

Yo Libro (*Libro del Buen Amor* 70)

La estrofa 70 del *Libro del Buen Amor* es la que concluye el sistema prologal del poema. La cito aquí siguiendo a G:

- 70 a De todos los estrumentos yo libro so pariente;
- b bien o mal, qual puntares, tal diré çiertamente
- c Qual tu dezir quesieres, y faz punto e tente.
- d Sy puntar me sopieres. siempre me abrás en miente.

El problema que aquí se plantea es el de la curiosa figura por la que de pronto irrumpe en el discurso poético el mismo libro hablando en primera persona. Desde luego podrán aducirse precedentes clásicos¹ o de la latinidad medieval, sin hablar de la tradición hebraico-cristiana que considera el Libro como revelación del Verbo divino, de Dios enunciándose Verbo, es decir, indisociablemente palabra y escritura. Volveré en su tiempo a ese rasgo esencial de oralidad.

Lo que ahora me interesa destacar es la ocurrencia, al parecer aberrante, en la extensa serie de los entes denominados *yo* en el *Libro del Buen Amor*, de un personaje-objeto claramente inanimado. Todo intento de identificar el *yo*-libro con el *yo*-juglar en una formulación autobiográfica «totalizadora»² es indudablemente tachable de anacronía, en la medida en que implica un salto o hiato metafórico no reducible a paráfrasis *literal*. Con todo, es poco plausible separar esa ocurrencia del *yo* del conjunto

¹ Así Ovidio. La Elegía III, 1 de los *Tristes* es un discurso de *captatio benevolentiae* formulado por el mismo libro para solicitar la venia del emperador:

Missus in hanc venio timide liber exsulis urbem.
Da placidam fesso, lector amice, manum...

También habla el libro en el epigrama apertural de los *Amores*:

Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli
Tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus...

² Así J. Joset (*Libro del Buen Amor*, 1974), que es el único comentarista moderno que ha tenido el valor de apuntar una nota a 70 a. Los demás (Chiarini, Corominas) se pasan la dificultad por alto. Sólo merece señalarse a título de monumento la pintoresquísima nota de Cejador y Frauca.

de las que fundamentan el *Libro del Arcipreste* como una de las más considerables manifestaciones del discurso *-yo* medieval³.

Sabido es que el *yo* del *Libro del Buen Amor* es un *yo* ficticio, es decir el de un personaje o *persona* en el sentido latino de la palabra, en la medida en que, con toda probabilidad, el mismo *Juan Ruiz* no designa sino al primer papel —el del proteico animador— en el elenco del *Libro*.

Desde un punto de vista estructural, *yo* funciona en el *Libro del Buen Amor* con una multiplicidad de valores derivados todos de un paradigma único, que es el de la interlocución/delocución. En otros términos, *yo* existe ya como representativo del locutor en la relación interlocutiva *yo/tú*, ya como término delocutivo de la misma interlocución, o sea la persona respecto de quien el locutor dice o predica algo —y a la que, por tanto, delocuta—, identificándose con ella. El *yo* delocutado, que es el protagonista de los ejemplos y relatos, no es sino una tercera persona profunda que ocasionalmente puede manifestarse como tal⁴. El *yo* locutor, en cambio, asume alternativa e indistintamente los papeles de narrador, predicador, juglar, orante, etc.

De modo que el discurso *-yo*, en todas sus ocurrencias, instala la enunciación juglaresca en el contraste */yo/ ~ /no-yo/*, consintiendo precisamente la delocución en desdoblar */yo/* en dos imágenes disociables y coincidentes.

Pero ese contraste fundamental a que acabo de referirme no es sino figura de otra oposición más extensiva y abstracta: *diferencia/no diferencia*, oposición por la que */yo/*, cada vez que aparece, marca un caso diferencial y, por lo mismo, ejemplar. La dialéctica de la *diferencia/no diferencia* es propiamente la del ejemplo que no destaca su diferencialidad específica sino con finalidad ilustrativa, es decir, para resolverse al momento en *no-diferencia*⁵. Tal es en el *Libro del Buen Amor* la condición del juglar didáctico/narrador que, enfrentándose con la asamblea de sus posibles oyentes, aduce la propia experiencia (desde luego ficticia) o la de los protagonistas de sus ejemplos con los que a veces se identifica. De ahí que el discurso *-yo* sea tanto del actante denominado *Arcipreste* como de Don Melón de la Huerta.

³ La noción de discurso *-yo* («discours -je») pertenece a Paul Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, 1972).

⁴ Don Melón habla como *yo* mientras representa; pero al finalizar el ejemplo y concluirse su actuación, recobra su tercera persona (891 a).

⁵ En ciertos casos, la resolución puede diferirse indefinidamente, marcándose una contradicción no salvable entre *yo* y el plano de *no-diferencia* sobre el que se destaca. Así, en el *Rimado de Palacio* (423 y sgs.), en que el *yo* es claramente discordante respecto de la institución, múltiple y anónima (tema de tercera persona). Sobre ese particular, véase mi *¿Qué es picarismo?* de próxima aparición (Coloquio de la Universidad Autónoma sobre géneros literarios).

Ahora bien: el discurso *-yo* de 70 a: *yo libro* se disgrega de todos los demás del *Libro del Buen Amor* por ser el único en que *yo* se refiere no a un ente humano sino a un ser inanimado. Con todo no forma excepción al juego dialéctico de la *diferencia/no-diferencia* que, en nuestra hipótesis interpretativa, rige todas las ocurrencias del discurso *-yo*.

La *diferencia* es aquí la del *yo*. La *no-diferencia*, en cambio, reside en el caso general del que el libro es una especie: el de la opacidad del lenguaje humano. Tal es, en efecto, el problema que se plantea a lo largo de todo el sistema prologal del *Libro del Buen Amor*: el lenguaje no refleja ya la unidad divina sino la división de los hombres y su impotencia para comunicar entre sí. De donde se deriva la idea tópica de que nunca hay que fiarse de la materia verbal, sino que, muy al contrario, conviene desconfiar de ella para descubrir por *debajo* de la palabra el sentido que oculta, y la relación del *sentido* con las *cosas*, en que consiste la *verdad*. La opacidad del significante suscita, pues, precauciones y maniobras, asimismo tópicas, para amparar el libro contra toda clase de distorsiones interpretativas, Así 16 y sgs:

S 16 Non tengades que es el libro necio de devaneo,
 nin creades que es chufa algo que en el leo:
 ca segund buen dinero yaz en vil correo,
 ansi en feo libro esta saber non feo...
 etc.

Todo lo cual conduce a «la disputaçon que los griegos e los romanos en uno ovieron» (44-64), en que el sentido nace de la misma incomunicación, pues todo discurso se reduce al concepto que de él se tiene (64b) o, mejor dicho, a la imagen que cada uno se forja del significante y, a través del significante, de la relación: *palabra/cosa*. De ahí la exhortación a leer con sutileza (S 65b: «la manera del libro entiendela sutil») para descifrar «las razones encubiertas» y «las señales çiertas» (S 68 ab), es decir: no mentirosas, del discurso poético.

Entonces es cuando se abre el último envite:

G 69 Do cuydares que miente dize mayor verdat;
 en las coplas pintadas yaze la falssedat.
 Dicha buena o mala por puntos la juzgat,
 las coplas con los puntos load o denostat.

Estrofa decisiva en la que la oposición *mentira/verdad* se traduce por un refinado juego paronomásico: *pintas/ puntos* o si se prefiere *coplas pintadas* (= *pintar*)/*coplas puntadas* (= *puntar*). Al sustituir el engaño retó-

rico (*pintas*) con el indicio cierto que es la inflexión melódico-vocal (*puntos*, o «solfeo»), el juglar confirma la unidad prescriptiva de la escritura y de la voz, restituyendo el discurso poético a la intervención del intérprete sagaz que sabrá modular el sentido en la dirección de la verdad.

En este contexto es cuando surge el aberrante 70 a:

G 70. a De todos los estrumentos yo libro so pariente.

Al renunciar al *yo* en beneficio del libro, el juglar establece un relación contrastiva entre la engañosa opacidad del lenguaje humano (no-diferencia) y la específica diferencia del *libro*: del *yo-libro*, que ahora se aduce a sí mismo como ejemplo de verdad revelable a todos los que supieren modular por puntos el poema, vocalizando el silencio del tetragrama, —de la tetrastrofa tetragramática.⁶ Por eso «de todos los estrumentos... [es] pariente», pues potencializa en sí la variabilidad interpretativa de las voces destinadas en última instancia a descifrar la razón del significante.

Queda por aclarar ahora el cómo y porqué el libro se atribuye en *Libro del Buen Amor* la marca del discurso *-yo*.

El caso es que en la tradición poética medieval y aun posterior, no existe más que un género poético en que los entes inanimados hablan en primera persona: es el enigma, que consiste en enunciar los rasgos constitutivos de algún objeto que, designándolo exclusivamente, permiten adivinar su identidad. La tradición del enigma con discurso *-yo* se remonta al medioevo latino. He aquí una muestra:

Me mater novellam vetus de germine finxit
Et in nullo patris formata sumo figuram.
Oculi non mei lumen ostendere possunt,
Patulo sed flammis ore produco coruscas.
Nolo me contingat imber nec flamina venti:
Sum amica lucis, domi delector in umbras.⁷

[A mí joven me formó de su simiente mi anciana madre, y así engendrada nada asumo de la figura paterna. Mis ojos no pueden reflejar la luz;

⁶ Es cosa evidente y admitida por todos que *punto* y *puntar* refieren aquí al *punctus*, o sea, a la notación musical y, por tanto, a técnicas de recitación y canto (afr. *soffier*). Sin embargo, no sería hipótesis del todo descartable que además de denotar solfeo, el *puntar* de *Libro del Buen Amor* 96-70 refiriese, en una lectura segunda y coincidente, a los puntos diacríticos que en la tradición árabe o hebrea notan las vocales, —las cuales, como su nombre indica, son letras de la voz. En tal caso, el *yo-libro* manuscrito, es decir mudo y por desmutizar, se nos representaría, por analogía con la escritura semítica, como un texto o *suite* exclusivamente consonántica, que el lector sagaz *punta* o *puntúa* haciendo sonar la diacrisis vocálica. Es extraño que los defensores de la lectura mudéjar o bicultural de *Libro del Buen Amor* no hayan reparado en esa posible analogía, no del todo inverosímil.

⁷ Texto citado por P. Zumthor, en *Langue, texte, énigme* (Paris, 1975), p. 39.

pero por mi ancha boca llamas produzco relucientes. Niégome a que me toque la lluvia ni los soplos del viento. Soy amiga de la luz, y en lo sombrío de la casa es donde me complazco.]

La solución es: *Lucerna* (la lámpara).

La tradición del discurso -yo enigmático se ha mantenido en el folklore hasta la actualidad:

Mi hermana y yo vigilantes
andamos en un compás
con las puntas adelante
y los ojos hacia atrás.

(Solución: las tijeras)⁸

Verde me crié,
rubio me cortaron
y blanco me amasaron.

(Solución: el trigo)⁸

La operatividad del discurso -yo en ese tipo de enunciados se causa en el hecho de que el objeto que es tema del enigma se representa como exclusivo de todos los demás. Lo cual equivale a sentar que el objeto por identificar se halla respecto de la serie no finita de los objetos que excluye, en un relación análoga a la del yo respecto de la serie asimismo no finita de los demás sujetos. Esa proporción analógica hace que el sujeto del enigma, aunque objetivamente inanimado, signifique su singularidad exclusiva mediante el tema /yo/.

Volviendo a *Libro del Buen Amor* 70, la hipótesis teórica que aquí definiendo es que el discurso -yo asigna a libro estatuto de *tema de enigma*. El enigma original, oculto en estructura profunda y del que el yo-libro es el reclamo, bien podría ser éste:

«De todos los instrumentos soy el padre. Digo bien o mal según solfees. Si me sabes solfear, por siempre me tendrás en mente. ¿Quién soy?»

(Solución: el libro).

⁸ Enigmas citados por EDUARDO M. TORNER, *El folklore en la escuela*. (Madrid, 1936), pp. 118-119.

Ni que decir tiene que el enigma en discurso -yo se ha mantenido vivo en la literatura a lo largo del Siglo de Oro. Sobre el particular véase L. PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. 2.ª ed. (Barcelona, 1952), que cita (pp. 617-618) el siguiente ejemplo de Cristóbal Pérez de Herrera (*Proverbios morales*, 1618):

Doy descanso y gran tormento,
Crío un hediendo animal
Y el hombre más principal
Gusta en mí dexar su aliento
Y morir. ¿Quién vido tal?

(Solución: la cama).

De modo que el *Libro del Buen Amor* 70 no es sino un enigma *al revés*, porque se presenta por la vertiente de la solución. Enigma de enigma, pues le toca al receptor, tentado de ensayar su ingenio, reconstruir a partir del enigmático *yo-libro* el discurso-enigma que lo engendra.

Con todo, el rasgo más saliente de esa asombrosa copla 70 —y será mi insistente conclusión— es que el libro, desmintiendo inopinadamente su ser de cosa escrita, toma la palabra, —que es como denegar a Toth, que, como es sabido, era el dios de la escritura y de la muerte. Si de pronto habla el libro, si suena en voz la letra, ¿no será subversión de la muerte inscrita en los silenciosos trazos del cálamo? Y más si es, como aquí, para reclamar el apoyo de la voz no sólo como definidora del sentido sino como auxiliar eficaz de la memoria: «Sy puntar me sopieres, siempre me abras en miente» (70 c).

Tal era ya la lección del *Fedro* (274 d y sgs.): lejos de ser remedio de la memoria, le dice Amón a Toth, la letra no es sino incitación al olvido, pues «hace al alma olvidadiza». De ahí que, a siglos de distancia, el poema fie no de la letra sino de la sola oralidad —de los *puntos*—el proyecto de su perduración.

En culturas predominante o persistentemente orales, como eran la Grecia del *Fedro* o la Castilla juglaresca, perdurar es mantener vivas las virtualidades de un discurso siempre disponible para cualquier voz que, bien o mal, se ensaye a *puntarlo*, variando el estilo y la lección. Devenir del que aparece incapaz la letra de Toth, signo clausurado y que no puede sino repetirse al infinito idéntico a sí mismo (*Fedro* 276 d), que eso es propiamente la muerte. Por eso, el *yo-libro* eleva la voz no sólo para proclamarse voz sino por hacerse de una vez, desde la más honda arcaicidad de su ser poético, con las fuentes de la palabra viva.

MAURICIO MOLHO

Université de Paris-Sorbonne