

## LA VARIACION SUBLIMINAR: UN ASPECTO DE LA POETICA TROVADORESCA

δις γάρ τοι καὶ τρις Φασι  
καλὸν εἶναι τὰ καλὰ λείν...  
Platón, *Gorg*, 498 E

«Lo que yo digo tres veces», asegura un personaje de *Alicia en el País de las Maravillas*, «va de veras»; y no cabe duda que para persuadir sin apelar a la razón (o apelando sólo a la de la sinrazón), es el mágico *tres* lo que da a la reiteración su poder de ensalmo. Por eso los antiguos decían bien «*bis repetita placent*», y no *repetita* sólo, ni *bis dicta*: una doble repetición es por fuerza una enunciación triple. Y si no siempre agrada, por lo menos sirve para exhortar —o bien para hipnotizar (lo mismo en política que en poética).

Claro está que en poesía, todo es repetición: desde la de versos o estrofas enteras hasta la de esos significantes parciales mínimos, totalmente desprovistos de significado conceptual, que son un acento rítmico o una simple vocal o consonante aislada. De la sabia reiteración de tales micro-significantes fueron grandes maestros Garcilaso y Camoens (basta recordar el soneto «*O céu, a terra, o vento sossegado*»), y un maestro supremo, Góngora. Hoy los concretistas les dedican especial atención: véase, por ejemplo (escogido al azar), el poema «Gagárin», del brasileño Cassiano Ricardo, con las sílabas *bel* y *ave* repetidas seis y ocho veces respectivamente en una serie de palabras sin relación semántica:



Y con ese centelleo sideral de vocales claras *a*, *e*, *é*, *i* compárese lo nocturno de las oscuras *o*, *u* de la «Serenata Sintética» del mismo poeta:

rua  
 torta  
 lua  
 morta  
  
 tua  
 porta<sup>1</sup>

A la repetición sistemática y regular de sonidos llámase *rima*; la *métrica*, a su vez, no es sino un caso particular de la repetición de acentos o compases rítmicos. Se trata de las dos bases de la versificación respectivamente moderna y antigua en nuestras lenguas indoeuropeas. La repetición de palabras, versos o hasta estrofas completas, por otra parte, es un recurso aún más universal, que constituye la esencia tanto del paralelismo como del estribillo. Las formas más primitivas de estos dos procedimientos han sido analizadas por Sir Maurice Bowra, y las manifestaciones específicamente ibéricas del primero por Eugenio Asensio<sup>2</sup>; pues ocurre que fue en el oeste de la Península Ibérica —y señaladamente en los siglos XIII y XIV— donde el potencial expresivo del venerable artificio del paralelismo se llevó a su máxima altura y se explotó con una sensibilidad y una sutileza que jamás le han sido consagradas por cualquier otra literatura (ni siquiera la china, tan afecta a él).

Asensio documenta con meticulosidad los esfuerzos que la lírica gallegoportuguesa hizo para esquivar el cansancio y la monotonía inherentes al paralelismo: la verdad es que si una sola repetición no basta para exhortar o sosegar, a partir de la tercera hay peligro de sosegar demasiado. Fue ésa, seguramente, una de las mayores preocupaciones técnicas de los trovadores,

1. C. Ricardo, *Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda*, Rio 1964, 35. En «Gagárin» (reprod. en *Dicionário de Literatura*, I, Oporto 1969, 193), adviértase que para la fonética brasileña la *e*, en *bel* y *ave*, tiene tres valores distintos: [ɛ] en *belo*; [ɛ̃] en *bela*, *bélica* y *ave* ('¡salve!'); [i] en *ave* ('pájaro') y *nave*. Sobre las analogías entre Camoens y los concretistas, vid. el análisis de *Os Lusíadas*, VI, 8, por H. de Campos; *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo 1969, 148-149. Significantes parciales en Garcilaso y Góngora: D. Alonso, *Poesía española*, 5.ª ed., Madrid 1971, esp. 24-29, 60-62, 100-101, 321-322, 328-332, y nn. 9 y 11 (*a*, *e*, *i*: blancas o plateadas; *o*, *u*: oscuras). La asociación de vocales anteriores o palatales (de tono alto) y posteriores o velares (tono bajo) con lo claro y lo oscuro respectivamente, a pesar de ser quizá la forma más universalmente aceptada de la sinestesia, no refleja, desde luego, cualquier correlación física entre las frecuencias del espectro lumínico y las del sonoro: se trata tan sólo de un hecho psicológico (que no por eso deja de ser, como tal, una realidad objetiva).

2. Vid. C. M. Bowra, *Primitive Song*, Londres 1962, *passim*; E. Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2.ª ed., Madrid 1970: «La poética del paralelismo». A las relaciones entre paralelismo, morfología y sintaxis dedica R. Jakobson un sugestivo estudio, «Poesía da Gramática e Gramática da Poesia», en *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo 1970.

reflejada en su progresiva modulación de los esquemas paralelísticos, desde el puramente verbal de los *versus transformati* (v. g., *fontana fria / fria fontana*, en el poema de Pero Meogo citado más abajo), a través del sinónimo o cuasisinonímico (*filha velida / filha louçana*, *ibid.*), hasta el semántico puro, en que la repetición se limita al enunciado conceptual, y la de las palabras se desvanece casi por completo.

El fenómeno opuesto, o sea la repetición exacta de las palabras, pero con variación de su contenido semántico (y *a fortiori*, con vaciamiento o aun inversión de ese contenido), se diría una manifiesta imposibilidad. Basta analizar media docena de cantigas espigadas en la antología más accesible del género para comprobar, no obstante, que algunos poetas han conseguido lo «imposible».

El primero en el tiempo es el almirante pontevedrés Pay Gómez Charinho, aquel que prometió en uno de sus poemas llevar a su amiga a ver las torres de Jaén, recién conquistada a los moros. Veamos ahora lo que dice en este otro:

    Ûa dona que eu quero gran ben  
    (por mal de mí, par Deus, que non por al),  
    pero que sempre mi fez e faz mal,  
    e fará, direy-vo-lo que m' avén:  
        *mar nen terra, nen prazer nen pesar,*  
        *nen ben nen mal, non m' a podem quitar*  
    do coraçon; e que será de min?  
Morto son, se cedo non morrer!  
Ela ja nunca ben mha de fazer,  
mays sempre mal; e pero est' assy,  
        *mar nen terra, nen prazer nen pesar,*  
        [*nen ben nen mal, non m' a podem quitar*]  
    do coraçon. Ora mi vay peyor,  
ca mi ven dela, por vos non mentir,  
mal se a vej', e mal se a non vir,  
que [é] de coytas mays, cuid', a mayor:  
        *mar nen terra, nen prazer nen pesar,*  
        [*nen ben nen mal, non m' a podem quitar.*]<sup>3</sup>

(CBN 810).

3. V. Nemésio, *A Poesia dos Trovadores*, Lisboa, s.f. Cito, en cambio, por el facsímil del *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, ed. E. P. y J. P. Machado, Lisboa 1949-1964, puntuando y acentuando de forma que destaque la interpretación propuesta, y normalizando algunos pormenores ortográficos insignificantes. Corrijo las erratas positivas, y resuelvo las abreviaturas, sin advertencia (las otras lecturas suplidas, en cambio, van entre corchetes). El uso de mayúsculas se ha establecido a la moderna.

Como se ve, esta *cantiga* es *d' amor*; pero es una *cantiga d' amor* con estribillo «*de meestria*». Se sitúa, por lo tanto, a medio camino entre el popularismo de la *cantiga d' amigo* y el estilo provenzalizante, que en su forma más acendrada no toleraba la interrupción de la casuística amorosa por el elemento perturbador que sería un estribillo. En la *cantiga de meestria* el arte suasoria no operaba por el ensalmo ritualístico e irracional de la reiteración sino por un simulacro de lógica discursiva: por pseudosilogismos que, si bien adolecían por lo general de *petitio principii*, es de suponer servían más o menos adecuadamente (una vez que las damas tampoco dispondrían de una formación filosófica muy rigurosa) para el objetivo deseado. Como síntoma de esa tendencia podría citarse la conocida proliferación de partículas causativas y adversativas en la típica *cantiga d' amor*: aquí, por ejemplo, «*que*», «*pero que*», «*se... non*», y «*ca*».

Así pues, para que resulte artísticamente más respetable su empleo de un estribillo, Pay Gómez echa mano de un procedimiento que se diría inventado a propósito para semejantes casos: es la llamada «*ata-fiinda*». Este artificio permite la integración sintáctica del estribillo en el cuerpo del poema, sobre todo en la difícil ligazón *interestrófica*, que se lleva a cabo mediante encabalgamiento del último verso del estribillo en el primero de la estrofa siguiente («*non m' a podem quitar // do coraçõ...*»). Mas como el estribillo es por definición un elemento que se repite *verbatim*, surge un problema especial cuando aparece por última vez, al fin del poema, donde ya no hay estrofa siguiente en que se pueda encabalar.

El defecto característico de los poemas con *ata-fiinda* es que ese problema, en la mayoría de los casos, se deja simplemente sin resolver. A la última aparición de los versos, éstos se quedan sintácticamente en el aire, convirtiéndose en la pura reiteración afectiva que era el idéntico resultado que se pretendía evitar. Gómez Charinho, sin embargo, como buen almirante de Castilla que era, descubre su propio huevo de Colón. Es una solución tan sencilla como eficaz. Sin cambiar una sola palabra del estribillo, sustituye el antecedente gramatical del pronombre *a* (en «*non m' a podem quitar*»), que hasta la estrofa final ha sido la *dona* mencionada en el primer verso, por *a mayor* (entiéndase *coyta*), que aparece en el penúltimo. Debido a una alteración que se ha efectuado *fuera* del estribillo, las palabras de éste, a pesar de mantenerse absolutamente inalteradas, han adquirido un significado distinto, y el poeta queda en libertad para colocarles el punto final.

El segundo ejemplo es una *cantiga d' amigo*, del juglar semianónimo conocido tan sólo por «Lopo»:

—Filha, se grado edes,  
dizede, que avedes?  
(—*Non mi dam amores vagar.*)

—Filha, se ben ajades,  
dizede, non mençades!  
(—*Non mi [dam amores vagar.]*)

—Dizede, poys vos mando,  
por que ides chorando?  
—*Non mi [dam amores vagar!]*

Par San Leuter vos digo:  
cuyda[n]d' en meu amigo,  
*non [mi dam amores vagar!]*

(CBN 1252).

Esta vez no se trata de una modificación del sentido de las palabras repetidas sino más bien de una *transferencia* de esas palabras, por decirlo así, del plano del silencio al de la exclamación atormentada. El poeta explota hábilmente la obligatoria repetición paralelística de la pregunta de la madre para dar a entender que ella todavía está en espera de la respuesta. La que el lector en efecto «oye», por tanto, debe de ser muda, sólo *pensada*, hasta el momento en que la madre ya impaciente formula su pregunta por tercera vez, y en términos diferentes. Sólo entonces la hija prorrumpe en explicaciones de su lloro, y —una vez roto el dique del silencio— las amplifica y reitera tan enérgicamente que acaban por acumular una fuerza obsesiva, debida tanto a las dos voces que las había callado como a las dos que ahora las exterioriza.

El gran poeta Pero Meogo logra un efecto análogo en el poema siguiente, bastante más conocido que el anterior:

—Digades, filha, mha filha velida,  
por que tardastes na fontana fria?  
(—*Os amores ey.*)

—Digades, filha, mha filha louçana,  
por que tardastes na fria fontana?  
(—*Os amores ey.*)

Tardei, mha madre, na fontana fria...  
cervos do monte a augua volvian  
(*os [amores ey]*);

tardey, mha madre, na fria fontana:  
cervos do monte volvian a augua  
(*os amores [ey]*).

—Mentir, mha filha, mentir por amigo!  
Nunca vi cervo que volvesse o rio.  
(—*Os amores ey.*)

—Mentir, mha filha, mentir por amado!  
Nunca vi cervo que volvesse' o alto.  
—*Os amores ey!*

(CBN 1192).

Aquí la verdadera respuesta queda en reserva hasta el último verso. Más ingeniosa que la niña de la otra cantiga, la de ésta intenta primero, después de un titubeo momentáneo, desviar las bien fundadas sospechas de su madre; mientras tanto, la verdad sólo se revela al lector, en una especie de aparte. La agitación de la hija consta en primer lugar por la incoherencia sintáctica de su mentira (la «explicación» que alega para justificar su tardanza, además de no tener partícula causativa, se pospone a la confirmación innecesaria —o necesaria sólo para ganar tiempo— de que sí, en efecto, ha tardado<sup>4</sup>). Al mismo tiempo, esa agitación se delata en la reiteración de la «mentira» —mejor dicho, *verdad*, sólo que expresada por símbolos<sup>5</sup>—; así como la creciente desconfianza de la madre se refleja en la repetición de su pregunta (y su incredulidad, en la de su acusación).

Estos últimos casos ya no son más que ejemplos, parecidos al que vimos en la cantiga del juglar Lopo, de la habilidad que demuestran ciertos poetas para hacer plenamente significativas las indispensables repeticiones semánticas del paralelismo galaicoportugués. Volviendo, pues, a las estrictamente verbales que caracterizan el estribillo, veamos antes de proseguir, a título de comparación, cómo un villancico castellano —mucho más tardío, y no paralelístico— consigue un resultado muy semejante. Otra vez vamos a presenciar un diálogo, del que ahora sólo oiremos un lado; pero otra vez también, lo que nosotros oímos incluye algo que uno de los dos interlocutores *no oye*:

¿Qué me queréis, caballero?

*Casada soy, marido tengo.*

*Casada soy*, y a mi grado,  
con un caballero muy honrado,  
bien dispuesto y bien criado,  
que más qu' a mí yo lo quiero.

*Casada soy, marido tengo.*

*Casada soy* por mi ventura

(mas no agena de tristura;  
pues hice yo tal locura,  
de mí misma yo me vengo);  
*casada soy, marido tengo.*

(CMP, ed. Inglés, 1, II, n.º 198).

El estribillo entero, «*Casada soy, marido tengo*», aparece tres veces, y su primer hemistiquio (del que el segundo no es más que un apoyo retórico) otras dos, de tal forma que el estribillo mismo parece prolongarse, invertido, dentro de la estrofa siguiente. Con cada reiteración, tanto el estribillo como su hemistiquio suelto adquieren un nuevo matiz afectivo.

4. Cf., *mutatis mutandis*, la sintaxis balbuceante (también producto de exceso de emoción) del reto de «Pero Mundo» en el *Cantar de Mio Cid*, 3306-3328.

5. Sobre el ciervo como símbolo sexual masculino, vid. el resumen de X. L. Méndez Ferrín, *O Cancioneiro de Pero Mundo*, Vigo 1966, 54-85.

Al principio, la casada proclama con digno orgullo no sólo su estado civil sino su honestidad. Pero luego, como si tuviera que justificarse (primer indicio de que hay algo que no marcha bien), se extrema tanto en acumular alabanzas del marido<sup>6</sup> que éstas acaban por sonar a hueco, y la reaparición del estribillo completo, en vez de reforzarlo, le dan un aspecto de fórmula repetida sólo por cumplir. El comienzo de la última estrofa todavía presenta, en la expresión equívoca «por mi ventura», una ambigüedad inicial que desaparece luego que la malcasada —otra vez en un aparte oído únicamente por el lector— se desahoga, vengándose no sólo de sí misma sino de la hipocresía que su pregonada honestidad le impone (y quién sabe si de ésta también...).

Uno de los métodos más eficaces que empleaba la escuela gallegoportuguesa para variar la monotonía de las cantigas paralelísticas «*de refram*» era el de desarticular el estribillo —el único elemento que consta de repetición pura (excepto cuando entra en juego el *leixa-pren*, como tendremos ocasión de ver más tarde)— e intercalarlo verso por verso en medio de la correspondiente estrofa. Es un proceso que, con ser mucho más elaborado, recuerda el del villancico que acabo de citar. Puede servir de muestra esta célebre cantiga del rey D. Dinís, ne la que el poeta introduce el estribillo como 2.º, 4.º y 5.º versos de cada una de sus seis estrofas:

Levantou-s' a velida,  
*levantou-s' álva,*  
 e vay lavar camisas  
*en o alto:*  
*vay-las lavar álva.*

Levantou-s' a louçana,  
*levantou-s' álva,*  
 e vay lavar delgadas  
*en o alto:*  
*vay-la[s] lavar [álva.]*

[E] vay lavar camisas  
*(levantou-s' álva);*  
 o vento lh' as desvia  
*en o alto:*  
*vay-las lavar álva.*

E vay lavar delgadas  
*(levantou-s' álva);*  
 o vento lh' as levava  
*en o alto:*  
*vay-las lavar [álva.]*

O vento lh' as de[s]vya  
*(levantou-s' álva);*  
 meteu-s' álva en ira  
*en o alto:*  
*vay-las lavar [álva.]*

O vento lh' as levava  
*(levantou-s' álva);*  
 meteu-s' álva en sanha  
*en o alto:*  
*vay-las lavar [álva.]*

(CBN 569).

6. Los editores suelen normalizar la métrica suprimiendo *muy* (v. 4) y *mi* (v. 8), que refuerzan el efecto estudiado a continuación y caben sin dificultad en el esquema musical.

De algunos elementos simbólicos y estilísticos de este extraordinario poema, incluso de la función onomatopéyica de ciertos significantes parciales he hablado en otro lugar <sup>7</sup>; me limitaré ahora a enfocar el aspecto repetitivo.

En parte, se trata de un uso cualitativamente normal, pero exagerado, de la repetición como artificio intensificador. Si el poema acaba por dejarnos un poco mareados, tal fue sin duda alguna la intención del poeta; lo mismo le pasa a la bella lavandera, por cierto, con el perverso arremolinarse de su ropa blanca. Ahora bien: aquel efecto se debe no sólo al estribillo sino a las catorce veces que aparece, en treinta versos cortos, la palabra *álva*. Y esta palabra, en las catorce ocasiones en que se nos depara, es y no es siempre la misma.

En las poesías analizadas antes, hemos observado la manera cómo un determinado vocablo, a través de varias repeticiones, puede cambiar progresivamente de sentido. Ahora la diferenciación de sentidos ya no es progresiva sino simultánea: cada vez que la palabra *álva* aparece, denota al mismo tiempo «la blanca niña» (*a alva*) y «al alba» (*à alva*). Y es como consecuencia inmediata de esta diferenciación por bisemia que el poder intensificador de las repeticiones corrientes se aumenta, por medio de una acumulación de tres «alburas» que se refuerzan mutuamente: la del níveo cutis de la *louçana*; la de su ropa blanca; y la de la luz matinal que las envuelve e ilumina a ambas.

En el siguiente poema de Nuno Fernández Torneol, no menos famoso que el de D. Dinís, se trata nuevamente del alba: el poema mismo es un «alba», en la acepción técnica de *aubade* <sup>8</sup>. Es también el único de nuestros poemas que emplea el *leixa-pren*, y por lo tanto el único en que la repetición *verbatim* no se limita al estribillo; en efecto, son idénticos, a intervalos de cinco, los versos 2/7, 8/13, 11/16, 14/19 y 17/22:

7. S. Reckert, *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London 1970, 16-17, y n. 22 (estudios refundidos en castellano en mi libro *La micropoética de la copla*, en prensa). De la repetición de los significantes parciales *a*, *l* y *v* (o sea, los componentes fonéticos de la palabra *álva*) trata H. Macedo en «Uma Cantiga de Amigo de D. Dinís», *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 11-IX-1969. Cf. el estudio de análogos microsignificantes en la *cantiga* «Quantas sabedes amar amigo», de Martín Codax, por R. Jakobson, *o. c.*, 119-126.

8. Estrictamente hablando, se trata sólo de una *cantiga d'amigo* con motivos de *aubade*: cf. G. Tavani, «Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol», en *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma 1969.

- Levad', amigo que dormides as manhanas frias;  
toda-las ave[s] do mundo d' amor dizia[n]:  
*leda m' and' eu.*
- Levad' amigo que dormide-las frias manhanas;  
5 toda-las aves do mundo d' amor cantavan:  
*leda m' and' eu.*
- Toda-las aves do mundo d' amor dizian;  
do meu amor e do voss' en ment' avyan:  
*leda [m' and' eu.]*
- 10 Toda-las aves do mundo d' amor cantavan;  
do meu amor e do voss' y enmentavan:  
*leda [m' and' eu.]*
- Do meu amor e do voss' en ment' avyan;  
vós lhi tolhestes os ramos en que siian:  
15 *leda [m' and' eu.]*
- Do meu amor e do voss' [y] enmentavan;  
vós lhi tol[h]estes os ramos en que pousavan:  
*leda [m' and' eu.]*
- Vós lhi tol[h]estes os ramos en que siian,  
20 e lhis secastes as fontes en que bevia[n]:  
*leda [m' and' eu.]*
- Vós lhi tol[h]estes os ramos en que pousavan,  
e lhis secastes as fontes u se banhavan:  
*leda [m' and' eu.]*

(CBN 691).

Esa *alba* tiene un hechizo nostálgico directamente atribuible a su manera de emplear la técnica reiterativa. El poema se divide en tres partes. La primera, que abarca las cuatro estrofas iniciales, corresponde a un imaginado tiempo presente. Ciertamente es que los verbos se distribuyen en proporción por igual entre el presente y el imperfecto; pero se trata del «imperfecto de ilusión», entendido por el lector como equivalente virtud del presente. Es un uso tan característico de los juegos infantiles («yo era el capitán cristiano y tú eras el rey moro») como útil para facilitar, en el romancero y las cantigas paralelísticas, las asonancias en *í-a* y *á-a*.<sup>9</sup>

En esas primeras cuatro estrofas se pinta un cuadro idílico: la amiga, feliz en la certeza de ser amada, reprocha tiernamente al amigo porque aún duerme entre el gorjeo de las aves en vez de acudir a la cita. En los versos referentes a los pájaros hay una polisemia mucho más compleja que la de *álva* en el poema de D. Dinís. Todas las aves del mundo hablan o cantan de amor: es decir que el amor es el asunto de su plática o canto.

9. Cf. S. Reckert, *o. c.*, 41 y n. 59. Para el mismo fenómeno en Gil Vicente, vid. *ibid.*, 37-38, y cf. «La lírica vicentina: estructura y estilo», en mi libro en prensa *Gil Vicente: espíritu y letra*.

Pero ese «de amor» significa también *por amor*, como en la cantiga de Airas Núñez (CBN 868) en que «*choran olhos d' amor*», o aquella en que Pedráñez Solaz exclama: «*por vós, u flor, penad' irei / d' amor, d' amor, d' amor, d' amor!*»<sup>10</sup>. Y de la ambigüedad de ese «de» procede, en las dos primeras estrofas, otra: las aves, confundiendo su voz y su alegría con las de la amiga, dicen y cantan —por amor— lo mismo que ella: «*leda m' and' eu*».

Por otra parte el hipérbaton *d' amor cantavan* permite un enlace sintáctico directo con las primeras palabras del verso, merced del cual el antecedente de la frase *d' amor* resulta ser no sólo *cantavan* sino también, alternativamente, *mundo*: aquellas aves que cantan son *aves do mundo d' amor*. Gracias a un zeugma, el mundo pertenece al Amor. El único presagio desfavorable a su señorío es ser frías las mañanas, con frío de otoño que anuncia la inminente partida de las aves.

Las estrofas 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> constituyen una zona indecisa. La amenaza apenas esbozada se cumple, y el acto cruel e irreversiblemente pretérito del amigo infiel sirve de modificante<sup>11</sup> que devuelve a los verbos imperfectivos su función normal de describir una situación que ya no existe. El efecto no se limita a *siian* (después del primer *tolbestes*, seco y brutal) y *pousavan*, sino que se propaga retroactivamente a *dizian* y *cantavan*: los pájaros ya no cantan ni se acuerdan del amor traicionado; han huido hacia tierras más acogedoras. La amiga, sin embargo —todavía incapaz de compenetrarse de la nueva realidad—, sigue maquinalmente proclamando en el estribillo su alegría. El trueque de tiempos y funciones verbales es, pues, recíproco: conforme el imperfecto, que al principio equivalía a un presente virtual, va cobrando su valor propio, el presente gramatical se convierte efectivamente en pasado. A ese pasado irrecuperable pertenece ya todo en las últimas dos estrofas, donde el falso presente del estribillo adquiere un matiz de amarga ironía que recuerda, si bien con más sutileza, el final del villancico castellano.

Surge ahora la pregunta inevitable. Los poetas que inventaron todos estos métodos de eludir el tedio de la repetición obligatoria, ¿hasta qué

10. *Cancioneiro da Ajuda*, ed. C. M. de Vasconcellos, Halle 1904, I, n.º 284.

11. Cf. C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid 1962, 66-71, 330-343 y *passim*. Para la modificación de la tonalidad afectiva de un estribillo por reiteración (forma elemental del proceso analizado en el presente estudio), vid. *ibid.*, 225-227. El concepto de modificante retroactivo está implícito en la teoría de T. S. Eliot que sostiene que todo poema nuevo altera el conjunto total de la poesía ya existente. Como idea radicalmente *gestáltica*, aplicable indiferentemente a cualquier fenómeno cultural, no sorprende que haya sido acogida por el estructuralismo, ni que su expresión más lapidaria se deba a un pintor (De Kooning) hablando con un compositor (Cage): «The past does not influence me; I influence it» (cf. H. de Campos, *o. c.*, 214, n. 2).

punto sabrían lo que estaban haciendo? Suponerles demasiado ingenuos para darse cuenta del problema sería, desde luego, notoria fatuidad. Aun así, hay un saber consciente y uno subconsciente. Un Dámaso Alonso, por caso, después de desmontar el complicado mecanismo de la correlación paratáctica y empezar a sospechar la universalidad de ese fenómeno en la poesía de todos los tiempos e idiomas, vuelve a sus propios poemas y, «con supersticioso terror», lo descubre también allí<sup>12</sup>; un Vielimir Jliébnikov sólo advierte mucho tiempo después de escribir su poema «El grillo» (y aun entonces sólo en parte) que cada uno de los seis componentes fonéticos de la primera palabra se encuentra repetido otras cuatro veces precisamente en los cuatro breves versos iniciales.<sup>13</sup>

Es obvio, por otra parte (como afirma Roman Jakobson al referirse al caso de Jliébnikov), que también una deliberación consciente puede asumir un papel positivo en la creación poética. En efecto, no nos repugna admitir que la poesía medieval tenga sus sutilezas y aun sus hermetismos... con tal que esté escrita en provenzal o toscano. Lo que sí se nos hace muy cuesta arriba es conceder que hasta en el lejano noroeste ibérico hubiese gente capaz de codearse con los inventores del *trobar clus* y el *dolce stil nuovo*. Pero un enfoque historicista, llevándonos a confrontar la totalidad de la poesía de lengua portuguesa con la de otras comunidades lingüísticas mucho más populosas (por lo menos hasta hace poco tiempo), falsifica irremediablemente la perspectiva.

Sustituyamos, pues, esa versión diacrónica por otra sincrónica, en la que aparezca Italia todavía sin la *Divina Comedia* o Petrarca; Francia e Inglaterra sin Villon o Ronsard, Chaucer o Shakespeare; Castilla sin un solo poeta lírico cuyo nombre se haya conservado. Recordemos que la corte de Guillermo de Poitiers era un medio cultural aún más pequeño que la de D. Dinís; que Santiago y Coimbra, en el siglo XIII, distaban menos de los centros de la civilización europea que la Sicilia de Federico II o que el País de Gales, donde los bardos celtas ya disponían de un arsenal de técnicas complicadísimas para la utilización consciente y sistemática de los significantes parciales (aunque el resto de Europa lo ignoraba y continúa aún hoy, en perjuicio propio, a ignorar).<sup>14</sup>

12. Alonso, *o. c.*, 436.

13. Jakobson, *o. c.*, 82 y ss.; el autor estudia la misma pregunta propuesta más arriba, de la eventual premeditación o intencionalidad de las configuraciones fonológicas y gramaticales reveladas en la poesía por el análisis lingüístico.

14. Para un resumen de las 13 variedades de *cyngbánedd* (el sistema de armonía fonética que comienza en el siglo VII y se codifica con todo rigor a partir del XIII), vid. Gwyn Williams, *An Introduction to Welsh Poetry*, London 1953, 243-246.

Tampoco tratándose de los trovadores gallegoportugueses, pues, sería lícito excluir, por razones apriorísticas de tipo históricocultural, la posibilidad de la deliberación consciente» de que habla Jakobson. En efecto, podemos incluso citar un ejemplo concreto de ella. El mismo crítico señala como piedra de toque para reconocer «la pertinencia que tiene para el autor su repertorio fonémico, morfológico y sintáctico», el cotejo de las variantes de un poema dado. Es obvio que las variantes que presentan las cantigas medievales entre los diferentes cancioneros apógrafos que las conservan no pueden servir para el caso, puesto que no son atribuibles a los respectivos poetas. Pero esos cancioneros sí contienen una especie de «variante» aún más significativa para nuestros propósitos: a saber, la imitación por un poeta, con variaciones, de una cantiga de otro.<sup>15</sup>

Ocurre que el poema de D. Dinís «Levantou-s' a velida», estudiado más arriba, es un *refinamiento*, abreviado en seis versos, de la siguiente composición de Pero Meogo:

[Levou-s' a louçana,]

levou-s' a velida;

vay lavar cabelos

na fontana fria,

leda dos amores,

dos amores leda.

[Levou-s' a velida,]

levou-s' a louçana;

vay lavar cabelos

na fria fontana,

leda dos amores,

dos [amores leda.]

Vay lavar cabelos

na fontana fria;

passou seu amigo

que lhi ben quería;

leda dos [amores,

dos amores leda.]

Vay lavar cabelos

na fria fontana;

passa seu amigo

que [a] muyt' [am]ava;

leda dos a[mores,

dos amores leda.]

Passa seu amigo

que lhi ben quería:

o cervo do monte

a augua volvya;

leda dos a[mores,

dos amores leda.]

Pasa seu amigo

que a muyt' amava:

o cervo do monte

volvya [a] augua;

leda [dos amores,

dos amores leda.]

(CBN 1188).

Pues bien: a pesar de tener esa cantiga seis versos más que la imitación por D. Dinís, *todos* los pormenores que hemos observado en nuestro análisis de ésta —la ropa, la hora matinal, la tez de la *louçana*, la sensación de blancura y movimiento envolventes— han sido añadidos, como se ve, por el rey poeta.

15. Sobre el concepto de la «variación alusiva» como tipo especial de imitación poética, vid. Reckert, *Lyra Minima* (citado más arriba. n. 7), 9, 16-18.

Adoptemos ahora, para concluir, y basándonos todavía en palabras del maestro del formalismo estructural, otra sincronía: la de hoy. Porque la visión sincrónica enfoca «no sólo la producción literaria de un período dado, sino también aquella parte de la tradición literaria que... ha permanecido viva, o se ha resucitado»<sup>16</sup>. Y no cabe duda de que para el lector de hoy, aun sin preparación filológica (se dispone de un texto anotado y discretamente modernizado), la poesía de los trovadores —por lo menos de la *cantiga d' amigo*— permanece viva. Testigo no tachable de intereses creados es el mismo Jakobson, totalmente ajeno, hasta hace poco, de los estudios ibéricos, para quien las cantigas son «magníficas creaciones de una época excepcional en la historia del arte verbal europeo»<sup>17</sup>. Si lo son, el hecho se debe en gran parte a la maestría con que explotan su material lingüístico, y de la cual acabamos de estudiar uno de los aspectos mínimos.

STEPHEN RECKERT  
King's College  
Universidad de Londres

16. R. Jakobson, «Linguistics and Poetics», en *Style in Language*, ed. T. Sebeok, Cambridge (Massachusetts), 1960, 354. Como ejemplos de las dos posibilidades se citan respectivamente Shakespeare y (entre otros) John Donne: como si dijéramos Cervantes y Góngora.

17. *O. c.* más arriba (n. 2), 119.