

El juego como cifra de producción y clave de lectura en el *Libro de Buen Amor*

Erica Janin
SECRET-CONICET

Lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto (R. Barthes, S/Z)

Para iniciar un acercamiento al *Libro de buen amor*¹ es indispensable, al menos en una primera instancia, no desestimar la vinculación literatura / sociedad. Tener en cuenta el contexto histórico de Castilla en la primera mitad del siglo XIV nos permite aceptar el principio de contradicción como norma constitutiva de un texto de ese período. La crisis política y económica, la crisis de la monarquía, los enfrentamientos internos, que ponen en evidencia las fisuras del orden en general, tienen su correlato en una producción literaria fragmentaria y heterogénea, que a su vez exhibe ciertas fracturas en los discursos totalizantes, en lo que hace a la producción y a la interpretación de los mismos.

Desde esta perspectiva, la crisis –que Kermode (71-92) define tan acertadamente de modo general como un momento de agonía en que los tiempos pasados y futuros se cruzan en un orden temporal diferente con apariencias de atemporalidad, esto es, un momento de lucha y a la vez de inclusión de lo que pasó y de lo por venir– no es ajena al armado del *LBA*, sino uno de sus principios constructivos, desde que el Arcipreste echa mano a modelos diversos e incompatibles para organizar su texto.² Por nuestra parte, sin pretender restarle la importancia que merece a la realidad histórica, nos parece interesante, sin embargo, introducirnos en el problema de la diversidad descentrada de materiales, discursos, modelos e interpretaciones en *LBA*, a partir de las seductoras posibilidades de lectura que Cesáreo Bandera descubre en su artículo sobre la apertura del *Libro*, sustentadas siempre en las propuestas de la deconstrucción derridiana.

Dado que nuestro objetivo es seguir de cerca en algunos episodios del *LBA*³ el juego discursivo que propicia la combinación –por superposición, trasplante o fusión– de lo aparentemente incompatible y se “fundamenta” en la desestabilización constante y, en consecuencia, la ausencia de sentido fijo, en el estudio de los fragmentos elegidos para esta lectura consideramos como los más adecuados –al igual que

¹ Todas las citas corresponden a la edición de Blecua. En adelante *LBA*.

² Funes & Soler (81-82) no dudan en calificar al *LBA* como un texto de ruptura de los modelos literarios, discursivos y culturales, de los modos de estructurar los textos y del orden de la significación.

³ Como *corpus* específico de trabajo nos limitaremos al encuentro del arcipreste con las serranas y a la batalla de Carnal y Cuaresma.

Bandera– los postulados de la deconstrucción en tanto práctica de lectura / escritura que no persigue la “verdad” en el texto, sino el mecanismo, el ensamblaje provisorio de las partes con miras a su pronta descomposición⁴ y no a una interpretación unívoca y definitiva. Razón por la que estimamos adecuado incluir en este tramo inicial de nuestro texto un fragmento de *S/Z* que sugerimos tener en cuenta a lo largo de todo el trabajo:

Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho. Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás. Este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista; son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. (Barthes 2-3)

Pensada ya exclusivamente como noción de capital importancia en el entramado textual del *LBA*, la crisis, como intervalo o suspensión “atemporal” en el habitual discurrir de los acontecimientos, podría vincularse a otra noción igualmente importante en el *Libro*: el juego (una de las palabras más recurrentes en el texto). El juego, como acción diferenciada de la vida “corriente,” que también funciona a la manera de una suspensión espacio-temporal, es definido por Huizinga (1943, 13-51) como un paréntesis en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo.

Es así que, sumando a los términos “crisis” y “juego,” el ya mencionado uso subversivo y contradictorio de los elementos que, por decirlo de algún modo, componen el *LBA*, creemos que no es descabellado conjeturar que el *Libro* pudo haber sido confeccionado para cumplir con la función de un juguete; un artefacto que permitía al lector hacer con él aquello que no debía hacer con otros textos: tomarlo en broma, si lo deseaba, y no buscarle un sentido fijo en términos de totalidad, desde el momento en que el *Libro*, como trataremos en su oportunidad, no se cierra en una estructura acabada. Entonces, sin entrar en esta introducción en un análisis más detallado, resulta posible considerar que se trataría de un espacio apto para las lecturas marginales sometidas por la interpretación oficial que proponía un mensaje unívoco, y cuyo objetivo principal sería “que omne a sus cuidados, que tiene en

⁴ En este punto puede resultar enriquecedora la lectura de Nicolas.

coraçón, / entreponga plazer e alegre razón” (44 bc). Claro que la lectura canónica también está invitada a participar del juego, pues el *Libro* no es un espacio discursivo destinado a favorecer las exclusiones, en todo caso el límite del texto solo busca contener el desorden. En este sentido, cabe recordar la propuesta de Funes-Soler: “En el Libro del Arcipreste no encontramos sencillamente una inversión entre términos binarios como bien / mal, buen / loco, corteza / meollo, sino un juego permanente en el que la voz narrativa, proteica a su vez, salta de un sentido a otro sin cesar, reordenado así el sistema de valores una y otra vez y obligando al lector a reacomodarse a cada salto” (Funes-Soler 94).

Pero, como el valor de las palabras se reviste siempre de un carácter pragmático, a nuestro uso de “juguete” queremos sumar los usos en los que el término adquiere significado en contexto en el *LBA* para no obliterar el valor que se le da en el texto, fundamentalmente vinculado al lenguaje, al artificio y al placer.

El primero en utilizar la palabra es don Amor, en su disertación sobre las propiedades del dinero y la necesidad de ser franco con las intermediarias:

Que poco o que mucho, non vaya sin log[u]ero:
non me pago de joguetes do non anda el dinero. (513 cd)

De este pasaje tan oscuro como cualquier otra parte del *Libro* lo que nos queda claro es que la existencia del juguete no depende del dinero, en cuanto al valor de la palabra, acá parece ligado al placer, probablemente a la conquista amorosa.

En segundo lugar, la palabra es pronunciada por el Arcipreste en medio de sus ruegos a Venus:

Conortadme esta llaga con juguetes e folgura,
que non vaya sin conorte mi llaga e mi quexura. (605 c)

En este caso “juguete” y “folgura” pueden tomarse como equivalentes aproximados opuestos a “llaga” y “quexura;” en estos términos, un “juguete” es un bálsamo del cual no nos arriesgamos a decir de qué se compone exactamente.

Unas pocas coplas después la palabra estará en boca de Venus, quien entre otros expone el siguiente ardid para obtener el favor de la dama:

Si vieres que hay lugar, dile jug[u]etes fermosos,
palabras afeitadas con gestos amorosos;
con palabras muy dulçes, con dezires sabrosos,
creçen mucho amores e son [más] desseosos. (625)

En esta ocasión sobra cualquier comentario, al igual que para el siguiente uso de la palabra, cuando don Melón al pensar en el casamiento de Endrina con otro hombre y ante la respuesta de la “vieja” que desestima tal posibilidad se dirige a ella así:

Ansí fazedes, madre, vós a mí por ventura,
 porque pierda tristeza, dolor y amargura,
 porque tome conorte e porque haya folgura:
 ¿dezídesme joguetes o fabládesme en cordura? (800)

En quinto lugar, la palabra es actualizada por el grupo de clérigos y caballeros que riñen por hospedar a don Amor luego de su entrada triunfal con Carnal. Ellos, al oír la hospitalaria invitación que las monjas hacen al señor, le sugieren no aceptarla porque:

Todo su mayor fecho es dar muchos sometes,
 palabrillas pintadas, fermosillos afeites;
 con gestos amorosos e engañosos jug[u]etes,
 trahen a muchos locos con sus falsos risetes. (1257)

En este caso la palabra se enlaza al placer, al lenguaje y al artificio. Y, finalmente, en el duelo verbal que Trotaconventos mantiene con doña Garoça, leemos:

“Señora”, diz la vieja, “dirévos un juguete:
 no-m cunta conbusco como al asno con el blanchete... (1400 ab)

En esta última utilización del término, evidentemente, “juguete” es “relato”.

Una vez definida la palabra (juguete es, mayormente, un uso artificioso y poco serio del lenguaje para generar algún tipo de placer), cabe, quizás, precisarla un poco más estableciendo relaciones con otros circunloquios afines, tales como: “palabra hermosa” (320 b: aquella que sirve para engañar), “hermosa razón”(411 a: mentira), “mentir hermoso” (437 c), “jugar hermoso” (656 c: palabras bonitas que cubran las verdaderas intenciones), “hablar en juego” (659 a: mentir), “palabras en juego” (680 c: polisémicas), “falaguero jugar” (1342 b: momento placentero).⁵

1. Jugar con san Agustín: el punto y la incomunicabilidad del sentido

Sabida es la importancia que tenía para el hombre de la Edad Media mostrar el sentido de las cosas, en su relación con lo más alto y en su valor de “caso normal”. Se buscaba en cada situación, en cada objeto, la enseñanza que estaba contenida en ellos, de modo que todo adquiría una significación moral.⁶ Frente a este estado de cosas nosotros debemos preguntarnos qué posición toma a mediados del siglo XIV Juan Ruiz. Pero para intentar responder esta pregunta daremos ciertos rodeos, pues

⁵ Funes & Soler (90- 93) rastrean en el *LBA* la palabra ‘trebejo’ que funciona como equivalente de ‘juego’.

⁶ Ver: Huizinga 1981 (“El ‘realismo’ y los límites del pensamiento figurado” y “Las formas de pensar en la vida práctica”).

creemos que puede llegar a ser enriquecedora la inclusión de algunas cuestiones desarrolladas por san Agustín que tal vez nos ayuden a abordar el problema de la apertura del *Libro* y el del uso del lenguaje como vehículo eficaz para la transmisión de sentidos.

Después de las primeras coplas y antes de entrar en las últimas, el Arcipreste introduce otra de las nociones que no podemos descartar en nuestra lectura del *Libro*, el ‘punto:’

De todos instrumentos yo, Libro, só pariente:
 Bien o mal qual puntares, tal diré ciertamente;
 Qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente;
 Si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente. (70)

Porque Santa María, segund que dicho he,
 Es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
 Fizle quatro cantares, e con tanto faré
 Punto a mi librete, mas non lo cerraré. (1626)

Probablemente la noción esté relacionada con cuestiones de puntuación; seguramente está vinculada al hecho de puntear un instrumento; tal vez tenga que ver con problemas de delimitación textual (en tal caso, no sería inmotivado el hecho de que estos puntos no aparezcan ni exactamente en el principio ni exactamente en el cierre del texto, por lo que el punto no funcionaría como índice de origen o de fin). Así las cosas, puede ser interesante contemplar la definición de ‘punto’ aportada por san Agustín.

En *De la cantidad del alma (De quantitate animae)* san Agustín (525-665), para explicar la inmaterialidad del alma (objetivo central de esta obra), recurre a varias ciencias, entre ellas a la geometría, que le permite establecer una comparación entre la función del punto y la función del alma, comparación destinada a echar luz sobre algunas zonas oscuras en cuanto al estudio del alma a las que es difícil acceder de un modo más directo. San Agustín, aquí, llama figura a un espacio ‘cerrado,’ por una o varias líneas, con un punto céntrico. Este punto / centro es, en la estructura completa, el único elemento de carácter absolutamente indivisible y su importancia es enorme, puesto que desde él parten líneas a los extremos y sin él no hay figura (ni líneas, ni ángulos, ni posibilidad de división en los mismos). En lo que hace a la comparación punto / alma vale la pena citar un fragmento breve, pero ilustrativo:

...qué extraño es que el alma no sea corpórea ni alargada por la longitud, ni extensa por la latitud, ni consolidada por altura alguna; y, sin embargo, es tanto su poder en el cuerpo, que gobierna todos los miembros, y en cuanto al obrar, es como el punto sobre el que descansan todas las acciones. (573)

Si por un momento pensamos en un libro cualquiera en términos de figura acabada con un sentido-eje “sobre el que descansan todas las acciones”, es lógico que un texto al que no se le da un punto-centro fijo, permanezca abierto (sea un cuerpo sin alma) y carezca de contornos perfectamente delimitados o delimitables, justamente por la ausencia de esa estructura nuclear, ausencia que, en el caso del *LBA*, crea la posibilidad de hacer punto al libro sin cerrarlo, porque no se trata del punto-alma-sentido profundo. Por ello es que, considerado como un todo, el *LBA* es inabordable; las contradictorias afirmaciones del Arcipreste acerca de la finalidad de su libro son incompatibles si se las hace depender de un sistema estable que descansa en una lógica rigurosa esquematizada por un autor. Por el contrario, si se acepta que el sistema es propio de cada lector y que cada lector organiza su sistema libremente cuando marca el punto (el centro), todas las afirmaciones del Arcipreste son válidas. Pero, claro está, es necesario abandonar la búsqueda de cualquier tipo de principio unificador, porque los sentidos no son otorgados en la producción, sino en la recepción, en tanto entidad ideal (de más está decir que al cerrar la estructura el lector produce tanto como el poeta).

En síntesis, el Arcipreste no crea sistemas (¿cuál sería el ‘sentido’ de producir en el momento de la escritura un sistema que no será jamás recuperado por el lector?). Y no solo no sistematiza, además, si tenemos en cuenta que dos de sus recursos favoritos son el humor y la parodia, debemos conceder que se encarga de desestabilizar sistemas preexistentes. El humor descoloca los elementos fijos de los sistemas (éticos) y de las jerarquías; la parodia, por su parte, desarma sistemas o, por mejor decir, señala el agotamiento de los mismos. La propuesta de juego consiste en la posibilidad de hacer ‘figuras’ sin punto céntrico, abiertas en la instancia de producción y, por lo tanto, ideadas para ser cerradas por el lector con total libertad. Porque el juego, como bien explica Huizinga, sigue su tendencia propia y al no poseer una función moral “todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego” (1943, 23).

La noción de juego casi nos obliga a tratar sobre otra que le es constitutiva, la de azar; asociadas incluso en el texto en el planto por la muerte de Trotaconventos, fragmento en que la vida misma se plantea en términos de juego y azar:

Señores, non querades ser amigos del cuervo,
temed sus amenazas, non fagades su ruego;
el bien que far podieres, fazedlo luego luego:
tened que cras morredes, ca la vida es juego.

La salud e la vida muy aína se muda:
en un punto se pierde, quando omne non cuda;
“el bien te faré cras”, palabra es desnuda:
vestidla con la obra ante que Muerte acuda.

Quien en mal juego porfía, más pierde que non cobra,
 coida echar su suerte, echa mala çoçobra:
 amigos, perçebidvos e fazed buena obra,
 que, desde viene la muerte, a toda cosa sobra.

Muchos cuidan ganar quando dizen: “¡A todo!”:
 viene un mal azar, trae dados en rodo;
 llega el omne thesoros por lograrlos a poddo;
 viene la Muerte primero e déxalo con lodo. (1531-34)

El azar, que es determinante en el juego, desempeña también un rol central en la lectura y la interpretación, que queda fuera del dominio del Arcipreste. No es casual que el *Libro* sea comparado explícitamente con una pelota sobre la cual se pierde el control una vez que se la arroja para iniciar un juego y empieza a pasar de mano en mano (1629 cd). Solo así se comprende la actitud despojada del Arcipreste que invita a todo buen trovador a participar en la escritura del texto, a “añadir e emendar, si quisiere” (1629 b) dado que de cualquier modo el azar en la interpretación actuará en esa dirección.

Ahora bien, en este punto debemos volver a san Agustín (669-759) para sumar algunas consideraciones que guardan relación con el tema que estamos desarrollando. En otro de sus textos, titulado *Del maestro (De magistro)*, en el que san Agustín reflexiona acerca del lenguaje, propone la absoluta inoperancia de este último para transmitir o comunicar “la verdad”. Desde esta perspectiva no hay verdadera comunicación a través de la palabra, dado que cuando nos servimos de los signos para transmitir algo, si nuestro interlocutor ignora lo que esos signos significan, no podemos enseñarle nada, y si sabe su significación tampoco aprende por el signo; la palabra no muestra lo que significa. No aprendemos nada por medio de las palabras, porque no es el signo el que nos hace conocer la cosa, antes bien el conocimiento de la cosa nos enseña el valor de la palabra:

Y aquí sucede de otro modo, muy común, por cierto, y origen de disputas y disensiones: cuando el que habla significa ciertamente lo que piensa, pero solamente –muchas veces– a él mismo y a algunos otros; mas no lo significa a aquel a quien habla y a algunos otros. Así, pues, diga alguno, oyéndole nosotros, que ciertos animales superan en *virtud* al hombre; al momento no lo podemos sufrir. Y con gran brío refutamos tan falsa y perniciosa afirmación; y tal vez él llame virtud a las fuerzas físicas, y enuncie con este nombre lo que ha pensado, y no mienta, ni se equivoque en realidad ni, dando vueltas a otra cosa en la mente, haya ocultado las palabras grabadas en la memoria, ni suene por equivocación de la lengua otra cosa que la que pensaba; sino que llama con distinto nombre que nosotros a la cosa que piensa, sobre la cual nosotros asentiríamos si

pudiésemos ver su pensamiento, el cual no nos ha podido mostrar aún con las palabras dichas y las explicaciones dadas. Dicen que la definición puede remediar este error, de tal manera que si en esta cuestión definiese qué es *virtud*, aclararía, dicen, que la discusión no es sobre la cosa, sino sobre la palabra; para conceder que esto es así, ¿puede encontrarse acaso un buen definidor? Y, sin embargo, se ha discutido mucho sobre la ciencia de definir, que ni es oportuno tratar ahora ni siempre yo lo apruebo. (751)

San Agustín agrega que esta pérdida o transformación del significado solo sería salvable si los que hablan pudiesen conocer sus pensamientos, dado que hablar una misma lengua e incluso entender claramente las palabras del interlocutor no basta para comunicar sentidos.

El Arcipreste parece hacerse eco de las afirmaciones de san Agustín⁷ y acepta, para sí mismo, un lugar en el que, una vez escrito el texto, ya no lo controla, pues sabe que su intención no se recuperará en la intención de lectura. De este modo, el artefacto adquiere vida propia, se vuelve un “yo, libro” y se autonomiza del ‘autor.’ Hay una imposibilidad de repetición ‘fiel’ porque las palabras no consiguen osificar su significado de origen independientemente de un contexto y de una lectura. No se trata nunca de un significado actualizado, sino de un conjunto de significados en potencia desde que lo único que concretamente hay son palabras (significantes), y, puesto que no se puede evitar que el contacto del lector con el *Libro* sea mediado por sus circunstancias, cabe darle a cada uno la libertad de encontrar lo que busca:

Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo e cetera*. (Prólogo en prosa; líneas 116-24).

Queda claro, en este pasaje, que la interpretación se escapa de las manos del productor; al igual que en la copla 67 donde se hace evidente que Juan Ruiz prevé (y favorece) la plurisignificación de su texto:

En general a todos fabla la escriptura:
 los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura;
 los mancebos livianos guárdense de locura:
 escoja *lo mejor* el de buena ventura. (67, subrayado nuestro)

⁷ Huelga recordar el episodio entre el sabio griego y el ribaldo romano.

La coherencia de sentido no está en el texto, sino que le es asignada por el lector cuando lo puntúa en la búsqueda de un orden. Lo que decide la significación es la intención de lectura. Por eso es que Juan Ruiz pareciera sugerir tantas veces que el uso didáctico del discurso, y más específicamente el uso de la materia ejemplar, no resulta eficaz porque, desde el momento en que no es posible recuperar sentidos, este tipo de discurso no puede cumplir con su función didáctica, no es útil como instrumento. Para comprobarlo alcanza con recordar episodios tales como el denuesto del Arcipreste a don Amor y los consejos de don Amor al Arcipreste, así como el duelo verbal entre Trotaconventos y doña Garoza.⁸

Contra el deseo de llegar a una verdad única, encarnada en un lenguaje transparente y neutro –esto es, la interpretación como mecanismo de control sobre el texto / totalidad– el Arcipreste apuesta a (o acepta) las variaciones de interpretación, el sentido en contexto. El Arcipreste sabe que no puede (y no quiere) petrificar el significado de las palabras ni siquiera cuando las reproduce en sus citas.

2. *Un breve paso por las sierras*

En este apartado vamos a ocuparnos de las aventuras del Arcipreste en las sierras y, siguiendo nuestro planteamiento inicial, más específicamente del modo en el que aparecen en el encuentro con las serranas el ‘juego’ y la ‘lucha’, en relación, por una parte, con las tradiciones y formas literarias y, por otra, con el relato de los sucesos de los encuentros en sí, atentos siempre a la idea de repetición y rechazo simultáneos de *lo ya dicho* que atraviesa toda escritura y ésta en particular; ya que el juego textual en este pasaje (950-1042) se define por la combinación y tensión que se establece entre los diversos modelos textuales que subyacen a las composiciones, la utilización paródica de estos modelos y los diferentes tipos discursivos (lírico, narrativo) que se corresponden con el uso de distintos metros.

Se trata de cuatro encuentros con cuatro serranas que están relatados en cuaderna vía, seguidos, cada uno de ellos, de una composición lírica en octosílabos o hexasílabos. Así se presenta el primer problema, pues, aunque el Arcipreste se empeñe en afirmar, al finalizar cada sección narrativa, que inspirándose en los hechos que nos relata hizo un cantar –salvo en el último caso en que se anuncian tres, y solo

⁸ En este fragmento narrativo es interesante, por otra parte, tener en cuenta el ejemplo del gallo y el zafiro, narrado por la vieja, especialmente el siguiente pasaje: “Muchos leen el Libro e tiénenlo en poder / que non saben qué leen nin lo pueden entender...” (1390 ab). El ejemplo iba dirigido a doña Garoza. Sin embargo, la mención de *el Libro*, además de generar en nosotros la pregunta de a qué libro se refiere, hace que en el texto se termine reflexionando sobre el lector / oyente del *Libro*. No obstante, la que habla es Trotaconventos; por lo cual no sabemos si repite al Arcipreste narrador –se apropia de su lugar de enunciación, lo fagocita– o si el narrador general asoma en el texto de manera inesperada. De esta forma vemos que la instancia de producción de enunciados también opera en el *Libro* de un modo problemático.

aparece uno—,⁹ algunos críticos suelen estar de acuerdo en aseverar que no hay evidencias contundentes para sostener la dependencia de las composiciones líricas respecto de las partes narrativas. Tate (219-29) va un poco más allá y, abriendo lugar a otro problema, habla de la necesidad de dejar en claro que las canciones, no así las partes narrativas que sí presentan enlaces tenues, no tienen relación alguna con otra parte del *Libro* —fuera de este episodio—, ni entre ellas en concreto, excepto en lo que hace a las similitudes de género y estructura.¹⁰ Ni siquiera debemos pensar, en el caso de estos poemas líricos, que el hilo que los conduce y estructura sea el Arcipreste, pues, como demuestra Tate, el protagonista no puede identificarse como el mismo en cada canción.

En lo que concierne a la manipulación de la literatura precedente, en su trabajo sobre el uso de los *topoi* literarios en el *LBA*, Olga Impey (287-302) postula en un sentido amplio que la mayoría de los *topoi* en Juan Ruiz resultan ser *topoi* burlados, que por una parte muestran su dependencia respecto de la tradición y por otra su esfuerzo por librarse de ella. Los poemas que siguen a las narraciones de las aventuras con las serranas no son ajenos a este principio constructivo del *Libro*, juego sustentado en el collage y la inversión. Sin embargo, dada la abundante bibliografía que gira alrededor de este tema preferimos no ahondar demasiado en él y nos referiremos al mismo muy brevemente siguiendo de cerca dos artículos de Nancy Marino,¹¹ quien estudia detalladamente las fuentes y los intertextos que nutren el tramo textual que nos ocupa, para luego dedicarnos al que propusimos como segundo modo en que se puede abordar el problema de la lucha y el juego en el episodio: el relato de las acciones de los personajes en las partes narrativas o líricas.

En líneas generales, Marino divide las cuatro composiciones en dos grupos. El primero, formado por las dos primeras, gira en torno al tema de la *virago* que ataca y seduce al viajero. Aquí el Arcipreste pretende poner en ridículo no solo a la pastorela clásica, invirtiendo algunos de sus tópicos (por ejemplo, la mujer bella, frágil y temerosa de ser dominada por el viajero, el escenario primaveral, etc.), sino además al amor cortés. La superposición de las dos tradiciones da lugar a una creación humorística y original, en donde la fea de la tradición popular medieval es protagonista de la versión burlesca de la pastorela. Las cánticas tercera y cuarta, por su parte, parecen burlarse de la obra de Andreas Capellanus *De amore*, en particular de tres de sus capítulos: “El amor comprado”, “El logro fácil del objetivo”, y “El amor de los campesinos” (“De amore per pecuniam acquisitio”, “De facili rei concessione petita” y “De amore rusticorum”). Marino finaliza el tercer capítulo de su libro haciendo hincapié en el carácter innovador de estos poemas serranos,

⁹ “Fiz de lo que y passó las coplas de yusso puestas” (958 d), “D’esta burla passada fiz un cantar atal” (986 a), “De quanto que pasó fize un cantar serrano” (996 a), “De quanto me dixo e de su mala talla, / fize bien tres cantigas...” (1021 ab).

¹⁰ Lo cual nos ayuda a fortalecer nuestra hipótesis acerca de la construcción del *Libro* como texto abierto que al carecer de centro no se presenta ante el lector en términos de sistema.

¹¹ Marino (“Hacia una definición de serranilla,” 2-16 y “Las cánticas de serrana de Juan Ruiz,” 42-64).

producto de “una combinación de poesía culta (de la tradición pastoral), verso popular (villancico serrano), parodia, y tradición medieval (la virago montañesa)” (64).

Las inversiones en los hechos que se relatan también son considerables si se las juzga en relación con las costumbres de la época. Según Beltrán, tales inversiones tendrían que ver con “este pasar de Juan Ruiz de un mundo cristiano civilizado a otro salvaje, de ‘las callejas’ a la ‘montaña’” (263). Entre ellas, Beltrán se detiene con mayor detalle en la sustitución de un sexo por otro (procedimiento ligado al carnaval), desde que “la criatura sabida y tenida como inferior toma aquí la iniciativa” (265) y “el juntamiento se ha convertido en lo que el varón tiene que dar a cambio de la mantención” (270).

En lo que se refiere a las unidades léxicas ‘juego’ y ‘lucha,’ parecen estar íntimamente vinculadas, a tal punto que pueden llegar a considerarse en este episodio como sinónimas, pues entablan las mismas relaciones temáticas y comparten entornos: ambas remiten al ámbito de lo erótico y son sustituibles por “relación sexual”. En este orden de ideas, retomar los aportes de Huizinga sobre el juego nos va a servir para leer el episodio de un modo más amplio. Según afirma Huizinga en el capítulo primero de su *Homo ludens*, la función del juego se puede derivar de dos aspectos: el juego es una lucha por algo o una representación de algo. Pero ambas funciones pueden volverse una, de manera que el juego implique un enfrentamiento para ver quién reproduce mejor algo. Y en el capítulo “El juego y la guerra” (1943, 141-64) afina aún más su exposición y agrega que desde que existen términos para designar la lucha y el juego, comúnmente se ha denominado juego a la lucha, puesto que cualquier lucha vinculada a reglas limitadoras posee los rasgos esenciales del juego, y se muestra como una forma de juego especialmente intensa. También apunta la utilización del término ‘juego’ en relación con el erotismo, ámbito impregnado siempre de elementos lúdicos. No obstante, Huizinga hace una precisión y señala que la palabra ‘jugar’ suele aplicarse a aquellas relaciones eróticas que se salen de las normas sociales.¹²

Esta última es una buena justificación para el uso de la palabra en el encuentro con las serranas, sobre todo si tenemos en cuenta que el Arcipreste y sus “amadas” pertenecen a ámbitos sociales diferentes, y más que nada si recordamos que estamos frente a una parodia de la pastorela, género que posee como rasgo esencial la puesta en escena del encuentro entre un caballero (cortesano) y una muchacha de clase baja (campesina). El hombre, en la pastorela, solo busca satisfacción en la joven (juega) y no tiene pensado unirse a ella en matrimonio. En el caso del *Libro* la diferencia en cuanto a status social se mantiene, solo que quienes buscan satisfacción sexual pasajera son algunas de las serranas que con tal fin “acosan” al indefenso Arcipreste, de quien exigen un *pago* o bien como portazgo o bien a cambio de dispensarle alojamiento y alimentación.

¹² Huizinga 1943, cap. 2 (“El concepto de juego y sus expresiones en el lenguaje,” 53-78).

La “Chata” es la primera en proponer, o mejor dicho obligar, al Arcipreste a *hacer la lucha*, después de una cena abundante, de acuerdo a lo que él mismo declara en las coplas:

Dize luego: “hadeduro,
comamos d’este pan duro;
después faremos la lucha” (969 efg)

La vaqueriza traviessa
diz[e]: “luchemos un rato;
liévate dende apriessa,
desbuélvete de aqués hato.”
Por la muñeca me priso,
ove de fazer quanto quiso:
creet que fiz buen barato. (971)

Con la segunda serrana sucede algo similar, y otra vez la comida y el sexo se interrelacionan:

Tomóme por la mano e fuémosnos en uno;
Era nona passada e yo estava ayuno;
Desde en la choza fuimos, non fallamos ninguno,
Díxome que jugásemos el juego por mal de uno.

“Par Dios”, dixe yo, “amiga, mas querría almorzar,
que, ayuno e arrecido, non me podría solazar;
si ante non comiese, non podría bien luchar”.
Non se pagó del dicho e quísome amenazar.

Pensó de mí e d’ella; dixe yo: “agora se prueva
que pan e vino juega, que non camisa nueva”.
Escoté la merienda e partime dalgueva;
díxele que me mostrase la senda que es Nueva. (981 a 983)

Finalmente, el término ‘lucha’ es introducido por el Arcipreste en la descripción de la última serrana:

Quien con ella luchase non se podria bien fallar:
Si ella non quisiese, non la podria aballar. (1010 cd)

A grand hato daría lucha e grand conquista (1011 c)

Es de notar que la variante “jugar” no aparece en boca del Arcipreste en este episodio, sino que aquí el varón entiende el sexo en términos de lucha, dado que no impone las reglas y, por lo tanto, no se divierte (ya habíamos dicho que la palabra ‘juego’ estaba en conexión con la idea de placer, elemento ausente para el Arcipreste en estos encuentros). Don Melón puede jugar con una mujer como Endrina, bonita y fácil de domeñar, pero con las serranas solo se puede luchar, son ellas las que juegan con el Arcipreste. Sin embargo, juego y lucha remiten a lo mismo y, como seguiremos comprobando, todo el *Libro* está pautado de este modo, como contienda. Al igual que en las sierras, sucede con el sentido del texto que le es propuesto al lector como lucha y como juego.

La pregunta es quién gana la lucha / juego en las sierras. Por nuestra parte, creemos que no hay ganador. Esto anticipa, de alguna manera, la batalla de Carnal y Cuaresma en un doble aspecto. En primer lugar, por la falta de vencedor definitivo; en segundo lugar, el descenso del personaje hacia el contacto con la carne en sus dos facetas (sexo / comida) y en su aspecto más bajo, precede a la vigilia en Santa María del Vado, cuyo fin es honrar a la Virgen. Esta constitución dual de la personalidad del Arcipreste se duplicará en la sucesión ritual de mandatos entre Cuaresma y Carnal en el episodio siguiente, del que nos ocuparemos en el próximo apartado.

3. *Carnal y Cuaresma*

Antes de iniciar la lectura del episodio en que se relata la batalla de Carnal y Cuaresma queremos hacer referencia a las posibles fuentes del mismo. Con tal finalidad tendremos en cuenta la opinión de varios estudiosos. Para Lecoy (245-53) se trata de una batalla simbólica derivada por amplificación del género debate de la literatura medieval latina y vulgar, a la que hay que ubicar junto a piezas como *La batalla de las siete artes*, *La batalla de los vinos* y *El torneo del anticristo*. Otros críticos aseguran que tiene su origen en un poema francés del siglo XIII con el mismo nombre; sin embargo, Lecoy se muestra seguro al afirmar que las afinidades se deben a que ambos estarían retomando una tradición difundida en Europa mucho tiempo antes. Para Vasvari (127-34), el género carne-cuaresma provenía de la literatura iconográfica y popular y de festivales populares con mezcla de ritual folklórico y cristiano. Por su parte, Kantor (297-301) está convencida de que el episodio se inserta en una tradición alegórica que se remonta a la *Psicomachia* de Prudencio, pues se trata de la presentación de dos fuerzas morales opuestas enfrentadas en una batalla metafórica, que en última instancia tematizaría la oposición bien / mal. Así, Carnal y Cuaresma funcionarían como metonimias del vicio y la virtud. Apuntadas las posibles fuentes, en adelante nos abocaremos al estudio del episodio.

Como marco teórico para acercarnos al pasaje en cuestión queremos agregar, a los planteamientos de la deconstrucción, los aportes que hace Bajtín en torno al estudio del carnaval como fenómeno social. Por eso, expondremos muy sintéticamente algunas de las ideas bajtinianas acerca del carnaval que nos serán útiles para leer la

Batalla. Bajtín postula que el mundo de la risa se opone a la cultura oficial y, además, la subvierte. Las múltiples manifestaciones de esta cultura alternativa pueden agruparse en tres categorías que se combinan entre sí: 1) formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos), 2) obras cómicas verbales (entre ellas las paródicas), 3) diversas formas del vocabulario familiar y grosero. El carnaval, constituido siempre bajo las leyes de la libertad, se caracteriza, en primer término, por una lógica de las cosas “al revés”; en segundo lugar, por la contradicción y, finalmente, por las permutaciones de lo alto y lo bajo (parodias, inversiones, degradaciones).

En general, todos estos elementos se hallan presentes en el *LBA* y en la Batalla en particular, junto con otros tópicos carnavalescos, entre los que podemos mencionar la exageración y la abundancia en las comidas y en lo concerniente al erotismo, y elementos más específicos como puede ser la presencia del rey bufón representada por el emperador “carnal” vestido de carnicero.

En cuanto a la teoría de la deconstrucción, retomaremos, por una parte, el movimiento dual que está en la base de esta práctica de lectura que engloba la doble ley de la conservación y la destrucción; por otra parte, la invitación a borrar los límites discursivos y, en dirección opuesta a toda clasificación rigurosa, la exhortación a la mezcla de géneros; por último, la idea de que lectura y escritura están entrelazadas de tal manera que forman un proceso indiscernible.

Teniendo en cuenta, además, la coexistencia de elementos contradictorios ya mencionada en la introducción, nuestra propuesta consistirá en enfocar el análisis del episodio considerándolo como un *carnaval textual* que busca subvertir géneros y modelos. Dicho en otros términos, esto significa que los géneros conocidos se destruirían y a la vez se conservarían para dar lugar a algo nuevo, que no sería más que una unidad sustentada en la heterogeneidad. Un juego textual en donde no habría anulación sino superposición de los géneros y los discursos.

La pelea, que ocupa las coplas 1067 a 1314, puede pensarse como una alegoría. Si optamos por esta postura, debemos aceptar que el fragmento duplicaría la vida del protagonista, pues se trataría de una representación alegórica de la lucha entre carnalidad y ascetismo que sufre el mismo Arcipreste. Pero como la batalla, en tanto conflicto armado, es un choque entre dos ejércitos formados por animales y comidas, tenemos que aceptar que estamos frente a una parodia de las batallas descritas en los cantares épicos y de ciertos aspectos de la vida religiosa y militar de la época. Tampoco hay que olvidar, por supuesto, que Carnal y Cuaresma responden a la pareja cómica típicamente carnavalesca basada en los contrastes. Sin embargo, vamos a plegarnos a la elección de Sofía Kantor (297-298) que habla de *alegoría paródica*¹³ y, paralelamente, sostiene que los efectos paródicos en el fragmento provienen de la presencia de dos registros antonímicos, el serio de la épica y el carnavalesco del

¹³ Según Joret, alegoría y parodia no serían clasificaciones del todo diferentes si se tiene en cuenta que, al remitir a una cosa mediante la palabra y a otra con el sentido, la alegoría abarca la parodia (Joret, “Interpretar, interpretar,” 54-86).

banquete, sobre los que se imprime el registro erótico. Por otro lado, intentaremos seguir el episodio teniendo en cuenta, a la vez, otra serie de oposiciones en las que entrarían en pugna polos incompatibles que, no obstante, coexisten: cristianismo / paganismo, erotismo / espiritualidad, ascetismo / vitalismo. Antítesis, todas ellas, que tendrían su correlato en la emergencia en el texto de otra pareja antagónica: lo popular / lo culto; ya que el *Libro* puede definirse como una obra culturalmente mixta que se construye desde la combinación de estos dos ámbitos culturales.

El conflicto comienza cuando el Arcipreste, que estaba con don Jueves, recibe dos cartas de doña Cuaresma, que se proponen como un desafío a don Carnal. Estas cartas tendrán más adelante su contrapartida en el desafío que envíe Carnal a Cuaresma también en forma de carta. Cuaresma escribe en Castro Urdiales (lugar de pesca), Carnal lo hará en Valdevacas (que alude a Tornavacas, lugar de la mesta); Cuaresma utiliza una ostra a modo de sello, Carnal escribirá con sangre; ella envía al Ayuno como mensajero, él enviará a Merienda y a Almuerzo; una de las cartas de Cuaresma es dirigida a “los pecadores”, en tono de reprimenda, Carnal se dirige a sus “amigos”, con una actitud de camaradería; ella se define como salvadora de almas, él, como matador de toda cosa; finalmente, ella lo califica como goloso y él la caracteriza como flaca y magra.

Una vez recibidas las cartas de Cuaresma, el Arcipreste se despide del Jueves y envía al Viernes en carácter de mensajero a comunicar lo sucedido a Carnal, quien se entrevista con el Arcipreste y se muestra muy preocupado. Sin embargo, después de la copla 1080, el Arcipreste desaparece de la acción, para reaparecer recién casi al final del episodio, en la copla 1258. Esta, que implica la manifestación de un rasgo de poeta épico que es desplazado por los héroes, no será la única marca de estilo épico, porque a lo largo de este fragmento discursivo pueden advertirse muchos otros lugares comunes de la épica. Algunos de ellos son: la construcción de un enunciado de discurso directo con elementos que describen la escena, el ambiente y al personaje que habla; la proliferación de deícticos (índice de oralidad y teatralidad); el uso del léxico épico; las apelaciones al oyente, etc.

Inmediatamente se presenta el ejército de Carnal, que se va a oponer al de Cuaresma como carne / no carne, lo cual implica a su vez la oposición ascetismo / vitalismo, en toda su diversidad. Este ejército de carnes es nombrado en un orden jerárquico, y esta enumeración acumulativa –otro motivo épico típico de un comienzo de batalla– en relación con el “banquete” carnavalesco sugiere el exceso. Por último, se presentan ante Carnal cinco animales como sus vasallos (jabalí, ciervo, liebre, cabrón montés y buey). Beltrán (290) supone que se presentan separados del ejército porque no estarían asociados a la comida, sino al sexo, en un intento por recordar aquella idea según la cual el hombre trabaja “por aver mantenencia” y “por aver juntamiento”. Así, es claro que la “carne” del ejército tiene que ver con la necesidad de comer y la de copular.

Una vez que se inicia la batalla (no se enuncia directamente la formación del ejército de Cuaresma, que está en equilibrio con el de Carnal), podemos advertir que

en este contexto paródico comienzan a insertarse, además de los motivos apuntados antes, una serie de fragmentos que, por su tono, habitualmente corresponden al contexto épico. A modo de ejemplo citamos algunos pasajes:

Recudieron del mar, de piélagos e charcos
 conpañas mucho estrañas e de diversos marcos:
 trayán armas muy fuertes e ballesteros arcos:
 más negra fue aquesta que non la de Alarcos. (1110)

Las más de sus conpañas éranle ya fallecidas:
 muchas d'ellas murieron e muchas eran foídas;
 pero, así apeado, fazía grandes acometidas,
 defendiose quanto pudo con manos enflaquecidas (1121)

En estos casos es totalmente adecuada al *LBA* aquella afirmación de los deconstructivistas que sostiene que los textos previos funcionan, a un tiempo, como base del texto nuevo y como algo que el nuevo texto aniquila mediante la incorporación, y más aún si tenemos en cuenta que estamos frente a un texto con rasgos paródicos.

Pese a sus esfuerzos, Carnal es vencido, apresado y enviado a un confesor. La confesión más o menos paródica dentro de un clima carnavalesco es un motivo tradicional.¹⁴ Pero, no deja de ser sugerente, en esta parte del relato, el movimiento que implica traer al texto –ámbito de la parodia– una serie de documentos eclesiásticos en donde es posible instruirse acerca del sacramento de la penitencia, como el *Decreto* de Graciano y los *Decretales*. Después de la penitencia, y en tanto los días de la Cuaresma pasan, Carnal va recuperando fuerzas y por medio de su astucia huye a la judería y se refugia en una carnicería el Domingo de Ramos hasta que envía la carta, aludida con anterioridad, a Cuaresma, quien a su vez huye. Quienes optan por la lectura alegórica del episodio, ven en este traspaso del mando entre Carnal y Cuaresma una representación de los diferentes ciclos en la vida de los hombres, a los cuales después de los grandes sacrificios (de la Cuaresma) se les empieza a abrir el apetito opuesto.

La huida de Cuaresma señala como vencedor a Carnal, que será aclamado por todos sus súbditos en su entrada triunfal junto a don Amor: el sexo y la comida (la ‘carne’ en toda su dimensión) establecen una alianza y se apoderan de todo y de todos. A partir de este momento, lo que va a producirse es un cruce entre lo cristiano y lo pagano en lo que hace a la idea de goce. Carnal se hace presente vestido y armado como un carnicero, y acompañado de sus seguidores. Su seña, un paño rojo con un *cordero*, es adecuada por dos razones. Por un lado, es compatible con la figura de Carnal, por otro lado, porque se acerca el día en que Cristo resucitó. En cuanto a la

¹⁴ En otra línea, Bueno cree que la confesión encaja perfectamente con el tema cuaresmal que se está desarrollando.

llegada de Amor, para Michalski (58), se trata de una parodia, en primer lugar de la descripción del triunfo de un general victorioso (tópico de la épica); en segundo lugar, de la procesión del día de Pascua, cuyos principales participantes eran los clérigos y los integrantes de las órdenes monásticas. A este punto de vista podemos agregar el de J. Bueno, que encuentra un paralelismo entre el jolgorio presente en este pasaje y el producido por las visitas canónicas.

Con respecto a la seña de Amor, es un estandarte blanco con la figura de Venus, aunque, por tratarse del festejo de Pascua de resurrección, debería ser de la Virgen María. Sobre este tema Beltrán dice:

Es el domingo de resurrección y el cordero en campo rojo y la Venus en blanco parecen simbolizar la reafirmación de las fuerzas de la vida, de la mantención (el cordero) y del juntamiento (Venus), de víctima a ser devorada y amor restaurador, el doble aspecto de Cristo que en este día, dejando atrás la cuaresma, resucita. (305)

Entre todos aquellos que van a dar la bienvenida a don Amor, hay un coro de clérigos y miembros de diferentes órdenes religiosas, que reciben al emperador con un canto.¹⁵ En este canto hay una cantidad de frases bíblicas o de pasajes de himnos religiosos citados en latín, que, descontextualizados como están (extraídos de su lugar de 'origen' y trasvasados a un entorno humorístico), son ejemplo no solo de artificio carnavalesco, al adecuarse al principio artístico del rebajamiento, por medio del cual las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal, sino también del "injerto", uno de los procedimientos más estudiados por la deconstrucción. Si bien se trabaja con él a lo largo de todo el episodio, en este tramo narrativo puede observarse el mecanismo del "injerto" con muchísima claridad: se trata de trasplantar citas propias de un ámbito espiritual a un contexto *otro* que termina dándoles una significación erótica.

Para cerrar este apartado, queremos referirnos brevemente a la vinculación entre cultura popular y cultura letrada. Joset, en un interesantísimo capítulo de su libro dedicado al *LBA*,¹⁶ se vuelca al estudio del papel de los juglares en el *Libro* atendiendo, específicamente, a su desempeño en el festejo por el triunfo de Amor y Carnal. Joset propone a los juglares como intermediarios entre los niveles culturales; al ser el *LBA* un texto mixto, la juglaría cumple con el importante rol de articular los diversos sistemas culturales subyacentes. Los juglares, representantes de una cultura pagana, arrastran tras de sí a los representantes de la cultura dominante,¹⁷ convirtiéndose, así, en mediadores de la inversión cultural al conseguir que los valores culturales paganos, carne y eros, subviertan el sentido de la fiesta cristiana.

¹⁵ El canto se desarrolla de la copla 1236 a la copla 1241; evitamos la cita debido a su extensión.

¹⁶ Se trata del capítulo IV, "Cultura popular, cultura culta: todo es cultura" (127-86).

¹⁷ Joset aporta abundantes pruebas destinadas a sustentar esta afirmación.

Solo nos resta decir en este apartado que estamos convencidos de que la Batalla puede pensarse como cifra de todo el texto, pues, a pesar de que finaliza con el triunfo ‘aparente’ de Carnal, nosotros sabemos que se trata de un enfrentamiento de carácter cíclico, no lineal, por lo cual nunca acaba ni se cierra. Esto se reproduce a nivel del texto en su conjunto, propuesto por Juan Ruiz como un libro abierto, que exhibe la superposición y la lucha de diferentes culturas y tradiciones.

4. *Conclusión provisional a modo de ‘cierre’*

Los dos pasajes que hemos leído en los apartados precedentes son, ciertamente, dos buenos ejemplos de episodios discontinuos en su orden de aparición en el texto que vuelven a tematizar lo mismo, incluso recurriendo a procedimientos similares. Los fragmentos no se subordinan a un *centro* ni se solidarizan en la constitución de una trama progresiva; esto, obviamente, beneficia la fuga de sentido que no permite a ninguna lectura imponerse por sobre las otras. Las diferentes significaciones forman un sistema en dependencia de la intención del lector, pero ese sistema no da cuenta de la intención del autor. Así se genera un vínculo distinto entre el escritor y los receptores de su texto donde la idea de comunicación, en tanto intercambio posible de ser efectuado, es valorada como ingenua.¹⁸

Tal y como afirma Burke (36) en su estudio sobre el carnaval, el tema de la ‘intencionalidad’ es central en esta fiesta y se introduce a través del arte de la máscara. Así, para un escritor embebido en la estética del carnaval, el juego con el sentido y los códigos establecidos se vuelve una cuestión axial tanto en la producción del texto como en el diseño del lector o receptor modelo, del que se pretende que adopte estrategias de recepción e interpretación similares. Mc Mahon (380), en su trabajo sobre el carnaval en Alemania, describe a esta festividad como una forma posible del juego, donde *sense* y *nonsense* operan juntos, pero la peculiaridad del uso de lo disparatado es que suele desintegrarse en un desorden sin referencias contextuales fuera de sí mismo, deviniendo doble sinsentido. Este efecto, atribuible únicamente a la naturaleza paradójica del juego, sería para Mc Mahon el elemento esencial de la estética carnavalesca. Así las cosas, afanarse en desvelar un sentido único en un texto como el de Juan Ruiz es no entender su lógica constructiva: Juan Ruiz se disfraza para jugar con nosotros.

Frente a un texto como el *LBA*, lo único que se puede leer claramente es el belicismo de los sentidos, que es combate perpetuo.¹⁹ Esta lucha, que abarca tanto el

¹⁸ En lo que a la comunicación concierne quizás convendría agregar unas palabras de Meléndez: “La escritura, teniendo como elemento fundamental el lenguaje, se hace ambigua, surgiendo y planteándose así la problemática de la intención y el conflicto entre un propósito primario del escritor y el resultado final encarnado o expresado en el texto mismo” (88), a lo que debemos incorporar, sin dudas, el momento de la lectura.

¹⁹ Estamos de acuerdo con Cesáreo Bandera cuando sostiene, respecto del problema de los sentidos en pugna, que no se puede sugerir como eje estructurante para el *LBA* una dialéctica hegeliana, porque eso implicaría un principio de totalización o síntesis que no vendría sino a decir que la ambigüedad es

nivel del contenido como el de la forma, o esta escritura de la violencia física y verbal que a su vez se narra con una escritura violenta,²⁰ puede pensarse, dijimos, como un juego (y ya vimos que hay algunos pasajes que permiten el paralelo). Porque lo que se busca es poder hacer con este libro lo que con otros no se puede hacer, por eso también postulamos al texto como una especie de carnaval, que favorece la subversión de las reglas de escritura y de lectura.²¹

Pero ahora agregamos que, además, y al igual que el carnaval, funciona como *garantía*. El *Libro* genera desorden y, no obstante, lo domina, pues no hay una pretensión de hacer que el desorden se escape más allá del texto. Y esto, justamente, por su estatuto de ‘juguete’ o de juego (otra de las características que el *Libro* comparte con el juego es su “estar encerrado en sí mismo” y su limitación).²² En el interior de este espacio, de este arte armado de tan singular modo, desaparecen las diferencias que afuera garantizan y conservan el orden estatuido, pero el hecho de que desaparezcan las diferencias en este libro no se vuelve extensivo al resto de los libros. Dentro de este texto / campo de juego existe una reglamentación propia, lo que implica tener en cuenta aquello que Huizinga denomina rasgo positivo del juego: crea orden.

En este punto y para prevenir, en la medida de lo posible, una confusión en el modo de comprender el orden que crea el *Libro* (opuesto o diferente del orden

provisional. Con todo, creemos que sería conveniente conservar, para algunos episodios, la idea de dialéctica, pero en consonancia con el modo de operar de una dialéctica negativa en la que hay la voluntad de no resolver la ambigüedad y de permanecer en la instancia de la paradoja, que implica la suspensión de toda síntesis.

²⁰ En este punto discrepamos con Bandera, para quien la violencia pone en riesgo la “estabilidad del sistema.” En términos de Bandera, “el riesgo que corre constantemente el sistema es el de dejar de ser sistema, o sea el de que el juego se convierta en discordia, en violencia. Lo cual quiere decir que lo único que amenaza la estabilidad del sistema es el deseo. Lo arbitrario es, pues, el deseo. Una interpretación arbitraria es una interpretación que pretende apoderarse de la arbitrariedad constitutiva del sistema [...] Por eso, como ya hemos dicho la única manera de que el sistema permanezca abierto y no se convierta en discordia es dejarlo en paz, no intentar manipular ni controlar su inevitable arbitrariedad” (60). Por nuestra parte, entendemos la violencia de otra manera, pues, desde nuestra perspectiva, la discordia también es parte de este particular “sistema” descentrado, solo que los enfrentamientos nunca se resuelven a favor de nadie y así es como se evita que una interpretación se apodere de la obra, que es un campo neutral, puesto que acoge todos los discursos y a todos los participantes.

²¹ Para Burke (29) una de las funciones de lo carnavalesco es la recreación y para Mc Mahon (380) carnaval y juego son casi la misma cosa, por ello prefiere no pensar el carnaval como una antiestructura sino como una estructura alternativa (379), en el sentido en el que Huizinga habla de la lógica propia del juego.

²² Dice Burke (29) que por subrayar la existencia de todo lo opuesto a la cultura oficial, y por el hecho mismo de atacarla, lo carnavalesco, de algún modo, sostiene lo oficial; por lo cual la cultura oficial en la Edad Media no sólo toleraba lo carnavalesco sino que lo entendía como beneficioso: lo negativo tenía que ser acomodado, usado y dirigido hacia lo positivo (33). Al conectar estas afirmaciones de Burke con la certeza de que la estética carnavalesca es la que sostiene la confección del *LBA*, se impone la pregunta —y solo la pregunta, dado que la respuesta ameritaría otro trabajo— de si Juan Ruiz era necesariamente un contraventor, tal como se afirma en algunos estudios.

establecido) estimamos necesario añadir algunas reflexiones que el lingüista J. Searle hace alrededor de la noción de “regla”.²³ Searle, en medio de sus disquisiciones acerca del lenguaje, se aproxima a la cuestión de las reglas en general y deslinda dos clases. Llama a unas regulativas y a las otras constitutivas. Las primeras regulan formas de conducta existentes, las segundas, crean o definen nuevas formas de conducta. Entre estas últimas se reconocen las reglas de los juegos, que no regulan meramente el hecho de jugar, sino que crean la posibilidad de hacerlo, la actividad que constituyen depende de las reglas, en contraposición con las reglas regulativas que actúan sobre actividades preexistentes. Para caracterizar las reglas constitutivas Searle recurre a la siguiente fórmula: La creación de reglas constitutivas crea, por así decirlo, la posibilidad de nuevas formas de conducta. Es esta la diferencia fundamental entre los dos órdenes, el de dentro (constitutivo) y de fuera (regulativo) del texto.

De lo dicho hasta aquí se deduce fácilmente que el *Libro* no propone una teoría de la lectura o de la escritura; más bien crea un modo de escribir y de leer esta obra en particular. No se trata de abrir una entropía del caos que tendría su origen en este texto y saldría a contagiar a los demás. Por eso es que se opta por meter a los otros discursos dentro del *Libro*, para que en ese espacio limitado (carnaval, campo de juego)²⁴ se subviertan los géneros de manera que se pueda proceder en la lectura del *LBA* con libertad, cosa que no podía, o no debía, hacerse con el arte canónico o la verdad oficial.

De este modo, podemos afirmar que el *Libro* propone para sí un tipo de lectura que, al ordenarse a partir de reglas constitutivas, deja de ser una actividad que protege o garantiza los significados ‘originales’ del texto, del autor, del canon, y asume su verdadero rol, el de productora de significados.

²³ Para más detalles leer “Reglas” (II.5) en Searle.

²⁴ Por si no quedó claro a lo largo del trabajo, seremos un poco más explícitos en cuanto a la idea de límite. Hay límite para salir del *LBA* a otros textos o discursos, no hay límite para ingresar a él. Su estatuto de juego o de juguete lo limita, lo diferencia de la vida corriente, pero precisamente porque es un juguete está abierto para que el lector lo manipule como quiera, es ilimitado.

Obras citadas

- Arcipreste de Hita. Ed. Alberto Blecua. *Libro de buen amor*. Barcelona: Altaya, 1995.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México: Alianza, 1990.
- Bandera, Cesáreo. "De la apertura del *Libro de Juan Ruíz* a Derridá y viceversa." *Dispositio 2* (1977): 54-66.
- Barthes, Roland. "La interpretación." México: Siglo XXI, 1997 (1970). 2-3.
- Beltrán, Luís. "Análisis de Juan Ruiz: callejas y montañas". Ed. Luis Beltrán. *Razones de buen amor*. Madrid: Castalia, 1977. 256-314.
- Bueno, Julián. *La sotana de Juan Ruiz: elementos eclesiásticos en el Libro de Buen Amor*. York, SC: Spanish Literature Publications Company, 1983.
- Burke, James. "Carnival and Charivari." Ed. James Burke. *Desire Against The Law. The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*. Stanford: University, 1998. 27-36.
- Funes, L., and M. Soler Bistué. "Erótica textual y perspectiva lúdica en el *Libro de buen amor*." Ed. Carlos Heusch. *El Libro de buen Amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita*. París: Ellipses, 2005. 81-96.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. México: Fondo de Cultura Económica, 1943 [1939]. ---. *El otoño de la Edad Media*. Alianza: Madrid, 1981 [1923].
- Impey, Olga. "Los topoi y los comentarios literarios en el *LBA*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 25 (1976): 287-302.
- Joset, Jacques. *Nuevas investigaciones sobre el "Libro de buen amor"*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Kantor, Sofía. "Aproximaciones a una retórica del discurso paródico: el episodio de Carnal y Cuaresma." *Actas do IV Congresso da AHLM*. Lisboa: Cosmos, 1993. IV, 297-301.
- Kermode, Frank. "Un mundo sin final ni principio." Ed. Frank Kermode. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 1983. 71-92.
- Lecoy, Félix. "Le triomphe de l' amour." Ed. Félix Lecoy. *Recherches sur le LBA de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. London: Gregg International, 1974. 245-53.
- Marino, Nancy. *La serranilla española: notas para su historia e interpretación*. Potomac, Maryland: Scripta Humanística, 1987.
- Mc Mahon, Felicia. "The aesthetics of play in reunified Germany's carnival." *Journal of American Folklore* 113 (2000): 378-90.
- Meléndez, Priscilla. "Una teoría de la escritura en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita." *Hispanic Journal* 4 (1982): 87-95.
- Michalski, André, "La parodia Hagiográfica en el dualismo Eros-Thanatos en el *LBA*." Ed. Manuel Criado de Val. *El arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del primer congreso internacional sobre el arcipreste de Hita*. Barcelona: Seresa, 1973. 57-77.

- Nicolas, César. "Entre la deconstrucción." Ed. Manuel Asensi. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco / Libros, 1990. 307-38.
- San Agustín. *Obras de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1947.
- Searle, John. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Tate, Robert. "Adventures in the 'sierra'." Ed. G. B. Gybbon Monipenny. *Libro de buen amor Studies*. London: Tamesis, 1970. 219-29.
- Vasvari, Louis. "Erotic polisemy in the *LBA*: á propos Monique de Lope's *Traditions populaires et textualité*." *La Corónica* 15 (1986-87): 127-34.