LA DEFRAUDACIÓN DEL LECTOR: UN RECURSO DESATENDIDO DE LA POESÍA CANCIONERIL

En muchas lenguas y en muchas épocas se encuentran ciertos recursos que se podrían agrupar bajo la rúbrica de recursos destinados a defraudar, por motivos festivos, las sucias expectativas de los lectores u oyentes. Aunque Gracián presta cierta atención al fenómeno, en una modalidad muy sofisticada,[1] parece que entre los retóricos carece de nombre específico (si rechazamos por demasiado amplio el de *ambiguitas*).

En la gran mayoría de los casos se trata de trucos empleados en una tradición popular, en « literatura » efímera de bajísima categoría. En una forma primitiva el recurso se presenta en las adivinanzas y llega a formar una categoría de adivinanza un poco especial.[2] Los *aenigmata* no suelen ser, ni deben ser, fáciles de resolver. Cicerón dice que, aunque en la alegoría en general conviene renunciar a la oscuridad, no es de evitar en el subgénero de los *aenigmata,* mientras Quintiliano define el *aenigma* como alegoría oscura.[3] Pero ciertas adivinanzas parecen ofrecernos una solución transparente. Entre

1. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* edición de Evaristo Correa Calderón, 2 tomos (Madrid, Castalia, 1969), Discurso XXIV, I, 236-246. Véase también mi comentario sobre « El mayor bien de quereros » en la introducción a Diego de San Pedro, *Obras completas,* III: *Poesías* (Madrid, Castalia, 1979), 51-56

2. En la *Enciclopedia de la cultura española,* 5 tomos (Madrid, Editora Nacional, 1963), s.v. adivinanzas, Arcadio de Larrea Palacín la define como « las adivinanzas engañosas... que tienden a provocar un respuesta obscena, que no es la correcta ». Tanto Archer Taylor, *The Literary Riddle Before* 1600 (Berkeley-Los Angeles, University of California, 1948) como Michele de Filippis, *The Literary Riddle in Italy to the End of the 16th Century* (mismo lugar y fecha) aluden al fenómeno, sin citar ejemplos españoles.

3. Marcus Tullius Cicero, *De oratore,* 3, 42, 167: « est hoc [allegoria] magnum ornamentum orationis, in quo obscuritas fugienda est; et enim hoc genere fiunt ea, quae dicuntur aenigmata ». Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria,* 8, 6, 52: « allegoria, quae est obscurior, aenigma dicitur ».

las 95 adivinanzas del famoso códice anglosajón conocido como *El libro de Exeter* constan siete de esta clase, de las que citaré sólo una.[4]

> Algo extraño está colgado junto al muslo de un hombre,
> oculto bajo la ropa. Por delante tiene un agujero;
> es fuerte y tieso; y está fijo en su lugar.
> Cuando el hombre levanta la ropa
> muy encima de la rodilla, quiere visitar,
> con la cabeza de este instrumento colgado, el hueco conocido
> que, de una extensión igual, ha llenado muchas veces antes.

Los comentaristas, pues el copista anglosajón no se ha molestado en resolvernos el enigma, han optado por la solución de « una llave ». Aunque el poeta ha hecho todo lo posible para despistarnos, tenemos que rechazar la respuesta más obvia, « pene », por dos razones: primero porque el enigma no sería lo bastante « oscuro » para merecer tal marbete, pero luego porque nos es imposible aceptar lo descarado de la respuesta exigida. En palabras de Gracián (ed. cit., p. 240), nos encontramos ante « una repugnante imposibilidad ». La frase es útil si bien, para él, « repugnante » no quería decir, necesariamente, más que « contrario a la lógica ».

Este recurso tan primitivo, que tiene en sí el valor literario de un chiste verde, sigue apareciendo en la culta literatura de la Europa renacentista, y ya avanzado el siglo XVII (en 1659) el fino poeta cortesano inglés Sir John Suckling es capaz de intentar, una vez más, poner en verso la patentemente obscena « adivinanza del cirio ». Su erudito editor cita no sólo una serie de antecedentes sino también una clara alusión del dramaturgo Ben Jonson a las muchas adivinanzas aparentemente escabrosas cuya solución es siempre una vela.[5]

En el *Cancionero general,* en la sección de preguntas y respuestas (150v-160r) encontramos entre las muchas preguntas que sólo plantean algún problema sentimental unas verdaderas adivinanzas, que tienen soluciones (en las respuestas) tales como un reloj, el tri-

4. Son las tradicionalmente numeradas 25, 37, 44, 45, 54, 61 y 62. La que cito es la 44. He utilizado la edición de W. S. Mackie, *The Exeter Book,* Part II, Early English Texts Society CXIV (Londres, EETS, 1934). Sobre estas adivinanzas existe una bibliografía inmensa que sería inútil citar aquí, pues la variedad de la que me ocupo parece haber desconcertado a los comentaristas, que tienen muy poco que decir sobre ella —también, quizás, porque no tienen fuentes latinas como la gran mayoría de las demás.

5. *The Works of Sir John Suckling: The Non-dramatic Works,* edición de Thomas Clayton (Oxford, Clarendon, 1971). Véanse el texto en la p. 19 y el comentario en las 229-230. Ben Jonson, *The Alchemist,* V, 3: « poesies of the candle ».

go, el tiempo, la llave de una ballesta, etc. La única medianamente sospechosa, que queda, nótese bien, sin respuesta, es una de Quirós (156r):

> ¿Quál es la cosa qu'engendra y es biva,
> y después de muerto bevimos con ello?
> Y no es animal, etc.

Me imagino que la solución « correcta » es la tierra, pero apenas cabe duda de que tiende a provocar una respuesta obscena.[6]

Si el recurso se define tan sólo como un intento de despistar a los lectores y sugerirles una lectura obscena cuando la que ofrece el malicioso autor es aparentemente inocente, esta clase de defraudación no se limita a la metáfora y se puede conseguir por distintos métodos, en los versos y canciones, por ejemplo, por animar al oyente a esperar como rima alguna palabra tabú.[7] Pero me quiero concentrar en la metáfora, de la que, en la teoría clásica, son sub-categorías la alegoría y la adivinanza.[8]

Durante varios años ya, me ha preocupado el problema del posible doble sentido de muchos versos de la poesía cancioneril. Ello es que en numerosísimos lugares se emplean, con inequívoco sentido sexual, palabras eufemísticas que también abundan en los poemas amorosos cortesanos: gloria, muerte, perder, merecer, etc.[9] Aquí no quiero detenerme en el problema más amplio, sino tan sólo en la posible existencia del conocido recurso de despistar deliberadamente al lector,[10] y me voy a ocupar de una sola poesía de Quirós.

6. *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), edición facsimilar por Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid, Real Academia Española, 1958).

7. Cualquier cubano podría aducir infinitos ejemplos de la poesía seudo-heroica sobre Cristóbal Colón, que se fue « con los hermanos Pinzones, / que eran ambos mari...neros ». Tampoco escasean ejemplos ingleses.

8. Hemos visto (n. 3) que Cicerón y Quintiliano consideran el enigma como una variedad de la alegoría, pero en otro lugar Quintiliano (8, 6, 14-16) parece equipararlos como ejemplos del uso extendido de la metáfora: « continuus vero in allegorias et aenigmata exit ».

9. Para *merecer,* tal vez peor documentado, véase el soneto anónimo copiado en un cancionero manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 3890, f. 174v), reimpreso en Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de oro* (Toulouse-Le Mirail, France-Ibérie Recherche, 1975), p. 213: « —¿Qué me quiere, señor? —Niña, hoderte. /.../ —Dígamelo a lo bobo. —Merecerte ».

10. Aunque ha salido impreso ya mi comentario sobre una canción de San Pedro (véase la n. 1) quizás conviene señalar que la clave de este poema reside en distintos sentidos de la palabra *perder* y que la « agudeza » depende de que el lector

Antes de abordar el comentario de la obrita, cumple señalar lo que debo a A. J. Foreman, quien, bajo la dirección de nuestro colega Deyermond, escribió una tesina sobre la vida y obra de Quirós.[11] Primero en un capítulo de la tesis, y luego en un artículo que se quedó sin editar, emprendió el análisis de « Es una muy linda torre », poesía importante de 220 versos. En el *Cancionero general* lleva una rúbrica que conviene citar por extenso: « Aquí comiençan las obras de Quirós, y esta primera es una que hizo a una señora porque se burlava de los que dizen que se mueren de amores y que están muertos, no creyendo que tenga amor tanto poder de matar a ninguno ».[12] En el *sensus litteralis* es una descripción del sitio y asalto de una « torre », un pequeño castillo; en el sentido figurado, Quirós imagina cómo la dama, que tanto desprecia el poder del amor, cae ella misma víctima de la pasión. Pero Foreman quería que hubiese también otro nivel, y que la metáfora del asalto fuese a la vez la alegorización de un encuentro sexual, y que Quirós estuviese dando a entender a la dama no sólo que no sabía nada de lo que es el amor-pasión sino que la señora, como virgen, era incapaz de figurarse lo que es el amor sexual. La alecciona: « es amor un ombre gordo, / ciego y sordo ». Sin embargo, en un trabajo sumamente honrado, Foreman tiene que concluir confesando que, hacia el final del poema, no entiende bien lo que está pasando y que no encuentra adecuadas ni plausibles correspondencias entre los detalles de la batalla alegórica y el acto sexual. Pues bien, la hipótesis mía será que hacia el final ya no existen, y que el ingenioso poeta ha querido dejar confuso y defraudado al lector después de haber hecho todo lo posible para despistarle. Tampoco creo que se puedan distinguir tan nítidamente los « tres niveles ». Veamos.

Primero, Quirós mezcla la *allegoria imperfecta* con la *perfecta*: es decir, de vez en cuando utiliza la personificación (*allegoria imper-*

la tome primero en un sentido sexual (« poseer, por fuerza, a la dama ») para luego, confuso, volverse atrás a leerla en un sentido inocente. Comenta Gracián: « se dobla entonces la agudeza ».

11. A. J. Foreman, « The *Cancionero* Poet, Quirós », MA in Romance Languages and Literatures, University of London, 1969. Fue influenciado, quizás excesivamente, por tres trabajos míos que cita más de una vez: *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion* (Exeter, University of Exeter, 1968), mi introducción a *La Comedia Thebaida,* edición de G. D. Trotter y K. W. (Londres, Tamesis, 1969) y « Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511 », *Filología,* XIII (1968-1969), 361-381. Yo no quería hacer más que señalar que existía cierto problema que los críticos habían pasado por alto.

12. *Cancionero general,* ed. cit., ff. 206v-207v.

fecta) para orientar a los lectores. La torre es la Discreción y el Saber; Razón « la socorre / quando se quiere perder »; la asalta Amor; y a la batalla asisten Hermosura, Valer, Libertad, Corazón, etc. Pero gran parte de los detalles constituyen una *allegoria perfecta,* o sea, carecen de marbrete explicativo, y, al contrario del procedimiento de Berceo en la introducción a *Los miraclos de Nuestra Señora* o de San Pedro en los primeros capítulos de *Cárcel de Amor,* Quirós no se molesta en agregar explicaciones. Pero es de sospechar que, como en el símil heroico u homérico, no debemos ni siquiera intentar buscar correspondencias exactas para todos los detalles. Si Amor empieza a « tirar tiros » para derribar el muro, no es necesario interpretarlo, creo yo, sino en el sentido más amplio y vago. Pero luego, para complicar aún más la interpretación de estos versos, Quirós se mueve entre el plano alegórico y la realidad, pues, pues entre las tropas de Don Amor figuran los amantes, pretendientes de la dama, que la asaltan con sus suspiros, y encontramos muy pronto que la torre no es tan sólo la Discreción y el Saber de la señora sino ella misma. Al principio ésta está dentro de la torre: « soys vos en la fortaleza / tan señora y tan sabida » (estrofa 3); en las estrofas de en medio puede haber cierta ambigüedad: « Assí, torre de omenaje, / n'os penséys defender / con hermosura y valer » (estrofa 6); pero tenemos un « vos variable », pues al llegar a la estrofa 14, y quizás antes, tanto el « vos » como la torre no pueden ser sino la dama, quien, ya conquistada, se echa a llorar:

¡O qué risa!
¡Cómo seré rey en Frisa
quando os viere sospirar
y llorar
y alimpiar con la camisa!

Al final del poema la alegoría se desvanece y el autor dirige la palabra sólo a la dama, pidiéndole que no se burle de su pasión y empleando el lenguaje tradicional de la poesía cancioneril al hablar de la muerte viva que le ocasiona el tormento del amor no correspondido.

Ahora bien, no puede caber la menor duda de que la torre tiene dos significados, que en los versos iniciales representa la psique de la dama pero que termina representando a una mujer de carne y hueso, capaz de limpiarse con la camisa. Pero mucho antes de que nos demos cuenta de que Quirós ha cambiado el significado alegórico de la torre, notamos que el poeta está empezando a insinuar otra interpretación, mediante metáforas sexuales abundantemente atesti-

guadas en textos nada ambiguos: nos está sugiriendo que el asalto intelectual del castillo de la Discreción se semeja a una violación física de la dama. En las estrofas iniciales no nos es lícito buscar una interpretación obscena de la alegoría, pues el poeta nos ha dicho a las claras que la torre es la de la Discreción y el Saber de la dama. Pero las insinuaciones van acumulándose y —cabe insistir en este punto— llegan a traslapar el cambio de la torre psicológica a la torre corporal de la dama. Nos encontramos con una *puerta escondida,* que en la poesía erótica española no tiene más que un sentido. (La *puerta de Italia* —perdonen los colegas italianos— es otra cosa).[13] El tentar el muro, el tirar, la flecha, la cava, la mina —para citar sólo las principales— son todas posibles metáforas sexuales. Y en la estrofa 10, cuando Quirós escribe que « Amor hará una mina / y ganará con sus mañas / las entrañas », la torre alegórica ya está en su estado de transición entre mente y cuerpo, sin que sepamos interpretar con exactitud la alegoría.

La ambigüedad sale resuelta antes de acabarse la obra, pues Quirós, fantaseando, ve a la señora conquistada por la pasión, muerta de celos y plenamente consciente del poder del amor; y todas las anteriores lamentaciones de la dama, que podrían haberse interpretado como las quejas de una doncella violada, resultan ser nada más que el lamento de una mujer enamorada. Si intentamos interpretar todo el poema en el tercer nivel de Foreman, nos vamos a quedar, como él, confusos. Sin embargo, es imposible pasar por alto las consagradas y consuetudinarias metáforas sexuales que emplea Quirós, y de éstas no encuentro más explicación de la que he pretendido ofrecer aquí: la de que Quirós ha echado mano al antiguo recurso de la defraudación del lector. Y si el recurso realmente existe en esta poesía, cabría pensar en la posibilidad de que exista en otras también.

KEITH WHINNOM
Universidad de Exeter

13. Véase *Floresta de poesías eróticas* (citado en la n. 9), p. 253.