

# CHAUCER, NARRADOR MODERNO Y EJEMPLO DE CLASICISMO

J. F. GALVÁN REULA  
*Universidad de La Laguna*

El hecho de que Geoffrey Chaucer sea un escritor cuyas obras han pasado indiscutiblemente a la posteridad, un autor del siglo xiv que continúa atrayendo la atención de innumerables lectores en el siglo xx, cuya producción es conocida en todo el mundo y sigue siendo objeto de la crítica de estudiosos desde las más variadas perspectivas, parece requerir una aclaración que justifique que en las postrimerías del presente siglo nos ocupemos de su obra. Sin embargo, hay que tener en cuenta, como el propio título sugiere, que el tema de estas páginas es algo que guarda relación con nuestro tiempo y que constituye tan sólo una parcela de la multiforme producción chauceriana. Se trata de la narración y la modernidad del escritor; y como lectores de las últimas décadas del siglo xx tenemos la obligación de volver a preguntarnos casi las mismas cosas que las generaciones precedentes, aunque hoy desde una nueva óptica. Esto no significa que las opiniones anteriores se rechacen sin más, o que se ignoren; solamente significa que Chaucer —como cualquier gran autor clásico— ofrece lecturas, interpretaciones, formas de ver el producto estético nuevas para cada generación, y que el deber del lector consciente es formular algunas cuestiones a la luz de las corrientes críticas y teóricas que estudian la literatura en nuestra época.

Comentaba John Speirs en *Medieval English Poetry* que el estudio de las literaturas antiguas no debe desligarse de la literatura y crítica modernas, porque convertir al estudioso de la literatura medieval en un *especialista* en 'inglés antiguo' o en 'inglés medio' es completamente perjudicial para su formación literaria integral y para

la literatura como tal; ello es así porque la compartimentalización de los campos de estudio (algo de lo que nos quejamos normalmente en relación a ámbitos mayores) impide el acceso a la investigación teórica y crítica que se viene desarrollando en campos afines, produciéndose con ello la esclerotización y la reducción de la investigación a un círculo vicioso que da vueltas sobre sí mismo, sin beneficiarse de propuestas e ideas innovadoras:

«The medievalist appears to be peculiarly prone to shutting himself in and cutting himself off from the main currents of literature as a whole, and medieval literary studies have undoubtedly suffered as a result of this kind of exclusiveness. Medievalists at present are, judging from the evidence, still too anxious and preoccupied to keep their studies safe from the literary critic. I cannot think that they do either themselves or their studies any real good by doing so. To insist that the scholar should be a critic, and the critic a scholar, seems rather what is needed»<sup>1</sup>.

Speirs reivindica, pues, la necesidad de acercarnos a la literatura medieval como críticos y no sólo como historiadores y eruditos. De la misma forma y con técnicas similares a las que empleamos para analizar y enjuiciar los productos contemporáneos. Esto es precisamente lo que pretendo hacer aquí: leer a Chaucer como si fuera un narrador de nuestra época, lo que —espero— nos llevará a descubrir facetas de su arte ignoradas o no suficientemente resaltadas en la crítica tradicional. No se me oculta, sin embargo, el riesgo grande que se corre al examinar a Chaucer desde una perspectiva de estricta modernidad; uno de los mayores especialistas en nuestro autor, D. S. Brewer, comentaba que es tentador este enfoque, porque en Chaucer se encuentran efectivamente características muy modernas: «His ambiguities, his irony and realism, his cynicism and satire, his projection of himself, his bawdry: all these are in accordance with much that is admired in modern literature and criticism»<sup>2</sup>. Pero, por otro lado, olvidar que Chaucer es un escritor del siglo XIV, que compone dentro de una tradición (la europea, fundamentalmente francesa e italiana) y unas convenciones genéricas concretas (la alegoría, por ejemplo), es violentar y deformar en exceso el sentido de la obra. Habrá que mantener, por tanto, de una forma constante, la

<sup>1</sup> SPEIRS, J.: *Medieval English Poetry. The Non-Chaucerian Tradition* (Faber and Faber, London, 1966, 2nd impr.), págs. 16-17.

<sup>2</sup> BREWER, D. S.: «The Criticism of Chaucer in the Twentieth Century», en CAWLEY, A. C.: *Chaucer's Mind and Art* (Oliver & Boyd, Edinburgh and London, 1969), pág. 3.

noción de la separación de aquello que nos diferencia, aunque ello no debe ser obstáculo que nos impida descubrir en él lo que nos acerca, los mecanismos artísticos que hoy apreciamos en nuestros contemporáneos y que deben poseer ciertos rasgos perennes (la *literaturidad* del formalismo ruso) que caracterizan a todas las obras clásicas y maestras.

Hay que recordar que el placer que comporta la lectura no es un efecto directo del reconocimiento de ideas o elementos que ignoramos, sino que generalmente ese placer se basa en una síntesis apropiada de lo conocido y lo desconocido, de lo recreado y lo creado; por ello las obras que se apartan mucho de una tradición o de las convenciones a las que está acostumbrado el lector, que rompen radicalmente con ellas, son mal comprendidas y escasamente leídas por el público culto en general. Es lo que pasa con *Finnegans Wake*, por ejemplo, y lo que pasó con *Ulysses* y *The Waste Land*. El hecho de que la crítica nos haya ido revelando, en estas últimas, elementos comunes con la experiencia del lector contemporáneo es lo que ha hecho que lleguen al gran público: de lo contrario, seguirían siendo alimento cultural de las capillas artísticas, como ocurre todavía (y probablemente para siempre) con *Finnegans Walke*. Una de las misiones irrenunciables de la crítica es, pues, justamente la de llamar la atención sobre lo común, lo que se ajusta a una convención conocida, sobre todo cuando se ocupa de obras lejanas en el espacio (de otras culturas) o en el tiempo. Por ello mi propósito aquí no es desvirtuar la medievalesidad de Chaucer, sino sencillamente resaltar su modernidad, poner de manifiesto aquello que nos acerca a él desde la perspectiva del siglo xx y que es también, posiblemente, lo que lo convierte en un autor clásico, eterno.

Esta idea de la *modernidad* va unida a la de *narración* porque nuestro autor, aunque poeta, ya que escribe en verso, es primordialmente un narrador y un innovador. El uso del verso en lugar de la prosa le viene impuesto por las convenciones literarias de la época, pues en él no predomina lo lírico, sino lo narrativo. La preocupación crítica que se ha manifestado en este siglo por los fenómenos narrativos (las funciones de los narradores, las estructuras narrativas, etc.) nos ayudará posteriormente a ver el talento y la habilidad de Chaucer como narrador.

Al margen de estas observaciones generales sobre el sentido de la modernidad y la narración en nuestro autor, conviene recordar también, antes de adentrarnos en el estudio de la obra, el papel que le corresponde a Chaucer en el contexto literario de su época. Antes mencionaba el hecho de que Chaucer escribe dentro de las convenciones europeas (la francesa e italiana), abandonando la tradición vernácula de la poesía aliterativa inglesa. Esto hace que sus poemas

no sean objetos destinados a ser oídos y recitados, como la poesía anterior, sino que son materia de lectura silenciosa. Es un rasgo de innovación en su tiempo, al menos en Inglaterra, que lo aproxima a nuestro sentido de *literatura* (moderno y occidental) como algo escrito y no oral. Hay, además, en este autor una visión del mundo desenfadada, cercana también a la *Weltanschauung* de nuestra época, al contemplar un mundo y el discurso vital sin los corsés medievales, con un espíritu abierto. Lo ha dicho Speirs con gran claridad:

«we are aware also, in Chaucer's poetry, of the poet's presence as a subtly comic observer of the people and society he presents. It is one of the respects in which Chaucer strikes one as being already, in medieval English, a new, a more 'modern' type of author, although there had been, in this same respect, such poets before in earlier European civilization. Chaucer, for this reason, sometimes appears closer to the Latin Augustan and later poets, to Petrarch and Boccaccio, and to some of his French contemporaries than to the greater part of the English poetry contemporary with himself»<sup>3</sup>.

Chaucer es, así, un escritor *moderno* en su época, porque innova la tradición literaria inglesa. Pero aquí nos interesa, más que medir el grado de novedad que aportó a su tiempo, dirigir nuestra vista hacia aquellos rasgos que lo acercan al nuestro, que nos permiten apreciarlo como casi uno de nuestros contemporáneos.

Pueden descubrirse, de esta forma, en algunas de sus obras personajes y descripciones de caracteres que atraen nuestra atención. Roger Sharrock ha estudiado con detenimiento la segunda obra maestra de Chaucer, *Troilus and Criseyde*, y ha visto en ella la presencia de temas que son muy atractivos para el lector contemporáneo; por ejemplo, el sentimiento de desencanto y desilusión ante un amor que desaparece y el factor enigmático de la personalidad de Criseyde<sup>4</sup>. No me parece, sin embargo, que Sharrock haya acertado en esa apreciación.

Probablemente el aspecto del amor que muere, aun siendo un tema muy contemporáneo, es también un tema eterno, pues no en vano se encuentra en todas las épocas y en todas las culturas, bien como producto de la fatalidad (como en esta obra) o bien sin su presencia. El otro punto anotado por Sharrock, la infidelidad de Criseyde, quien muy poco después de amar a Troilus se entrega a los brazos de Diomedes, ha sido uno de los temas más polémicos

<sup>3</sup> SPEIRS, J., *op. cit.*, pág. 3.

<sup>4</sup> Cfr. SHARROCK, R.: «*Troilus and Criseyde: Poem of Contingency*», en CAWLEY, A. C.: *Chaucer's Mind and Art*, *op. cit.*, págs. 142-145.

debatidos por el conjunto de la crítica chauceriana en todas las épocas. Pues si a la pregunta de cuáles serían las razones que llevaron a Criseyde a adoptar tal determinación ya no se responde maniqueamente con el argumento de que Criseyde, al ser mujer y heredera de Eva, representa la maldad, la personadidad de la protagonista sigue suscitando el debate; y nos parece más comprensible hoy la complejidad del personaje ante un probable sentimiento de ser víctima de los manejos de Pandarus y Troilus, quienes con sus artimañas casi han obligado a Criseyde a acceder a una relación a la que en principio se siente reacia.

Otro aspecto que sí vincula a Chaucer con nuestro tiempo y con nuestras preocupaciones estéticas es el uso de un lenguaje ambiguo. Se ha escrito mucho, desde la aparición del libro de William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, en 1930, y de los estudios de los «New Critics» norteamericanos (recuérdese Cl. Brooks y su *The Well Wrought Urn*, por ejemplo), sobre la naturaleza ambigua de la poesía, y no es éste el lugar más apropiado para extendernos en la cuestión. Ya en ese libro mencionado, Empson se ocupaba de Chaucer para demostrar que la ambigüedad no era un rasgo de sofisticación y artificio propio del Renacimiento, sino que también se encuentra en la lengua de un clásico medieval, modelo de un lenguaje claro y directo. Baste recordar el famoso uso de la «perspectiva múltiple» en Chaucer, sobre el que volveré luego, y remitir al interesado al capítulo II de la obra de Empson, donde podrán encontrarse variados ejemplos sobre la cuestión.

No obstante lo dicho sobre esa atracción que ejercen determinados temas y el lenguaje sobre nuestra sensibilidad de lectores del siglo xx, conviene que restrinjamos un poco más el ámbito de nuestro análisis, para ocuparnos de los fenómenos estilísticos y retóricos que van conectados con la narración. Se hace imprescindible, antes, una breve reflexión sobre lo que se hace hoy en teoría y crítica literarias, para poder seguir el hilo de la argumentación posterior.

Una de las cuestiones fundamentales con la que se enfrenta la teoría y la crítica literarias actuales es el concepto de *género*. El género ha sido examinado desde variadas perspectivas, desde los clásicos griegos (Aristóteles) hasta los teóricos contemporáneos (Todorov o Frye), pero no hay una que parezca totalmente satisfactoria a todas las escuelas críticas. A pesar de esto, sí puede detectarse cierto acuerdo que subyace a las diferentes teorías, consistente en la distinción trazada entre los géneros del pasado, definidos por un conjunto rígido de reglas, y los géneros modernos, que son inestables, cuyos límites e identidades no pueden explicarse totalmente. Los críticos contemporáneos parecen perplejos ante los misterios de obras como *Finnegans Wake*, de ciertas obras dramáticas contempo-

ráneas o de esas muestras extraordinarias de poesía producidas después del simbolismo: la novela ya ha abandonado su apariencia «novelística» y el género lírico da la impresión de haberse desprendido de la «poesía». No obstante, los críticos continúan, aparentemente, satisfechos con las viejas definiciones de los productos artísticos del Medievo. De hecho, sin embargo, pueden apuntarse características en esas obras tradicionales que son similares a las que sorprenden a los estudiosos en sus investigaciones sobre la literatura moderna. En otras palabras, la teoría literaria actual corre el riesgo de errar en sus modelos y proyectos, al reducirse a «explicar» sólo obras modernas, olvidando así el fin último al que debe tender toda disciplina que pretenda convertirse en «ciencia de la literatura», la descripción, como decían los formalistas rusos, de la *literaturidad*.

La propuesta efectuada por los estructuralistas franceses y Jonathan Culler, entre otros, de la construcción de una *poética* que sobrepase los límites de las interpretaciones y llegue a un acuerdo básico sobre ciertos «patrones» literarios es un *desiderátum* que no podemos apartar sin más consideración. En *Structuralist Poetics* y *The Pursuit of Signs*, Culler muestra los peligros y las dificultades de evitar las interpretaciones y de descubrir estos «patrones», pero también demuestra que vale la pena intentarlo, porque puede ser la mejor forma de definir las actitudes del escritor y del lector frente al texto literario, sus diversas preconcepciones y sus suposiciones comunes, que hacen posible la comunicación. Es cierto que hay otros modelos, como el de la «estética de la recepción» de Jauss y otros (véanse Fish, Bleich, Iser, etc.), y los estudios sobre el género (véase Todorov, por ejemplo), que pueden contribuir decisivamente a formular esta poética con mayor precisión, cuyos resultados no pueden ser ignorados. Todorov se ha expresado, con respecto al género, de forma muy clara:

«D'une part, les auteurs écrivent en fonction du (ce qui ne veut pas dire: en accord avec le) système générique existant, ce dont ils peuvent témoigner dans le texte comme dehors de lui, ou même, en quelque sorte, entre les deux: sur la couverture du livre; ce témoignage n'est évidemment pas le seul moyen de prouver l'existence des modèles d'écriture. D'autre part, les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système de diffusion du livre ou simplement par oui-dire: il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> TODOROV, T.: *Les genres du discours* (Edition du Seuil, Paris, 1978), pág. 51.

Este juicio parece correcto, ya que ningún lector podría comprender y apreciar una obra de arte si no poseyera un código común (un conjunto de suposiciones compartidas) con su creador. Estas suposiciones comunes constituyen los rasgos que definen un género, y se desarrollan y extienden a través de los empleos que hace de la obra la sociedad. Lógicamente, a medida que la sociedad cambia y evolucionan los hábitos lectores, el escritor modifica las «reglas» que gobiernan su creación; si no lo hiciera así, la frustración sería inevitable, porque los libros no llegarían a los lectores. Esto no niega, sin embargo, la existencia de excepciones (pero son excepciones, y no la regla general) de autores que escriben en una convención «avanzada» para su tiempo, aunque debemos recordar siempre que la introducción de una convención nueva es un proceso gradual, iniciado con un núcleo de características comunes con la convención anterior.

Uno de los grandes errores de los historiadores de la literatura deriva probablemente de no tomar en consideración algunos de estos factores condicionantes; cuando establecen los géneros como entidades «fijas», ignoran las variaciones que se producen en las concepciones genéricas y el estado impuro de algunos géneros en un período específico. Así, por ejemplo, los géneros narrativos modernos se han caracterizado por la posesión de los siguientes rasgos: 1) un narrador fluctuante («implied narrator», «unreliable narrator» y otros, por mantener la clasificación de W. C. Booth en *The Rhetoric of Fiction*)<sup>6</sup>; 2) la ambigüedad en la estructura temática, y 3) un final abierto; y creo, como se mostrará a continuación, que su adscripción exclusiva a la literatura contemporánea es errónea y que peca de una visión estrecha de los géneros.

Sobre esta base, conviene volver a fijar la atención en Chaucer con el fin de enlazar ya definitivamente con el sentido de la modernidad que se encuentra en sus narraciones. Hay que ocuparse, en primer término, del aspecto de los narradores, porque Chaucer, contra lo que se podría pensar en un primer momento, no hace uso sólo del narrador omnisciente; y en segundo término, trataré de vincular el papel de narrador a los otros dos fenómenos citados (la estructura temática y el final abierto), deteniéndome para ello en una obra concreta con la finalidad de profundizar un poco más en el análisis, *The Nun's Priest's Tale*.

Las primeras obras de Chaucer, *The Book of the Duchess* y *The House of Fame*, influidas por la tradición alegórica francesa, revelan, a pesar de su temprana composición, rasgos de ironía que ca-

<sup>6</sup> Cfr. BOOTH, W. C.: *The Rhetoric of Fiction* (The University of Chicago Press, Chicago & London, 1961), III y III partes.

racterizan al Chaucer de su época madura; y estos rasgos de ironía vienen dados precisamente por las intervenciones de los narradores en las historias que relatan. Ya Kittredge en 1915, en *Chaucer and His Poetry*, señaló el papel del narrador dual en *The Book of the Duchess*, y Muscatine, en *Chaucer and the French Tradition*, ha puesto de manifiesto los efectos irónicos que provoca la fluctuación de perspectiva en la narración de *The House of Fame*. El papel del águila en este libro, como ha señalado Muscatine siguiendo a Kittredge, no es incoherente, sino que la incoherencia aparente que se produce es el factor clave de la personalidad del narrador, que es fluctuante. De forma similar, el narrador de *The Parliament of Fowls*, otra obra de la primera época, es objeto de ironía por la concentración en él del sueño y la mezcla de sensaciones derivadas de la lectura del libro sobre el que cae dormido, *Somnium Scipionis*<sup>7</sup>.

El narrador de *Troilus and Criseyde* es asimismo un elemento de incertidumbre en la narración; Muscatine ha examinado con detenimiento su figura, y la compara con el original de Boccaccio en estos términos: «Where Boccaccio says quite specifically that Criseyde is childless, Chaucer's Narrator is purposely obscure:

'But whether that she children hadde or noon,  
I rede it naught, therefore I late it goon'.»

Y continúa Muscatine: «Where Boccaccio says on Criseyde's departure that she was *soon* to change, and abandon Troilo for another lover, Chaucer's narrator toward the end of the story still does not know:

'But thewely, how longe it was bytwene  
That she forsok hym for this Diomede,  
Ther is non auctour telleth it, I wene'»<sup>8</sup>.

Este comportamiento del narrador que cuenta a medias lo que sabe, que trata de no comprometerse, es típico de la gran época de Chaucer como escritor, y se verá pronto en *The Nun's Priest's Tale*.

El mismo carácter del narrador, que unas veces se mantiene neutral (en *Troilus...*: «Men seyn —I not— that she yaf hym hire her-te», V, 1050) y que, en otras ocasiones, se coloca al lado de los per-

<sup>7</sup> Cfr. MUSCATINE, Ch.: *Chaucer and the French Tradition* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969), págs. 113-23.

<sup>8</sup> MUSCATINE, Ch., *op. cit.*, pág. 154.



sonajes y comparte sus penas<sup>9</sup>, es, en esta línea, relevante, y de una modernidad asombrosa, como otras facetas del libro. Por ejemplo, y sólo cito un caso para no alejarme del propósito que guía estas páginas, la técnica de elipsis, tan cercana a la cinematografía, que emplea Chaucer en el libro III de *Troilus* (vs. 946-959), cuando Pandarus sale de la habitación de Criseyde en busca de Troilus al que, por fin, ella ha accedido a ver. El narrador ofrece las últimas palabras de Pandarus a Criseyde cuando está saliendo por el joven, y en la estrofa siguiente el lector ya tiene ante su vista a Troilus en el *sancta sanctorum* de la bella protagonista de rodillas ante su cama:

«That is wel seyde, quod he, 'my nece deere.  
Ther good thrift on that wise gentil herte!  
But liggeth stille, and taketh hym right here;  
It nedeth nought no ferther for hym sterte.  
And ech of yow ese otheres sorwes smerte,  
For love of God; and Venus, I the herye;  
For soone hope I we shul ben alle merye.'

This Troilus ful soone on knees hym sette  
Ful sobrelly, right be hyre beddes hed,  
And in his beste wyse his lady grette.  
But, Lord, so she wex sodeynliche red!  
Ne though men sholde smyten of hire hed,  
She kouthe nought a word aright out brynge  
So sodeynly, for his sodeyn comynge.»

(*Troilus*, III, 946-59.)

Es una técnica que nada tiene que envidiar a Faulkner o a cualquiera de los escritores actuales que se han beneficiado del conocimiento de la estructura narrativa de las películas de Hollywood.

En fin, como se puede ver, no son sólo las producciones contemporáneas las que reflejan los rasgos que anteriormente mencionaba (narradores fluctuantes, ambigüedad temática y final abierto). Vamos a detenernos ahora, después de haber examinado someramente cómo se manifiestan algunos de estos rasgos en el ámbito general de la obra de Chaucer, en un caso concreto, *The Nun's Priest's Tale*, una de las piezas más logradas de *The Canterbury Tales*.

El papel del narrador en este cuento es complicado, porque no hay una *persona* simple y única que relate la historia. Como se sabe, Chaucer concibió este cuento (como otros en su producción maes-

<sup>9</sup> Cfr. III, 1310-1337, y III, 1576-1589. Las referencias a cualquier obra de Chaucer en el texto o en las notas son a la edición de ROBINSON, F. N.: *The Works of Geoffrey Chaucer* (Oxford University Press, London, 1957, 2nd ed.).

tra) como «a story within a story». El narrador es al principio la *persona* de 'Chaucer el peregrino' (el mismo que nos cuenta, por ejemplo, el romance burlesco de sir Thopas), quien presenta al cura en el marco del peregrinaje a Canterbury. E inmediatamente después aparece otro narrador: el cura mismo, quien empieza con la descripción del medio y de los personajes del cuento; pero durante el desarrollo de la narración los dos personajes principales, Pertelote y Chauntecleer, se erigen también en narradores, concretamente Chauntecleer en los versos 2870-3171, con un monólogo extraordinario que incluye, a su vez, en estilo directo, las intervenciones de los personajes de la historia que cuenta. Esta complicación en la estructura narrativa del *Nun's Priest's Tale* lo sitúa en un nivel similar al de algunas «short stories» contemporáneas; incluso podría compararse esta estructura con la típica caja china, que ha sido empleada por algunos autores contemporáneos en contextos de gran artificiosidad (por ejemplo, E. Albee en *Tiny Alice*), sin querer sugerir, desde luego, que Chaucer tuviera en su mente propósitos semejantes a los de Albee.

Pero la modernidad del cuento de Chaucer no acaba con estas variaciones en los narradores (tantos para un cuento tan corto: sólo 681 versos); debe añadirse otro rasgo: el cura parece que está hablando por él mismo en los versos que siguen al 3172, pero de repente reconoce en los versos 3265-3266: «Thise been the cokkes wordes, and nat myne; / I kan noon harm of no womman divyne». Esta declaración es confusa, porque el cura no ha estado citando las palabras de Chauntecleer antes. Pero no es un caso único en el cuento: en los versos 2880-2881 dice, rompiendo la atmósfera que ha estado creando<sup>10</sup>, «For thilke tyme, as I have understonde, / Bestes and briddes coude speke and singe», donde el cura se presenta a sí mismo como un narrador no totalmente fiable, o, al menos, como diferente del narrador omnisciente tradicional; es decir, nada más lejos del narrador clásico del Medioevo, supuestamente omnisciente y mantenedor de un juicio único y, por otro lado, un caso muy cercano del narrador de la novela experimental del siglo xx.

En cuanto al tema del cuento, factor que contribuye de manera decisiva a su clasificación genérica, surge el problema de la deter-

<sup>10</sup> DIEKSTRA, F., en «Chaucer's Way with His Sources: Accident into Substance and Substance into Accident» (*English Studies*, 62, 3, June 1981), explica esta ruptura con las expectativas que habían surgido en el lector. Su interpretación difiere ligeramente de la mía en el uso que hace del término «traditional storyteller» (pág. 229), mientras que yo describo al narrador como «inconstante». Creo, sin embargo, que el desacuerdo es sobre todo terminológico y que no implica una distinción opuesta a la que se hace en este trabajo.

minación de nuevo. Una caracterización formal lo describe como «sermón» (compuesto por las tres partes convencionales: 'exordium', 'exemplum' y 'moraleja'), en forma de fábula. El origen del tema puede también descubrirse fácilmente, ya que su fuente directa se encuentra en los romances franceses del zorro Reynard. Desde esta perspectiva, pues, el cuento pertenece a un género medieval bien definido, pero sería erróneo mantener estas dos ideas (la de sermón y la de fábula) como la única explicación de la obra. Es necesario plantearse la cuestión de la relevancia de este sermón, el propósito del autor y el significado del relato. Muchos críticos han intentado esta tarea, y conviene hacer un breve resumen de algunas opiniones para comprender la complejidad de la obra <sup>11</sup>.

Muscatine habla, con razón, de los temas siguientes: tragedia, elocuencia, lo heroico, la ciencia, la adulación cortés, el amor cortés, la domesticidad, los sueños, la erudición, la autoridad, el antifeminismo, la humildad paciente y la algarabía rural <sup>12</sup>. Desde luego, hay que admitir que todos estos aspectos, y alguno más incluso, se hallan sugeridos o aludidos directamente en esta «short story» de 681 versos. La tragedia de la historia ha sido la fuente de innumerables actitudes hacia el cuento, que parten de estos versos, reflejo de la Caída de Chauncleer (paralela a la de Adán):

«Wommennes conseils been ful ofte colde;  
Wommannes conseil broghte us first to wo.  
And made Adam fro Paradys to go,  
Ther as he was ful myrie and wel at ese.»

(Vs. 3256-9.)

Este pasaje muestra también, como se aprecia, el antifeminismo del cuento, en el que Pertelote recibe la culpa por sus consejos destructivos a su marido. Sin embargo, la actitud del cura que relata el cuento no es la misma que la del gallo, lo que Lumiansky interpreta como un gesto de cortesía hacia la Priora, bajo cuyo gobierno está el cura <sup>13</sup>. Los versos que siguen presentan el comportamiento del sacerdote y sitúan los que cité antes en su contexto apropiado:

«But for I noot to whom it myght displese,  
If I conseil of wommen wolde blame,

<sup>11</sup> Pueden encontrarse muchas más interpretaciones en las fuentes citadas en el texto. Para un resumen breve (aunque algo absoleto) de juicios críticos sobre la obra, véase la edición de ROBINSON, F. N., citada en la nota 9, págs. 751-2.

<sup>12</sup> Cfr. MUSCATINE, Ch., *op. cit.*, pág. 242.

<sup>13</sup> Cfr. LUMIANSKY, R. M.: «The Nun's Priest in the *Canterbury Tales*», *P. M. L. A.*, 68, 4 (September 1953), págs. 866-906.

Passe over, for I seyde it in my game.  
 Rede auctours, where they trete of swich mateere,  
 And what they seyn of wommen ye may heere.  
 Thise been the cokkes wordes, and nat myne;  
 I kan noon harm of no womman divyne.»

(Vs. 3260-6.)

Muscatine, por otro lado, apunta que el relato es antifeminista y feminista al mismo tiempo, explicando que esto se debe al constante cambio de enfoque —la famosa «perspectiva múltiple»— de Chaucer. Creo, no obstante, que esta explicación ignora la existencia del narrador inconstante o fluctuante que, tal como lo usa Chaucer, enriquece el cuento y arroja luz sobre el personaje del cura, ilustrando así un rasgo de su psicología. Sobre este punto la interpretación de la última frase ofrecida por Lumiansky parece mucho más convincente y encaja mucho mejor en las relaciones complejas entre cuento y personaje, tan características de los *Canterbury Tales* (recuérdese *The Miller's Tale* y su respuesta, *Tre Reeve's Tale*, por ejemplo).

Otros intérpretes del *Nun's Priest's Tale* han subrayado el paralelismo que existe entre el gallo y la gallina y los héroes de la tradición del amor cortés. En los primeros versos se presenta a Chauntecleer con los colores y el porte de un caballero, mientras Pertelote recibe las virtudes de una hermosa dama; pero todo esto esconde sencillamente el propósito de parodia que anima al autor o, como lo ha expresado T. Whittock, de «mocking human modes of behaviour»<sup>14</sup>. El efecto de este procedimiento es cómico, como este mismo crítico ha apreciado con claridad: «Pertelote soon turns out in her speech to be far from 'curteys', 'discreet' or 'debonaire', and addresses her spouse like any hennish housewife. Perhaps many ladies of courtly love were as far from the ideal in their lovers minds as Pertelote»<sup>15</sup>.

El debate sobre los sueños entre marido y mujer supone, de acuerdo con J. Speirs, un contraste entre esta presentación cómica y el tratamiento más serio que recibe el mismo tema en *Troilus and Criseyde* (diálogo entre Troilus y Pandarus)<sup>16</sup>. Muestra una vez más la relevancia en Chaucer de la dicotomía «autoridad» (dada por los libros) frente a «experiencia» (suministrada por la vida). Chaucer, a la vez que se burla de la pedantería del gallo y la gallina, usa los

<sup>14</sup> WHITTOCK, T.: *A Reading of the Canterbury Tales* (Cambridge University Press, Cambridge, 1970), pág. 232.

<sup>15</sup> WHITTOCK, T., *op. cit.*, pág. 232.

<sup>16</sup> Cfr. SPEIRS, J.: *Chaucer the Maker* (Faber and Faber, London, 1967), pág. 187.

*exempla* y fuentes eruditas citados por sus personajes para enseñar a su auditorio, como dice Whittock, «that the fall from security to disaster may be more than a joke, and the world is sinister as well as delightful»<sup>17</sup>. Estos aspectos representan sin duda los *topoi* literarios de la época, y pueden encontrarse muchos ejemplos en otras obras tanto de Chaucer como de sus contemporáneos. Mas el *Nun's Priest's Tale* ha sido objeto también de investigación histórica. Algunos estudiosos han examinado la relevancia histórica del cuento, en un intento por desvelar los «misterios» que aún continúan sin resolver.

J. Leslie Hotson, por ejemplo, penetra en el cuento a la búsqueda de referencias históricas al mundo contemporáneo del autor, con el propósito de explicar algunas oscuridades. Los diversos nombres que recibe el zorro a lo largo del cuento constituyen uno de los problemas que ha tratado Hotson. Este crítico explica la relación que existía entre la denominación «Colfox» dada al zorro y un traidor contemporáneo de Chaucer que tenía el mismo nombre; sostiene Hotson que este oscuro personaje no era probablemente el blanco principal de Chaucer y sugiere que el encuentro entre el gallo y el zorro es un retrato paralelo a otro encuentro que tuvo lugar en 1398 entre dos famosos caballeros de la época, Henry Bolingbroke, duque de Hereford, y Thomas Mowbray, duque de Norfolk. La comparación que establece entre los colores de las armaduras de los caballeros y la descripción colorista del gallo y el zorro en el cuento de Chaucer es ciertamente impresionante, pero la prueba parece inadecuada, como ocurre también con su explicación de la denominación «daun Russel» como referencia a John Russel, uno de los cinco odiados validos de Richard II. La aceptación de estos argumentos, en efecto, se ve contrastada por las anotaciones contradictorias hechas por otros críticos, quienes han encontrado también «evidencia» histórica en el cuento (por ejemplo, Whittock, quien descubre un paralelo entre la escapada del zorro con el gallo y la Revuelta de los Campesinos de 1381). Cabe preguntarse, pues, ¿cuál de ellos acierta?, ¿o es que el cuento admite interpretaciones históricas tan diversas? Hotson, no obstante, no ignora los peligros de este tipo de interpretaciones, y reconoce que Chaucer podría haber comenzado su historia con estos incidentes, aunque luego desarrollara un estudio elaborado de los personajes, que es, indudablemente, el punto principal del relato. Dice este crítico que la explicación histórica es sólo *otro* modo de ver el texto y que «it would take nothing from the dramatic interest of the main story, nothing from the grave dignity of the characters, nothing from the rich, humorous treat-

<sup>17</sup> WHITTOCK, T., *op. cit.*, pág. 234.

ment. On the contrary, it would add a subtlety of touch-and-go allusion to contemporary events of the first order, and give the matchless tale a new zest»<sup>18</sup>.

En suma, la complejidad con la que ha de enfrentarse el crítico literario ante la pregunta de cuál es el tema del cuento es, pues, inmensa. De los juicios y apreciaciones que he venido citando no puede extraerse ninguna conclusión simple, ni tampoco una conclusión global que contemple las diversas perspectivas apuntadas. El cuento es un poema de burla heroica («mock-heroic», al estilo que lo que luego harán Pope y Fielding con maestría insuperable), un estudio de los sueños, una reflexión sobre la corriente antifeminista de la época, un juego con la retórica, una parodia del amor cortés y algunas otras «cosas», como se ha visto. Cuál de estos factores domina es una cuestión cuya respuesta depende del *sentido del final* que posea cada lector. Y ello nos acerca al último punto de esta exposición.

Es ampliamente conocido el hecho de que muchas obras de arte modernas se caracterizan por la ambigüedad, como ya decía al principio, a propósito de Empson y de los «New Critics» norteamericanos. Sin embargo, parece que todo el mundo está de acuerdo en adscribir los ejemplos más obvios de la ambigüedad en la narración a los géneros que aparecieron con el Modernismo a comienzos de este siglo; existen otros representantes en los siglos anteriores, pero la mayoría de los críticos coincide en etiquetarlos como «excepcionales». Hasta James, Conrad o Joyce, para nombrar tan sólo unos pocos, la novela o la «short story» solían comunicar un «mensaje» que podía identificarse con cierta facilidad, pero después de estos autores el lector se ha acostumbrado ya a narraciones con un final abierto, donde la conclusión última es ambigua o no existe. No en vano, el estudio de las funciones de los narradores se inicia en inglés con el libro de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, en 1921, que tomaba como modelo la producción de Henry James.

Este elemento del final abierto o ambiguo aparece también en el *Nun's Priest's Tale*, aunque no, desde luego, en la forma extrema peculiar de la literatura modernista. Esta ambigüedad en el final es resultado de las diversas implicaciones temáticas que he examinado a lo largo de este ensayo. Sólo una breve ojeada a los críticos revela las dudas e indecisiones que experimentan cuando se enfrentan a la intención y el mensaje del cuento de Chaucer. Whittock dice que, aunque la historia constituye un poema de burla heroica («mock

<sup>18</sup> LESLIE HOTSON, J.: «Colfox vs. Chauntecleer», en WAGENKNECHT, E. (ed.), *Chaucer. Modern Essays in Criticism* (Oxford University Press, London, 1959), pág. 116.

heroic»), «the poet's intention goes far beyond the small bounds of parody»<sup>19</sup>. D. Holbrook, en líneas similares, atribuye la intención a lo moral: «The range and flexibility of this poetry, and the dramatic qualities of the *Tale* derive from a moral concern which grew out of the religious, and traditional community, and they represent a great individual achievement at the same time»<sup>20</sup>. Speirs, también, ve en el cuento mucho más que una alegoría trágico-cómica de la Caída del Hombre; para él el cuento «illustrates some central truths about human nature with subtle irony and humane wisdom»<sup>21</sup>. Probablemente el propio Chaucer era consciente de este tipo de ambigüedad, y nos dejó a propósito este final en boca del cura:

«But ye that holden this tale a folye,  
As of a fox, or of a cok and hen,  
Taketh the moralite, goode men.  
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.  
Now, goode God, if that it be thy wille,  
As seith my lord, so make us alle goode men,  
And brynge us to his heighe blisse! Amen.»

(Vs. 3438-46.)

El cura nos dice que debemos aprender la lección, pero exactamente cuál es la lección es lo que no está claro. Para algunos lectores, *fruyt* puede ser el tema de burla heroica y *chaf* lo moral; para otros, sin embargo, *fruyt* es el trasfondo histórico y *chaf* el uso del gallo y la gallina, o los sueños, o la parodia de las convenciones retóricas contemporáneas, etc. Todo esto sugiere que el lector es libre de elegir la interpretación que mejor se acomode a su particular *Weltanschauung*. Ni el narrador (a pesar de su condición eclesiástica) ni el autor fuerzan un mensaje en el público. En este sentido, el *Nun's Priest's Tale* podría describirse como una obra abierta al juicio y a la evaluación responsables de generaciones de lectores, que contemplan el cuento de acuerdo con sus prejuicios y gustos concretos.

Alguien quizá argüirá que los rasgos examinados aquí (el narrador, la textura temática y el final abierto) constituyen un conjunto

<sup>19</sup> WHITTOCK, T., *op. cit.*, pág. 228.

<sup>20</sup> HOLBROOK, D.: «The Nonne Preestes Tale», en FORD, B. (ed.), *The Pelican Guide to English Literature*, vol. I: 'The Age of Chaucer' (Penguin, Harmondsworth, 1975), pág. 125.

<sup>21</sup> SPEIRS, J.: *Chaucer the Maker (op. cit.)*, pág. 193.

de características que define no sólo las obras modernistas (*Ulysses* o *Women in Love*), sino también ciertos productos «clásicos» (*King Lear* o *Don Quijote*). Acepto tal argumento y estoy dispuesto a clasificar todas las grandes obras artísticas como modernas en ese sentido, porque son eternas; no en vano continúan atrayendo la atención de sucesivas generaciones de lectores. En definitiva, el reconocimiento y el estudio de estos elementos en todas las obras maestras pueden impulsar la creación de esa *poética* como ciencia de la literatura que defienden Culler y otros teóricos y críticos contemporáneos, y para ellos no basta con el examen de las obras actuales. También la literatura medieval, y Chaucer es la prueba evidente, debe analizarse con estas técnicas, porque de lo que se trata fundamentalmente es de alcanzar el conocimiento de «lo literario», es decir, aquello que constituye la *literaturidad*, lo que trasciende cada época, porque es lo que hace de un producto artístico algo eterno y clásico. En ello seguramente está la «modernidad» y el «clasicismo» de la obra maestra o la obra clásica, y es obvio que tal propósito sería inalcanzable si *a priori*, y por simple prejuicio, apartamos las obras antiguas de esta investigación.