

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

La parodia cortés como elemento constitutivo de un nuevo registro poético: su práctica en Rutebeuf

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

Universidad de Murcia

La ortodoxia cortés originó uno de los más extensos *corpus* de producción poética en la historiografía de la literatura medieval, pero al mismo tiempo - y como contrapunto - la sátira o parodia de la misma proporcionaba un nutrido grupo textual poético, con elementos en ocasiones fundamentales en la creación de nuevos registros o géneros literarios. Se trata simplemente de una ecuación fácil y cierta en la historiografía literaria: cuanto más difusión y arraigo tiene un determinado espécimen, más intensa y fructífera puede ser la parodia del mismo; e incluso quedar enriquecida en la promoción de un nuevo género, como nos evidencia de la manera más explícita el *Quijote* y los libros de caballerías.

Los ejemplos se encuentran en los mismos trovadores, en quienes se simultanea la aplicación de la *fin'amors* y la versión paródica de la misma. Como subraya Scholberg,¹ sus tópicos amorosos tan artificiales son en sí mismos lo bastante atractivos para que los propios trovadores los practiquen cuando quieren ejercitar su fuerte sentido cómico. Y con gran acierto se centró F. Suimer² en este *topos* de lo burlesco, de procedencia entre otras goliárdica, y su transmisión a través de los trovadores a los poetas jocosos italianos. Del mismo modo que en las clasificaciones de la lírica medieval, - como la de P. Bec -, junto al *Gran Canto Cortés*, casi simultáneamente, se sitúa el registro de lo antilírico con bases tipológicas de parodia de los mismos elementos que constituyen el paradigma de la *fin'amors*? Proceso presente e incluso ampliado en sus imitadores o epígonos, así en la lírica gallego-portuguesa, postulándose la creación de nuevos especímenes, en cuanto que tal parodia proporciona los suficientes elementos tipológicos para la crea-

¹ K.R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 125 y ss.

² F. Suimer, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padua, Antenore, 1983, pp. 87 y ss.

³ P. Bec, *La lyrique fi-ançaise au moyen âge (Xli-XIUèmes siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et textes*. Vol. 1: *Etudes*, Paris, Picard, 1977, p. 39.

ción de un género nuevo, como subraya J. Paredes. Tal práctica como *contratexto* de los géneros que parodian:

El contradiscurso de la *fin 'amors*, convergencia de los principios compositivos del género satírico y del amoroso, vendría a suponer la creación de un género nuevo, situado fuera de los límites de los géneros canónicos."

Y se expande de manera especial en los *trouvères*, con unos resultados registrales absolutamente fructíferos, a través de lo que he considerado un nuevo registro del *dit* (poético) frente al *chant* (lírico). En un trabajo reciente¹ he intentado llevar a cabo la configuración estructural en el siglo XIII de este *registro poético recitativo* (del *dit*) frente al *melódico cortés* (del *chant*), que de alguna manera emergía con ocasión del declive - o como contraposición - de la lírica trovadoresca. Puesto que ya el eje vertebrador de *poesía cantada / no cantada*, llevaba implícito, en numerosas prácticas textuales, el alejamiento o la separación total de la lírica cortés, e incluso su contraposición a través de la sátira y la parodia. Y esta práctica proporcionaba justamente toda una serie de rasgos tipológicos en el nuevo registro poético que se va configurando, del *Decir* o de la *Recitación*. En él, fundamentalmente se estructura una *poética de la palabra*, donde la ausencia de una dimensión melódica tiene unas consecuencias sémico-formales, constituyéndose en premisa constitutiva de su tipología genérica: la libertad que la ausencia de *canto* proporciona a la lírica, como eje fundamental para su ampliación y transformación, como pilares básicos para posteriores estructuraciones tipológicas, en las que se da el "Triunfo de la palabra".* Triunfo que en cierta manera determina el paso a otro estadio del canto cortés, hacia un sistema abierto que, al situarse fuera del ámbito de la *Poesía formal*, aportaba un nuevo hálito de inspiración poética que permitía - sobre todo a partir del siglo XIII -, una transformación profunda de la misma, conectándola con nuestra concepción actual de expresión poética.

Tal renovación llevaba implícita la puesta en escena de *un yo* poético, materializada a través de una aproximación a la amplitud y la personalización que en ese

¹ J. Paredes Núñez, "Formas y procedimientos paródicos: el *escarnio de amigo*". *Cultura Neolatina*, LXIX, 2009, p. 321 (pp. 315-327).

¹ A. Martínez Pérez, *La transformación de la lírica francesa medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (siglo X/II)*, Granada, Editorial Universidad de Granada (eug), 2013.

* P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (reedición de 2000 con prefacio de M. Zink), pp. 479-506.

momento proporcionaba el *dit*, centrado en una poesía de la realidad particular e identificable - frente a la idealización generalizadora de la *cansó* -, pero travestida con frecuencia a través de la parodia burlesca. Obviamente el *dit poético* no lleva por definición implícita la práctica jocosa, sin embargo ésta es fundamental en el proceso de teatralización y exhibición del *yo*, y, dependiendo de los fines y la personalidad de los autores, se recurre en mayor o menor medida a la misma. De este modo, un rasgo sí pertinente, el espíritu de la anécdota autobiográfica - que se contrapone a la abstracción "impersonal" de la *cansó* -, suele ir revestido de la lamentación burlesca de todo lo que está desprovisto el poeta, y de lo que con frecuencia sí disfrutaba el poeta cortés. Su transgresión constituye, pues, un principio renovador en sí mismo, y como tal, lo aplican sus mismos adeptos, como un Colin Muset o Adam de la Halle.

Pero en ello es un maestro incuestionable Rutebeuf, que - ya no sintiéndose vinculado de modo alguno con tal ortodoxia - se lanza a una indiscutible referencia burlesca de la misma, y en el transcurso de tal proyecto configura la nueva forma de su *dit poético*. Y lo hace de un modo tan *sui generis* que del tradicional *dit* - con una conexión con la poesía satírica o moralizante - queda muy poco aquí; y se abren nuevas vías a un *dit* que crea ya poesía en su propia estructuración, independientemente de la melodía; especialmente en el corpus de sus denominados *Poemas del Infortunio*.¹ Porque, aunque tal denominación haya suscitado una cierta polémica, por un supuesto anacronismo contextualizador, - como entre otros expresó en su momento M. Zink -f sin embargo, es totalmente reconocido por este mismo autor, en un corto paréntesis temporal, el innegable valor de estos textos como precursores de una concepción poética en el sentido actual, desligada del canto:

C'est elle en effet qui pour une large part, donnera naissance à ce que nos appelions aujourd'hui la "poésie personnelle", ou même la "poésie lyrique", dans l'usage commun que nous faisons de cette expression et qui ne se réfère plus au chant.'

¹ Siguiendo la agrupación temática que de su obra han llevado a cabo Faral-Bastin, en la que se incluyen los poemas aquí tenidos en cuenta: *La Griesche d'hiver. La Griesche d'été. Le Dit des Rihauds de Grève, Le Mariage Ruteheuf La Complainte Ruteheuf La Paix de Ruteheuf La Povreté Ruteheuf, La Mort Ruteheuf Oeuvres Complètes de Ruteheuf* Ed. de E. Paral y J. Bastin, Paris, Picard, 1959-60 (ed. de 1985), 2 vols. (I, pp. 347-349). Todos los textos están tomados de esta edición.

¹ *Ruteheuf Oeuvres Complètes*, Ed. y trad, de M. Zink, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 2 vols., 1990; vol. I, p. 20.

¹ *Le Moyen Age. Littérature Française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, p. 97.

Rutebeuf manifiesta explícitamente que deja el *chant* trovadoresco, anunciando el término de su composición en curso, y lo lleva a cabo en el encuadre de un *topos* invernal burlesco en su contraposición al primaveral:

Contre l'yver.
Dont moult me sont changié li ver.
Mon dit commence trop diver
De povre estoire
(vv. 6-9).!»

[en este invierno / que mucho han cambiado mis versos / y mi *decir* comienza muy variado / de penosa historia. / Pobre juicio y pobre memoria.]

En el *dit* ya no tiene cabida la melodía, pero va más allá, y lo adorna de una pobreza que no alcanza tan sólo el ámbito de lo material, sino también intelectual. Le falta ingenio, o de otra manera, no puede ser comparable con la riqueza poética que adornaba la poesía trovadoresca. La armonía de las melodías, los ingeniosos aciertos poéticos quedan trastocados por una pobreza que arrasa hasta con la producción poética brillante, sin lugar a dudas de la *cansó*. Por ello, su *dit* es "pobre" y su inspiración es invernal - frente a la cálida y prolífica del exordio primaveral trovadoresco -, pero en esto se suma a la larga lista de parodias contra él. El poeta habla de su incompetencia, pero en el trayecto, deja muy en evidencia la incompetencia de la estética que le precede. Se incluye en la larga lista de poetas en lengua de *oïl* que ya encontraban un tanto ridículo, o al menos falto de contenido, tal marco primaveral. Es incuestionable que en los mismos trovadores se presenta una cierta desafección a las estrofas primaverales, para marcar el amor absoluto de su canto, o como cierto signo de sarcasmo; pero especialmente este proceso se amplía en sus dos vertientes en los *trouvères*. Pues lo importante en estos últimos es unir la figura del enamorado a la del autor; y en la segunda parte aumenta la ridiculización de estos motivos primaverales - considerados incluso de *carácter villano* -, como lo manifiesta Thibaut de Champagne:

Feuille ne flor ne vaut riens en chantant
Que por défaut, sanz plus, de rimoier
Et pour fere solaz vilaine gent
Qui mauvés moz font souvent aboier.
Je ne chant pas por aus esbanoier,
Més pour mon cuer fere un peu plus joiant.

La Griesche d'hiver.

Q'uns malades en guerist bien souvent
 Par un confort, quant il ne puet mengier
 (IV, vv. 1-8)."

[Las hojas y las flores no valen nada en las canciones, / están ahí solo por la incapacidad de rimar, nada más, / y para complacer a la gente villana, / que disfrutaban a menudo con miserables palabras. / Yo no canto para divertirlos, / sino para hacer un poco más feliz a mi propio corazón. / Pues con frecuencia un enfermo bien sana / por un deleite, cuando no puede comer.]

El desgaste o carácter marchito puede ser tan evidente como este invierno con el que se identifica. Estación en la que la floración ya está pasada, frente al verdor y la frescura floral que remiten a la novedad, a una emoción viva, ligada a la frescura de su amor y de su manifestación, y por lo tanto una exigencia desde el orden de la poesía y de su expresión.¹⁶ La referencia, pues, a tal estación remite inequívocamente a un sentimiento amoroso decadente o degradado que anuncia una relación amorosa anti-cortés o de parodia de la misma. Por supuesto que, en este nuevo encuadre del *dit*, se abandona, en la temática, la invariabilidad del trovador hacia la consecución de su *fin 'amors*, la perfección de la relación amorosa. Así como a la dama, siempre en el centro, como personificación de lo absoluto y la perfección, respondiendo - como subraya A. Darmstatter - esta dama ideal de la lírica al ideal de género constituido," que, no solo queda soslayado, sino lo más importante, fulminado burlescamente.

Es difícil encontrar una imagen contrapuesta a la noble dama cortés más burlesca y estereotipada que la *pobre, vieja y escuálida* mujer de Rutebeuf; y, consecuentemente, una relación más frustrante o desafortunada:

Tel fame ai prise
 Que nus fors moi n'aime ne prise.
 Et s'estoit povre et entreprise
 Quant je la pris.
 A ci mariage de pris,

¹⁶ *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, ed. de A. Wallensköld, Paris, Champion (SATF), 1925, p. 9.

M. Zink, *Le Moyen Age et ses chansons ou un Passé trompe-l'oeil*, Paris, Editions dePallois, 1996, pp. 161 y ss.

¹⁷ A. Darmstatter, "Le Charme de la nouveauté ou le *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Al, 2004, pp. 231-232.

Cor sui povres et entrepris
 Ausi comme ele;
 Et si n'est pas gente ne bele;
 Cinquante anz a en s'escuele,
 S'est maigre et seciie:
 N'ai pas paor qu'ele me treche
 (vv. 28-38).

[Me he casado con una mujer / que era el único capaz de amarla y apreciarla, / y que, además, pobre y miserable era / cuando la tomé. / ¡Este ha sido un buen casamiento, / puesto que ahora soy tan pobre y miserable / como ella; / Y no es gentil ni bella; / lleva cincuenta años a sus espaldas, / y está escuálida y seca: / no tengo miedo de que me engañe.]

No ha sido muy inteligente su decisión de casarse, "Incluso los tontos, tonto me llaman", nos dirá en el v. 8. Impronta carnavalesca que ya nos había anticipado Rutebeuf en el inicio del poema, primeros de enero, coincidente con la Fiesta de los locos, e interpretada como tal por M. Rousse." Del mismo modo que J. Dufoumet había señalado la parodia de los temas cortesés "que conduce a una verdadera desacralización de la mujer en un universo "transtornado", al revés, que es el de la locura".

Prácticamente uno por uno, los principales paradigmas trovadorescos, van quedando "desacralizados" en este nuevo espécimen poético, dirigido hacia una *nuevapoeticidad*, con auténticos avances en rasgos de individualidad poética - o la mayor abundancia y más original presentación de la "matière du moi" -, constituyéndose el encuadre tipológico del *decir lírico*-, o de otra manera, ofreciendo la mayor base textual para que éste se configure como tal. Este grupo de *littera sitie musica* - así catalogado por P. Bec dentro del marco general de la lírica francesa medieval - ya no entra, como parece admitir este autor, en el dominio del *chant*, pero tampoco es pertinente asimilarlo a lo satírico-moralizante sin más, por sus rasgos eminentemente poéticos. Y esta denominación de *littera sine musica*, entendemos que se aproximaría a nuestra consideración de poesía recitativa. Este grupo de poemas constituiría un corpus uniforme, en el que se desarrolla el discurso dentro del más logrado lamento autobiográfico, como corresponde a tal agru-

M. Rousse, "Le 'Mariage Rutebeuf et la Fête des fous". *Le Moyen Age*, 88, 1982, pp. 435-436.

" J. Dufoumet, *Poèmes de L'infortune et Poèmes de la Croisade*, Paris, Champion 1979, p. 36.

Bec, *La lyrique française, op. cit.*, I, p. 39.

pación discursiva. El poema adopta una dimensión lineal y abierta, con frecuencia en tercetos octosílabos, hasta ahora frecuentes en los versos narrativos, que adquieren aquí una nueva dimensión en ese "intimismo que anuncia la evolución hacia la poesía lírica", como auguraba E. Bermejo, frente a los *dits* narrativos. Las *Poesías Personales* siguen, pues, la estructura del registro del *Decir lírico o poético*, en contraste significativo con el *chant*. En principio se trata de un tema recurrente, la lamentación personal, integrando aspectos concretos y contingentes del mundo que los rodea y otras relaciones, como la evocación de la amistad o el sentimiento de desamparo, de pobreza y humillación que en ellas se expresa.

Construyen un discurso propio, si se quiere el *Decir del pobre o el Soliloquio del pobre*, al que alude M. Zink,¹⁸ poco importa la denominación, pero sí que su estructuración cuenta con unos rasgos pertinentes de contenido y forma que refuerzan su caracterización dentro de la *poesía recitativa*. De este modo Rutebeuf prosigue su andadura en esta nueva configuración del *dit* que, como tal, no abandona, o no totalmente, su enraizamiento en discursos moralizantes y satírico-burlescos, sino que amplifica o da nueva forma a la parte de exposición jocosa de este *yo personal*. En realidad, en la base de caracterización del *dit* siempre han estado presentes los dos procesos subrayados; tal vez su constitución genérica más personal, vinculada al hecho poético, esté justamente en la intensidad. La diferencia puede estar finalmente en la inclinación del discurso del *dit* hacia el polo didáctico-satírico o hacia el personal, en cuanto a la inscripción del *yo*, que son intrínsecos a su formación, como subraya M. Léonard:

ce je est susceptible d'écrire pour deux raisons tout à fait différentes et qu'il nous paraît utile d'opposer: il peut intervenir directement, et ostensiblement, à propos d'un sujet quelconque pour convaincre autrui, pour modifier sa façon de penser et d'agir, surtout dans les *dits* à vocation didactique, qu'ils soient religieux, moraux ou à tendance satirique; il peut, au contraire, faire comme s'il ne cherchait pas à influencer son auditoire et se prendre lui-même comme matière de son texte: le *dit* devient alors un lieu d'examen de conscience [...] ou bien d'expression personnelle."

¹⁸ E. Bermejo, "Pour un catalogue des *dits* français au XIII^e siècle", *Queste*, 1, 1984, p. 63.

M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 63.

¹⁹ M. Léonard, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996, p. 167.

Elementos, pues, tomados del *corpus* general del *dit*, pero que, en la práctica, Rutebeuf los configura hacia la tipología de una *poeticidad diferente*, intimista y a la vez socarrona, - en el seguimiento del goliardesco tripartito de *taberna*, *mujer* y *dado*, y en la línea de las letanías juglarescas ininterrumpidas de desgracias y vicios -, con los más acertados recursos poéticos y la estrategia de estejo comprometido, en una nueva configuración poética. El análisis pormenorizado de sus *dits* muestra las claves de una poética de la individualidad dentro de la tradición literaria, en el sentido subrayado por R. Dronke, en su libro sobre *La individualidad poética en la Edad Media*, de la creación de discursos innovadores - aun dentro de la más arraigada tradición literaria y en constante remisión a ella-, que conllevan combinaciones no extendidas, en conjunción con una serie de imágenes peculiares, que realizan un efecto poético totalmente individual. ^ Temas y modelos estilísticos se cultivan y expanden desde tiempos lejanos; convertidos en tópicos, se encuentran y actualizan en generaciones sucesivas goliardescas, satíricas, trovadorescas, urbanas... La tradición no se excluye, pero se renueva, y justo en la innovación y el individualismo de este proceso la transformación se efectúa, lenta pero imparable. Y estos discursos, por lo general fuertemente arraigados en la tradición de poesía burlesca, satírico-moral, con fines exegeticos y didácticos, adquieren *esta poeticidad* diferente, con la aplicación de su ingenio, con la inserción de recursos innovadores, intensamente líricos, llenos de impenetrabilidad dramática, y su implicación en el poema, así como la utilización del entorno para la expresión de su subjetividad.

El modelo que difunden *Las Poesía Personales* es de apertura tanto formal como temática, en una mayor contingencia con una preocupación vivencial en un contexto social, especialmente frente al mundo utópico y ritualista que había favorecido la *Cansó*, que queda parodiado y transgredido. En ellas, desaparece el YO único trovadoresco - al que remitían de forma centripeta los motivos que lo configuraban - y es sustituido por este YO objeto sobre el que actúan las circunstancias; exponiendo, por tanto, la subjetividad del autor. Construyen, además, un poema continuo, de longitud indeterminada que se desarrolla de forma lineal, originando un sentido coherente con la conexión de los distintos elementos del poema - frente a la circularidad de la *cansó* - y el poema se "abre" con una duración lineal virtualmente infinita, de manera análoga a la narración, frente al desarrollo "estanco" de la *cansó*. Con un núcleo temático común, *la penosa lamentación ante una desastrosa (burlesca) situación económica y personal*, que se va materializando en cada poema, de manera un tanto particular en cuanto a la causa: la

adicción al juego, un desastroso casamiento, la falta de ayuda de un generoso señor, etc. Se podría señalar como elemento semántico fijo, dominante o pertinente, la *expresión personal de una desastrosa penuria*, eje común en todos los textos, que construye un horizonte de espera propio, implantándose en un ámbito de recepción determinado. A ello se podrían superponer otros rasgos reiterativos de carácter secundario, como inhabilidad o debilidad del poeta-que le lleva a una frustrante situación -, el descubrimiento de la verdadera amistad, la percepción del abandono social que sufre, incluso del mismo Dios, etc. Se produce un deterioro físico y anímico, una percepción de degradación social y un sentimiento religioso de compensación, como penitencia a tan penosa situación. Esta tensión psicológica de la adversidad extrema provoca una expresión dolorosa que trasciende y justifica la actualización de la composición. Así pues, una lamentación más o menos triste, suscitando piedad, tal vez con una motivación tan simple como la respuesta de un mecenas, transforma a Rutebeuf en la imagen del primer autor de la mendicidad o del arte de pedir por antonomasia y, a través de sus dotes literarias, en una de las primeras grandes muestras de poesía lírica personal. Y lo que podría ser una simple exposición de desgracias continuadas en un tono más o menos trágico-cómico - como con anterioridad se había producido en juglares, poetas goliárdicos o trovadores - se transfigura en Rutebeuf, por la intensidad verdadera de su decepción, el ritmo y las imágenes, en trazos originales y vivos de lírica.

Pero, además de este nuevo *dit* poético (o lírico, si se quiere), del *corpus* de los *Poemas del Infortunio*, se construye - a un nivel más general o *interdiscursivo* -, a través de la estructuración de estos poemas, lo que hemos denominado como una *seudo-autobiografía afflictiva*. Configurada en una ausencia de canto y de idealización amorosa, en contraposición a la *seudo-autobiografía erótica* propugnada por Gybbon,¹ que se ajustaba a los cánones de la lírica cortés. Frente a ésta, se parte de una relación amorosa frustrante, negativa y presentada en el marco del humor y la parodia. Aquí será una secuencia suelta de poemas la que irá construyendo una andadura de frustración o desafección amorosa, que lleva al poeta a su "autoconfesión", en una de trayectoria vivencial poco "edificante" o congratuladora. Se parte, pues de un núcleo semántico consolidado de *autobiografismo*, en tomo a una confesión más o menos ficticia de una

G.B. Gybbon-Monypenny plantea las bases de este género en "Guillaume de Machaut's erotic "autobiography": precedents for the form of de *Voir-Dit*", *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederik Whitehead*, Manchester, Manchester University Press, 1973, pp. 133-152; y asimismo con el *Libro del Buen Amor*, "Autobiography in the *Libro de Buen Amor* in the Light of Some Literary Comparaisons", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, pp. 63-78.

conflictividad personal - utilizada con unos fines didácticos y exegeticos -, en un continuado uso del *yo* y una clara intencionalidad expositiva frente a los avatares del mundo. Se formaliza un modelo burlesco-satírico, tanto en el uso retórico de la primera persona, como la caracterización y la *autodenigración* que lo acompañan. Queda intercalado un trance personal, en una táctica intimista que se va imponiendo en este ámbito poético. En un contexto *panrománico* se llevan a cabo exposiciones en primera persona de sus cuitas amorosas y vivencias, conectadas de forma especial, por el tono burlesco de su realización, con una serie de coincidencias en sus rasgos estructurales susceptibles de catalogación. En principio se mantiene un cuadro sentimental frustrante o "anti-amoroso" como reverso de la *cansó*, con importantes rasgos diferenciadores respecto a ella: Amor cortés / Amor descortés; Servicio amoroso / Vilipendio amoroso; Dama cortés / Mujer vulgar; Enaltecimiento / Burla.

Y al mismo tiempo se pone de relieve una serie de coincidencias en sus rasgos estructurales susceptibles de catalogación: ^

1. Identificación personal vilipendiada del autor y manifestación explícita de sus debilidades y vicios.
2. Decepcionante situación amorosa por una relación desafortunada.
3. Presentación del proyecto / fracaso de su existencia.
4. Constante lamentación y exhibición de su aflicción.
5. Sátira generalizada y burla extrema de sus actuaciones.
6. Reconocimiento de su equivocado proceder y necesidad de enmienda.

Asimismo a través de estos *Poemas de Infortunio* - como secuencia de poemas sueltos, alejada, pues, del entramado narrativo de la *seudo-autohagiografía amorosa* -, queda magistralmente conformada la figura de un personaje literario, que va cobrando fuerza a través de una enérgica mezcla de confesión y **representación**, proporcionando un efecto de verosimilitud, proximidad y "verdad" en el mensaje transmitido. Se recurre a la "autodenominación", y la "annominatio" - *Rudehoeuf*- a lo largo de los poemas, a los diálogos, a las intervenciones directas, en la dramatización de las nociones y los motivos literarios representados por su personaje. En la confesión de tal conflictividad, subyace, como telón de fondo, una *frustración amorosa* de tono misógino, contrapuesta al idealizado *joi* cortés que este amor proporcionaría; la pena que de ella emana se aminora con la comicidad propia de lo jocoso-goliárdico y se alivia con la *lamentación* característica de lo didáctico-moralizante, en el reconocimiento de una necesaria enmienda.

La primera parte, la identificación vilipendiada con la expresión explícita de debilidades y vicios, más lograda nos la proporcionan los dos primeros poemas de la agrupación - *La Griesche d'hiver* y *La Griesche d'été*^ {*El Infortunio de invierno* y *El Infortunio de verano*) -, que mantienen una gran afinidad: la situación ruinoso a la que le ha conducido su afición a los dados; precariedad sin continuidad de solución, que se materializa con su presencia en las dos estaciones opuestas - tanto en invierno como en verano -, evocando una circularidad que impide la salida de tal estado. En ellos hemos visto también "desacralizado" el exordio primaveral. Aparece aquí perfectamente representada una grave adicción al juego, mostrada de manera tan mordaz como original ante la personificación de los dados, que lo persiguen y lo aprisionan en sus garras:

Li dé que li decier ont fet
 M'ont de ma robe tout desfet;
 Li dé m'ocient,
 Li dé m'aguetent et espient,
 Li dé m'assaillent et desfient.
 Ce poise moi
 (vv. 52-57).

[Los dados que los artesanos han hecho / me han despojado de mis vestimentas; / los dados me matan, / los dados me acechan y espían, / los dados me avasallan y desafían, / esto me agota.]

El poeta se presenta como una pobre víctima ante la desgracia y la miseria en la que lo ha sumido el juego, incluso la misma *griesche* se animaliza como un monstruo que devora a sus adictos, los jugadores. Es una situación extenuante física y moralmente, que hace sucumbir al poeta y expresar su agotamiento y decepción. *La Griesche d'été*, aun conectada a la *La Griesche d'Hiver*, presenta una importante intensificación de la inhabilidad del poeta, la locura, la insensatez, que sin lugar a dudas se contrapone a una "mesurada" actuación cortés y al correspondiente enamoramiento. Porque se trata de una pasión "grosera" y "grosero" el que la siente, como un "loco obrero" y "loca obra". Él ya nos anunciaba con su nombre que podría tratarse de alguien que actuaba con rudeza "Rude-oeuvre", por supuesto dentro de la tradicional lamentación juglaresca.

El infortunio puede ser inmenso al crecer en progresión aritmética la pobreza que le procura y que se "lanza sobre él":

" La "*griesche*" ("la griega"), la gresca, indicaba a su vez una clase de juego, que practicaban los hermanos del rey, y la mala suerte o racha de mala suerte en el juego.

Bien me paie, bien me délivre.
 Contre le sout me rent la livre
 De la grant poverte.
 Povretez est sor moi revertte:
 (vv. 19-22).

[Bien me paga, bien me recompensa: / por un centavo me devuelve una libra / de gran pobreza. / La pobreza se ha lanzado sobre mí:]

Los tercetos enlazados de octosílabos y tetrasílabos empujan a una zozobra vertiginosa (a8 aS b4 b8 b8 c4...), en correspondencia con el desequilibrio emocional y material que se expresa en el poema. La brevedad del tetrasílabo, al cambiar de rima, no cierra definitivamente el terceto, cuya rima continúa en los dos octosílabos siguientes y así repetidamente. Parece encadenarse la relación de sus desgracias con el enlazamiento de calamburs, homofonías, paromasias. Las palabras obtienen su plenitud sonora y brindan todas las variaciones posibles que puede producir un mismo grupo fonético de la misma o distinta raíz, así en la *Griesche d'Yver* {vente, vens, vens esvente, vent o voie, envoie, avoie, forvoié, desvoié, envoie). Emergen así las aliteraciones como ésta, constituida con la abundancia del fonema /v/ (vv. 13-16), construyendo el sonido del viento y la imagen de su desolación:

Et ft-oit au cul quant bise vente:
 Li vens me vient, li vens m'esvente
 Et trop sovent
 Plusors fofes sent le vent.

[... / y frío en el culo, cuando el viento sopla. / El viento me frota, el viento me viente, / y con demasiada frecuencia / siento el viento.]

Son asimismo abundantes los dobles sentidos y los equívocos {*somme* (vv. 28-29), *point* (w. 30-32), aunque sean un tanto ingenuos; y, a un nivel superior, la secuencia continuada de proverbios familiares adaptados a la medida del metro, "... tout va, tout vient; / Tout venir, tout aler covient, / Fors que bicnfet" (w. 49-51).[^]

Pero es evidente que, más allá de todos estos juegos del lenguaje, permanece un trasfondo que sobrepasa la misma palabra. El poema se hace cada vez más personal a través de estos símbolos primarios e imágenes sobrecogedoras, (con el

" [Ahora lo veo claro, / todo va, todo viene; / es necesario que todo vaya y venga, / excepto los benefactores...]

viento, las hojas muertas, la amistad, el abandono...), los dobles sentidos, las repeticiones continuadas con sugestivas sonoridades que parecen dispersar las nociones y que, sin embargo, conducen a los grandes temas de la poesía. Se extraen perfectamente verdades universales sobre la fragilidad de la existencia, la soledad, el abandono de amigos y conocidos ante las desgracias. El poeta queda despojado de todo, de los bienes, de la salud, de la amistad.

La sátira revierte en un principio sobre sí mismo y crea un vínculo inextricable con el exterior, a través de la degradación social que afecta al mismo individuo. El *Yo* en el poema evidencia una dimensión nueva como autor-personaje de su obra y experimentando lo desastroso de la situación social en acontecimientos suyos y en su propia carne, lo que los hace más dignos de la compasión que intentan suscitar, ya que revierten sobre ellos las consecuencias de sus propias actuaciones. Por lo tanto se creará una figura "aflictiva" de poeta, a través del *dit* de carácter personal, que de Rutebeufa Villon, adquiere tal éxito que se convierte en un estereotipo, como subraya Zink: "est celle de un personnage impécunieux et faible, prisonnier de sa misère et de ses vices, spectateur complaisant de sa propre déchéance, causée par le vin, le jeu et les filles".[^]

Rutebeuf, como el resto de los poetas "aflictivos" manifiesta - o articula - una clara intencionalidad de desconexión de la lírica occitana y reivindica un nuevo proyecto literario, cuya configuración suele iniciarse justo en la separación trovadoresca y toda la ideología y técnica literaria que conlleva. La parodia de la misma es la práctica más contundente, transmitiendo una cierta polémica burlesca, y arrastrando determinadas estructuras literarias estereotipadas hacia la evidencia de su decadencia.