

Arnaut Daniel Bdt 29,14

*Lo ferm voler: s'enongla*¹

ROSA M^a MEDINA GRANDA
Universidad de Oviedo

1. *S'enonglar*, una creación afortunada

El término que nos ocupa, *s'enongla*, es la tercera persona de singular del presente de indicativo de un verbo, *s'enonglar*, al que A. Roncaglia¹ ya calificó de una: “felice creazione”, “appunto un'invenzione formale”. *S'enongla e intra*, son, a su vez, los dos únicos verbos que se encuentran en la lista de palabras-rima de la sextina; lista compuesta mayoritariamente por sustantivos de dos sílabas, a saber: *intra, ongla, arma, verga, oncle y cambra*. Las *potencialidades semánticas* de estos términos, fruto de las *permutaciones* y de la *estructura circular* del poema, conforman la famosa sextina de Arnaut Daniel.² Gracias a *s'enongla* es posible, pues, que el sustantivo *ongla*, que pone fin a la quinta *stanza*, reaparezca, *metamorfoseado* ahora en verbo, como fin del primer verso de la sexta *stanza*, de acuerdo con la *retrogradatio cruciata*, que produce finalmente y, como es sabido, una rotación en espiral.³ Pero también, gracias a la afortunada creación de *s'enongla*,

¹ Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto MICINN (FFI2011-26785): “El debate metaliterario en la lírica románica medieval”, de la Universidad de Santiago de Compostela.

¹ A. Roncaglia, “L'invenzione della sestina”, *Metrica*, 2, 1981, pp. 3-41.

² En el Anexo final, reproducimos la versión de la sextina que hemos utilizado: para las seis primeras *stanzas*, nos hemos basado en la edición de M. Eusebi, *Arnaut Daniel: Il sirventese e le canzoni*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1984; para la *tornada* final hemos utilizado la lectura e interpretación propuestas por C. Di Girolamo, “Past participles with active meaning: an interpretation of two troubadour passages (BDT 29.14, 39 and 293.25, 67)”, *Romance Philology*, 61, 2007, pp. 235-241. Volveremos sobre las potencialidades semánticas, etc., más adelante en este trabajo.

³ En palabras de Roncaglia (“L'invenzione della sestina”, p. 6), se trata de: “una regolare alternanza d'inversione e progressione, per cui l'ultima parola-rima d'una strofa diventa la prima nella successiva mentre la prima slitta a seconda, la penultima passa al terzo posto seguita al quarto dalla seconda, la terzultima è quinta e la terza resta ultima. Si attua insomma, di strofa in strofa, una rotazione a spirale. [...] Se le permutazioni continuassero secondo il medesimo schema oltre le sei strofe, nella settima si ritroverebbe lo

se lograría algo que consideramos esencial, desde el punto de vista del sentido, y que permitiría relacionar, en nuestra opinión, este término con el mundo de las emociones en la lírica medieval: a saber, la interpretación de *s'enonglar* como una acción consistente en la *liberación*, por parte del poeta, de su propio cuerpo, que desaparecería al insertarse⁴ y *penetrar* en el de la dama. Esto supondría el logro para el poeta de dos cosas íntimamente unidas: deshacerse de su yo y la consecución de un *Cuerpo sin Órganos* (en adelante, *CsO*). El *CsO* es un concepto a su vez englobado en el concepto filosófico de *rizoma* de Deleuze y Guattari.⁵ El rizoma es un modelo de pensamiento 'no-jerárquico', no-arbóreo' y que carece de centro; es pues un sistema *acentrado*, en el que pueden ser conectados además elementos de distinta naturaleza.⁶ Así las cosas, el *CsO* no cesaría de *deshacer* el organismo como *sistema jerárquico* (pero sin llegar a destruirlo, vid. *infra*), de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, y de atribuirse los sujetos a los que tan sólo dejaría un nombre como huella de una identidad. Desde el *CsO*, que es cuestión de vida, *el deseo* podría fluir sin obstáculo alguno. De lo contrario, el deseo quedaría bloqueado y se produciría una situación de muerte (vid. *infra*).⁷ Todo esto está vinculado, naturalmente, a una nueva interpretación, por nosotros ya formulada,⁸ de la sextina arnaldiana, que vendría a sumarse a la lista de interpretaciones hechas hasta la fecha en torno a la sextina.⁹

stesso ordine che nella prima, e il ciclo ricominciarebbe (come in effetti accade nella *sestina doppia* del Petrarca)".

⁴ De acuerdo con E. Levy (*Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, II, s.v. *s'empren dre en*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1973), el sentido figurado de *s'empren* sería, en la sextina, el de "sich heften an" sugerido por Appel, en castellano: "insertarse", o también el de "sich anklammern", sugerido por Canello, en castellano: "aferrarse".

⁵ G. Deleuze y F. Guattari, *Rizoma: introducción*, Pre-Textos, 1977.

⁶ Este rasgo lo ha hecho de particular interés en la filosofía de la ciencia y de la sociedad, la semiótica y la teoría de la comunicación contemporáneas.

⁷ Esta interpretación se aleja, claramente, de la propuesta por Ch. Jernigan ("The Song of Nail and Uncle: Arnaut Daniel's Sestina "Lo ferm voler q'el cor m'intra", *Studies in Philology*, LXXI, 2, 1974, pp. 127-151), quien ve en *s'enongla*, o más exactamente en *s'empren* y *s'enongla*, la idea, muy gráfica, de una "penetración sexual".

⁸ R.M. Medina, "La sextina de Arnaut Daniel: ¿"Deseo"? ¿"Rizoma"?", XI Congrès de l'Associacion internacionala d'Estudis Occitans, Lérida/Lleida, 16 al 21 de junio de 2014. (Este trabajo está aún en prensa).

⁹ Las diversas teorías sobre la sextina han sido elaboradas por: A. Roncaglia ("L'invenzione..."), que ve en esta composición una intención cabalística; Antoine Tavera, que invoca la espiral ("Arnaut Daniel et la spirale", *Subsidia Pataphysica*, 1, 1965, pp. 73-78); Paolo Canettieri, que ve en ella una alegoría morfológica del juego de los dados (*Il Gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma: Bagatto Libri, 1996 y *La Ses-*

1.1. La sextina de Arnaut Daniel: el lenguaje y el deseo hechos rizoma

Según nuestra hipótesis, la sextina sería una creación donde la forma y el contenido estarían íntimamente ligados de cara a la expresión de la *inmanencia del deseo*, en nuestra opinión tema central de esta composición. La inmanencia supondría la definición del deseo como *proceso de producción*, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo. Para formular nuestra hipótesis nos hemos basado en dos conceptos muy similares y al mismo tiempo complementarios, que explicarían, a nuestro entender, la estrecha relación entre la estructura y el sentido de la sextina: 1) el concepto de rizoma-CsO, que ya fue aplicado por Deleuze y Guattari al amor cortés (vid. *infra*); y 2) el arte del *entrelazamiento* de palabras (por lo general de palabras dispares fuera del lenguaje poético), que en occitano antiguo se conocía con el nombre de *entrebescar los motz*. Este arte procede de la retórica medieval y fue magistralmente estudiado por Marianne Shapiro,¹⁰ para quien la sextina sería además su caso más extremo dentro de la lírica románica medieval. Los pilares del *entrebescar* serían la repetición, la inversión y la paranomasia. Ambos conceptos – *rizoma* y *entrebescamen* – supondrían, grosso modo, la creación de un nuevo y específicamente poético orden del discurso, opuesto al orden racional y lineal

tina e il dado. Sull'arte ludica del trobar, Roma: Colet, 1993, pp. 20-22); Alessandro Fo, Carlo Vecce y Claudio Vela, que se refieren a la proyección de una coreografía (*Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1987, pp. 37-39); y D. Billy "La sextine et le philologue", en Cercle Polianov, *Forme 6 Mesure: pour Jacques Roubaud, Mezura*, 49, 2001, pp. 103-113; "Une razo perdue de *Lo ferm voler*, ou la véritable histoire des origines de la sextine", en "Mielz valt mesure que ne fait estultie", Budapest, Krónika Nova, 2008, pp. 53-56. Todas estas referencias así como sus resúmenes están recogidos por D. Billy ("L'Art poétique d'Arnaud Daniel", en *Arnaud Daniel, Joglar, Orfèvre et Maître*, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2012, pp. 107-132). Por su parte, Simon Gaunt (*Medieval Obscenities*, York Medieval Press, 2006), ha dedicado asimismo unas páginas a la sextina. Su aproximación es psicoanalítica y se basa, en concreto, en la tesis lacaniana del amor cortés, según la cual este amor se ve simultáneamente sostenido y frustrado por un deseo que tiene el discurso como origen y destino. La cuestión central es que el amor cortés es un mecanismo, no para satisfacer el deseo, sino para perpetuarlo a través de la sublimación. Al referirse a la sextina, Gaunt señala que representaría la lacaniana *dit-mension de l'obsenité*, es decir, la forma en la que esta preocupación por el cuerpo como el lugar donde necesariamente se frustra el deseo, queda atrapada en la dimensión del discurso (*dit-mension*) y otras formas de representación. (Cfr. Gaunt, *Medieval obscenities*, p. 103).

¹⁰ M. Shapiro, "Entrebescar los motz: Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric", *Zeitschrift für Romanische Philologie* 100, 3/4, 1984, pp. 355-383.

del desarrollo de un argumento, de un sistema acentrado, donde existen nuevos órdenes y nuevos significados, en gran medida originados por los movimientos circulares / cíclicos que caracterizan tanto al rizoma como a la retórica del *entrebescar* (vid. *infra*). Tanto es así que ambos conceptos permiten poner en conexión armónica y equilibrada cosas tan dispares como son la tradición y la innovación, el programa y la espontaneidad, y en definitiva, en el caso de la sextina, la combinación de los preceptos del amor cortés con la expresión abierta y directa de un deseo sexual, cosa esta generalmente aceptada por la crítica en general. En otro orden de cosas, el concepto de rizoma permitiría dar cuenta del deseo, que, según Deleuze y Guattari, se produce y se mueve rizomáticamente (vid. *infra*); de ahí que nosotros nos hayamos basado en él para dar cuenta de la íntima unión entre el contenido – inmanencia del deseo – y la forma, en nuestra opinión rizomática, de la sextina.

1.1.1. Rizoma y *entrebescamen*: nuevos órdenes y nuevos significados

La creación de nuevos órdenes y nuevos significados por el rizoma y el *entrebescamen* sería debida a que ambos modelos comparten en el fondo los “principios de conexión y heterogeneidad”, que fueron desarrollados teóricamente por Deleuze y Guattari para dar cuenta del rizoma. El rizoma es una imagen de pensamiento que se basa en el rizoma botánico,¹¹ que aprehende multiplicidades. Se trata de un modelo descriptivo o epistemológico, donde la organización de los elementos no sigue, como ya hemos dicho, líneas de subordinación jerárquica, arbórea ni dicotómica, sino que cualquier elemento puede afectar a cualquier otro, o lo que es lo mismo, cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo, pues estamos ante un sistema acentrado. Esto no sucede con el modelo del árbol o de la raíz, que siempre fijan un orden, un centro. Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación. Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas. A estos sistemas centrados se oponen los acentrados, redes en las que la comunicación se produce entre dos vecinos cualesquiera, en los que los tallos o canales no preexisten, en los que los individuos son todos intercambiables, definiéndose únicamente por un estado en un momento determinado, de tal manera

¹¹ El rizoma botánico procede como la naturaleza: en ella hasta las raíces son pivotes, con abundante ramificación lateral y circular; no dicotómica (cfr. Deleuze-Guattari, *Rizoma*, p. 11).

que las operaciones locales se coordinan y que el resultado final se sincroniza independientemente de la instancia central. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y... y... y”, instaura pues la lógica del Y, derriba la ontología, destituye el fundamento, y anula fin y comienzo; es, por ello, más bien una cuestión de pragmática.¹² El rizoma hace crecer las multiplicidades que aprehende en una dirección circular o cíclica. Un método del tipo rizoma analiza el lenguaje *descentrándolo* sobre otras dimensiones y otros registros, y pone en entredicho la hegemonía del significante. El método rizoma efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados. En el rizoma las palabras son de ‘raíces múltiples’, sólo rompen la unidad lineal de la palabra, o incluso de la lengua, estableciendo una unidad cíclica de la frase, del texto o del saber.¹³

Shapiro, por su parte, viene a decir lo mismo, cuando propone separar el orden seguido por la exposición lógica de un argumento del orden que comporta el procedimiento poético del *entrebescamen*, en el que las palabras trabajan para ellas mismas y en la dirección de la poesía:

I propose now that the clarity of argumentation that is consistently opposed to this kind of poetic procedure, and that is chiefly akin to prose, is to be contrasted with a rhetoric of *entrebescamen* that dares to perceive itself as analogous to divine rhetoric, i.e. as one in which words work for themselves and in the direction of poetry. It is a rhetoric that bares the means whereby words contract associations among themselves, and this rhetoric is to be viewed as the wider implication of *entrebescar*. The poem yield an even more specific result: rhetoric stresses structures of repetition or recurrence that are the very structures that define poetry (*versus*).¹⁴

Posteriormente, y al analizar el modelo del *entrebescamen* en la *flors enversa* de Raimbaut d'Aurenga, composición que habría sido el ‘germen’ de la sextina, Shapiro vuelve a reiterar la necesidad de establecer una clara separación ente el entrelazamiento de palabras y el orden lógico y racional de un argumento. Además, cuando el lenguaje es tratado desde el *entrebescamen*, éste refleja sus propias lagunas, pues no puede haber perfecta sinonimia, ni tampoco un divorcio perfecto entre homónimos:

Since there is parity between seeming opponents and it is revealed only through the independent work of language, word-weaving is clearly cut off from rational,

¹² Cfr. Deleuze-Guattari, *Rizoma*, pp. 13, 21-11, 29.

¹³ Cfr. Deleuze-Guattari, *Rizoma*, p. 12.

¹⁴ Shapiro, “Entrebescar...”, p. 364.

unfolding argumentation. Moreover, language when “interwoven” exposes its own lacunae, for there can be no perfect synonymy, nor can there be any perfect divorce between homonyms.¹⁵

Finalmente, en su análisis de la sextina arnaldiana, a la que considera el caso extremo de la experimentación con el entrelazamiento de palabras vía la repetición, la inversión y la paronomasia, como ya hemos dicho, Shapiro destaca lo no-estaticidad del significado, la continua búsqueda del mismo a través de la espiral de la *retrogradatio*, y en definitiva, la existencia constante de nuevos órdenes y de nuevos significados, en una composición formalmente acentrada:

The six-line strophe is formally uncentered, since no line in it can be equidistant from all the others. Since it cannot possess a true center, then, the word-cycle is never closed, but describes a spiralling continuity of the search for meaning. The only ending to the spiral is, again, formal: that of the *tornada*. As it brings back the rhymewords in generally scrambled order, the *tornada*, a truncated strophe in the number of its lines, formally embodies the perennial possibilities of semantic openness for the rhymewords: new orders, new meanings. Finally, the interweaving of the rhymewords within the cycles of the six-line strophes show how meaning is never static, never finished, how it accumulates continuously and how one present meaning temporarily substitutes itself for the last.

Certain other features of the sestina strophe make it adept at displaying the lack of centered meaning. [...] The combinatory aesthetics of the sestina emanate from those of the troubadour *canço* in general but are more firmly based upon the modulation of repetition and inversion, two of the characteristics I have termed as typical of “interweaving”. The process known in Latin metrics as *retrogradatio cruciata* is based on those two features”.¹⁶

1.2. La circularidad del canto, el modelo no-lineal y el entrelazamiento de aparentes opuestos, según la crítica

Todo lo hasta aquí referido encajaría perfectamente, en nuestra opinión, con lo ya señalado por parte de la crítica, respecto a la peculiar estructura de la sextina y a su capacidad para combinar tradición y espontaneidad, y en definitiva, para abrir el arte de *trobar* a una nueva dimensión. Roncaglia y D. Billy¹⁷ han hecho ya

¹⁵ Shapiro, “Entrebesar...”, p. 376.

¹⁶ Shapiro, “Entrebesar...”, p. 371.

¹⁷ D. Billy, “L’art poétique d’Arnaut Daniel”, en *Arnaut Daniel, Joglar, Orfèvre et Maître*, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2012, pp. 107-132.

especial énfasis en la *no-linealidad* del discurso de la sextina y en su naturaleza *cíclica*. Así Billy, al describir el arte poético de Arnaut en esta construcción, dice: “Cette stratégie se différencie ainsi nettement des structures séquentielles qui étaient généralement en règle”.¹⁸ Más adelante añade: “On retrouve donc ici la recherche d’une structure cyclique [...], avec une nouvelle exigence qui procède de l’abolition de la rime au sein du couplet”.¹⁹ Esta abolición de la rima en el espacio estrófico para favorecerla en el interestrófico habría permitido a Arnaut franquear una especie de barrera psicológica que sus predecesores no habían osado hacer. Este procedimiento le habría permitido restringir el número de palabras requeridas para una misma rima, reduciéndolo al número de estrofas (más las *tornadas* eventuales). Esta reducción habría favorecido, a su vez, el empleo de rimas extrañas, que obviamente ofrecen una combinación limitada. Esta originalidad estética de Arnaut habría sido precisamente uno de los elementos que determinó la invención de la sextina, a través de la composición de *Lo ferm voler*.

Asimismo, y en otro de sus trabajos dedicados a la sextina, Billy²⁰ llega a hablar de *deconstrucción*:

Arnaut a voulu aller plus loin encore dans la déconstruction de la forme, en supprimant la rime purement et simplement. Mais comment faire sans tomber dans le travers d’une composition dénuée de structure? En substituant au retour des mêmes terminaisons phoniques le retour des mêmes mots. Associé à une reprise à l’identique, un tel procédé aurait cependant eu le défaut de rendre le parallélisme des couplets encore plus évident qu’avec les *coblas dissolutas*. C’est à ce problème que, à notre sens, l’invention de la permutation de *Lo ferm voler* est venu apporter une réponse, avec la reprise des mêmes mots selon un ordre constamment perturbé, tantôt inverse, comme dans les *coblas retrogradadas* [...], tantôt direct, comme dans les *coblas unissonans* et les *coblas dissolutas* [...]: c’est ainsi qu’Arnaut inventa la *retrogradatio cruciata* en donnant l’impression du désordre au moyen d’une technique rigoureuse, et arrêtant le processus juste avant qu’un septième couplet potentiel rétablisse l’ordre initial, ce qui aurait ruiné l’effet recherché. Par cette élaboration formelle sophistiquée, Arnaut entendait se dépasser lui-même et surpasser ses confrères comme l’art du *trobar*, fondé sur une constante émulation, l’y incitait, afin d’offrir à sa *dompna* un présent digne du haut amour qu’il lui devait, selon les conventions du temps.²¹

¹⁸ Billy, “L’Art poétique...”, p. 214.

¹⁹ Billy, “L’Art poétique...”, p. 125.

²⁰ D. Billy, “Bertran de Born et la sextine”, en *Bertran de Born. Seigneur et troubadour*, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2009, pp. 141-166.

²¹ Billy, “Bertran de Born et la sextine”, p. 162.

Roncaglia, por su parte, emplea el término occitano *lassar* para dar cuenta del entrelazamiento de aparentes opuestos y de la *retrogradatio cruciata* de la sextina, y señala que esta técnica podría haber estado inspirada por los *entrelacs* que decoran a menudo la arquitectura medieval.²² Pero asimismo Roncaglia destaca que el artificio de la sextina podría estar relacionado con una búsqueda semántica, y ésta, a su vez, con una búsqueda metafísica: “scavare nelle strutture della lingua è scavare nella struttura dell’universo”.²³ La estructura de la sextina podría ser considerada una metáfora intelectual de la realidad y un instrumento para dominarla “sottoponendo il confuso mondo dell’esperienza e delle passioni a un ordine prestabilito”.²⁴ La sextina sería un instrumento heurístico para explorar los nexos entre las cosas, traduciéndolos en un sistema de relaciones abstractas; estaríamos, pues, ante un modelo *a priori* de *epistemología estética*. Por este motivo, cabría pensar que la elección de un principio de elaboración estructural tan complicado y riguroso revelaría un cierto modo de concebir la poesía como “artificio consapevole e controllato”, como un virtuosismo interpretado con un compromiso que va más allá del ‘juego’, hasta el extremo de llegar a cálculos sutiles. Mediante la ocurrencia de una misma base sémica en diferentes contextos, con diversas funciones y en relación a actantes diversos, se ofrece la oportunidad de verificar en concreto, experimentalmente, las potencialidades significativas así como la capacidad de sugestión emotiva de dichas palabras: “un vero e proprio scavo nel vivo della parola, alla ricerca d’un segreto che non sia più soltanto parola (e non è questo appunto che chiamiamo poesia?)”.²⁵

Asimismo Del Monte²⁶ ha resaltado la combinación de tradición y originalidad, de programa y espontaneidad, así como la distinta polaridad de los términos que son fundidos como si fueran analógicos, a la hora de destacar los rasgos propios del estilo poético arnaldiano; y por lo que se refiere a la sextina señala:

Il fascino maggiore della sestina è in questo miracoloso equilibrio fra la reiterata violenza dello stato affettivo e il suo persistente oggettivarsi nel sorriso, e nella gioia della conquistata armonia s’inseriscono parole come *cambra, onglia, oncle*, prima non accettate, per il loro nudo realismo, nel linguaggio poetico: ché l’ispirazione complessa e multiforme, poliedrica, di Arnaut rinviene la sua aderente espressione, sempre, in questo stile sapientissimo, apparentemente dissipato, ma in verità unita-

²² Roncaglia, “L’invenzione...”.

²³ Roncaglia, “L’invenzione”, p. 28.

²⁴ Roncaglia, “L’invenzione”, p. 13.

²⁵ Roncaglia, “L’invenzione”, p. 13.

²⁶ A. Del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953, pp. 86-91.

rio. In questo stile composito son fusi l'impeto lirico e la pausa ironica, l'allusione umbratile e il dato crudamente realístico, la delicatezza e la trivialità, il malinconico e il grottesco, l'etereo e il cavilloso. Ma certo la peculiarità più vistosa è l'insistenza analogica.²⁷

Para Del Monte, se puede aplicar a Arnaut lo que Eliot dijo de Dante:

E cioè ch'egli ha una fantasia precipuamente visiva, tendente a rappresentare anche le reazioni sentimentali in modi realistici, corposi e sensuali. S'è già additato il brusco trapasso in lui dalla levità lirica alla crudezza espressiva, ora triviale, ora grottesca, per cui per la prima volta risuonano nelle sue canzoni voci mai prima incluse nella tradizione stilistica. [...] questo realismo segna uno stemperare il pathos nell'ironia; rivela l'equilibrio attinto fra tanti estremi sentimenti, che urgono nel'animo del poeta.²⁸

Finalmente, Del Monte señala un rasgo no previamente señalado por la crítica, que nosotros sepamos, y que, como veremos, es importante para nuestra interpretación final de la sextina: el paralelismo entre amor y canto, que tiene en Arnaut una asiduidad mayor que en otros trovadores, y una mayor importancia. Parece como si esto fuera consecuencia del hecho de que el poeta era consciente de que sólo se podía comunicar con los otros a través del canto. Así las cosas, mediante esta *catarsis estética* se liberaría la condición sentimental de Arnaut: "La poesia è per Arnaut liberazione e gioia: attuazione della sua vitalità non altrimenti realizzata".²⁹

2. La stanza sexta de la sextina y sus distintos niveles de significado

Habida cuenta de la estructura rizomática y entrelazada de la sextina y del desarrollo del poema a través de las potencialidades semánticas de las distintas palabras-rima en su movimiento circular,³⁰ nos encontramos, en resumidas cuentas,

²⁷ Del Monte, *Studi...*, p. 87.

²⁸ Del Monte, *Studi...*, p. 88.

²⁹ Del Monte, *Studi...*, p. 88.

³⁰ L.M. Paterson (*Troubadours and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975, pp. 199-201) ha subrayado precisamente el papel de estas potencialidades en el desarrollo del poema. *Cambra* al principio es el emplazamiento convencional del amor erótico (v. 6), luego una imagen del amor físico hacia la dama (vv. 7, 14, 22); en la estanza quinta aparece junto al amor platónico como una parte solo de la *Fin'Amors* (v. 29), luego se convierte en símbolo de la felicidad completa, el Paraíso encontrado desde la unión física y espiri-

con que, a lo largo de esta composición, aparecerían conectadas dos heterogeneidades: el mundo cortés y el deseo carnal. Pero de todas las *stanzas* de la sextina, es precisamente la sexta, donde se produce además la ocurrencia de *s'enongla*, la estrofa en la que se realiza de manera casi perfecta la combinación de los dos niveles de significado.

tual (v. 33). *Ongla* expresa daño (v. 2) y miedo (v. 10), luego un deseo de intimidad inalcanzable (v. 17, 21), posteriormente su sentido literal: uña (v. 30) y la unión entre el poeta y la dama (31). *Verga* es al principio una imagen de dolor y castigo (vv. 4, 11, 15), luego de la admisión de la debilidad por parte del propio poeta y de su rendición ante la necesidad de amor físico y espiritual (v. 24). Asimismo es imagen de crecimiento/florecimiento y es utilizado en su sentido real: "rama" (vv. 25 y 32). *Intra* expresa los distintos estados por los que pasa la mente del poeta: el impulso inicial con el que el amor / o el deseo entra en su corazón / cuerpo (v. 1). En las dos siguientes estanzas, al estar negado, *intra* expresa los obstáculos con los que el poeta se encuentra en su deseo de aproximarse a la dama (vv. 8 y 16); luego cómo el amor entra de nuevo en su corazón (v. 23) y se convierte en *Fin'Amors* (v. 27). Finalmente el poeta imagina con este verbo su hipotética entrada en el Paraíso (v. 36). *Arma* aparece en la expresión formulaica que se usa para maldecir a los calumniadores (v. 3), luego representa el miedo del poeta y el rechazo de la parte espiritual del amor (vv. 12 y 13). Posteriormente se emplea irónicamente cuando el poeta se burla de sí mismo (v. 20), cuando el alma y el cuerpo están unidos en la *Fin'Amors* (v. 28), y finalmente cuando el alma está vista en el contexto del paraíso (v. 35). La elección de *oncle* resulta enigmática, aunque en general aparece como un término que expresa una figura de orden, que impide que fluya el amor del poeta. No obstante, este término experimenta también modulaciones en su sentido: al principio es el guardián de la señora (v. 5), después expresa más vagamente los impedimentos al amor del poeta (v. 9). En la estanza tercera, representa a los buenos consejeros, que intentan llevar al poeta por el buen camino, a aquellos a quienes él desea precisamente ignorar (v. 18). La siguiente ocurrencia de *oncle* implica ironía y cómo el poeta se burla de sí mismo (v. 19); y en la estanza quinta, la estructura de antítesis y de quiasmo vincula la *seca verga* con *arma* y a *nebot ni oncle* con *cors* (vv. 25-28). En ella se sugiere que *oncle* representa la vida antigua y física que ahora se encamina hacia una vida nueva y espiritual. En la estanza sexta, *oncle* representa los amores terrenales, que preceden al verdadero amor del poeta por su dama, el único que le permitirá la entrada en el paraíso.

Otros autores, como Ch. Jernigan (*op. cit.*) y S. Gaunt (*Medieval Obscenities*, York Medieval Press, 2006, pp. 100-104), han hecho especial hincapié en los dobles sentidos de las palabras-rima, que contribuyen a que la sextina se mueva constantemente entre dos polos / niveles opuestos de significado: el código cortés y el deseo sexual, si bien ambos autores se inclinan, como ya hemos señalado, por una interpretación de la sextina en pro del amor sexual. Jernigan, desde la mera sexualidad y Gaunt, desde la tesis lacaniana del amor cortés, a saber: la *dit-mension de l'obscenité*, ya referida.

2.1. La tesis de Jernigan

Jernigan es quizás el autor que más incide en esta cuestión: “every line, every idea and poetic image works in both contexts”.³¹ Desde el punto de vista del amor cortés, Arnaut nos dice que su “cuerpo” (v. 32, *cor + s* analógica) “está enraizado y (literalmente) añado” en su amada “como la corteza en la rama”. *S'enongla* es considerado por Jernigan un término vívido y de nueva acuñación, que recoge todas las frases de la sextina en donde se refiere el deseo del poeta de estar tan cerca de su amada como el dedo lo está de la uña. Los dos versos siguientes, según este investigador, reiteran el gran afecto que el poeta siente por su señora, por medio del empleo de expresiones formulaicas. Las dos últimas líneas expresan un pensamiento parecido, a saber: que el poeta tendrá “doble alegría” de estar con su amada en el paraíso, si uno puede entrar en él “por amar bien”. Llegado a este punto, Jernigan³² recuerda la interpretación de Nicola Zingarelli, quien piensa que toda la sextina es una expresión de amor espiritual. Ahora bien, Jernigan afirma asimismo que cuando Arnaut dice, en los versos 31-32 de la *stanza* sexta, que su *cors* está “enraizado y añado” en su dama, el poeta se refiere, no a su “corazón”, sino a su “cuerpo”. Por esto, Jernigan considera que el emparejamiento *s'enpren e s'enongla* es, como ya hemos dicho, una imagen, muy gráfica, de una relación sexual, y que el verso 32 completa esta imagen al decir que el cuerpo del poeta está en la dama como “la corteza en la rama”. En el verso 33, se refiere además que la dama es para el poeta “torre, palacio y cámara de alegría”. Cada una de estas referencias arquitectónicas podría ser una imagen sexual, y el término *ioi* tiene a menudo una connotación sexual en la lengua de los trovadores. El verso 34 es una broma comparable a la que se da en las líneas 19-20, pues es obvio que el poeta nunca amó a “fraire, paren ni oncle” – todos parientes masculinos – tanto como a su amada.³³ No obstante, continúa Jernigan, el más increíble juego de palabras comprende, no obstante, los dos últimos versos de esta *stanza*, los cuales podrían ser interpretados desde el punto de vista espiritual, pero también desde el sexual: en este caso sería su “pene” (*arma*), y no su “alma”, el que tendrá “doble

³¹ Jernigan, “The song...”, p. 144.

³² Jernigan, “The song...”, p. 154.

³³ En nuestra opinión, este tipo de burlas, de ironías, podrían haber sido asimismo empleadas por Arnaut Daniel para distanciarse de sus emociones, en concreto del enorme deseo que le embarga, y poder hablar de él. No olvidemos que, de acuerdo con D. Sperber & D. Wilson (*Relevance. Communication and Cognition*, Oxford: University Press, 1986), la ironía tiene esencialmente una función *distanciadora* respecto a los enunciados donde aparece.

alegría” por estar con su señora en el paraíso, es decir por estar en el paraíso del amor sexual, “si alguna vez alguien entra allí por haber amado bien”. El paraíso es aquí su dama, y es en el paraíso donde el poeta intenta entrar por haber amado. La misma interpretación de carácter sexual es la que propone Jernigan para la *tornada* de la sextina, pieza clave para la comprensión de la misma. El texto base que utiliza para la *tornada* es:

Arnautz tramet sa chansson d’ongl’e d’oncle,
a grat de lieis que de sa verg’a l’arma,
son Desirat, cui pretz en cambra intra.³⁴

Su traducción es:

Arnaut sends his song of nail and uncle
for the pleasure of her who has the *arma* of his rod,
his Desirat, whose praise enters the chamber.³⁵

Su interpretación es: el pronombre *lieis* del verso 38 es claramente la dama a quien se envía el poema, y si se interpreta *arma* como “arma” y *verga* como “pene”, el sentido sexual del verso en cuestión resulta obvio, pues en la mente del poeta es la dama quien posee su *arma-verga*: “for the pleasure of her who has the weapon of his rod”.³⁶

Las reflexiones de Jernigan sobre los dos sentidos de la sexta *stanza* y el sentido sexual de la *tornada*, van seguidos de un comentario de la sextina en su totalidad, que nosotros compartimos en gran parte. Veamos de qué se trata: Arnaut llamó a su sextina la *chansson d’ongl’e d’oncle*, es decir, la “canción de la uña y el tío”, un título sin duda poco apropiado para una canción que fuese una canción de amor espiritual. Pensamos, como Jernigan, que existe aquí un cierto efecto cómico, que casaría con la ironía a la que ya nos hemos referido. Mediante esta denominación para su canción, Arnaut se estaría burlando quizás de las rimas difíciles del *trobar ric* y de las fórmulas convencionales que generalmente representaban sus contenidos. Asimismo es probable que Arnaut estuviese haciendo mofa de los sentimientos formulaicos de los trovadores, oponiéndolos a la más desconcertante realidad sexual, y retorciéndolos paralelamente en esta nueva forma llamada sextina. El poema tiene éxito porque existe un ajuste entre el contenido y la forma, que, en

³⁴ Jernigan, “The song...”, p. 128.

³⁵ Jernigan, “The song...”, p. 145.

³⁶ Jernigan, “The song...”, pp. 147-148.

opinión de Jernigan, son respectivamente un contenido carnal y cómico y una forma que es casi cómicamente difícil pero que funciona. Es asimismo posible que, mediante esta creación de una nueva forma poética, Arnaut se estuviese también burlando de los difíciles y complejos tipos de verso, incluidos los suyos propios. Para Jernigan, estaríamos ante un poema que existe en dos niveles, ante un poema compuesto de dobles sentidos que reaparecen siete insistentes veces en contextos ligeramente diferentes que hacen que los significados cambien gradualmente.

El análisis de Jernigan de la sextina termina con una interesante deducción: es probable que Dante colocase a Arnaut entre los *lussuriosi* en el Canto XXVI del Purgatorio, porque Dante habría comprendido el sentido sexual, y no de amor espiritual, de la sextina.³⁷

2.2. Nuestra hipótesis: s'enonglar o la conversión en un CsO

Nuestra hipótesis se diferencia de la de Jernigan en que nosotros, sin descartar completamente todos los dobles sentidos referidos por este autor, no vemos en el emparejamiento *s'empren e s'enongla* la imagen de una relación sexual, sino más bien, y como ya hemos dicho, una imagen en la que el poeta se libera de su cuerpo, al insertarse y penetrar en el de la dama, y se convierte en un CsO. A partir de ese momento, se producirá un agenciamiento del CsO con otra intensidad, en este caso el "canto", habida cuenta del enorme valor catártico que éste tenía para Arnaut, y de que la música es también un rizoma (vid. *infra*). Por este motivo, reiteramos nuestra interpretación de la sextina como una canción donde se representa la inmanencia del deseo; y esto es posible porque el poeta, previo paso a la condición de CsO, que permite circular intensidades de deseo, hará rizoma con el canto, de ahí que sea éste, el canto del deseo, quien finalmente entre en la estancia de la dama. El verbo *s'enonglar* sería una creación afortunada, porque permitiría que el CsO, en el que queda algo del poeta, se abra a nuevas intensidades, que experimente, que fluya, haciendo fluir con él el deseo, que en este caso no tendrá ninguna connotación oscura, sino que será signo de vida, de energía. Paralelamente se habría producido una experimentación asimismo a nivel lingüístico, pues *s'enongla* es una creación nueva y no el mero calco de algo. El deseo además es algo que se produce y se mueve rizomáticamente, de ahí su vinculación con el CsO. Deleuze y Guattari³⁸ lo han dicho: "No podéis desear sin hacer uno".

³⁷ Cfr. Jernigan, "The song...", pp. 148-149, 151.

³⁸ G. Deleuze – F. Guattari, "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?" en *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988. Recurso en línea: <http://

La lectura de la tornada realizada por M. Eusebi y posteriormente por C. Di Girolamo³⁹ tiene el mérito de hacer de *son*, la canción, el sujeto de *intra*. Esta lectura nos permitiría verificar la circulación de intensidades, de deseo que se produce desde la sexta *stanza* hasta la *tornada*.

Recordemos nuevamente la *stanza* y la *tornada* en cuestión:

Aissi s'empren e s'enongla
 mos cors en lieis cum l'escors'en la verja,
 qu'ilh m. es de joi tors e palais e cambra;
 e non am tan paren, fraire ni oncle,
 qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,
 si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

Eusebi interpreta esta *stanza* del siguiente modo:

Così s'apprende e s'inunghia il mio cuore in lei come la scorza nella verga, poichè mi è di gioia torre e palazzo e camera, e non amo tanto parente, fratello né zio, che in Paradiso ne avrà doppia gioia la mia anima, se mai alcuno per ben amare là entra.

Nuestra interpretación es, pues: “Así se inserta y penetra mi cuerpo en ella, como la corteza en la rama, pues ella es para mí torre, palacio y cámara de alegría, y no amo tanto a padre, hermano ni tío, que en el Paraíso tendrá doble alegría mi alma, si alguna vez alguien entra en él por haber amado bien”.

Interpretamos *escorsa* y *verja*, como “corteza” y “rama”, en su sentido literal y botánico, porque de acuerdo con el concepto filosófico de rizoma, basado en la metáfora del rizoma botánico, “En el corazón de un árbol, en el interior de una raíz o en la axila de una rama, puede formarse un nuevo rizoma”.⁴⁰

Tornada:

Arnauz tramet son chantar d'ongla e d'oncle
 a grat de liei, qui de sa verj'a l'arma,
 son desirat qu'apres dins chambra intra.⁴¹

www.minipimer.tv/txt/28oct/Como-hacerse-un-cuerpo-sin-organos-Gilles-Deleuze-y-Felix-Guattari.pdf>.

³⁹ M. Eusebi, *Arnaut Daniel: Il sirventese e le canzoni...*; Di Girolamo, “Past participles with active meaning...”, cf. *supra* referencias en nota 3.

⁴⁰ Deleuze-Guattari, *Rizoma*, p. 20.

⁴¹ Di Girolamo, “Past participles...”, p. 239.

Compartimos la traducción de Di Girolamo, “Arnaut sends his song of nail and uncle for the pleasure of she who possesses the soul of his rod, song of desire which, once learned, enters the chamber”, que traducimos en castellano: “Arnaut envía su canción de uña y tío, para complacer a aquella, que tiene el alma de su rama (=que es el objeto de su deseo, que provoca el intenso deseo en él), canción de deseo que, una vez memorizada, entra en la estancia / alcoba”.

Veamos ahora cuáles son las características del CsO-rizoma para comprender cómo se forma, y justificar nuestra hipótesis.

2.2.1. Características del CsO y su formación⁴²

Las características iniciales del CsO son:

- Deshacer el yo, contrariamente al psicoanálisis, que dice: “recobrad vuestro yo”. Es, pues, necesario sustituir la interpretación por la experimentación.
- El CsO está lleno de alegría, de éxtasis, de danza. El CsO es cuestión de vida, juventud y alegría.
- Supresión del fantasma, del conjunto de significancias y de subjetivaciones que pertenecen a los modelos arbóreos, jerárquicos. El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo.
- El CsO no equivale a una destrucción, sino que supone un intercambio, una circulación.
- En un CsO sólo circulan intensidades; el CsO las produce y las distribuye en un espacio a su vez intensivo e inextenso.
- El CsO es materia / energía intensa, no estratificada.
- El CsO es la magnitud intensiva a partir de cero. Es anterior a la extensión del organismo. Los órganos son aquí intensidades puras.

A las anteriores características sigue la siguiente, que, en nuestra opinión, sería esencial para comprender la sextina, y en particular el sentido de *s'enongla*:

- -El CsO oscila sobre dos polos: 1) las superficies de estratificación, sobre las que se pliega y se somete al juicio: esto es propio de los sistemas jerárquicos, arbóreos, donde el significativo tiene toda su hegemonía; y 2) el plan de consistencia o campo de inmanencia, en el que se despliega y se abre a la experimentación: esto es propio del rizoma-CsO.

⁴² ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?, cf. *supra* nota 18.

EL CsO es el campo de inmanencia del deseo, el plan de consistencia propio del deseo, justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo. Como ya hemos señalado, hay un gozo inmanente del deseo, como si se llenase de sí mismo y de sus contemplaciones, y que no implica ninguna carencia, ninguna imposibilidad, pero que tampoco se mide con el placer, puesto que es ese gozo el que distribuirá las intensidades de placer e impedirá que se carguen de angustia, de vergüenza, de culpabilidad.

El campo de inmanencia del deseo, CsO, hay que construirlo. Para ello es necesario elaborar un *agenciamiento*. Este suele estar orientado hacia los estratos, que forman entre sí una alianza, a través de la cual se amplían y pasan las intensidades. Un agenciamiento es el aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza, se metamorfosea, a medida que aumenta sus conexiones.

Frente a los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación, el CsO opone la desarticulación como propiedad del plan de consistencia, la experimentación como operación en ese plano, el nomadismo como movimiento. Desarticular el organismo necesita prudencia, es el arte de las dosis. Hay que operar con una línea muy fina, hay que *limar muy bien*. Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. Hace falta, no obstante, conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen; y también hay que conservar ciertas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante. Es necesario mimar los estratos, no se puede alcanzar el CsO y su plan de consistencia, desestratificándolo salvajemente. Si, en lugar de trazar un plan de consistencia para liberar al CsO, se lo libera con un gesto violento, y si se destruyen los estratos sin prudencia, se producirá la muerte. Habría, pues, que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato: quizás la *ongla*, en la sextina; experimentar las posibilidades que nos ofrece; buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización; experimentar las posibles líneas de fuga: quizás la creación de *s'enoglar*, en la sextina. Sólo así, manteniendo una relación meticulosa con los estratos, se consigue liberar las líneas de fuga, hacer pasar y huir los flujos conjugados, liberar intensidades continuas para lograr un CsO. Quizás esto explicaría la insistencia durante toda la sextina en la palabra *ongla*, que sería un estrato, a partir del cual se trazaría una línea de fuga, un plan

de consistencia del deseo: la creación afortunada del término *s'enonglar*. Gracias a este término se podría englobar el campo de immanencia del deseo en una estructura abstracta: en este caso la sextina.

El CsO es “mapa”, “diagrama”, experimentación, cosas que lo alejarían de los programas significantes y subjetivos: el código del amor cortés, por ejemplo. Al entrar en una formación social, habría que ver, en primer lugar, cómo está estratificada, para luego remontar de los estratos al agenciamiento más profundo: en la sextina, se trataría del rizoma “poeta + canción”. Finalmente habría que hacer bascular el agenciamiento suavemente, hacerlo pasar del lado del plan de consistencia. Sólo así el CsO se revelaría como lo que es: conexión de deseos, conjunción de flujos, *continuum* de intensidades. De esta forma, habremos construido nuestra pequeña máquina particular, dispuesta a conectarse con otras máquinas colectivas según las circunstancias. El CsO es todo esto: necesariamente un lugar, un Plan, un Colectivo: agenciar elementos, cosas... fragmentos, potencias; pues no puede hablarse de “mi” cuerpo sin órganos, sino de lo queda de mí, inalterable y cambiando de forma, franqueando umbrales: por ejemplo, el canto del deseo, creación del poeta, en la sextina.

2.2.2. El CsO y el amor cortés

Deleuze y Guattari, afirman lo siguiente sobre el amor cortés, en su estudio sobre el CsO:

Sería un error interpretar el amor cortés bajo la forma de una ley de carencia o de un ideal de trascendencia. La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en que el deseo ya no carece de nada, se satisface a sí mismo y construye su campo de immanencia. Se trata de hacer un CSO, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. El campo de immanencia es como el afuera absoluto que ya no conoce los yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la immanencia en la que se han fundido. En el amor cortés todo está permitido, con tal de que no sea exterior al deseo ni trascendente a su plan, pero tampoco interior a las personas. La mínima caricia puede ser tan fuerte como un orgasmo. Este es un hecho desagradable en relación al deseo, porque lo interrumpe. Lo único que cuenta es que el placer sea el flujo del propio deseo. Immanencia, en lugar de una medida que vendría a interrumpirlo o que lo haría depender de tres fantasmas: la carencia interior, lo trascendente superior, lo exterior aparente. Si el deseo no tiene como norma el placer no es a causa de una carencia que sería imposible satisfacer, sino, por el contrario, en razón de su positividad, es

decir del plan de consistencia que traza en el curso del proceso. Se trata de construir un campo de inmanencia en el que el deseo no carece de nada, y ya no se relaciona con ningún criterio exterior o trascendente.

3. Conclusiones

El poeta se ha deshecho de su yo y se ha convertido en un CsO. Se ha desterritorializado. Pero gracias a esto, puede constituir un agenciamiento con el canto, territorializándose en él y permitiendo finalmente que fluya el deseo. Se ha producido una ampliación de territorio / dimensiones mediante una desterritorialización inicial. De esta forma el deseo ha dejado de estar bloqueado por los códigos del amor cortés, por sus estratos: por ejemplo, la figura del *oncle*, que recordaría la prohibición de ese deseo, o la idea del *castic d'amic ni d'oncle*, que le culpabilizarían por sentirlo. Para lograr el agenciamiento, la desterritorialización, se ha partido de un estrato. El estrato elegido como línea de fuga habría sido el sustantivo *ongla*, muy frecuente en la sextina,⁴³ que debería metamorfosearse en verbo, *s'enonglar*, para permitir que el cuerpo del poeta se abra a nuevas conexiones, que realice un agenciamiento con el canto.⁴⁴ Así, el poeta deviene finalmente canto, se metamorfosea en él, hace rizoma con él. Esto permite que el canto, que se ha impregnado / territorializado asimismo en el deseo – por esto es *son desirat* “canto de deseo” –, aparezca en la *tornada* final como sujeto del verbo *intra*. Es, pues, el canto de deseo el que entra en la estancia de la dama. Se habría producido así una circulación de intensidades, una inmanencia del deseo. El recuerdo, en la memoria corta, del término *ongla*, producido por la propia estructura de la *retrogradatio*,⁴⁵ habría favorecido además esta metamorfosis, pues la memoria corta es del tipo rizoma, diagrama / mapa, no es calco ni foto; no está en absoluto sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez a su objeto, puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, pero siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad. La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante, sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso.⁴⁶ A este respecto convendría ahora recordar asimismo la estrecha relación o paralelismo, en Arnaut Daniel, entre el canto y el amor, hasta el punto de

⁴³ Especialmente en los versos 59, 60 y 61, vid. texto completo en anexo final.

⁴⁴ Recordemos que de acuerdo con Deleuze-Guattari, *Rizoma*, p. 14: “un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones”.

⁴⁵ Recordemos que *ongla* es la última palabra de la estanza quinta.

⁴⁶ Cfr. Deleuze-Guattari, *Rizoma*, p. 21.

que el primero le sirve de catarsis artística. Asimismo cabe señalar que el canto, la música en definitiva, para Deleuze y Guattari, es también rizoma: “La música no ha cesado de hacer pasar sus líneas de fuga como otras tantas «multiplicidades de transformación», aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estructuran o arborifican; por eso la forma musical, hasta en sus rupturas y proliferaciones es comparable [...] al rizoma”.⁴⁷ Este agenciamiento entre el poeta y la canción podría explicarse además por el hecho de que estamos ante todo un orfebre que *hace, corta, cepilla y lima* las palabras hasta que éstas son capaces de adaptarse a su más íntimo contenido –“Fauc mot e capuig e doli, / E serant verai e cert / Quan n’aurai passat la lima”. (X, 67),⁴⁸ y no al que podrían tener en la superficie, sobre todo cuando, como en la sextina, se han elegido como palabras-rima *mot plan e prim*, es decir, palabras comunes en la lengua cotidiana, un tanto peregrinas y ajenas al ámbito del *trobar*. Por esto hemos preferido traducir *s’enonglar* por “penetrar” y no por “añar”. Esta y las restantes palabras-rima de la sextina se habrían convertido en preciosas por su nuevo uso en manos de Arnaut.⁴⁹

Al conseguir que el deseo fluya sin cesar mediante el ingenioso agenciamiento que hemos mencionado, Arnaut habría sido capaz de promover la originalidad, la espontaneidad, frente al programa, la tradición del código cortés. Una vez más, y en nuestra opinión, Arnaut habría ido contra corriente y habría sido quien dice ser: “Ieu sui Arnautz, qu’amas l’aura / E chatz la lebre ab lo bou / E nadi contra suberna” (X, 37).⁵⁰

⁴⁷ Deleuze-Guattari, *Rizoma*, p. 17.

⁴⁸ Del Monte, *Studi*, p. 89.

⁴⁹ Cfr. Del Monte, *Studi*, p. 89.

⁵⁰ “Io sono Arnaldo ch’amasso il vento e caccio la leper col bue e nuoto contro corrente” (Del Monte, *Studi*, p. 82, n. 37).

ANEXO:

TEXTO COMPLETO DE LA SEXTINA

I

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
 no. m pot ges becs escoissendre ni on gla
 de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;
 e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja,
 sivals a frau, la ion non aurai oncle,
 jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

II

Quan mi sove de la cambra
 on a mon dan sai que nulhs om non intra
 – ans me son tug plus que fraire ni oncle –
 non ai membre no. m fremisca, neis l'ongla,
 aissi cum fai l'enfas devant la verja:
 tal paor ai no. l sia prop de l'arma.

III

Del cors li fos, non de l'arma,
 e cossentis m'a celat dins sa cambra,
 que plus mi nafra. l cor que colp de verja
 qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:
 de lieis serai aisi cum carn e on gla
 e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

IV

Anc la seror de mon oncle
 non amei plus ni tan, per aquest'arma,
 qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,
 s'a lieis plagues, volgr'esser de sa cambra:
 de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra
 miels a son vol c'om fortz de frevol verja.

V

Pus florisc la seca verja
ni de n'Adam foron nebot e oncle
tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra
non cug fos anc en cors no neis en arma:
on qu'eu estei, fors en plan o dins cambra,
mos cors no. s part de lieis tan cum ten l'ongla.

VI

Aissi s'empren e s'enongla
mos cors en lieis cum l'escors'en la verja,
qu'ilh m. es de joi tors e palais e cambra;
e non am tan paren, fraire ni once,
qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,
si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

Tornada

Arnauz tramet son chantar d'ongla e d'oncle
a grat de liei, qui de sa verj'a l'arma,
son desirat qu'apres dins chambra intra.

