

# DOS PROBLEMAS FORMALES EN THE CANTERBURY TALES



MANUEL BARBEITO

## REFLEXIONES PRELIMINARES

Consideremos, a modo de introducción que nos sirva de marco contextualizador a lo que sigue, tres aspectos del siglo XIV que rigen la atmósfera de tránsito de la que este siglo está impregnado. Estos tres puntos se refieren al pensamiento, a la sociedad y al arte.

La filosofía medieval, de ascendencia griega, divide la realidad en dos mundos que a su vez se corresponden con dos niveles de conocimiento bien diferenciados: 1) A un nivel superior se sitúa el mundo de las ideas, con sus universales eternos, en el que la verdad (fruto de este conocimiento superior) y el bien se exigen mutuamente. La verdadera naturaleza humana pertenece a este mundo. 2) El mundo de los sentidos, en el nivel inferior, presidido por la temporalidad, el error (producto del engaño de los sentidos), el mal y la muerte (muerte que tiene un doble significado: muerte biológica, debida al cambio, y muerte espiritual —el mal— a causa de la separación del hombre de la verdad y de su propia naturaleza). En el siglo XIV la fe en este sistema filosófico comienza a quebrarse; Occam será un claro ejemplo de esto, y en *The Canterbury Tales* podremos observar también los efectos de esa crisis.

Siglos atrás había comenzado a gestarse, propulsado por el comercio, un cambio crucial en la sociedad: la aparición de la burguesía. Si el sistema filosófico medieval había contribuido a sostener un sistema social rígido al presentarlo como sancionado por Dios y, por tanto, eterno e inmutable, la nueva sociedad abierta al cambio buscará una nueva filosofía que sancione unos nuevos valores acordes con sus características. La movilidad entre los distintos estamentos que la conforman es la nota distintiva de esta sociedad con respecto a la anterior; no son los nobles de linaje los que acceden a las nuevas fuentes de riqueza, sino los comerciantes, y éstos exigen un reconocimiento social distinto del linaje que no poseen: ya no será el linaje el que haga al hombre sino su

propio esfuerzo<sup>1</sup>. Se convierte así el esfuerzo del individuo en la virtud principal del hombre nuevo.

Como si de una relación dramática con el nuevo escenario se tratase, el mundo literario comienza a «actuar» también de forma distinta: intentaré mostrar en las páginas siguientes un tránsito de la visión y el drama alegórico medievales a escenas dramáticas habitadas por personajes-individuo tal y como se presenta en algunos cuentos de *The Canterbury Tales*. En este tránsito, como en toda etapa de crisis, observaremos la presencia de las dos partes en conflicto. Por un lado, el realismo dramático hace su aparición: mientras que en la alegoría el personaje se define por la idea de la que es portador, en el drama el personaje se define como individuo por su actuación en relación con los demás personajes. Por otro lado, el personaje alegórico permanece. Así el Anciano de *The Pardoner's Tale* será personaje-individuo cuando su actuación en la escena esté determinada por el diálogo dramático en el que rebate irónicamente a sus interlocutores y será personaje alegórico cuando, olvidándose de ellos, abandone el diálogo dramático y pase a utilizar un lenguaje propio del personaje alegórico.

\* \* \*

En la caracterización de los personajes y en la relación entre la presentación formal y el planteamiento teórico se presentan dos de los problemas técnicos tal vez más curiosos que aparecen en *The Canterbury Tales*. Chaucer no posee los recursos técnicos necesarios para poder evitar que los elementos que usa en la caracterización de un mismo personaje entren en colisión y que aspectos de la presentación formal y el planteamiento teórico general no sean congruentes en puntos fundamentales de algunos de los cuentos. Estudiaré primero la caracterización de los personajes.

## I. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Si hubiera que llamar de alguna manera a la caracterización de los personajes que voy a analizar la llamaría «caracterización-vestido». Es necesario estudiar esta forma de caracterización dado que la interpretación errónea de los personajes centrales de algunos de los cuentos ha sido debida a no prestar atención al hecho técnico.

Por «caracterización-vestido» entiendo que los elementos que componen la caracterización del personaje no son intrínsecos a él, hasta tal

<sup>1</sup> En *The Nonnes Preestes Tale* el contraste entre la dueña del corral, la Viuda, que vive de su trabajo, y Chauntecleer, que simplemente se dedica a disfrutar de lo que le rodea, es una clara ironía sobre la nobleza ociosa.

punto que éste podrá ser despojado de unos y revestido de otros cuando así lo exija el desarrollo del tema.

En *The Tale of the Wyf of Bathe* aparece el ejemplo más claro y sencillo del «vestido» como parte no intrínseca en la caracterización del personaje. El caballero que vuelve, ya sin esperanza de poder contestar a la pregunta formulada, y que, por tanto, debe morir, encuentra a una anciana que reconocemos como el arquetipo de la sabiduría. En la presentación de la Anciana se hace hincapié en su aspecto falto de todo atractivo físico y en su condición de anciana:

Save on the grene he saugh sittyng a wyf- 998  
A fouler wight ther may no man devyse.  
Agayn the knyght this olde wyf gan ryse<sup>2</sup>,

El caballero se queja de su destino y la Anciana se ofrece a ayudarlo, si él promete colmar cualquier deseo que ella formule en caso de que logre salvarlo. El caballero acepta y jura cumplir su promesa. Hecho esto, se dirigen a la corte donde el consejo de mujeres, entre las que están las viudas sabias («and many a wydwe, for that they been wise», v. 1027), espera la respuesta. El caballero responde como le ha indicado la Anciana y la validez de su respuesta, según el consejo, lo salva:

In al the court ne was ther wyf, ne mayde, 1043  
Ne wydwe, that contraried that he sayde,  
But seyden he was worthy han his lyf.

Así queda demostrada la sabiduría de la Anciana. Entonces ésta exige que el caballero cumpla su promesa; su deseo es que la convierta en su esposa. La negativa del caballero a cumplir su promesa revela que ésta no tenía realmente consistencia alguna cuando fuera formulada, como tampoco la tenía la verdad de que él hablara en su juramento («Have heer my trouthe», quod the knyght, «I grante», v. 1013). El que las promesas que se hacen al nivel del mundo sensorial sean inconsistentes y, por tanto, falsas, es un elemento característico de ese mundo regido por la apariencia. Sin embargo, los habitantes de este mundo están tan ciegos que no conocen la inconsistencia de sus propias palabras y hablan de verdad y prometen acciones futuras, como si sus decisiones pudieran ser duraderas y no esencialmente pasajeras debido a la naturaleza misma del mundo sensible.

<sup>2</sup> Las citas del texto están tomadas de ROBINSON, F. N. (ed.): *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, O. U. P., London, 1974.

El caballero es obligado, pese a todo, a cumplir su promesa y, ya en el lecho nupcial (v. 1086 ss.), ante sus lágrimas, la Anciana le da una lección de educación (como también veremos que hará, aunque en forma dramáticamente distinta, el Anciano de *The Pardoners Tale* con los jóvenes) haciendo un análisis de la falsedad de los principios del caballero, análisis por otra parte muy acorde con el pensamiento burgués en lo que se refiere a la *gentillesse* entendida como conquista del individuo y no como algo heredado de sus antepasados. Una vez que ha dejado constancia de su visión superior de la realidad, la Anciana propone al caballero el siguiente dilema:

«Chese now», quod she, «oon of thise thynges tweye:  
To han me foul and old til that I dye,  
And be to yow a trwe, humble wyf,  
And nevere yow displese in al muy lyf»;

(v. 1219-1222)

Lo que significaría la renuncia del caballero a lo sensual, o

«Or elles ye wol han me yong and fair, 1223  
And take youre aventure of the repair  
That shal be to youre hous by cause of me»,

lo que significaría su opción a permanecer en lo sensual.

La respuesta del caballero nos indica que ha reconocido la falsedad de sus anteriores principios y ha comprendido que la Anciana posee la verdadera sabiduría. Por eso se pone ahora en sus manos y se dirige a ella en términos muy distintos a los que había empleado anteriormente, lo que demuestra que ha aprendido la lección de educación recibida:

«My lady muy love, and wyf so deere, 1230  
I put me in youre wise governance»;

La escena final, que sigue a la presentación del dilema, desarrolla un paralelismo con la escena bíblica en que a Salomón se le da a elegir entre las riquezas y la sabiduría; tanto en uno como en otro ejemplo a la elección sabia se le otorgan los dos bienes entre los cuales había que elegir:

«Kys me», quod she, «we be no longer wrothe; 1239  
For, by my trouthe, I wol be to yow bothe,  
This is to seyn, ye, bothe fair and good.»

Y en este momento la Anciana se despoja del «vestido» de vejez que la caracterizaba como personaje alegórico y se convierte en la hermosa esposa del caballero. Esta hermosa mujer es un personaje ambiguo: por un lado, su hermosura es la alegoría de la verdad que el caballero, una vez alcanzada la sabiduría, puede reconocer; en este caso tendríamos el cambio de un vestido alegórico por otro: el vestido de la vejez se cambia por el de la hermosura. Por otro lado, como esposa del caballero con el cual va a vivir en el futuro, es un individuo real; en este caso habría hecho aparición el personaje-individuo. Sin embargo, en este cuento no entran en conflicto los dos tipos de caracterización. Mientras la actuación del personaje sea alegórica, los rasgos individuales contribuirán a dar un tinte de realismo al personaje alegórico. Pero cuando la actuación del personaje deje de ser simplemente alegórica los rasgos que conforman al individuo podrán ser incompatibles con el personaje alegórico.

Estudiaré este hecho en el personaje del Anciano de *The Pardoners Tale* y en el Zorro de *The Nonnes Preestes Tale*. La caracterización del Zorro es la más complicada, pues la alternancia de los «vestidos» no será sólo lineal, sino que dependerá también del nivel en que se sitúe el punto de vista de la narración, de manera que los elementos excluyentes podrán darse al mismo tiempo, si bien a distintos niveles.

#### I.1. *Alternancia lineal personaje real-personaje alegórico en el Anciano de «The Pardoners Tale»*

En *The Pardoners Tale* (v. 713 ss.) tres jóvenes, que van en busca de la muerte para aniquilarla, tropiezan en el camino con un viejo que les resulta extraño y se encaran con él<sup>3</sup>. La oposición juventud-vejez preside el párrafo; en este caso el símbolo de la falsedad de lo aparente es el estado ebrio en que se encuentran los jóvenes y la vejez es el arquetipo portador de la sabiduría como ocurría en la Anciana de *The Wyf of Bathe Tale*. La escena del encuentro se caracteriza por su realismo irónico: el tono irrespetuoso con que el joven orgulloso se dirige al Anciano.

«What, carl, with sory grace! 717  
Why artow al forwrapped save thy face?»

es indicio de que el alcohol le ha envalentonado y se comporta así para justificar su orgullo; porque, en realidad, la imagen del Anciano que el joven describe, «forwrapped save thy face», les ha asustado, ya que coincide con la imagen medieval de la Muerte que ellos han salido a buscar, lo que más adelante se evidencia cuando ellos mismos le acusan de ser

<sup>3</sup> Lo primero que observamos en este personaje es su paralelismo con la Viuda de *The Nonnes Preestes Tale*; el Anciano es «an olde man and povre...» (v. 713), y la Viuda «a povre wydwe, somdeel stape in age» (N. P. T., v. 2821).

un espía de la Muerte («Have heer muy trouthe, as thou art his spye», v. 755). La pregunta del joven orgulloso («Why lyvestow so longe in so greet age», v. 719), no tiene que extrañar en boca de un borracho; es una frase hecha que dará pie al Anciano a contestarle como se merece. Su respuesta funciona a dos niveles:

1. El Anciano al principio se comporta como un individuo completamente real; ofendido por el joven orgulloso, se sirve de su ingenio para burlarse de él; para ello utiliza probablemente un paralelismo con el griego Diógenes<sup>4</sup>:

«For I ne kan nat fynde 721  
A man, though that I walked into Ynde,  
Neither in citee ne in no village  
That wolde chaunge his youthe for myn age»;

Naturalmente dentro del objeto de esa búsqueda se incluye ahora el maleducado joven, de manera que las palabras del Anciano llevan implícito un desafío burlesco al que se da por tan valiente como para salir en busca de la muerte.

2. La respuesta satiriza la inconsistencia de aquéllos que no aceptan la realidad, aunque todos día a día envejecen irremediamente y cambian su juventud por la vejez, el Anciano no encuentra a nadie que dé cuenta de ello («That wolde chaunge his youthe for myn age», v. 724). Esta inconsistencia preside la búsqueda de la Muerte por los jóvenes, que persiguen una figura mítica, en contraste con la búsqueda serena y consciente del Anciano que la reconoce en la naturaleza mortal del hombre.

#### Los versos

«And therefore moot I han myn age stille,  
As longe tyme as it is Goddes wille.»

son la línea divisoria entre este primer vestido del Anciano y el siguiente. En este primer grupo de versos el Anciano aparece como un personaje humano, un ser temporal que espera a que Dios le libre de la vejez.

Hasta aquí la vejez ha sido marco de la sabiduría en un personaje real y humano; pero a partir del verso 727 cambia todo el panorama y el Anciano toma el vestido mítico: quiere que la Madre Tierra le reciba en

<sup>4</sup> Diógenes salió a la calle en pleno día con una linterna en la mano, y al ser preguntado por qué la llevaba respondió que iba buscando a un hombre.

su seno («Leeve mooder, let me in!», v. 731). Sin embargo, ella no le escucha («But yet to me she wal nat do that grace», v. 737). Nótese que el Anciano que, como cristiano, acaba de referirse a la voluntad de Dios como dueña de la vida y de la muerte, aquí invoca a la Madre Tierra, invocación que es más bien propia de un personaje pagano. Este ya no es el personaje temporal que toma su realismo de la relación dramática con los jóvenes, sino la Vejez que habla a la Tierra.

En el verso 739 el Anciano deja el manto mítico para tomar de nuevo el manto humano; ahora se permitirá enseñar a los jóvenes algunas normas de educación basadas en el sentido común:

«But, sires, to yow it is curteseye 739  
To speken to an old man vileyneye»,

Es otra vez el Anciano real y humano dirigiéndose a los jóvenes y adoc-trinándoles.

Los versos siguientes nos aclaran en qué consiste la búsqueda de la muerte para el Anciano. Cuando dice: «Ne dooth unto an oold man noon harm now» (v. 745) está claro que el Anciano teme que los borrachos puedan hacerle daño, e incluso matarle, y está tratando de evitarlo. Hay aquí una contradicción aparente (contradicción que, como veremos, traerá graves problemas a Owen) entre las palabras anteriores del Anciano, con las que afirmaba su deseo y su búsqueda de la muerte, y su actuación presente intentando evitarla. Sin embargo, para él sería absurdo buscar la muerte a manos de los jóvenes; esto le resultaría por otra parte muy fácil, pues le bastaría provocar la cólera de aquéllos, ya bastante exaltada por el vino («Telle where he is, or thou shalt it abyde», v. 756), pero al mismo tiempo sería poner al mismo nivel de los jóvenes el sentido de su búsqueda.

La interpretación crítica, a mi parecer errónea, que se ha dado del Anciano y de sus últimas palabras procede, por un lado, del hecho mencionado, los dos niveles de aprehensión de la realidad en que se sitúan el Anciano y los jóvenes y, por otro, de no entender cómo Chaucer caracteriza a sus personajes. La presentación del personaje es un «vestido» como lo es el traje para un actor de teatro. Por ello el Anciano se puede presentar como personaje real, humano, temporal, y este «vestido» puede alternar con el «vestido» alegórico o mítico, atemporal.

En los versos 760 ss. aparece el personaje alegórico que indica a los jóvenes dónde está la muerte:

«Now, sires» quod he, «if that yow be so leef 760  
To fynde Deeth, turne up this croked wey,  
For in that grove I lafte hym, by my fey,  
Under a tree, and ther he wolde abyde»;

Owen argumenta que si el Anciano supiera dónde está la muerte se quedaría junto al oro, puesto que la andaba buscando «... if he does he ought, according to his earlier speech, to have remained with the gold, seeking his death in it»<sup>5</sup>. Considero que este razonamiento es incongruente con el personaje del Anciano.

El anciano ha comprendido la realidad de la muerte desde su nivel superior de conocimiento y la ha aceptado. Para él el hecho de buscar la muerte no supone arriesgarse a que le maten (esto sí sería absurdo), sino que quiere decir simplemente que desde ese nivel superior la muerte no es vista como un mal, sino que se la reconoce como parte integrante de la realidad humana. La muerte sí es un mal en el nivel inferior en que están los jóvenes, y el Anciano participaría de ese mal si cometiera el error de hacerse matar. Por tanto, el Anciano no miente a los jóvenes para poder seguir adelante, como Owen interpreta: «He assumes that they will find nothing; but, once he has directed their attention away from himself, he will have his chance to escape»<sup>6</sup>. Esto sería arriesgarse a que los jóvenes volviesen y le matasen por haberles engañado. Por otra parte, en todo el pasaje la oposición juventud-vejez se traduce en un lenguaje determinado: los jóvenes juran en falso continuamente; el juramento del Anciano «by my fey» será, por oposición a los juramentos de los jóvenes, verdadero.

A la luz de estas consideraciones la explicación de las últimas palabras del Anciano es la siguiente, a mi modo de ver. El Anciano, desde su nivel superior, ha comprendido dónde está la muerte como mal; sabe que ese personaje encapuchado que los jóvenes buscan, y con el que tal vez le confunden al principio, no es tal personaje extraño, sino que forma parte del mundo en que ellos viven (aquí representado por la ambición). El oro se toma como el máximo objetivo de la ambición y el Anciano sabe lo que supone la codicia desenfrenada (el mal = muerte). Yo no creo que haya de plantearse el problema en términos de si el Anciano puede saber de la existencia del oro, o de cómo ha llegado a saberlo. Nos encontramos ante un personaje-tipo: al Anciano, que pertenece al mundo superior y conoce la realidad, se le puede vestir de humanidad, lo cual le hace familiar y real, pero cuando se necesite un personaje alegórico el Anciano se comportará como tal. Así, viéndolo como un Anciano sabio y humano, podría alegarse que, conociendo la verdad, es decir, que la muerte está en el oro, no enviaría allí a los jóvenes. Pero debemos ser conscientes de que el Anciano se ha quitado el vestido humano y se ha quedado en su esencia de «el que conoce la verdad». Ahora ya es el arquetipo el que responde comportándose como tal. ¿Cómo lo hace? Decía que no es necesario plantearse si el Anciano había visto la bolsa, pues este «ver» se corresponde más bien al mundo sensorial. El Anciano, «el que está en la

<sup>5</sup> OWEN, W. B.: «The Old Man in the Pardoner's Tale», en E. Wagenknecht (ed.), *Chaucer, Modern Essays in Criticism*, O. U. P., London, 1968, pág. 126.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 161.

realidad», sencillamente sabe dónde está el mal (= muerte) y responde utilizando el mito del tesoro enterrado o las riquezas de Plutón. Esto en el lenguaje cotidiano podría, hipotéticamente, formularse así:

—¿Dónde está la muerte?

—Allí donde está la ambición por el dinero.

## I.2. *La alternancia lineal y los puntos de vista de la narración en el Zorro de The Nonnes Preestes Tale*

En *The Nonnes Preestes Tale* es el Zorro, el personaje a descubrir como antes lo habían sido el Anciano y la Anciana, el que participa de un peculiar tipo de caracterización. Frente a los ejemplos anteriores en que los jóvenes y el caballero se enfrentaban a la verdad de la que eran portadores sus oponentes, aquí el personaje principal, Chauntecleer, se enfrenta al «engaño» personificado en el personaje del Zorro y de este enfrentamiento dependerá la tensión dramática del cuento.

En *The Nonnes Preestes Tale* el personaje que «está» en el mundo de la verdad, la Viuda, se coloca al principio del cuento como punto de referencia y contraste, pero no participa directamente en la acción central. Al no entrar en contacto con el nivel inferior, el del mundo de los sentidos, en el cual se mueven los demás personajes, no necesita actuar, como había ocurrido con el Anciano, y, por tanto, no necesita alternar su función como personaje-individuo con la de personaje alegórico; por ello no participa del tipo de caracterización que aquí se estudia.

El enfrentamiento en *The Nonnes Preestes Tale* es entre Chauntecleer y el Zorro. En el personaje del Zorro encontramos una variante del tipo de «caracterización-vestido» visto anteriormente: además de alternar el personaje alegórico y el personaje-individuo linealmente, ahora llegan a estar presentes ambos al mismo tiempo. Si antes la ambivalencia del personaje se descubría cuando éste se vestía o se despojaba del «vestido real» o del «vestido alegórico», ahora tenemos que la visión del personaje como alegoría o como individuo depende del nivel en que se sitúa el punto de vista.

### I.2.1. Nivel dramático y nivel alegórico del punto de vista.

En el planteamiento teórico de la obra expresado a nivel alegórico, el Zorro es la alegoría del «engaño» tal y como aparece en el sueño (v. 2892 ss.) y en la visión (v. 3273) de Chauntecleer<sup>7</sup>. Sin embargo, a nivel de la relación dramática entre los dos individuos, el Zorro se considera a sí mismo y es considerado por Chauntecleer, cuando éste cae en la

<sup>7</sup> DAHLBERG (*J. E. G. P.*, LIII, págs. 277 ss.), DONOVAN (*J. E. G. P.*, LII, págs. 498 ss.) y SPEIRS (*Chaucer The Maker*, Faber, 1965, págs. 185 ss.) intentan una interpretación alegórica del cuento sin tener en cuenta los aspectos aquí estudiados.

cuenta de su error, como un mero engañador que se aprovecha de la ceguera de su víctima. Esta aparición del nivel dramático y del nivel alegórico no sucede necesariamente en forma lineal. Incluso en el momento de máxima tensión dramática puede apreciarse la presencia del nivel alegórico. Este punto culminante es el rapto de Chauntecleer: Chauntecleer es raptado por el Zorro y se da cuenta no sólo de que ha sido engañado, es decir, del engaño concreto de que ha sido víctima, sino de toda la dimensión del engaño que el Zorro, sus lisonjas y el mundo en que se inscriben representa: engaño = muerte. En esta «epifanía» en la que Chauntecleer toma consciencia del significado alegórico del sueño y la visión que había tenido anteriormente, el Zorro es, como aparecía allí, un personaje alegórico. Pero al mismo tiempo también es el individuo engañador y, como tal, puede ser engañado. Es a partir de este punto crucial donde aparece la alternancia del «vestido» que estudio a continuación.

### I.2.2. Alternancia lineal personaje real-personaje alegórico.

A partir del rapto de Chauntecleer, el Zorro pasa a participar del tipo de caracterización que ya hemos visto en el personaje del Anciano: descubierto el engaño, el Zorro queda despojado de su «vestido» alegórico y es reducido a engañador individualizado. Así lo demuestra el hecho de que ahora Chauntecleer pase a interpretar con éxito el papel de engañador. Si el Zorro puede ahora ser engañado es porque se ha despojado de su vestido alegórico, ya que, evidentemente, el engaño mismo no podría ser a su vez objeto de engaño, y menos, rechazarse a sí mismo, como hará a continuación.

En este momento la tensión dramática pasa a depender del enfrentamiento engañador-engañador colocados a un mismo nivel.

«Sire, if that I were as ye, 3407  
Yet sholde I seyn, as wys God helpe me,  
«Turneth agayn, ye proude cherles alle!  
A verray pestilence upon yow falle!  
Now am I come unto the wodes syde;  
Maugree youre heed, the cok shal heere abyde  
I wol hym ete, in feith, and that anon!»

En estos versos podemos ver que Chauntecleer se ha dado cuenta de qué es lo que engaña a los hombres (el orgullo y la exaltación de sí mismos), y utiliza su conocimiento contra el que antes le engañara a él. Chauntecleer se nos presenta ahora enfrentado a un individuo que pudo llevar el engaño a sus últimas consecuencias, pero que también puede ser engañado, como lo confirman los hechos, pues el Zorro lo será realmente al aceptar la proposición de Chauntecleer y con ello permitir que éste huya (v. 3414-3417).

El Zorro ha desaparecido definitivamente como personaje alegórico y su actuación posterior se explica únicamente por este hecho; el ser un simple individuo, como Chauntecleer, es lo que permite que el Zorro vea también el engaño y se una a Chauntecleer en el rechazo del mundo de los sentidos:

«Nay», quod the fox «but God yeve hym meschaunce,  
That is so undescreet of governance  
That jangleth whan he sholde holde his pees»,

(v. 3433-3435)

palabras paralelas a las de Chauntecleer:

«For he that wynketh, when he shold see, 3431  
Al wilfully, God lat him nevere thee!»,

las cuales tiene claras resonancias bíblicas (ver Lucas 12-34 ss., Mateo 15-1 ss., etc.).

## II. RELACIÓN ENTRE LA PRESENTACIÓN FORMAL Y EL PLANTEAMIENTO TEÓRICO GENERAL

Las faltas de concordancia entre aspectos de la presentación formal y el planteamiento general que aparecen en algunos de los cuentos pueden, por una parte, ser imputadas a la concepción medieval de las relaciones entre uno y otro plano, y, por otra, evidencian el equilibrio inestable en el que el viejo sistema filosófico medieval se encuentra.

Así, en primer lugar, no debemos olvidar que la función primordial del arte era enseñar<sup>8</sup>; la teoría de que el mal es debido a la ignorancia, y que al superar ésta se llega a la visión de la verdad, con lo cual todo mal será evitado, puesto que el hombre, bueno por naturaleza, elegirá el bien, es lo que da importancia fundamental a la didáctica. Por tanto, el criterio para juzgar el arte será el servicio que éste preste a la didáctica. El principio de «enseñar deleitando» es la mejor formulación de esta teoría. El Cura de las Monjas pone de relieve al final de su cuento la importancia prioritaria del mensaje:

«But ye that holden this tale a Folye, 3438  
As of a fox, or of a cok and hen.  
Taketh the moralite, goode men.

<sup>8</sup> La concepción formulada en la frase «el arte por el arte» tardará mucho en llegar. Cuando ésta aparezca, el choque dialéctico entre ambas concepciones informará la teoría literaria moderna.

For seint Paul seith that al that writen is,  
To oure doctrine it is ywrite, ywis;  
Taketh the fruyt, and lat the chaf be stille.»

El hospedero argumenta por su parte justificando el deleite que ha de haber en toda enseñanza, porque:

«Whereas a man may have noon audience,  
Noght helpeth to tellen his sentence»<sup>9</sup>. 2801

Cuando observemos, por tanto, que elementos de la presentación artística presentan una incongruencia con el planteamiento teórico general, incongruencia que además llevaría a dos interpretaciones distintas de la obra, hemos de tener en cuenta lo que significa la presentación formal para el artista medieval. Cuando utilice elementos formales incongruentes con el planteamiento general, lo hará aprovechando de ellos aquello que sirve para dar más fuerza a su mensaje; esto nos indica que para él la forma artística no llega a hablar por sí misma (no es «en sí», sino «al servicio de») de manera que, al no estar al mismo nivel del mensaje, no puede contradecirse con él. La forma se convierte así en una ambientación para hacer más asequible la enseñanza, básicamente se concibe todavía como una vestimenta o «cáscara», como dice el Cura de las Monjas: «Taketh the fruyt, and lat the chaf be stille.»

Así, en *The Frankeleyns Tale*, como veremos más adelante, si en un principio la presentación formal nos lleva a pensar en un posible escepticismo chauceriano, dado que la viabilidad del mundo ideal se pone en manos de un elemento del mundo falso, esta idea desaparece ante el optimismo y la fe en que siempre triunfa el bien, triunfo omnipresente en *The Canterbury Tales*. Esto convierte lo que a nivel formal indicaría escepticismo en un elemento que se utiliza para crear un clímax y para atraer la máxima atención del oyente.

En *The Nonnes Preestes Tale* la incongruencia entre aspectos del plano de la presentación formal y el planteamiento teórico general enfrenta dos teorías del conocimiento: el innatismo y el empirismo. Las formas literarias utilizadas en la presentación pueden dividirse en dos grupos: el primero incluye el sueño y la visión alegórica que son congruentemente utilizados para expresar el planteamiento teórico; en el segundo, la presentación dramática será el aspecto formal que plantee problemas de congruencia.

<sup>9</sup> La frase es una traducción del latín «ubi auditus non est, non effundas sermonem».

Según el planteamiento general, la naturaleza misma de Chauntecleer le llevaría a descubrir la verdad, mientras que los datos empíricos actuarían como una mera ocasión.

And so bifel that, as he caste his ye  
Among the wortes on a boterflye,  
He was war of this fox, that lay ful lowe  
Nothing ne liste hym thanne for to crowe;  
But cride anon, «Cok! Cok!» and up he sterte  
As man that was affrayed in his herte.  
For natureelly a beest desireth flee  
Fro his contrarie, if he may it see,  
Though ne nevere erst hadde seyn it with his ye.

Creo que este pasaje es un claro exponente de la base platónica de *The Nonnes Preestes Tale*. Esto se confirma definitivamente cuando observamos que el sueño que había tenido Chauntecleer (v. 2893 ss.) basa también su significado profundo en el innatismo de las ideas<sup>10</sup>: es una convulsión que la propia naturaleza provoca al estar forzada a vivir en un medio «no natural» para ella. Si observamos la disposición en el cuento del sueño y de la visión podremos comprobar la relación estructural que existe entre ellos: el sueño aparece abriendo la escena inmediatamente después de la presentación del marco escénico, el corral de la vida. Le sigue la discusión entre Chauntecleer y Pertelote con una larga argumentación de Chauntecleer y, justo antes de la escena Zorro-Chauntecleer, aparece la visión alegórica. El sueño y la visión, pues, enmarcan la parte central del cuento, lo cual nos da idea de su importancia. Ambas formas de presentación son dos recursos técnicos que, como veremos a continuación, pueden ser utilizados con éxito para presentar el planteamiento teórico.

De este planteamiento teórico se seguiría (y así funciona a nivel de planteamiento general) la siguiente interpretación del final del cuento: Chauntecleer descubre que el mundo de la apariencia, el engaño, equivale a la muerte. Desde este punto de vista el Zorro es para él la representación alegórica del engaño y de la muerte, puesto que en él ve a ambos unidos. La huida de Chauntecleer es, pues, la huida del mundo de la muerte en el que él había estado viviendo, y su vuelo al árbol es el ascenso al nivel superior del conocimiento («And heighe upon a tree he fleigh anan, v. 3.417).

<sup>10</sup> Ciertamente, Chauntecleer intenta presentar el sueño como una premonición (significado convencional también presente) para defenderse de las ironías de Pertelote que, con conocimiento de causa, insinúa que el sueño se debe a los excesos cometidos con la comida.

Pero el final del cuento no toma forma de una visión alegórica. Conjuntamente llevado de su celo didáctico y del impulso a expresar su experiencia vital, el narrador quiere subrayar el peligro que supone el Zorro. Para ello utiliza la presentación dramática y da en ella un papel activo al Zorro como individuo.

Aquí es donde surgen los problemas; cuando pasamos a la presentación dramática, lo que en el planteamiento teórico general era una mera ocasión para alcanzar el conocimiento se torna en elemento del mundo exterior a partir del cual el sujeto elabora de forma empírica la idea y, «a posteriori», llega al conocimiento. Así el Zorro coge a Chauntecleer y éste, sólo una vez que se ve en peligro de muerte, ve también la realidad y logra escapar.

Así pues, a nivel de presentación dramática, para descubrir el engaño Chauntecleer ha tenido que ser engañado, mientras que a nivel del planteamiento teórico de la visión alegórica su propia naturaleza le habría llevado a descubrir el engaño. La contradicción surge debido a que engaño y muerte son la misma cosa a nivel alegórico y, por tanto, si Chauntecleer es engañado debe también morir; sólo a nivel dramático, enfrentado a otro individuo como él, Chauntecleer puede ser engañado y engaña sin que esto signifique la muerte, pero entonces olvidamos el planteamiento teórico de la visión y del sueño alegóricos.

En *The Frankeleyns Tale*, estas faltas de congruencia son todavía más claras: Averagus hace un viaje del que tarda en regresar. Doringen, la esposa ideal, le espera pacientemente y ruega al cielo que las rocas de la costa, que constituyen un grave peligro para la vuelta de su marido, desaparezcan. Mientras tanto, Aurelius persigue a Doringen tan insistentemente que ella le promete entregarse a él cuando las rocas desaparezcan. Un mago, pagado por Aurelius, hace «parecer» que las rocas desaparecen. Averagus vuelve, y Doringen le cuenta lo ocurrido. Averagus le ordena cumplir su palabra. Pero, cuando ya puede conseguir lo que tan largamente había perseguido, de pronto Aurelius se da cuenta de la vanidad de su propósito y renuncia a sus derechos. A continuación, el mago, cuyos estipendios llevarían a la ruina a Aurelius, también renuncia a sus derechos de forma tan súbita como su deudor.

En este cuento la realización del mundo ideal (de la verdadera realidad), al que pertenece el matrimonio Averagus-Doringen, se hace depender de la posibilidad de que el personaje que pertenece al mundo aparente reconozca la falsedad del mismo sin que las razones de su descubrimiento aparezcan expresadas dramáticamente.

Esto puede considerarse un paso más en un aparente escepticismo a nivel de presentación: si en *The Nonnes Preestes Tale* el narrador se conforma con presentar a un personaje cuya posibilidad de alcanzar la verdad decide única y exclusivamente su salvación o condenación, en *The Frankeleyns Tale* de la decisión de Aurelius depende no sólo su propia

salvación, sino la posibilidad de realización del mundo ideal. Aquí surge de nuevo el conflicto entre la presentación dramática del mensaje y el mensaje mismo que quiere transmitirse. La falta de congruencia consiste en que, a nivel de presentación, todo funciona, especialmente el clímax, para indicar que la decisión de Aurelius con respecto a Doringen es fundamental; de este modo tendríamos que, dado que Aurelius está en el mundo falso, hay la posibilidad de que impida la realización del mundo ideal, y este peligro constituye el clímax dramático. Sin embargo, lo fundamental a nivel de mensaje es que Aurelius se «dé cuenta»; y la base de este mensaje es la siguiente: hay fe en que lo hará; esta fe es el fundamento del optimismo. Como consecuencia de su «darse cuenta» del mundo real, Aurelius inmediatamente actúa bien y renuncia a poseer a Doringen. El autor es consciente de la debilidad dramática de este «darse cuenta» y por ello intenta reforzarlo presentándolo en cadena: el mago, como por contagio, ve también la realidad y actúa en consecuencia perdonando la deuda.

Chaucer nos confirma que «el escepticismo formal» no es profundamente auténtico al hacer que siempre triunfe el bien sobre el mal, y hacerlo sin connotaciones irónicas. El lector, sin embargo, viendo las faltas de congruencia que comete el autor al intentar reflejar en la práctica artística su teoría, concluye que el optimismo de Chaucer se basa más en la fe que en una explicación del mundo expuesta en forma racional por un sistema filosófico. Al mismo tiempo, el hecho mismo de no intentar esquivar las dificultades que plantea la presentación dramática utilizada para dar una visión más viva de su experiencia indica que la sensibilidad artística de Chaucer no le permite olvidar la realidad del momento histórico en que vive sino que, por el contrario, lo funde con él: un mundo en tránsito de los dogmas medievales al espíritu crítico del mundo moderno.

