

# El espacio de la utopía

(Sobre el Romancero Castellano)

Escriben: **FERNANDO GARAVITO y  
PATRICIA AGUIRRE**

## 1. DE LA ALQUIMIA AL HALLAZGO DEL ORO

El siglo XV es en España el de la afirmación del territorio. Berruguete, uno de los testigos, nos lo dice en su "Auto de fe", que se conserva en el Museo del Prado. La pintura, como la geografía, como la historia, emerge de la negación, del caos, y sirve de enlace con lo que vendrá en breve. En menos de cincuenta años (y dentro de estos hay dieciocho fundamentales bajo el reinado de Isabel y Fernando), España adquiere una fisonomía. En el "Auto de fe", que es solo una obra-puente, son palpables las influencias flamencas y la incorporación de elementos italianos, que anuncian el Renacimiento, un Renacimiento sin solución de continuidad con el medioevo. En él se encuentra el preciosismo de los detalles y la minuciosidad del decorado, junto a lo monumental de una escena que se desenvuelve en triángulo, el mismo triángulo de un Dios sostenido sobre los tribunales de la Inquisición. Porque es la Inquisición, con Santo Domingo de Guzmán a la cabeza, lo que allí aparece. Se juzga a dos reos desnudos y fálicos, colocados detrás de una hoguera incipiente, todo ello presidido por el sobrio paisaje castellano de cielos ocres, por la majestad del gesto, por el amarillo dosel de la sabiduría, por el esquematismo y limpieza de una arquitectura, en este caso doméstica, que se preocupa por dar cuenta de un mundo ascendente, que se construye sobre el esquema del Dante, en círculos que pueden conducir hacia los dos extremos, según se mire, y que representan el infierno o el paraíso que

oprimen al hombre colocado en el centro. Es el siglo XV, el siglo de la Inquisición de Torquemada, del descubrimiento de América, de la reconquista, de la expulsión de los judíos, donde no hay espacio para la poesía porque todo es acción y en la acción encuentra el hombre el territorio de su sueño. Se vive a contrapelo del resto de Europa y mientras Italia asiste a un proceso sostenido, que pasa del Giotto a Boticelli, a Leonardo, a Rafael, hasta dar el zarpazo definitivo con Miguel Angel, en España todo se limita a los anuncios, a lo que vendrá a ser el Siglo de Oro de las artes en general, no sólo de las letras. De ahí ese afirmarse sobre el pasado inmediato, ese buscar las fuentes próximas, que no es un producto del temperamento tradicionalista español, como lo anota Menéndez Pidal (1), sino una imposición de los tiempos. La poesía no muere, no desaparece, no se cansa. Tan sólo entra en un período de receso que obliga a echar mano de las gestas como una expresión más de la urgencia, de la celeridad con que se vive, del paréntesis que se impone en la creación artística, la cual sólo encontrará un poco más tarde la simbiosis que busca, cuando aparezca en escena Garcilaso.

## 2. EL TERRITORIO DE LA UTOPIA

Pero se trata del Romancero. “No me atrevo a afirmar, sostiene Borges, que haya en la tierra una sola página, una sola palabra que sea sencilla, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad” (2). En el Romancero hay un universo que postula otro universo, un espacio en busca de otro espacio. Se vive la afirmación como deseo e impulso hacia lo concreto. El poema es entonces el territorio de la utopía, donde se refugia lo que será, afirmado (manes de la urgencia) sobre lo que fue. En la utopía vive el mito, que comienza a ser sobrepasado por la realidad. Porque en el siglo XV, cuando los romances llegan a su apogeo, en Castilla y en León se demuestra que la leyenda puede ser superada. En una palabra la realidad es mítica y el mundo adquiere unos perfiles inusitados que rebasan los límites racionales. Se vive, en fin, y guardadas las proporciones, una aventura como la que siglos más tarde protagonizara Julio Verne.

La poesía es sueño, es negación de la realidad, es u-topos, utopía. En el “Quattrocento” no se ha llegado aún a la utopía, que Barthes define como la “doctrina del habitáculo a la deri-

va" (3). Se está asignado a un lugar, a una residencia de casta, y se reacciona (4). El mundo del ensueño se repliega, busca sus fuentes, busca sus orígenes, construye su espacio, lo cerca y lo defiende. Las grandes gestas se despojan de lo objetivo, se enriquecen con "elementos subjetivos y sentimentales" (5), se fragmentan, precisan su contorno poético que pasa a ser un contorno racional, enfrentado a la demencia, atributo del medio. El mito se ciñe a lo velado, a lo no dicho. Y detrás de las palabras se yergue de cuerpo entero un espacio que es propio, un territorio para escogidos, porque el resto: el héroe y demás seres secundarios, permanecerán en el nivel de lo que sucede cada día, de lo fabuloso, de lo mítico. Así pues, la respuesta del poeta:

*Yo no digo mi canción  
sino a quien conmigo va.*

La respuesta al héroe. El héroe es cualquiera, es Sancho Panza habitante de la fábula. El poeta es el pueblo. Repite, memoriza, aprende, sueña. De lado quedan los juglares, los trovadores, los versificadores de la corte. Pero sólo después vendrá a aparecer aquel que no dirá su canción sino a quien lo acompañe, cuando el misterio haya desaparecido, cuando Hernán Cortés haya quemado sus naves, cuando "los muros de la patria mía", de la patria de Quevedo, se hayan finalmente resquebrajado. En ese momento surge la gran poesía del desencanto. Quevedo, Lope, Góngora, acompañan a don Quijote en su búsqueda de un pasado que fue maravilloso, de una realidad que fue mágica, de un realismo mágico perdido para siempre. A todos los derrotan los molinos de viento. Lo cotidiano vuelve a adquirir su contorno y la poesía retoma sus fueros. Mientras tanto ha permanecido en manos de todos. Todos la han defendido, la han enriquecido, la han escrito y precisado. El Romancero es una obra colectiva, es el espacio de la utopía. Don Quijote, el comienzo de la utopía. Y en medio, el fluir poético, el hilo conductor, el alma colectiva, la afirmación, la verdad del poema, el romance, lo épico y lírico a la vez, el Romancero.

### 3. UN PARENTESIS NECESARIO

A todo esto, ¿para qué insistir sobre lo muchas veces dicho y repetido? La historia esquemática dibuja el Romancero como un producto de los cantares de gesta, a los que el siglo XV suma

elementos líricos “que reflejan los gustos de la poesía individualista y de la nobleza caballeresca” (6). El proceso, venga de donde viniere, es evidente, y su radiografía se encuentra en el nivel del texto. Las dieciséis sílabas del verso épico, integradas en hemistiquios, se descomponen en octosílabos que dejan de ser asonantes en su totalidad y sólo conservan esa característica en los versos pares. El pueblo es el poeta que retiene aquel aparte de la canción de gesta que se amolda con mayor propiedad a su circunstancia. El juglar, claro, está en los orígenes, y por eso no pierde su presencia. Recrea los romances viejos, una de cuyas grandes ramas se ha integrado ya a la vida habitual de los distintos burgos, y pretende afirmarse sobre una elaboración, sobre una nueva escritura, que precisa, que pule, que “poetiza”. El cantor primero, el mismo que escribió la *Iliada* y la *Odisea*, triunfa a la larga. Y cuando los romances entran a las cortes, cuando son celebrados por la nobleza, los juglares (origen remoto de los intelectuales) se acomodan a la nueva circunstancia, reducen el número de versos, los convierten, a la inversa, en más simples, más sencillos, disfrazan, en una palabra, la elaboración. No sobra repetir que aportan algunos elementos de interés. La asonancia deja de ser plural y el estilo, que era “nervioso” (7), adquiere ritmo y gracia.

Sin embargo hay un proceso anterior, anotado por Dámaso Alonso y por el mismo Menéndez Pidal, que tiene un mayor interés en cuanto constituye una indagación no evidente. Aquel se refiere al “cancionero de tipo tradicional”, conformado por “pequeños poemas que vienen del fondo de la Edad Media y perviven y crecen en número en los siglos XVI y XVII” (8). Son los elementos líricos que informan la escritura de las gestas y dan pie a lo que Menéndez Pidal definió como “poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento” (9), en otras palabras, al Romancero. Este mismo autor señala que existen orígenes comunes con la canción épico-lírica del occidente de Europa, cuya forma métrica es, bien el estribote, bien la lírica popular (“dísticos alternados con repetición de ideas”) (10). Sin embargo, aclara, “el público prefería el romance de asonancia uniforme y convirtió las canciones de metro lírico en esta forma” (11). Para señalar, finalmente, que el Romancero adopta temas literarios que pertenecen a la poesía lírica, que se asume como épico-dramática.

Así pues, las formas se hacen evidentes. La épica le abre paso a la lírica pero no enajena del todo su presencia en la poesía. Hay romances épico-líricos, que conviven con aquellos en los cuales se le da una mayor importancia al diálogo, los cuales se llamarán dramático-líricos. Con el tiempo, cuando desaparezcan los romances viejos y los juglarescos hayan sucumbido bajo el peso de su propia retórica, aparecerán los artificiosos (como los llama Menéndez Pidal) (12), que en García López se dividen en eruditos (los cuales pertenecen a poetas conocidos que quisieron escribir la historia de España en romance) y artísticos, en los siglos XVI y XVII, escritos por los grandes clásicos del Siglo de Oro, que abrieron su temática hacia regiones inexploradas (13). Para Dámaso Alonso estos son romances de tema novelesco, donde la lengua se concentra en nítidas e intensas imágenes, mientras que los primeros, en su totalidad, se limitan a “amplios cuadros históricos medievales, enlazados en series, cada una con un tema concreto”. “Cada serie, añade, es una especie de ciclo, con unidad poemática. La iluminación y la precisión de la imagen resultan mayores en los moriscos o fronterizos, donde se narran hechos de las guerras del siglo XV que culminan con la conquista de Granada. En ellos cobran gran importancia los elementos líricos” (14). Todo lo cual nos pone en contacto con los ciclos, que temáticamente son épico-nacionales, históricos, de tema francés (carolingios o bretones), novelescos, líricos y fronterizos (15). En ellos se da la simplicidad y la variedad, junto con el criterio de selección y la unidad estilística. Menéndez Pidal hace énfasis sobre la sencillez de los recursos. Allí, anota, hay parquedad ornamental, adjetivación reprimida, versificación asonantada monorrima. El desenlace se oculta, lo que le imprime un evidente interés. “Saben callar a tiempo”, dice con toda propiedad (16). Mientras que la “Historia de la literatura española” señala, como hecho notable, el “arcaísmo deliberado en ciertas expresiones” y el “uso constante de la estilización, que transforma el pasado y el presente” (17). Pero, sepamos nosotros también callar a tiempo. Y demos un paso más hacia la madriguera del conejo.

#### 4. EL ELOGIO DE LA LOCURA

Al entrar en la madriguera del conejo no hemos tenido tiempo de pensar, y hemos caído vertiginosamente por lo que parecía un pozo muy profundo. “A medida que descendía, Alicia pudo mirar alrededor suyo con toda tranquilidad y preguntarse qué es lo que le iba a suceder después. Primero intentó mirar hacia abajo para ver a dónde iba a dar: pero estaba todo demasiado oscuro; luego se fijó en las paredes del pozo y observó que estaban cubiertas de armarios y anaqueles; aquí y allá se veían también mapas y cuadros colgados de algún clavo. Mientras caía, Alicia alcanzó a coger un jarro de una repisa y vio que tenía una etiqueta que decía: “MERMELADA DE NARANJA”, pero con gran desilusión descubrió que estaba vacío” (18).

Hasta entonces Alicia ignoraba un hecho fundamental: se encontraba rumbo al país de las maravillas, entraba en relación con el afuera. Ya lo explicó Gilles Deleuze en su cátedra de la Universidad de París, al hablar de Nietzsche. “Cuando se abre al azar un texto de Nietzsche, dice, esa es una de las primeras veces en las que ya no se pasa por una interioridad, sea la interioridad del alma o de la conciencia, la interioridad de la esencia o del concepto, es decir, lo que siempre ha constituido el principio de la filosofía. Lo que constituye el estilo de la filosofía es que la relación al exterior está siempre en ella mediada y sustentada por una interioridad, en una interioridad. Nietzsche, al contrario, funda el pensamiento, la escritura, sobre una relación inmediata con el afuera. ¿Qué es una pintura muy bella o un dibujo muy bello? A partir del momento en que se sabe y en que se siente que el movimiento, que la línea que está enmarcada viene de otro lugar que no comienza en el límite del marco. Ella ha comenzado por encima o al lado del cuadro y la línea atraviesa el cuadro. Como en la película de Godard, se pinta el cuadro *con* el muro. Lejos de ser la delimitación de la superficie pictórica, el marco es la puesta de relación inmediata con el afuera. Ahora bien, ramificar el pensamiento sobre el afuera es lo que, a la letra, los filósofos jamás han hecho, incluso cuando ellos hablaban de política, incluso cuando ellos hablaban de la caminata o del aire puro. No basta hablar del aire puro, hablar del exterior para ramificar el pensamiento directa e inmediatamente con el afuera” (19).

El pozo por donde cae Alicia es el hilo conductor entre el cuadro: la realidad, y el afuera: el sueño. Lo mismo en el Romancero. El enlace con el pasado nos lleva a la luminosa época medieval y a la historia. Ya se ha construido toda una genealogía en torno del asunto, donde don Rodrigo, Fernán González, los infantes de Lara, el Cid y Bernardo del Carpio se sumergen en las profundidades de una leyenda que deja de ser leyenda. Pero frente al cuadro, frente al Romancero, se puede avanzar en cualquier sentido. Lo común es retroceder. García López, por ejemplo, señala que “no hay romances en América o con el tema de la conquista de América” (20) y con ello se ha limitado al interior, no ha dado el paso que se necesita. Nuestra propia historia literaria demuestra lo contrario. Vergara y Vergara transcribe en el primer tomo de su obra (21) el “Romance de Ximénez de Quesada”, “cuyos ochenta versos (escritos por el fraile español Antón de Lezcamez) son los primeros que se escribieron en el Nuevo Reino”, en septiembre de 1538. Por allí, por aquel

*Cuando abandoné a Granada*  
*Por alguna fichoría*

el Romance ha dado el salto hacia el afuera, hacia nosotros (nosotros: afuera), se ha adentrado en lo desconocido. Pero todavía se ciñe a los rigurosos cánones del interno, todavía obedece a pautas rígidas, prima la lógica, nuestro primer poema en español se integra a la tradición castellana, que se prepara a ser fecundada por el mestizaje. Sin embargo la corriente de la poesía no se detiene. El Romance, como la poesía (por ser poesía), no muere. Desaparecen los juglares, aunque entre nosotros se conserva la tradición del relato que pasa de boca en boca. Surgen los cuenteros. En la España del Renacimiento (porque sí hubo Renacimiento en España) uno de los Romances más difundidos es el de “Gerineldo y la Infanta”, del cual se conocen alrededor de quinientas versiones (22). Para nuestro propósito tendremos que transcribir una de las más completas, que trae en su selección Esteban Molist Pol (23), dejando de lado la de Menéndez Pidal que, como él quiere, sabe callar a tiempo, y enfrentándola, a manera de doble columna, con el relato que le hizo Pilar Erazo Montaña, en 1975, al investigador chileno Oscar González, que ella llamó “Cuento de Gerineldo y la princesa”:

“En la ciudad había un rey muy querido con su reina. Tenían una niña enconventada en palacio.

Le dice un día el rey a la reina pues que deseaba irse a la montaña con el medio de los criados. Le dijo la reina que pues si eso quería el rey, pues lo de menos sería eso. Se buscó una carabina muy fina, cogió dos criados y se fue a la montaña a caminar. Caminando estaba en la montaña cuando ha topao una habitación de una señora. La señora era sola con un hijo y dos criadas más. El rey al ver a ese niño que estaba de un tamaño como de escuela, se enamora de ese niño. Le ofreció miles de propuestas a la señora para que le diera el niño. La señora no admitió darle el niño. El rey se hizo tres veces a la montaña para que le diera ese niño. Ese niño vino llamándose Gerinardo. El rey le hizo miles de propuestas: que él lo haría estudiar y le pondría consideración al niño. El no era blanco de color, ni era tan moreno, era de un color sumamente moretiado. Bueno, pues al rey se le apareció muy simpático ese niño. Entonces ha venido la señora y ha convenido darle el niño. El niño se lo dio. El rey lo llevó a la casa y fue muy querido.

Ya vino el rey y le ha dado la llave del convento, del aposento de la niña para que fuera a dejarle la comida. No confió en otro empleado sino en él. Entonces dijo el rey:

“Tome esta llave, esta de acá es suya, esta otra es para que usted le deje la comida a la princesa...”. Ella estaba en el último piso d'encima, en la torre, en la tribuna. Así estuvo dejándole la comida. Ya se hizo joven el muchacho, un paje, tá, jovenció.

Bueno, la princesa era muy simpática, entonces le salían muchos novios, cual la princesa no admitía, jóvenes de muy buena nación, de muy buena calidad, de muy buena nobleza. No admitía la princesa. Entonces un día el rey dice:

“Bueno Gerineldo se va a ir usted acompañar a la princesa al baño”. Al arreglarse la niña y irse con él al baño se fueron conversando entre ellos y relacionaron amores. Cuando llegó ella al baño que ella se desvistió, se hizo el sol una rueda y cayó sobre el piso a resplandecer. Entonces dijo Gerineldo: “Jesú, creo en Dios Padre...”. Del verla se asusta.

Entonces le dice ella:

—“No te asustes Gerineldo que de cierto es lo que digo que a las seis se acuesta el rey y a las siete está dormido. Cuando lleguéis a mis puertas me tiraréis un suspiro!”.

Vuelve Gerineldo por darse más cuenta, por basarse más. Al ver al sol resplandeciendo al plan del baño, se dio cuenta que hasta el sol había ido a caer muy enamorado d'ella. Entonces dice:

“Ay Jesú creo en Dios Padre”.

—“No te asustes Gerineldo que es cierto lo que te digo que a las seis se acuesta el rey y a las siete está dormido. Cuando lleguéis a mis puertas me tiraréis un suspiro”.

Se bañó la niña y se vinieron conversando, citaron su tiempo. ¿A qué hora?: a las siete llegaría Gerineldo a las puertas de la niña. Cuando se dijo las seis y media Gerineldo va al castillo. Cuando llega allá golpea:

“¿Quién es que me golpea a mis puertas?”

—Gerineldo, Gerineldo, el mi paje más querido, quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío.

—Como soy vuestro criado, señora, os burláis conmigo.

—No me burlo, Gerineldo, que de verdad de lo digo.

—¿A qué hora, mi señora, comprir heis lo prometido?

—Entre las doce y la una, que el rey estará dormido—.

Tres vueltas da a su palacio y otras tantas al castillo; el calzado se quitó y del buen rey no es sentido; y viendo que todos duermen, do posa la infanta ha ido. La infanta, que oyera pasos, de esta manera le dijo:

—¿Quién a mi estancia se atreve?  
¿Quién a tanto se ha atrevido?

—No vos burléis, mi señora,  
yo soy vuestro dulce amigo,  
que acudo a vuestro mandato  
humilde y favorecido—.  
Enilda le ase la mano  
sin más celar su cariño;  
cuidando que era su esposo,  
en el lecho se ha metido,  
y se hacen dulces halagos  
como mujer y marido.  
Tantas caricias se hacen  
y con tanto fuego vivo,  
que al cansancio se rindieron  
y al fin quedaron dormidos.  
El alba salía apenas  
a dar luz al campo amigo  
cuando el rey quiere vestirse,  
mas no encuentra sus vestidos:  
—Que llamen a Gerineldo,  
el mi buen paje querido—,  
Unos dicen: —No lo he visto—.

Salta el buen rey de su lecho  
y vistióse de proviso,  
receloso de algún mal  
que puede haberle venido.  
Al cuarto de Enilda entrara,  
y en su lecho halla dormidos  
a su hija y a su paje  
en estrecho abrazo unidos.  
Pasmado quedó y parado  
el buen rey muy pensativo:  
pensándose qué hará  
contra los dos atrevidos.  
—¿Mataré yo a Gerineldo  
al que cual hijo he querido?  
¡Si yo matare la infanta,  
mi reino tengo perdido!—

En tal estrecho el buen rey,  
para que fuese testigo,  
puso la espada por medio  
entre los dos atrevidos.

Hecho esto se retira  
del jardín a un bosquecillo.  
Enilda al despertarse,  
notando que estaba el filo  
de la espada entre los dos,  
dijo asustada a su amigo:  
—Levántate Gerineldo,

“Gerineldo soy, señorita  
que vengo a lo prometido”.

Se levanta la princesa y le da puer-  
tas a Gerineldo. Estuvieron con-  
versando, tuvieron sus relaciones,  
Gerineldo se quedó allá, durmien-  
do, allá en el aposento de la niña.

Al otro día se alevanta el rey y  
aguarda que Gerineldo le llevara  
los servicios de arreglarse la cara,  
la agua de manila y todo lo demás  
para atenderlo, jabonera y todo,  
cepillo. ¿A ónde está Gerineldo?  
Se alevanta el rey, toca la cama de  
Gerineldo, estaba fría, se arregló  
el rey, se fue para el castillo. El  
rey había prometido que el que to-  
caba donde la niña le cortaba la  
cabeza, lo mataba al que encontra-  
ra y mataba a la princesa.

Llegó allá cuando uy... Gerineldo  
bien abrazado de la princesa. Lle-  
ga el rey y se pasea y dice:

“Si matas a Gerineldo  
paje del rey muy querido  
y si matas a la infanta  
queda mi reino perdido”.

Una sola hija...

“Si lo salgo a contar  
no me creigan lo que digo  
y aquí clavaré mi espada  
que me sirva de testigo”.

La dejó ahí clavada y se fue. Ve la  
espada la niña y exclama:

“Gerineldo, Gerineldo,  
que mal sueño hemos tenido  
que la espada de mi padre  
en el medio ha amanecido”.

Le dice Gerineldo:

“Señorita, en este caso, voy yo a  
recibir la muerte primero que usted,  
porque yo no paso porque el rey la  
mate a usted con mis ojos viendo.  
Se arregla Gerineldo, está el rey

levántate, dueño mío,  
que del rey la fiera espada  
entre los dos ha dormido.

—¿A dónde iré, mi señora?  
¿A dónde me iré, Dios mío?  
¿Quién me librá de muerte,  
de muerte que he merecido?  
—No te asustes, Gerineldo,  
que siempre estaré contigo:  
márchate por los jardines,  
que luego al punto te sigo—.  
Luego obedece a la infanta,  
haciendo cuanto le ha dicho;  
pero el rey, que está en acecho,  
se le hace enconradizo.  
—¿Dónde vas, buen Gerineldo?  
¿Cómo estás tan sin sentido?

—Paseaba estos jardines  
para ver si han florecido  
y vi que una rosa fresca  
el calor ha deslucido.  
—Mientes, mientes, Gerineldo,  
que con Enilda has dormido—.  
Estando en esto el sultán,  
un gran pliego ha recibido;  
ábrelo luego, y al punto  
todo el calor ha perdido.  
—Que prendan a Gerineldo,  
que no salga del castillo—.  
En esto la hermosa Enilda  
cuidadosa llega a aquel sitio.  
De lo que pasa informada,  
y conociendo el peligro,  
sin esperar a que torne  
el buen rey enfurecido,  
salta las tapias ligera  
en pos de su amor querido.  
Huyendo se va a Tartaria  
con su amante y fiel amigo,  
que en un brioso caballo  
la atendía en el egido.  
Allí antes de casarse  
recibe Enilda el bautismo,  
y las joyas que lleva  
en dos cajas de oro fino  
una vida regalada  
a su amante ha prometido.

pasiando. Antonces lo ve el rey y  
le dice:

“¿D'ionde viene Gerineldo  
tan blanco y descolorido,  
los muertos te han espantao  
o has dormido en el castillo?”

“Los muertos no me han espantao  
—contesta Gerineldo,

con la infanta sí he dormido  
¿y si he dormido con ella  
qué delito he cometido?”

“El delito que has hecho  
desde ahora te lo digo  
qu'ella ha de ser tu mujer  
igual que ser tu, marido”.

“Yo muy bien quiero con ella,  
pero ella no quiere conmigo...”.

“Si no te hubiese querido  
no te hubiese consentido  
y si en todo este contorno  
yo no hallara un vestido  
vestila como querás  
porque así lo ha merecido.  
Porque con tí fue que quiso  
y con otro no ha querido”.

Bueno... Casamiento de Gerineldo  
en el castillo.

¡Se quedó Gerineldo casado con la  
infanta porque el rey no permitió  
que no se casara con ella!

Vino casándose la infanta con el  
paje querido del rey, porque ella  
misma lo consintió así. Así fue que  
Gerineldo vino ocupando la corona  
del rey, y la corona de la reina la  
vino ocupando la princesa, porque  
era la sola hija que tenían. Fue un  
banquete de mes y medio, telegra-  
mas pa'todas partes que vinieran  
los más que pudieran. Vinieron.

Y fue un casamiento muy feliz y  
fue un yerno muy bueno. Y con-  
tando, contando, se acabó mi cuen-  
to, sea mentira, sea verdad, se lo  
llevó el viento” (24).

Esta es la emancipación. Habría que recordar una sentencia de Bellow: "el resultado de la emancipación es la locura" (25). Poco a poco nuestra emancipación de la forma, del génesis, de la genealogía, nuestro repudio por la camisa de fuerza, nos lleva al espacio abierto, nos lanza de cabeza en el abismo. Allí vive el fondo de los tiempos, también vive el futuro. El panorama es el de una película de Altman (26). El texto ha roto el límite, ha sorteado el destino trágico de la obra de arte, se ha sentido a gusto en el territorio de la locura. Porque la locura es el único territorio posible, es el sustento y el principio y fin de todas las cosas. Sólo mediante ella se ha podido dominar la muerte. Y por eso, mientras Carlomagno, el padre de la Infanta, se ha convertido en una pieza de museo, Gerineldo y la Infanta viven. Por ejemplo en Buenaventura. Por ejemplo en este absurdo texto de escolares.

#### N O T A S

(1) Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa Calpe, Argentina S. A., Colección Austral, Decimotercera edición, pág. 14, Buenos Aires, 1963.

(2) Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, Alianza Editorial, Segunda edición, pág. 10, Buenos Aires, 1977.

(3) Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Monte Avila Editores, Traducción: Julieta Sucre. Primera edición, pág. 54, Caracas, 1978.

(4) Variaciones sobre el texto de Barthes. Toda variación gozará el texto.

(5) Menéndez Pidal, op. cit., pág. 12.

(6) José García López, *Historia de la literatura española*, Editorial Vicens-Vives, Decimoctava edición, pág. 108, Barcelona, 1972.

(7) Id., pág. 109.

(8) Dámaso Alonso, *Cancionero y romancero español*, Salvat Editores S.A., Biblioteca Básica Salvat, Introducción, Navarra, 1969 (citamos de memoria).

(9) Ramón Menéndez Pidal, op. cit., pág. 9.

(10) Id., pág. 17.

(11) Id., pág. 18.

(12) Id., págs. 29-30.

(13) José García López, op. cit., pág. 114.

(14) Dámaso Alonso, op. cit. Citamos de memoria.

(15) José García López, op. cit., Págs. 110-112.

(16) Ramón Menéndez Pidal, op. cit., pág. 24.

(17) José García López, op. cit., pág. 114. La cita aparece resumida.