons tous les mollets»[8]

Roland Bacri, del periódico «Le Canard Enchaîné» lo hace también:

«Devinez ce que je vous apporte?
Je vous le donne en sang...»[9]

Pero en este terreno el cantante Boby Lapointe lleva las de ganar. Sin embargo citaremos el principio de un poema de Robert Desnos, en el que no es difícil de adivinar fonéticamente la continuación: «Notre paire quiête, ô yeux!...»[10]

Esta oración ha sido utilizada muchas veces como veremos más adelante. Sin llegar al «calembour» los juegos de palabras son bastante numerosos en Prévert: «Le monde mental / ment / monumentalement» puede leerse en *Paroles*. Michel Leiris en su *Glossaire, j'y serre mes gloses* descompone las palabras bajo forma de «calembours». Así: «Logique: (qu'elle gise en loques!)» o «Aveu: je veux qu'il me lave».

De hecho la metáfora encuentra aquí su lugar. Se puede señalar tal como lo hace Jean-Paul de Dadelsen:

«...Puis dans le grand lit ex-nuptial de la cousine édredonné et vastement
Carré de noyer alémanique il trempait son spaetzle dans le
Beurre bâlois de la cousine nous savons aussi à Mulhouse et Guebwiller
Parler en mots à double sens...»[11]

O utilizarse como base de este sentido que cada texto de Ponge busca reconstituir, como en éste de la «Cheminée d'usine»:

«Par ce beau stylo neuf s'érigeant immobile à partir d'un chaos de maints petits carnets...»[12]

También René de Obaldia juega con esto bastante:

«Le col du Fémur / est dur à traverser»[13]

Los trabajos del grupo «OULIPO» ofrecen de la misma forma una trama muy rica de efectos que pueden ser realizados a partir de violencias con la escritura o la fonética. Conviene citar aquí los poemas heterogramáticos de Georges Pérec en los que el enunciado no repite ninguna de las letras que a priori se estipulan.

Los poemas en los que la medida es más severa que la métrica son otro ejemplo, con los textos en los que todas las palabras tienen el mismo número de letras; también los «palindromes» susceptibles de leerse de izquierda a derecha y viceversa como ROMA-AMOR. Georges Pérec es también maestro de los lipogramas, ejercicios en los que se suprime el empleo de ciertas letras, como la *e* en *La Disparition,* y las otras vocales en *Les Revenentes.*

Otra variedad dentro de las violencias con la escritura: la «Bola de nieve» que consiste en poner una letra en el primer verso, dos en el siguiente y así sucesivamente:

O
LE
COQ
AILE

TORSE
AVEC
SON
NU
Y[14]

Citemos todavía entre los trabajos del «OULIPO», las estructuras combinatorias y volvamos a los «vers holorimes» de Luc Etienne por ejemplo:

> «Queneau (Raymond), très haut pape, l'a répété:
> Que nos raies, montrées aux papelards, aient pété»[15]

La homofonía puede aplicarse a la traducción con resultados especiales. Ya tendremos ocasión de volver sobre los trabajos del grupo en otro nivel de comicidad.

Hasta aquí la lengua francesa, ya sea visual o fonética era respetada. Pero veamos ahora trabajos que nos alejan del francés. Ciertos poetas invierten algunas letras en sus textos sin llegar a palabras conocidas, es el caso de Théodore Koenig:

> «Faut se laisser mouir mais ne pas avrouer»[16]

La inversión de las sílabas y de las palabras conduce a creaciones léxicas o a efectos curiosos tales como el poema de Prévert:

> «Un vieillard en or avec une montre en deuil
> Une reine de peine avec un homme d'Angleterre...»[17]

Sin pasar por estas permutaciones algunas palabras pueden ser creadas por completo; el gran inventor de vocabulario es Henri Michaux:

«Et go to go and go / Et garce! / Sarcospèle sur Saricot / Bourbourane à talicot, / On te bourbourra le bodogo, Bodogi / Croupe, croupe à la Chinon / Et bourrecul à la misère.»[18]

Gracias a ciertos elementos sintácticos el texto de Michaux guarda la posibilidad de una interpretación incluso en el caso en que este se vuelve tan específico como en el anterior «Articulation».

Si Henri Michaux respeta un mínimo de sintaxis, otros poetas parecen querer destruirla conservando sin embargo el léxico francés. En este género Queneau se divierte ligeramente:

«Le thon nage dans l'huile / Je dans une mer molle»[19]

Pero la búsqueda contemporánea va más lejos en la desestructuralización, como en el caso de Maurice Roche:

«Le Marchand de sable qui passe s'endormir essayer Le marchand de sable s'endormir essayer le plus tard possible. ...ce qu'avait mis le Père Noël»[20]

Si añadimos a esta destrucción de la sintaxis la de la ortografía y la mezcla de lenguas extranjeras llegamos a un límite de la poesía cómica que se confunde con el de la comprensión. Gervais-Bernard Jassaud y algunos otros alcanzan ese punto en el que incluso si el texto es explicado, este esfuerzo se opone al nacimiento de la risa:

«Cé Lax / S'écrit: gritos
All around the words / Pas b'soin d'conter' usqu'an' oeuf / ait vain / boucher d'la trompe»[21]

En el análisis de este nivel acabamos de constituir una retórica de la poesía cómica; pero tras este aspecto inocente e ingenuo de estos juegos con la lengua el planteamiento de una duda, cuando no de un ataque consciente o una ridiculización del poder, se manifiestan a partir de la lengua que es su emanación.

Bergson nos dice en *Le Rire:* «Hay que distinguir entre lo cómico que el lenguaje expresa y lo que crea el propio lenguaje».

Acerquémonos ahora al nivel de la ficción. Tenemos un alejamiento en relación a una norma cultural, como la verosimilitud en el siglo XVII. Uno de los polos se acomoda al buen gusto de la época, el otro bajo el disfraz de la comicidad toca temas menos nobles, escoge un punto de vista poco serio y por una lógica propia llega a alcanzar sin embargo ideas fuera de los senderos ya trillados.

En cuanto a la temática de la poesía cómica, ésta se analiza primeramente a sí misma para mirar después al mundo, considerado como ridículo y, de la misma forma que no ve barreras, se detiene

en sus aspectos más sucios; la obscenidad, la escatología son sin embargo una realidad humana; ni la religión ni el amor brillan en exceso. Pero, aun burlándose de todo, la muerte también es tratada.

Las artes poéticas, como la ya citada de Boris Vian abundan. Queneau tiene la suya:

> «Prenez un mot prenez-en deux
> Faîtes cuire comme des oeufs
> Prenez un petit bout de sens
> Puis un grand morceau d'innocence»...[22]

Pero haría falta para escribirlo hacer lo que dice Odile Caradec:

> «Grattons-nous considérablement la tête
> pour écrire il faut avoir des étincelles partout»[23]

Jacques Audiberti, con su oleada de vocabulario pregonaba, por medio de su escritura, la rebelión:

> «Magistral interrupteur du trantran juridique, du boniment journalier, chaque poète se taille un langage dans le langage comme s'il découpait un étendart dans le parquet de l'univers, un tapis volant, un autre monde, un Mexique, un lexique? Mais c'est l'ensemble du langage, qu'il pervertit, déroute, exalte et restitue»[24]

De esta revolucionaria idea, la poesía da una imagen del mundo que puede aparecer rodando «comme une orange bleue» según dice Paul Eluard. El mundo que descubre en sus viajes Henri Michaux se comprueba extraño y cruel. El de Queneau es mucho más tranquilo:

> «Dans la friche on sème des mots
> pour qu'ils repoussent bien plus beaux»[25]

Las descripciones semánticas de Francis Ponge alumbran otro mundo: el suyo propio. Pero el mundo es bastante pequeño visto desde el ángulo del niño como en las *Innocentines* de Obaldia. En este mundo el sexo toma cada vez más importancia, al lado del emperador Vespasien quien «pissait toujour contre les murs»:

> «Mon petit frère a un zizi / Mais moi, Zaza / Je n'en ai pas»

Y las manos van a tocar las piernas femeninas:

> «Antoinette et moi / On va dans les bois
> On connait un coin / Où n'y a qu'des lapins»[26]

Excepto para Boris Vian, el amor no es muy alegre. Los maridos de Queneau lo hacen para higiene, «leur libido soulager». Y Jacques Bens resume sus amores

«Les amours que j'ai pu connaître
Se comptent toutes sur un doigt»[27]

Por otra parte Henri Heurtebise aconseja: «Assurez-vous contre l'amour». En lo que se refiere a los niños, o bien el niño es el mismo poeta, o bien se prefiere evitarle los problemas de este mundo. Claude Michel Cluny no los recomienda para la poesía:

«De la musique avant toute chose, pas de cri, pas d'enfant»[28]

Si bien es cierto que incluso la amistad conoce bastantes dificultades:

«T'es fou / Tire pas / C'est pas des corbeaux
C'est mes souliers / Je dors parfois dans les arbres»[29]

El hombre no es gran cosa como nos dice Jean Lescure en «Le retraité»:

«Si t'es terrien t'es rien du tout
Si t'es rien tes riens sont ton tout
C'est tout ou rien t'es tout terrien
Et t'es tout rien ou tout est rien»[30]

En lo que concierne a la religión, para dar esperanzas a este panorama poco reconfortante, la duda se plantea desde Paul Bourget:

«Notre père qui étiez aux cieux»...

Y Jules Laforgue sigue:

«Notre père qui êtes aux cieux (Oh! là-haut, Infini qui êtes donc si inconcevable!)...[31]

Robert Desnos ha seguido el movimiento y también Jacques Prévert:

«Note Père qui êtes aux cieux / Restez y...»

Desde entonces Coupic no sabe a quien dirigirse:

«Notre Père qui êtes au diable / Que votre nom soit éprouvé / Que votre règne arrive ensuite / Que votre volonté soit faite, Dans nos lits / comme dans leur ciels»...[32]

En estas condiciones no hay manera de enternecerse sobre la muerte. Así pues André Fréderique utiliza las coronas mortuarias para su poesía:

«A notre père affectionné / Au patron les Bobineuses
Ses frères et soeur unis pour une fois / dans la douleur
...
Madame Brissot qui exécuta la commande
...

Et s'excuse de la présence de la petite couronne de gauche sur laquelle
on peut lire: «A ma nièce»
due à l'erreur de Messieurs les imprimeurs rubanniers
plutôt qu'à la malveillance»[33]

Y a veces basta un error de construcción como en el caso del cryptoscopio de Jean Cocteau:

«Mais par suite d'une erreur de construction, que vis-je? La mort! la mort toute petite et très en relief, allant, venant comme chez elle»[34]

En «le Tombeau de Monsieur Monsieur» Jean Tardie realiza esta pirueta:

«Nous ne sommes personnes / et rien n'est arrivé».

Son las ventajas de lo cómico en la poesía.

Los temas que aparecen están ligados a los puntos de vista escogidos; por medio de esto el poeta introduce su crítica del mundo en función del personaje escogido.

En esta poesía cómica, el niño es preferentemente el encargado de decir las verdades. Hemos encontrado los de René de Obaldía, que son niños que no son tan inocentes, y así el tío Onésime pierde su grandeza:

«Diplomate qu'il était, mon oncle Onésime, / Quasiment ambassadeur. / Avant, il était enfant de choeur, / Soutane rouge, blanches dentelles, / Dans le dos de petites ailes, / Avec un air de croire à vous fendre le coeur.»[35]

Antes de llegar a las verdades se ve desfilar a un número impresionante de elefantes, tanto en Obaldia, como en Maurice Carême con sus pequeños elefantes blancos. Con Edmond Jabès entramos en el mundo de «la canción de los tres elefantes rojos». Jacques Meunier nos habla de su canguro:

«Pas d'eléphant / ça troue les poches»[36]

En Desnos y sus *Chantefables et chantefleurs* son leopardos o hormigas que cruzan la escena; en Maurice Fombeure los cuentecillos no están lejos de estos recuerdos de infancia:

«Chevelus, fleuris d'anguilles / Dans notre rue sont passés / Les Atrides, les Putrides / et les crustacés»[38].

El animal, a pesar de su existencia como el elefante, introduce lo fantástico, lo fabuloso, lo exótico en el mundo de la infancia. También los hombres de distinto color que el de la mayoría de los

europeos se permiten decir algunas verdades, como en el caso de Gilberte Roussel que cierra este recorrido con la historia siguiente:

> «Il était un petit Chinois / Comme toi, comme moi. Chinois qui n'était pas de Chine... / Mais que me sert de m'échiner / A chinoiser? / L'histoire du petit Chinois / Chacun la dit à sa façon / Et allez donc!»[38]

Los otros puntos de vista están, en efecto, muy próximos a la infancia y se sitúan al margen del mundo de los adultos. Pierre della Faille nos lo dice claramente en Pentecôte:

> «O vous les gobeurs d'huîtres, les suceurs de guimauve aux tourniquets des olympias, je vous parle tartare.
> Je vous parle en tartare de vos enfants de l'an Deux Mille et quelque (...) J'enseigne la dureté du cuir. En tartare. Et tant pis si vous ne pigez pas. Vous n'êtes par des disciples!»[39]

Igualmente entre los personajes de Prévert encontramos desde el mal estudiante al asesino por hambre o al hombre solo:

> «Et il est parti / Sous la pluie / Sans une parole / Sans me regarder / Et moi j'ai pris / Ma tête dans ma main / Et j'ai pleuré»[40]

El nivel lingüístico permite a veces situar al personaje, como es el caso de esta prostituta de Pierre Mac Orlan: «la chanson de Margaret»:

> «C'est rue de la Criqu'que j'ai fait mes classes, Au Havr' dans un «star» tenu par Chloé»...[41]

Estos personajes son marginales hasta el límite, tengan o no los medios —dinero, salud, inteligencia...— Y con Luise de Vilmorin nos despediremos de esta galería de seres:

> «Mon cadavre est doux comme un gant
> Doux comme un gat de peau glacée
> Et mes prunelles prunelles effacées
> Font de mes yeux des cailloux blancs. (...)
> Mon souvenir est ressemblant,
> Enfants emportez-le bien vite,
> Allez, allez, ma vie est dite.
> Mon cadavre est doux comme un gant.»[42]

Este mundo aparte funciona con una lógica interna en Audiberti así como en Michaux y en Henri Pichette y sus *Epiphanies*. Detrás del efecto de sorpresa las ideas toman lugar, como en las observaciones de Guillevic:

> «La scie va dans le bois, / le bois et séparé / Et c'est la scie / qui a crié.»[43]

Nuestro tercer nivel corresponde al referente. Trataremos de la realidad y de cómo ésta se presenta en la poesía cómica. La distancia que esto representa lleva consigo en mayor o menor medida un efecto curioso que es, sin duda, favorable a lo cómico. Obaldia utiliza lo fantástico en la historia de Eudoxie que se sumergía en el aparato de televisión. Sin embargo el procedimiento nos conduce siempre a la realidad, de tal manera que una noche Eudoxie: «Pritelle mal sa respiration? Lorsqu'elle s'élança pour plonger, son front heurta la paroi opaque, le verre se cassa en mille morceaux»[44]. La realidad irrumpe brúscamente en la historia y mata a la niña.

En la poesía cómica son muy numerosos los elementos de lo maravilloso, de lo fantástico, de lo onírico, como por ejemplo esta escalada de un cuerpo femenino que encontramos en Serge Baudot. La escalera se rompe: «Alors il renonça et construisit une cage avec les barreaux. C'est dans celle-ci qu'on l'a trouvé, pleurant des plumes au gré du vent.»[45]. Aquí la solución roza la locura, sitio reservado a los seres fuera de la realidad. Con Georges Neveux un elemento inverosímil hace su aparición, se trata del vestido de la joven que se va por sí mismo hasta la casa de la madre:

> «Retourne, lui dit la mère / Retourne d'où tu viens / Quand j'avais dix-huit ans / J'en faisais tout autant.»[46]

Todo entra en el orden. Lo que se constata es que esta poesía de lo maravilloso en la que los animales a menudo hablan interesa de cerca la realidad, y en tal poesía las verdades no faltan. Así Jean Breton cuando nos da «consejos para vivir en un cristal» nos traduce todas sus angustias vitales[47]. A la inversa, la realidad se traduce a veces por un comportamiento sorprendente:

«C'est-i' du toc tes tics — Il en bégaye en morse
Réponds du tac au tac — (A moins que ce ne soit mars)
Mais l'autre tique un peu — T'as qu'à t'as qu'à t'as qu'à
Ou plutôt tique-taque — T'as qu'à essayer, toi!»[48]

El humor va más lejos que lo onírico o lo fantástico solos pues, para la ficción, se apoya en la realidad. De esta forma se recibe correctamente el mensaje de Jean Tardieu dirigido a unos peces:

> «Dépêche-toi de rire / Il en est encore temps / Bientôt la poêle à frire / et adieu le beau temps.»[49]

Para completar los niveles de manifestación de la poesía cómica es conveniente hacer referencia a una última posibilidad: el contexto, que puede transformar en efecto cómico lo que en principio no lo es.

Así, sin cambiar ni una palabra de la oración, los comentarios entre paréntesis u otros textos conducen a desmitificar éste. De la misma forma que la expresión «en aquel tiempo» nos traslada a un contexto sagrado y todo distanciamiento en relación a este se vuelve cómico.

En este ejemplo de Guillevic, la asociación del primer verso con un verso de La Fontaine —Rien ne sert de courir— subraya el efecto cómico del resto de la frase:

«Rien ne sert de bouder la lune
ou de rêver
Elle est parfaite
La tenir contre soi Elle va.»[50]
Pendant les nuit d'été

Y Guillevic no puede ser considerado como un utilizador exagerado de la comicidad, a pesar de la originalidad de su estilo.

Sin embargo, el texto más serio en las manos del grupo OULIPO se recarga potencialmente de juegos y no leemos más que estas posibilidades de transformación. Del mismo modo que si citamos la frase siguiente:

> «La table était mise et sa blancheur cassée jeta un cri. Un homme égorge s'abattit.»[51]

El efecto de sorpresa que contiene ayudado por el contexto de este estudio provoca la sonrisa mientras que lo anterior ni lo que sigue al párrafo conducen a esta reacción en la obra.

Los títulos de los poemas contienen a veces el distanciamiento cómico que el texto no parece poseer como *le Merdrigal* de Leon Paul Fargue (en dédicrasse), o como el poema de Prévert: «Un certain Blaise Pascal... etc...» no tiene sentido si no es por el título, «Les Paris Stupides».

La comicidad está más segura de ser leída en el interior de un haz convergente hacia este fin. Pero, recíprocamente, en otro contexto puede debilitarse. Y lo que era una broma de Mayo del 68 se convierte en una afirmación que ya no hace reir como en las citas acumuladas, organizadas, de Denise Miège[52].

Otra vez encontramos el límite de la comicidad y ya hemos dado la vuelta a sus posibilidades; quedan por subrayar sus funciones.

FUNCIONES DE LA POESIA COMICA

Después de presentar algunas significaciones de la comicidad en la poesía y su relación con la moral y la filosofía, precisaremos la importancia que le concede la sociedad actual y el porqué.

Como hemos podido constatar, lo cómico no tiene simplemente un aspecto satírico, no existe la risa únicamente para condenar,

para sancionar algo al servicio de otra causa. Por el contrario es a menudo algo gratuito.

No solo se rie a causa de los defectos del hombre, pues si la risa nace de «lo mecanico aplicado a lo vivo», según Bergson, hay un movimiento que va más allá de la simple crítica:

> «Rire c'est ainsi prendre le parti de la vie mais au contact même de la mort, choisir la vie contre la mort.»[53]

En un primer momento reir es sentirse superior, disociarse: como en «Retouche à la guerre» de Daniel Boulanger

> «La, tra la la, nous avons plus de morts que vous, na.»[54]

Pero se trata del polo negativo de la risa; Baudelaire propone otro polo que el llama «cómico absoluto»:

> «J'appellererai désormais le grotesque comique absolu comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellererai comique significatif»[55]

Así «Le Lac» (imité de Lamartine) de André Frédér que se presenta como una imitación, pero repentinamente vemos la nueva dimensión que su autor alcanza:

> «Je ne fais pas mystère de mon cra / S'il y a un cra je le montre / Il est permis de regarder toutes les faces / de ce cra-là. / D'un premier cra furent trois hisses / Et je ne fais pas mystère non plus de ces hisses / Qui peuvent être palpées / Et même hissées (comme il se doit) / D'une hisse un cra fit deux clus / et de deux clus un loc eut / Le loc devint lac / Mais *lac* quoi dire?»[56]

Aquí no reimos contra algo sino con placer. Ya no hay castigo. La risa no es una simple categoría que existe por referencia a lo serio, pues ella misma se convierte en verdad, «valeur en soi». Es en estas condiciones un complemento de lo trágico como dice Bakhtine:

> «Le véritable rire, ambivalent et universel ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète»[57]

También es el último recurso contra la invasión de la desdicha: «Je n'accuse que les coups»[58].

La poesía cómica posee los mismos polos que la risa. Filosóficamente descubrimos así su necesidad y nos explicamos su importancia cuando los períodos de desgracias se agravan.

Pero la poesía cómica tiene otras funciones. Desde el punto de vista lingüístico ofrece un terreno de búsqueda para la creación, terreno que no está separado de la aparición de nuevas ideas. Una

palabra inventada, una nueva estructura, pueden forzar nuestra visión del mundo. Es pues una materia de reflexión.

La poesía fantástica abre de esta forma las puertas de lo misterioso, un más allá del lenguaje que los surrealistas situan en ellos mismos, en su subconsciente y que tienen deseo de recuperar como parte integrante de sí mismos. Esta poesía corresponde también a una necesidad lúdica que el hombre, organizado en sociedad a pesar de todo, no ha olvidado. De esta función han nacido múltiples invenciones. Pero el origen sagrado de la poesía, esta incantación a los dioses, no es tampoco ignorada aquí puesto que es un acto de exorcismo contra la desgracia.

Tampoco es necesario preguntarse porqué continuamos hoy en día escribiendo sobre la poesía cómica, en vista del gran número de funciones que ella cumple en nuestra sociedad.

En relación con otras generaciones constatamos que la importancia de la poesía cómica va disminuyendo. También cada generación prefiere un tipo de procesos cómicos escogidos por ella misma.

Parecería que íbamos contra corriente de la moda. Sin embargo la risa, esta liberación física que nos trae momentos agradables, de alegría, debe vencer los prejuicios: «el sabio no rie más que temblando» porque, según Baudelaire, Dios nunca ha reído. En el año 1981 dos antologías importantes se publican en este dominio: «*L'humour et les poètes*» de Jean Orizet, y el *Atlas de la littérature potentielle* del grupo OULIPO con un homenaje a Queneau.

La poesía como comunicación y reflejo del autor y/o de la sociedad ha sido concebida bajo el aspecto de la seriedad. Pero la poesía cómica refleja de la misma forma a la sociedad y sirve más fácilmente para la comunicación sin que la figura del poeta se degrade socialmente.

Las producciones bastan para demostrar la vitalidad de esta vena poética.

LAS PRODUCCIONES DE LA POESIA COMICA

Al mismo tiempo que consideramos las generaciones, pondremos de relieve la evolución y los cambios de esta producción gracias a las categorías definidas anteriormente.

Los grandes precursores de esta poesía cómica que analizamos se hicieron oir entre las dos guerras mundiales. Guillaume Apollinaire con sus *Calligrammes* de 1918 no rechaza el humor, igual que los surrealistas en torno a la figura de André Breton, el cual publica su *Anthologie de l'humour noir* en 1940. A esta época pertenecen igualmente los nombres de Blaise Cendrars, Leon Paul Fargue y Max Jacob quien edita sus *Oeuvres burlesques et mystique de Frère Matorel* en 1912.

La poesía cómica de hoy corresponde a cuatro generaciones: la primera nace con el siglo, para empezar a manifestarse después de la primera guerra mundial. En función de las tendencias más utilizadas en sus obras por los poetas, formaremos las categorías sabiendo de antemano que el autor recurre a más de una de ellas.

En esta primera generación, los que juegan preferentemente con la escritura forman el grupo más original, más destacable al lado de los surrealistas que juegan con el referente. Como límite a esta generación encontramos las figuras de André Salmon (1881-1969) y Jean Cocteau (1889-1963) que siguieron publicando durante nuestro período. Vienen después Jacques Audiberti (1899-1965), Henri Michaux (1999), Jacques Prévert (1900-1977), Michel Leiris (1907, Raymond Queneau (1903-1976) y Jean Tardieu (1903), que constituyen una renovación de la lengua tanto por las transcripciones fonéticas que utilizan como por las invenciones léxicas.

Los que juegan con la ficción ofrecen una comicidad que no renueva tanto como los anteriores. Se destacan los nombres de Geo Norge (1898), Francis Ponge (1899), Robert Desnos (1900-1945) con su *Chantefables et chantefleurs* publicado en 1952, Louise de Vilmorin (1902-1969) con *l'Alphabet des aveux* (1954) y Louis Foucher (1909-1970) que nos da en 1969 su *Carmagnole des Khongres.*

Los que juegan con el referente se pueden subdividir en dos; por un lado los que presentan sobre todo lo fantástico como Paul Colinet (1898), Maurice Carême (1899), Georges Neveux (1900), Pierre Chaleix (1905), Gabriel Dheur (1906-1965), Maurice Fombeure (1906), Marcel Béalu (1908), Gaston Chaissac (1910-1964).

Por otro lado la mayoría de los surrealistas tienen su sitio aquí; Pierre Albert-Birot (1876-1967), amigo de Apollinaire nos deja después de su muerte *Le Train Bleu* (1970); los otros nombres son más conocidos: Paul Eluard (1895-1952), Louis Aragon (1897), Philippe Soupault (1897), Benjamin Péret (1899-1959).

Si Raymond Queneau pertenece al grupo del OULIPO sin ninguna duda, la mayoría de sus miembros pertenecen a la generación siguiente, y no daremos importancia a este grupo de los que juegan con los textos dentro de esta generación.

La caracterización de esta generación en la poesía cómica pone, por una parte, empeño en burlarse del lenguaje y por otra parte nos enseña a ver el mundo con ojos nuevos.

La segunda generación ve la luz en los años veinte y se da a conocer con la segunda guerra mundial.

El primer grupo se reduce a dos nombres: Boris Vian (1920-1959) que demuestra una gran espontaneidad, lo que se opone al trabajo de la poesía de Maurice Roche (1925) como por ejemplo su *As you like it Do il yourself* 1975. Merece ser recordado aquí el

poeta belga cuya obra se dedica al humor dentro de este trabajo sobre la escritura: Théodore Keonig (1922) con *Le Subjectif présent* (1973).

El segundo grupo se compone de pocos nombres también, pero algunos se destacan: Edmond Jabès (1912), Andé Frédérique (1915-1957), con *Histoires Blanches* (1980) y *Poésie sournoise* (1957) René de Obaldia (1918), René-Guy Cadou (1920-1951), y Jean Paul de Dadelsen (1913-1957) con su *Jonas* (1962).

El tercer grupo contiene más poetas; el surrealismo está haciendo escuela. Además es la forma más utilizada en literatura con la introducción de lo fantástico. Nombramos a Jean Lescure (1912), Jules Mougin (1912), Jean Rousselot (1913) André Hardellet (1913), Jean l'Anselme (1919) con *Très cher Onésime Dupan de Limouse* (1966), Alain Bosquet (1919), Guy d'Arcangues (1924), Roland Bacri (1926), Guy Chambelland (1927) y José Millas-Martín (1921).

Gracias al OULIPO el cuarto grupo tiene cierta importancia. Citaremos los principales colaboradores de Queneau: François Le Lionnais, Albert-Marie Schmidt, Noël Arnaud, Claude Berge, André Blavier, Luc Etienne, Georges Pérec, Jean Queval, Jacques Roubaud, Marcel Benamou y Paul Fournel.

Con esta segunda generación la puesta en duda del lenguaje conduce también a una puesta en juego de la literatura, de ahí la importancia del grupo de la literatura potencial.

La tercera generación aborda con demasiada seriedad su destrucción de la lengua para resultar cómica, y no tenemos nombres que puedan corresponder al primer grupo.

Esta generación nace antes de la guerra de 1939-1945, sus primeras manifestaciones empiezan dentro del período estudiado aquí. El segundo grupo resulta más importante que en las otras dos generaciones precedentes. Es su gran aportación. Paul Vencensini (1930) dedica toda su producción a esta forma de comicidad: *Peut-être* (1975) *Quand même* (1976). René Fallet (1927), Roger Pillaudin (1927), Jean Claude Valin (1934), Pierre Oster (1933), Jacques Izoard (1936), Daniel Boulanger, Pierre Gallissaires, son los principales nombres.

El tercer grupo pesa también por la validez de sus poetas que han renovado la poesía fantástica: Claude Michel Cluny (1930), Bernard Delvaille (1931), Roland Dubillard (1933), Yves Marti (1936), Marc Alyn (1937), Jean Breton, Franck Venaille, Philippe Crocq, Alfonso Jimenez, Georges Perros, Jean Orizet, Michel Seuphor, Serge Baudot, Pierre Chavert, Roland Topor con *Rumisteak, morceaux choisis* de 1980 y la lista no se cierra aquí.

Esta oscilación precedente es la de los poetas de la generación de los años 1950, la más jóven, que empieza a publicar al final de nuestro período. Excepto el nombre de Jacques Meunier con sus *Fatrasies* (1972), los poetas se agrupan en la tercera categoría; no se deciden plenamente por la comicidad, y son otros elementos los que utilizan en su escritura para invitar al lector a esbozar una sonrisa. Daniel Biga, Georges L. Godeau, Guy Chaty, Philippe Bernex, Xavier Fornerot, Odile Caradec, Michel Deville, Daniel Lacotte, Jacques Pearon, Jean-François Bory, Robert Fabbri, Coupic, Andrée Clair y tantos otros podrían entrar en esta categoría, por lo que señalamos la incertidumbre de sus límites.

El estudio del lenguaje ha sido recuperado por los lingüistas; la duda se ejerce más bien sobre la realidad que sobre la posibilidad de comunicar con el lenguaje. Después de un período de necesidad de la comicidad, asistimos a una reducción de las posibilidades de la poesía cómica.

«Drôlement feintée
la posterité
qui attendait son poème
Ah mais
(R. Queneau)

Traducción: Pedro L. Carenas Miguel

• NOTAS:

1 BAUDELAIRE: «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques», L'integrale, Le Seuil, 1968, p. 373.

2 BLAISE CENDRARS: *Du monde entier au coeur du Monde,* Denoel, 1967.

3 *Fendre les Flots,* Gallimard, p. 154.

4 JEAN RISTAT in *Antología de la poesía francesa actual,* Madrid Editora Nacional, 1979, p. 240.

5 In introducción *Bâtons, chiffres et lettres,* 1947.

6 BORIS VIAN: *Je voudrais pas crever,* 1962.

7 JACQUES PREVERT: *Choses et autres,* Folio Gallimard, p. 141

8 BORIS VIAN, op. cit.

9 ROLAND BACRI: *Le petit poète* (1956).

10 JEAN ORIZET: *L'Humour des poètes,* París, Le cherche-Midi, 1981.

11 JEAN-PAUL DE DADELSEN: «Oncle Jean» in *Antología,* ya citada.

12 PONGE: *Pièces,* Gallimard, 1962.

13 *Innocentines,* París, Grasset, 1969, p. 45.

14 MITSOU RONAT in *Atlas de la littérature potentielle,* Gallimard, 1981, p. 196.

15 *Atlas* ya citado, p. 162.

16 In SERGE BRINDEAU: *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945,* Editions Saint Germain des Prés, 1973.

17 PREVERT: *Paroles,* p. 232.

18 in *La nuit remue,* Gallimard.

19 in *Fendre les flots,* p. 154.

20 MAURICE ROCHE in *Antología* p. 76.

21 in *Antología,* p. 266.

22 in *Le Chien à la mandoline,* Gallimard, 1965.

23 in JEAN ORIZET, op. cit., p. 162.

24 in *Le Livre d'Or de la poésie française contemporaine,* de Seghers, Marabout Université, 1972, tomo I, p. 60.

25 *Battre la campagne,* Gallimard, p. 73

26 OBALDIA, op. cit. p. 94.

27 in SERGE BRINDEAU, op. cit., «Les risques de l'humour», p. 461.

28 in SERGE BRINDEAU, op. cit., p. 463.

29 PAUL VINCENSINI *Quand même,* Saint Germain des Prés, 1976.

30 in JEAN ORIZET, op. cit. p. 209.

31 idem., p. 49.

32 *Poésie I,* n.° 47-48-49, p. 157.

33 in JEAN ORIZET, op. cit., pp. 64 a 66.

34 idem., p. 166.

35 *Innocentines,* p. 21.

36 JEAN ORIZET, op. cit., p. 151.

37 *Le Livre d'Or,* Tomo I, pp. 292-93.

38 *Poésie I,* n.° 33, p. 107.

39 *Poésie I,* n.° 64, p. 59.

40 *Paroles,* p. 148.

41 *Le Livre d'Or,* tomo II, p. 82.

[42] idem, tomo II, p. 359.
[43] idem, tomo I, p. 368.
[44] *Innocentines,* p. 14.
[45] *Poésie I,* n.° 64, p. 26.
[46] *Le Livre d'Or,* tomo II, p. 147.
[47] *Poésie I,* n.° 3, p. 52, JEAN BRETON.
[48] JEAN CLAUDE VALIN: «Réveil», in *Poésie I,* n.° 3, p. 96.
[49] JEAN TARDIEU: *Le fleuve caché,* Gallimard, p. 169.
[50] *Le Livre d'Or,* tomo I, P. 369.
[51] *Le Livre d'Or,* tomo I, p. 96, MAURICE BLANCHARD: «La hauteur des murs».
[52] in *Poésie I,* n.° 64, «Ici on spontane» de DENISE MIEGE, pp. 92-93.
[53] «Introduction générales à l'aspect du comique au théâtre» cours de MICHEL AUTRAND (Bordeaux III, 1977).
[54] DANIEL BOULANGER in Jean Orizet op. cit., p. 12.
[55] in BAUDELAIRE op. cit. p. 375.
[56] in *Le Livre d'Or* tomo I, p. 308.
[57] in BAKHTINE: *L'oeuvre de Rabelais* p. 127.
[58] JEAN CLAUDE VALIN in JEAN ORIZET, op. cit., p. 220.