

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Las técnicas narrativas de Juan Ruiz y Geoffrey Chaucer

Brian POWELL

Las posibles comparaciones entre Juan Ruiz y Geoffrey Chaucer son numerosas¹. Son dos autores del siglo catorce quienes escribieron dos obras maestras cuyo contenido nos ofrece una colección de materiales serios y humorísticos sin par en las tradiciones literarias medievales de sus propios países. Me refiero, por supuesto, al *Libro de buen amor* (LBA) y a los *Canterbury Tales* (CT). Estas obras son tan parecidas en muchas de sus características que existen una serie de comentarios dentro de nuestro propio género de la crítica literaria que, aunque escritos para referirse a una de las dos, podrían haberse escrito para referirse a la otra². De entre todas las posibilidades, me propongo en esta intervención concentrarme en unos aspectos estrechamente vinculados entre sí que ayudan a considerar como funcionan dos cortos episodios seleccionados de los dos libros. Los aspectos son: el narrador-autor, la ironía, y la interpretación del significado. Los dos trozos de texto son: el retrato de la monja o priora Madame Eglentyne hecho por Chaucer y el encuentro entre el protagonista y la monja Doña Garoça en el LBA. Para mí, el elemento comparativo que implica este breve estudio ayuda a elucidar el procedimiento adoptado por los respectivos autores, procedimientos distintos pero con suficiente semejanza como para permitir el análisis del uno a la luz del otro³.

¹ Véanse los comentarios en Félix Lecoy, *Recherches sur le LBA de Juan Ruiz: with a New Prologue, Supplementary Bibliography and Index*, ed. A. D. Deyermond, Farnborough: Gregg International, 1974, pág. XXVI, y Marion F. Hodapp, «Algunas analogías entre el Arcipreste de Hita y Geoffrey Chaucer», en *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona: SERESA, 1973, págs. 285–308.

² Véanse por ejemplo: «Es excepcional en la manera en que permite que su manejo de cuentos cree problemas, suscite interrogativos y sugiera ambigüedades que no son fáciles de resolver», Derek Pearsall, *The CT*, London: George Allen and Unwin, 1985, pág. XIII; «El efecto es de un conflicto entre dos modos de comprender la realidad, el cual, en sus manos, da origen a una tercera perspectiva, más rica, aunque a menudo irónica y sin resolución», F. Diekstra, «Chaucer's Way with his Sources: Accident into Substance and Substance into Accident», *English Studies*, 62 (1981), págs. 215–36, pág. 221. Traducción mía de las dos citas, referentes a Chaucer.

³ LBA, editado por G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988, coplas 1499–1506; CT, ed. F. N. Robinson, en *The Riverside Chaucer*, ed. Larry D. Benson, Oxford: Oxford University Press, 1988, versos, I: 118–162.

El primer aspecto narrativo que quiero examinar es, pues, la presencia de un autor que se identifica como narrador y que participa como personaje. Tanto en el *LBA* como en los *CT*, el autor funciona en estos tres papeles. En el *LBA*, esta figura real y de ficción destaca más a causa de la forma autobiográfica adoptada por Juan Ruiz para su obra. Como se sabe muy bien, Juan Ruiz nos explica en distintos puntos de su libro que él es autor de la obra, que nos cuenta aventuras autobiográficas y, también, en otro lugar que no son sus propias aventuras autobiográficas⁴. Juan Ruiz se nos presenta en una gran variedad de papeles. Algunos casos son: engañado por Ferrand García, llevado a hombros por una serrana, dialogando con un alegórico don Amor, y experto en las reglas eclesiásticas que gobiernan la confesión de los pecadores. El efecto de estos cambios frecuentes de papel sobre el lector es que le exigen un reajuste frecuente de su concepción del personaje–autor–narrador⁵. Por una parte, le aceptamos como verdadero representante de las creencias del autor, por otra le consideramos un tonto de quien nos reímos (en compañía, nos parece, del autor que escribe las palabras). En la mayoría de los casos, sin embargo, el punto de vista que debemos tomar de lo que ocurre y de la actuación del narrador–personaje–autor no es tan fácil de definir, dado el empleo por Juan Ruiz de lo que un crítico llama «la ambigüedad por sistema»⁶.

Como es bien sabido, el marco narrativo adoptado por Chaucer para sus *CT* es bien distinto de la seudo–autobiografía de Juan Ruiz. En los *CT* una serie de romeros cuentan historias empleando sus propias voces durante su viaje hacia la tumba de Santo Tomás Cantuariense en Canterbury. El autor es el narrador principal y uno de los peregrinos, pero el marco para su obra es tal que se aprovecha asumiendo además los papeles de una serie de personajes muy variada: una mujer enviudada cinco veces, un monje aficionado a la caza, un caballero, una priora etcétera, y también el mismo ‘yo’, autor, narrador, y personaje. El caso de la historia relatada por el ‘yo’ es un ejemplo notable del juego de conceptos personaje\autor⁷. Invitado por el huésped a entretener a la compañía de peregrinos con un cuento alegre, el personaje ‘yo’, Chaucer, empieza la historia de un caballero andante, Sir Thopas. Su intento de entretener a la compañía dura muy poco, sin embargo, puesto que el huésped interrumpe el relato del ‘yo’ in medias res, quejándose de que es tan malo el estilo del relato compuesto por Chaucer que no quiere escuchar más. Es decir, las palabras del autor en boca de un personaje

⁴ Véanse, entre muchas otras coplas, 19, 76–77, 909.

⁵ Digo «lector», pero reconozco que no es cierto que el público principal de las obras que vengo examinando fuera de lectores. Utilizo la palabra por comodidad en comparación con frases como «lector u oyente» o «miembro del público» sin que esto signifique un juicio sobre la problemática de la difusión de las obras.

⁶ *LBA*, edición citada, pág. 60. No pretendo en estas notas dar referencias bibliográficas extensas. Remito a los estudios de Gybbon–Monypenny, págs. 83–92, A. D. Deyermund en *Recherches*, págs. XXVII–XXXVII, y Jacques Joret, ed., *LBA*, Madrid: Espasa–Calpe, 1972, y *Nuevas investigaciones sobre el «LBA»*, Madrid: Cátedra, 1988, págs. 151–61.

⁷ *CT*, versos VII: 691–935. Para bibliografía sobre Chaucer, remito a Pearsall, *The CT*, págs. 344–369, y a la revista *The Chaucer Review*, Pennsylvania State University Press.

critican la poesía del ‘autor’ que es personaje. Para complicar el juego de conceptos, el lector enterado se da cuenta de que el huésped como crítico literario tiene razón, hasta cierto punto. El estilo es malísimo. Pero lo es a propósito, ya que es una parodia del estilo que imita, algo que sabe el personaje Chaucer (suponemos) e ignora el personaje crítico, el huésped. Entretanto, el autor Chaucer y el lector se ríen del truco.

Además de narrador–personaje al mismo nivel que los otros, Chaucer también es autor–narrador cuyos comentarios al lector o a sus compañeros de viaje, especialmente en el Prólogo General, son frecuentes y requieren una interpretación cuidadosa. ¿Qué pensamos, por ejemplo, cuando pretende estar de acuerdo con un monje que declara rotundamente que prefiere seguir la caza en lugar de seguir las reglas de San Agustín?⁸ Como en el caso de Juan Ruiz, la técnica de Chaucer demanda del lector un reajuste constante de su concepto del autor–narrador–personaje y le obliga a contemplar la diferencia entre narrador, personaje, y autor, y la diferencia entre lo que dice y lo que podemos aceptar como su opinión real y sincera.

Esto nos lleva directamente al segundo aspecto de las dos obras que me he propuesto discutir hoy: la ironía. En este contexto, por ironía quiero decir el dar a entender un significado que las palabras utilizadas no dan en su sentido literal, efectuando así un comentario burlón sobre el tema de las palabras. La ironía en este sentido depende también de una especie de conspiración entre el que escribe las palabras y el que las lee, en la cual los dos se dan cuenta de que el otro es cómplice en la conspiración, e implica necesariamente la exclusión aparente o real de los que no son cómplices. La exclusión puede ser de la mayoría de lectores si un autor escribe para una élite que comprende las señales ocultas, o del lector ‘necio’ a diferencia del lector ‘entendido’; o puede significar la exclusión de uno o de varios personajes de la obra literaria cuando los miembros del complot irónico son el autor y los lectores y los excluidos son el personaje o los personajes burlados. Y hay un larguísimo etcétera de posibles variaciones. Un acompañante asiduo de la ironía es el humor. Sentimos el placer de reconocer la conspiración que representa el juego de la diferencia entre el significado aparente y el real, y nos sonreímos, contentos de formar parte de aquella conspiración, y, sin duda, algo despectivos de los que están excluidos. Cuanto más absurda es la falta de comprensión de los no entendidos, más posibilidades existen de humor extravagante. Cuanto más sutil la ironía, más profunda es la satisfacción, pero, a la vez, cuanto más sutil es la ironía más difícil puede ser de entender y más nerviosismo se produce en el lector, aunque ‘inteligente’, mientras se pregunta si entiende bien o mal las intenciones del autor.

Una consecuencia importante de la ironía como técnica literaria resulta ser el hecho de que transfiere desde el escritor hacia el lector la responsabilidad por la interpretación del texto del cual se trata. Este es el tercer aspecto narrativo a que quería dedicar algunas palabras antes de encontrarme con Madame Eglentyne y

⁸ Descripción del monje en *CT*, versos I: 165–207, comentario de Chaucer, «And I seyde his opinion was good» (Y dije que era buena su opinión), en verso 183.

Dona Garoça. Está claro que la responsabilidad por lo que queda escrito es del autor, pero si los lectores no debemos aceptar el significado literal y nos es obligado interpretar lo que nos quiere decir el autor, está claro también que nosotros tenemos una gran responsabilidad si vamos a entenderlo bien. Juan Ruiz dice esto varias veces, como es bien conocido, siendo la expresión más perfecta de su concepto de responsabilidad del lector su imagen del libro como instrumento musical:

bien o mal, qual puntares, tal te dirá ciertamente (v. 70b)

Juan Ruiz, en realidad, intenta transferir tanta responsabilidad al lector que parece sugerir, a veces, que él mismo queda absuelto de tener ninguna. El caso del prólogo en prosa es uno en que pretende que el libro puede servir al lector para bien o para mal. La responsabilidad queda con el individuo.

En la obra de Chaucer, no es tan obvio que se fíe de la sensibilidad del lector para interpretar lo que relata, ya que no nos lo dice explícitamente como hace Juan Ruiz. Sin embargo, casos ya citados del uso de los comentarios del narrador como la crítica hecha por el monje de la regla de su orden y la aprobación de esta crítica por el 'yo' narrador revelan que es así. Además, han demostrado varios estudios de los *CT* que Chaucer exige del lector una sensibilidad cuidadosa en contextos menos obvios. En el Prólogo General de los *CT*, por ejemplo, Chaucer nos ofrece una serie de retratos de sus personajes, que parecen ser, a primera vista, objetivas, realistas y particulares. Pero resulta que, al describirlos, les atribuye Chaucer muchas características que conforman con las características normalmente atribuidas a los grupos sociales a que pertenecen los individuos en la nutrida literatura moralista de la época. Chaucer los presenta con los mismos rasgos positivos o negativos atribuidos a su grupo social con una diferencia principal con respecto a la literatura moralista. En la obra de Chaucer está ausente la moralización abierta e insistente, tan importante en aquella literatura. Chaucer no ofrece su opinión explícita, aunque lo implique en su selección de detalles atribuidos. Le toca al lector formar su propia opinión y así juzgar a la persona descrita. Como Juan Ruiz, Chaucer no insiste en que el lector tenga un solo punto de vista ni que conforme con el juicio del autor. Como en el *LBA*, el lector tiene la posibilidad de llegar a su propio juicio del personaje, aunque a base, claro está, de la información que le suministran las palabras del libro, y sus conocimientos personales. Como en el *LBA*, el lector puede deducir más de una conclusión. Es posible entender bien y entender mal, es decir, es permitido tocar una nota falsa si se maneja el instrumento sin la habilidad requerida.

De aquí en adelante, quiero hacer una comparación más directa de los episodios que he seleccionado de las dos obras, el *LBA* y los *CT*, para ver como funcionan en ellos los aspectos narrativos ya discutidos.

De los *CT* el episodio seleccionado es de su Prólogo General. En él, nos presenta Chaucer el retrato de la priora Madame Eglentyne, una monja joven que forma parte del grupo de romeros que van a Canterbury. En las líneas que describen a la señorita, sentimos la presencia del autor-narrador como observador

real de las actividades de la monja. Nos la describe no como un autor omnisciente sino como un testigo presencial que la ha contemplado de cerca durante cierto tiempo. Los rasgos que pinta o son detalles externos o son rasgos de carácter observables por cualquier acompañante de la priora. Es decir, nos la presenta como la presentaría un compañero de viaje quien la ha oído hablar y cantar y la ha observado comer, beber y simplemente actuar en su vida cotidiana. El retrato que produce nos revela una doncella que demuestra una delicadeza extraordinaria en su persona y en su comportamiento. Para empezar, se enfoca en su boca y su voz; en cómo sonrío, cómo maldice (gentilmente), cómo canta, y cómo habla en francés, con acento londinense. Luego, se concentra en sus modales a la mesa, muy finos, en su comportamiento personal, en su sensibilidad ante el sufrimiento de los animales –llora si ve un ratón en una ratonera o si alguien golpea a sus perritos los cuales alimenta de los bocados más sabrosos de la mesa. Para completar el retrato con lo que se podría llamar el aspecto más externo, más superficial, Chaucer describe su indumentaria: hábito de monja por cierto, pero elegante, pulseras de coral y verde, y un broche en que están inscritas las palabras *Amor vincit omnia*, palabras que ponen fin al retrato.

Simpatiquísima nos parece la dama al fin de esta descripción. Qué finura, qué elegancia. Pero luego, empieza a hacerse preguntas el lector enterado. Esta doncella, ¿no es monja, no es religiosa? Sabemos cómo come, bebe, habla, canta, pero no sabemos nada de cómo reza. Y sus modales en la mesa ¿no son los que debe tener una dama que quiere atraer a un galán?⁹ Y mientras que el retrato nos demuestra la preocupación de la doncella por el sufrimiento de los animales y nos habla de su trato mimoso de sus perritos, no nos dice nada de una preocupación, ni espiritual ni material, por la condición de la humanidad. Y, para colmo, lleva joyas, en una de las cuales aparecen como lema las palabras ya citadas *Amor vincit omnia*. ¿Qué hemos de opinar de eso? Los que hemos estudiado el *LBA* somos muy conscientes de las posibilidades polifacéticas de la palabra *amor*. En el caso de una monja, se supondría que dominaría el amor de Dios y no el loco amor de este mundo, tan presente en Juan Ruiz. Sin embargo, en el retrato de Eglentyne que nos ofrece Chaucer, la presencia de Dios o de cualquier sentimiento espiritual brillan por su ausencia. En suma, a base de la descripción de Chaucer es fácil simpatizar con Madame Eglentyne pero, después de tomar en cuenta la aparente objetividad del narrador, el empleo frecuente de la ironía, y la necesidad constante de no aceptar sino interpretar el texto, nos queda la cuestión, ¿representa Eglentyne una monja digna de su hábito o no?

Chaucer nos deja sin ningún comentario moral explícito. El ‘yo’ narrador interviene sólo dos veces con palabras que no hacen más que recordarnos su presencia como narrador y observador de Eglentyne¹⁰. El resultado de todo esto lo resume bien un crítico inglés. Traduzco yo:

⁹ Parecen ser un reflejo consciente del *Roman de la Rose*, versos 13378–402.

¹⁰ «I trowe» (creo yo), verso 155, y «as I was war» (como yo sabía), verso 157.

Un número de posibilidades son ofrecidas al lector, no para dejarle en un estado de indecisión sino para hacer claro que es él quien tiene que elegir... el autor no quiere simplificar el mundo para él, ni alimentar sus ilusiones de certidumbre moral, decidiendo en su lugar.¹¹

Me parece que se pueden aplicar estas mismas palabras al episodio del *Libro de buen amor* que describe el encuentro entre el protagonista/narrador y Doña Garoça, la monja que ha sido el blanco de grandes esfuerzos por parte de la vieja alcahueta empleada por el Arcipreste. Por fin, los esfuerzos dan fruto y la monja permite que la visite el narrador, y así empieza el trozo del libro que es tema de este comentario.

Hay una serie de diferencias entre la técnica de Juan Ruiz en este episodio y la de Chaucer en el retrato de Eglentyne. En el *LBA*, el episodio ofrece una brevísima descripción de la monja pero lo compone, sobre todo, una serie de acciones con un movimiento rápido y frecuentes cambios de enfoque. El Arcipreste narrador es un protagonista activo en los sucesos descritos, no un observador neutral y nos ofrece sus opiniones abiertamente. El contenido y el tono de Juan Ruiz son al principio mucho más apasionados y sensoriales, muy apropiados para un ‘amador’ enamorado, y después se vuelven burlones cuando quiere hacernos reír. No obstante, a fin de cuentas, el resultado en la conciencia del lector resulta el mismo. Queda preguntándose sobre el carácter de la monja sugerido por el conjunto de información a veces contradictoria que se le presenta. Vamos a examinar más detenidamente cómo funciona el episodio¹².

Juan Ruiz, como protagonista, nos describe la monja. Nos explica que es tan hermosa que no debe ser monja y que, en vez de llevar hábito, debe tener hijos. El ‘yo’ expresa su deseo vehemente de pecar con ella. Se ven, se hablan y se enamoran, y ella le recibe al narrador como su ‘servidor’ y ‘amador’. Qué historia más bonita, un flechazo y el amor se consume. Pero, un momento, se dice el lector enterado ¿una monja, un pecador, servicio, amor? ¿Qué pasa aquí? No cabe duda que en este momento de la historia lo que pasa está claro. Los dos, Arcipreste y Garoça pecan. La monja se condena aceptando a un amante. Sin embargo, el lector sigue leyendo, y lo que ocurre se hace no más comprensible sino menos comprensible. Resulta ahora según las palabras del narrador que el amor es ‘límpio amor’, que la monja reza por él a Dios, y no se trabaja en locura del mundo. Pero, se dice nuestro lector, ¿no es locura del mundo que una monja se enamore, que rece a Dios por su amante? Seguimos leyendo y vemos otra estrofa que nos confunde, aunque esta vez con más humor, al decirnos el narrador que las monjas son para rogar a Dios no porque son religiosas sino porque son

¹¹ Pearsall, *The CT*, pág. 70.

¹² Quizás el mejor comentario sobre este episodio sigue siendo el de María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *LBA*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13 (1959), págs. 17–82, reproducido en *Juan Ruiz. Selección del «LBA» y estudios críticos*, Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973, págs. 205–87, «Doña Garoza y la mora» en págs. 258–68.

perezosas y mienten. Y en la próxima estrofa se muere la monja y termina el episodio¹³.

Y al final, ¿qué interpretación le damos a esta historia? Doña Garoça ¿cómo la vemos? ¿Es una monja digna de su hábito o no? Me parece claro que Juan Ruiz utiliza los puntos de vista ambiguos de autor–narrador–protagonista, emplea una ironía extraordinaria en varios de sus comentarios e impone una obligación en el lector de interpretar. Juan Ruiz nos dice que pecan Garoça y él; en seguida, nos sugiere que no pecaron, que su amor era ‘limpio’; nos explica que las monjas son buenas religiosas; en seguida, nos dice que las monjas son malas y mentirosas¹⁴. Es difícil evitar la conclusión que Juan Ruiz nos quiere confundir, que intenta marearnos con sus cambios rápidos.

Juan Ruiz pone punto final a este trozo no con un lema intrigante como Chaucer, sino con el punto más final, la muerte, terminando la copla que informa de la muerte de Garoça con un verso que sí es tan intrigante como el lema de Chaucer:

Dios perdone su alma y los nuestros pecados (v. 1506d)

Como Chaucer, Juan Ruiz no ofrece ningún comentario moral explícito. Como Chaucer, Juan Ruiz obliga al lector a pensar por sí mismo en las cuestiones morales suscitadas por los puntos de vista y los sucesos delineados a lo largo del episodio. Repito las palabras de Pearsall citadas arriba con referencia a la técnica de Chaucer: ‘el autor no quiere simplificar el mundo para él [el lector], no quiere alimentar sus ilusiones de certidumbre moral, decidiendo en su lugar’. En el caso de Garoça como en el caso de Eglentyne, quedamos preguntándonos, no sin cierta ambigüedad de emociones, si es buena monja, si es digna de su hábito, o no.

No es que en ninguno de los dos casos valga lo mismo cualquier opinión que adopte cualquier lector. Huelga decir que los autores han elegido sus palabras para ofrecer a los que las oímos o leemos un sendero o senderos que llevan a un final satisfactorio. Lo que importa es que tenemos la obligación de pensar, de contemplar las palabras ofrecidas, y de buscar el sendero que merece encontrar nuestro entendimiento¹⁵.

Espero haber demostrado en este breve estudio algunas semejanzas entre las técnicas empleadas en las dos obras de los dos autores que me conciernen. Son

¹³ Para una discusión de juegos verbales de Juan Ruiz en esta última copla también, véase John England, «Juan Ruiz’s ‘ventura’», *La Corónica*, 12 (1983–84), págs. 277–79.

¹⁴ Jacques Joret, en su magnífica edición del *LBA*, págs. 233–234, notas a los versos 1502d, 1503cd, 1506d y 1507c, no quiere creer «que los protagonistas se unieron carnalmente», porque, si se unieron, otras frases empleadas en el episodio no tienen sentido. Sin embargo, las coplas compuestas por Juan Ruiz son contradictorias. Los protagonistas sí se unieron carnalmente y no se unieron carnalmente. En el mundo de la ficción las dos cosas son posibles a la vez. En la ficción de Juan Ruiz, la contradicción forma una parte esencial de su funcionamiento.

¹⁵ El hecho de que para mí no cabe duda de que pecan carnalmente el Arcipreste y Garoça no significa que se resuelva el problema de la posición moral de Garoça cuando no pecan. Por ejemplo, ¿es defendible moralmente su relación de enamorados, aun siendo su amor ‘limpio’?

dos escritores maestros en despertar en su público la sonrisa y la contemplación al mismo tiempo. Espero que esta contribución haya ayudado un poco a hacernos entender cómo y por qué.