

THE MILLER'S TALE, UN FABLIAU CHAUCERIANO

(Caracterización en "The Miller's Tale")

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN LETRAS Y LITERATURA MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

P R E S E N T A :

ANA CRISTINA MIKI MOTOHASHI DELGADO

MÉXICO, D.F.



ENERO, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres con profunda gratitud.

A mi esposo Edgar por
su constante apoyo.

A mi hijo Eduardo,
para que el presente trabajo
sea motivo de superación.

A Su Santidad Juan Pablo II

Agradecimientos especiales a las maestras
Claudia Lucotti, Nair Anaya, Cristina Azuela, Irene Artigas y
Noemí Novell por su invaluable apoyo y ejemplo.

Índice

Introducción	3
El Fabliau Francés.....	4
"The Miller's Tale" en <i>The Canterbury Tales</i>	12
John	20
Nicholas	32
Alison.....	46
Absalon.....	56
Conclusión	69
Bibliografía	75

Introducción

El propósito de esta tesina es analizar la caracterización en de "The Miller's Tale", para poner de relieve aquellas características que hacen de Alison, John, Nicholas y Absalon personajes que podríamos considerar 'únicos', en el conjunto de cuentos conocidos como 'fabliaux' que pertenecen a la Edad Media.

En el fabliau francés los personajes existen en función de una anécdota central. A Chaucer, por el contrario, le interesa combinar elementos de diferentes tipos de narraciones en The Canterbury Tales. Esta particular combinación traerá como consecuencia que los personajes evolucionen en nuevas y diferentes direcciones que los personajes tipo del fabliau original.

Chaucer hace evolucionar la caracterización de tal manera, que Harold Bloom en su libro El canon occidental lo considera un precursor de Shakespeare. Para este crítico, los personajes chaucerianos comienzan a adquirir conciencia de sí mismos y un mayor grado de interiorización, pues son creados a partir de una psicología profunda incipiente, y no sólo a partir de una psicología moral.

Como hemos dicho, nuestro propósito es estudiar la caracterización de 'The Miller's Tale' en este momento de transición. La primera parte de este trabajo, 'El fabliau francés', tiene varios propósitos. En primer lugar, ponernos en contacto con el fabliau en su forma original: con sus orígenes, personajes y tramas, es decir, con sus características formales.

La segunda parte nos brinda elementos que son indispensables conocer antes de empezar a estudiar a cada uno de los personajes. Desde mi punto de vista, es indispensable estudiar 'The Miller's Tale' dentro del contexto de The Canterbury Tales. "The Miller's Tale" forma parte de un todo orgánico aunque inacabado. Aspectos como la perspectiva masculina del narrador, el uso paródico de los elementos religiosos y cortesés, así como los diferentes tipos de ironía y las variaciones entre lo carnalesco, el humor y lo cómico, contribuyen a la complejidad de este cuento.

En la tercera parte haremos un lectura detallada de la caracterización de cada uno de los personajes de 'The Miller's Tale', un fabliau único; o en otras palabras, chauceriano.

El Fabliau Francés

En la región norte de Francia, en Picard, entre los siglos XII y XIV, encontramos un gran número de cuentos conocidos con el nombre de fabliaux. En su origen, los fabliaux fueron creados por los mismos autores que recitaban epopeyas o canciones. Su inspiración provenía de algún suceso, chisme, escándalo o de la tradición oral.

En un principio se creyó, según expuso Joseph Bédier en su estudio Les Fabliaux (1893), que estos cuentos deleitaban a aquellos que no disfrutaban del romance, ni pertenecían a la nobleza. Sin embargo, en otro libro también titulado Les Fabliaux pero publicado en 1957, Per Nirkrog señala que estos cuentos no fueron producto del gusto popular, sino que se trata de un género particular creado para un público diverso.

No debemos confundir la palabra "fábula" con "fabliau". La palabra fábula designa un tipo de historia que contiene una lección moral y cuyos personajes son animales que personifican vicios y virtudes humanas. Sus raíces las encontramos en Oriente y en las fábulas de Esopo y Fedro. Parte del repertorio medieval relacionado con este tipo de historias lo constituye Le Roman de Renart en el cual se satiriza tanto a la gente de esa época como a sus instituciones. No es posible determinar con igual certeza el origen del fabliau. Sin embargo, se ha descartado la posibilidad de que su origen sea oriental.

Algunos críticos opinan que el fabliau surgió como una antítesis del romance. David Daiches en su obra A Critical History of English Literature explica que una nueva economía basada en el dinero y el crecimiento de la población en las aldeas, transformó gradualmente el sistema feudal. Aquellos que originalmente fueron trabajadores de la tierra se abocaron a la manufactura de tejidos, a la herrería, etc., o al comercio. Así surgieron una serie de labores que hoy conocemos con el nombre de oficios. Este nuevo grupo social con el tiempo desarrolló también su propia sensibilidad. Se trata de un cambio muy importante, pues como añade este crítico:

The heroic age, reflected in Germanic epic, had given way to the feudal age, with its own concept of the hero; when a more commercial civilization develops, the whole possibility of heroism in the modern world is re-examined. [...] The fabliau represents the first real challenge in

El Fabliau Francés

European literature to the notion of heroic idealism as a way of life. (1)

El fabliau carece de idealización, tanto en la ambientación como en la presentación de los personajes y en los motivos que los llevan a actuar. Podríamos añadir que los fabliaux son cuentos en verso, compuestos tanto para la recitación como para la lectura. Pertenecen a la poesía narrativa medieval.

Los asuntos y los temas de estos cuentos son, en general, muy simples por lo que se pueden adaptar a las condiciones de cualquier lugar. Señalan G. Lanson y P. Tuffrau: "Los fabliaux son cuentos divertidos sacados de la vida ordinaria. En general, nos muestran tres personajes — al marido, la mujer y el cura — empeñados en una aventura grotesca" (2). David Daiches apunta que hay muchos tipos de fabliau:

Some are indecent stories of town life whose only point is their indecency; others are humorous, satiric tales of intrigue [...] Some are made into awful warnings or otherwise turned into exempla, "examples", for the use of preachers.(3)

Entre los personajes principales de los fabliau se encuentran los campesinos, los burgueses, los clérigos y los estudiantes, los mercaderes; en fin, casi toda la sociedad urbana. Leo Claretie observa que los sacerdotes eran satirizados por los autores de fabliau como represalia a la severa actitud que el clero guardaba hacia esos artistas. Chaucer mismo denuncia la corrupción clerical.

Pero sin lugar a dudas, el lado mordaz de estos autores hallaba su máxima expresión en el retrato del carácter femenino. En estas historias la mujer no es ni idealizada ni exaltada por su docilidad u obediencia, ella figura como un personaje astuto, malicioso y lúbrico. Frecuentemente a las mujeres jóvenes se les adjudica un esposo viejo, un poco necio y si es posible, tacaño. Ellas siempre los traicionarán. La mujer, en el fabliau, encarna la tentación al igual que

-
1. Daiches, David. A Critical History of English Literature. Vol. 1, p. 69
 2. Lanson, G. y Tuffrau, P. Manual de la literatura francesa. p. 35
 3. Daiches, David. Op. cit. p. 69

El Fabliau Francés

la serpiente en el paraíso.

Para redondear la idea de los personajes, podríamos añadir el comentario de Charles Muscatine:

The fabliau world is peopled by a representative collection of characters, peasants and bourgeois, clerks, priests, nuns, jongleurs, miscellaneous rascals of all kinds, and as we shall see, some knights and courtly ladies. Most of them are busily engaged in one or more of the seven deadly sins. Economically enough, they tend to fall into types. (4)

En estos cuentos no encontramos retratos psicológicos profundos. Los narradores jamás incursionan en rasgos de los personajes que no resulten imprescindibles a la acción. Sin embargo, son capaces de evocar ciertos aspectos interiores de éstos por medio de una palabra, o tal vez de una actitud. Pasemos ahora al concepto de acción en el fabliau. Definimos acción como "the main series of events that together constitute the plot;"(5) Charles Muscatine hace al respecto una importante observación: "Action is the greatest source of its vividness, of its appearance of inexhaustible vitality."(6).

El narrador cuenta los sucesos en el orden en que se producen. Es tarea del narrador, al contar, seleccionar tanto las escenas, como la perspectiva de presentación. Él decide si hay que trasladar la atención de los personajes a la intriga, o si hay por el contrario, que detenerse en el decorado, por ejemplo. Todo en estos cuentos es funcional. Así la tarea del narrador es difícil y compleja.

El tono de los fabliaux es burlesco; se trata de un tipo de historias cuyo fin principal es divertir. Lo ridículo y lo cómico conviven con lo grotesco, aunque hemos visto que algunos fabliaux introducen un elemento moralizante.

El lenguaje popular rebosante de obscenidades, maldiciones y crudeza contribuye al carác-

-
4. Muscatine, Charles. Chaucer and the French Tradition. A Study in Style and Meaning. p. 61
 5. Cuddon, J.A. A Dictionary of Literary Terms. p. 15
 6. Muscatine, Charles. Op. cit. p. 63.

El Fabliau Francés

ter burlesco de estas obras y les confiere también turbulencia, ritmo y picardía. D.S. Brewer en su ensayo "The Fabliaux" añade: "the subject matter is low, and gross words are sometimes used for their shock effect, but there is no erotic elaboration, no pornography, no perversion." (7)

El papel de la astucia en estos cuentos también llama nuestra atención. Phillipe Ménard observa que es un recurso útil para hacer de lado el sentimiento moral, pues ayuda a revertir los valores absolutos (8). Los proverbios, reflejos de la sabiduría popular generalmente hacen destacar una conducta que conviene evitar.

Muchos de los fabliaux fueron anónimos. En el siglo XIII los juglares dejaron su vida errante. Se convirtieron en trabajadores asalariados bajo las órdenes de un patrón. Con este cambio desaparecieron en Francia, no solo los fabliaux, sino el roman, los cantares de gesta y las canciones.

Vamos a ejemplificar las ideas que hemos expuesto del fabliau con un breve análisis de "Gombert and the Two Clerks" (1190-94) cuyo autor es Jean Bodel.

Este fabliau trata de dos estudiantes franceses que regresando de sus clases y habiendo gastado su dinero buscan alojamiento en casa de un pastor, que vive con su familia: su esposa, su joven hija y su hijo menor, un bebé. Este pastor los recibe amablemente y les da de cenar abundantemente. Uno de los estudiantes queda impactado por la belleza de la esposa del pastor, Dame Guile. El otro estudiante se prenda de la hija.

Después de cenar, el pastor invita a los estudiantes a dormir con ellos en el mismo cuarto. Uno de los estudiantes, en cuanto todos se acuestan no pierde tiempo en seducir a la hija. Para convencerla le ofrece (como muestra de su amor) un anillo, que no es sino un aro de una sartén, que ha tomado de la cocina. Así disfrutan de su amor de inmediato.

El otro estudiante, a quien el amor de los del otro lado inquieta un poco, aprovecha que el pastor va a orinar, para cambiar la cuna de lugar y así, cuando éste regrese, se acueste en la ca-

7. Brewer, D.S. "The fabliaux". p. 299, en Rowland, Beryl (Ed.) Companion to Chaucer Studies

8. Ménard, Phillipe. Les fabliaux contes à rire du moyen âge. p. 117

El Fabliau Francés

ma vacía. Así sucede. Mientras, el segundo estudiante disfruta del amor de Dame Guile.

Cuando va a amanecer, el primer estudiante regresa a la cama pensando que su amigo está ahí durmiendo. Cuando le cuenta lo que ha hecho, el pastor, que es quien realmente está acostado en esa cama, se levanta y lo golpea. El otro estudiante también se levanta y ahora entre los dos golpean al pastor. El fabliau termina con esta golpiza y el narrador concluye con las siguientes líneas:

This tale shows us by its example
That a man who has a pretty wife
Should never allow, despite his prayers,
A clerk to sleep in his house,
For he will do this same thing.
The more one trusts them, the more one loses.
There is no more of the fabliau of Gombert.

(v. 184–190) (9)

Vemos cómo la trama se reduce a una sola anécdota, la seducción de Dame Guile y su hija por dos estudiantes y la consecuente humillación del pastor. Desde el principio de este cuento, que consta de 191 versos, todo el interés del narrador se centra en llegar al momento de la seducción, donde se detiene y los personajes hablan.

Del narrador no sabemos nada. El texto es bastante impersonal. Sólo al final del texto el narrador interviene de manera explícita, para recordarnos la naturaleza de este tipo de estudiantes, que carecen de dinero y disfrutan más de las tonterías que de la sabiduría.

He elegido este fabliau porque tiene como asunto principal la seducción y tiene una ligera similitud con los personajes de "The Miller's Tale". En "Gombert and the Two Clerks" encontramos, como su título indica, dos estudiantes que actúan juntos. Hay también un pastor ya de cierta edad, su esposa, que intuimos que debe ser más joven, por su atractivo y porque tiene un hijo recién nacido.

El pastor goza de cierta posición social, porque puede ofrecerles una abundante cena a estos estudiantes.

9. Todos los versos aquí citados del fabliau "Gombert and the Two Clerks" fueron tomados de Benson, Larry D. y Andersson, Theodore M. The Literary Context of Chaucer's Fabliaux

El Fabliau Francés

The best that Sir Gombert had,
Those guests had in plenty that night:
Boiled milk, cottage cheese, and mixed fruits —
It was more than enough, as usual on a farm.

(v. 30–34)

Vemos que el pastor era dueño de una granja. De su edad nos enteramos de manera indirecta, a través de su señora, mientras está con el estudiante en la noche:

“Sir Gombert,” said Dame Guile,
“For so old and weak a man as you are,
You have been very hot tonight;
I don’t know what you are thinking of;
It has been a long time indeed since you have been like this;
Aren’t you afraid you will tire me?”

(v. 118–123)

Esto nos da risa, porque nos describe el vigor sexual de Sir Gombert. (En los fabliaux, el hombre mayor, sexualmente débil, es un motivo recurrente.)

De los estudiantes no tenemos descripción física excepto que son unos pícaros y astutos incansables. Por el tipo de ocurrencias, así como por el hecho de que son estudiantes, deducimos que son jóvenes. De los estudiantes, en general, tenemos referencias como grupo social puesto que en los cuentos carecen de individualidad, de nombres o inclusive de rasgos físicos que los distingan. Ellos son vistos por los narradores de fabliaux como seres indisciplinados, impulsivos, que seducen a las mujeres jóvenes y de más edad, por igual. Estos hombres son astutos y si es necesario, crueles y violentos.

De la esposa Dame Guile sabemos que es muy hermosa, que se dedica a las tareas domésticas y a la maternidad, con gusto. El narrador nos dice ésto en pocos versos:

For the lady was beautiful and attractive,
Her eyes were gray as glass.

(v. 10–11)

Y más adelante, como decíamos, la vemos con su bebé:

A tiny infant in a cradle
The good wife was feeding by the hearth.

(v. 22–23)

El Fabliau Francés

La hija es retratada también muy brevemente:

For the daughter was elegant and lovely,
 And I say that the love of a girl,
 When a courtly heart is set on it,
 Compared to all others is as much more noble
 As is the hawk to the tercel falcon.

(v. 17-21)

Aquí es evidente la ironía del narrador, pues no hay ningún corazón cortesano en ninguno de los estudiantes; por el contrario, hay un gran descaro acerca del mayor atractivo sexual que puede tener una joven (en comparación con la madre).

Llama la atención, a pesar de estos breves rasgos descriptivos, lo que podríamos llamar, el "realismo" del diálogo. Estos pequeños parlamentos, en el caso de los estudiantes, dejan al descubierto su astucia y engaño.

"Sweetheart," he said "as God may save me,
 I only want to go in there beside you.
 But, be quiet, don't make a sound,
 Lest your father should awake,
 For he would think this strange indeed;
 If he knew that I was in bed here with you
 He would think that I had
 Made you do my pleasure.
 But, if you will consent to my wishes,
 Great good will come to you from it,
 And you will have my golden ring,
 Which is worth more than four besants;
 Now feel how heavy it is;
 It is too large for my ring finger."

(v. 57-69)

En realidad, como lectores, nos preguntamos, ¿dónde está lo cómico? Hay cierta risa amarga en este fabliau. Al principio encontramos un orden: la familia y el matrimonio. Al final, el orden ha sido destruido pero no restituido; los estudiantes obtuvieron placer de Dame Guile y de su hija; el pastor fue golpeado.

Pareciera que en este fabliau prevalece al final cierto tono amargo, debido a que el narra-

El Fabliau Francés

dor presenta, por un lado, personajes que nos gustan, con quienes nos identificamos por sus buenas cualidades y su belleza. Los estudiantes revierten y trastocan el orden establecido. Su picardía y falta de vergüenza, así como sus ocurrencias, por ejemplo, el tomar el aro de la sartén y decir que se trata de un anillo 'dorado', nos hacen reír. Nosotros participamos en la violación de reglas que no están explícitas, como por ejemplo, respetar el honor de las mujeres, que visto a través de los ojos desvergonzados del narrador, nos parece cómico.

Sin embargo, al final, cuando interviene la agresión en forma de golpiza, volvemos a la realidad, y los resultados de las obras de éstos nos parecen tristes: han deshonrado a la familia del pastor Gombert. Tampoco nos gusta que los estudiantes no reciban su merecido. Finalmente habría que añadir que el ambiente físico está constituido por la casa, la cual carece de descripción.

Lo que resulta importante para nosotros lectores es poner de relieve, en primer lugar, que el fabliau, como un grupo de cuentos en particular, constituye una afrenta a los valores y límites establecidos por el romance. En el fabliau, los asuntos cotidianos tienen mayor relevancia que los hechos o hazañas de otros contextos idealizados. En esta atmósfera cotidiana, los dichos o proverbios populares encajan mejor que las normas establecidas por un código elevado.

En segundo lugar, es importante establecer un contraste entre el fabliau francés y 'The Miller's Tale'. En el fabliau francés los personajes están determinados por acciones particulares. Casi todo el interés y la elaboración giran en torno a la consumación de una anécdota chusca, pícaro, irrelevante o cruel. Es esta anécdota la que define a los personajes, el ambiente o a los diálogos.

En el fabliau francés no encontramos ni evolución, ni transformación en el sentido chauceriano. Los narradores y los personajes no existen más allá de lo anecdótico. Cuando las posibilidades de cierta reelaboración se agotan, estas historias desaparecen. Así, el fabliau francés nunca pierde dos de sus principales características: su brevedad y su tono impersonal.

“The Miller’s Tale”
en
The Canterbury Tales

Hemos visto que el fabliau es una forma literaria que en Francia desempeñó un papel importante entre los siglos XII y XIII. En Inglaterra estos cuentos no tuvieron gran difusión, pero tiempo después con Geoffrey Chaucer, al igual que con Boccaccio en Italia, alcanzaron un alto grado de evolución y perfeccionamiento. Los personajes alcanzaron mayor profundidad y complejidad, el marco o contexto se enriqueció y las tramas se hicieron más interesantes.

Cabría preguntarse en primer lugar, por qué estas historias atrajeron a Geoffrey Chaucer. Podríamos responder que en *The Canterbury Tales*, Chaucer incluye varias de las formas literarias más relevantes de su tiempo. También podríamos concluir que para el autor este tipo de cuentos representaban tal vez un reto, pues en su colección de cuentos incluye cinco de ellos: ‘The Miller’s Tale’, ‘The Reeve’s Tale’, ‘The Summoner’s Tale’, ‘The Shipman’s Tale’ y ‘The Merchant’s Tale’. El fabliau le brindó indudablemente, por su estructura simple, la posibilidad de innovar, experimentar e incursionar en otras técnicas narrativas.

El fabliau chauceriano se distingue del fabliau francés, porque mientras que éste se crea de manera independiente (aunque en muchos casos seguirán a la recitación de un romance); el fabliau chauceriano forma parte de una obra que posee una unidad orgánica, es decir se encuentra dentro de un todo bien delineado aunque inconcluso. Como sugiere Paul G. Ruggiers: “the so-called non-serious tales imply the ‘moral norms’ of the whole *Canterbury Tales*: the pilgrimage symbolizes, as other critics have claimed, some Christian scheme, and all the tales, even if bitter or indecent, thus contribute to some moral end.” (10)

En efecto, a este conjunto de cuentos los une el hecho de que sus narradores forman parte de una peregrinación a la tumba de St. Thomas Becket. Observa Michael Alexander: “Chaucer must have thought of the pilgrimage as a frame story, in order to introduce tales he had already

10. Brewer, D.S. p. 305 “The Fabliaux” en Rowland, Beryl (ed.). Companion to Chaucer Studies.

The Miller's Tale

written or already wanted to write" (11) Asimismo debemos recordar que el motivo de la peregrinación es de carácter religioso y posee también un significado alegórico, que es nuestro itinerario hacia Dios. Otro crítico, N.S. Thompson, observa con certeza que la profundidad con que Geoffrey Chaucer ha trabajado sus cuentos hace de su lectura algo más difícil y complejo:

The popular comic narrative becomes a vehicle for a more complex vision of life. That the representation of reality should be so enigmatic is a means to draw the reader into the moral life of the work and to make decisions, rather than finding a packaged response ready and waiting. (12)

Habría que especificar también que entre los primeros tres cuentos hay un vínculo, no sólo entre los narradores, pues es bien sabido que cuando el caballero termina su historia, tanto los lectores como los peregrinos esperamos que haya cierta continuidad en el tipo de historias que vamos a leer o escuchar; así esperamos que al romance siga una historia de carácter didáctico. Sin embargo, para nuestra sorpresa y alegría el molinero irrumpe estrepitosamente, chusco y bastante borracho. Chaucer, el peregrino, nos da una breve descripción física de este molinero, que tiene una connotación: nos anticipa el tipo de historia que vamos a leer. Por otro lado, sabemos también que después de este cuento continúa el fabliau del alguacil, quien quedará sumamente dolido por la historia del molinero, y que aprovechará su oportunidad para desquitarse. Helen Cooper observa que es a través de la disputa de estos peregrinos como Chaucer enlaza cuentos que de otra manera parecerían no tener nada en común:

The Miller's Tale serves as the hinge between its enclosing stories connecting tales that otherwise would have nothing in common. The Knight's Tale provides the impetus for the Miller's and suggests many of its themes; the Miller's in turn cues the Reeve's — both dramatically, in the quarrel between the two pilgrims, and in

11. Alexander, Michael. *The Miller's Tale* by Geoffrey Chaucer. p. 5

12. Thompson, N.S. *A Comparative Study of the Decameron and the Canterbury Tales*, p. 177

The Miller's Tale

terms of plot and motif. It is likely that Chaucer altered his sources to cast the lovers as clerks, because he already had the Reeve's Tale in mind as its pair. (13)

Es importante señalar también la relación entre el cuento del caballero y el fabliau del molinero. En éste, los elementos de la trama se transforman. Helen Cooper es exacta al observar que:

The tales offer contrasting readings of human experience, of the world in which choices are made, and actions are taken. The readings are radically different, but not in terms of right and wrong. The Knight's and Miller's Tales coexist: one does not cancel out the other. [...] The Knight's Tale had opened up possibilities beyond the courtly, the moral, the providential; the Miller's Tale reads the world not for meaning, but for fact. (14)

A continuación veremos, de manera general, los elementos formales con que Chaucer enriquece "The Miller's Tale". De acuerdo a la opinión de los críticos Chaucer enriquece principalmente la trama, la caracterización, el estilo y el ambiente físico. En primer lugar Helen Cooper comenta: "What distinguishes The Miller's Tale from other examples of the genre is the sheer detailed brilliance of its handling of style, character, narrative structure. It is in no way typical of the form" (15). D.S. Brewer agrega: "Chaucer's own handling of the genre shows both, his deep understanding of it, in its original French form, and his transformation of it." (16)

Así "The Miller's Tale" es un poema narrativo bastante largo (contiene 747 versos), que afortunadamente, para nosotros los lectores, posee una trama de gran interés. Es un poema que tiende a agrandar los efectos en lo que se refiere a la caracterización, trama y descripciones.

Acerca de la trama, es importante observar que encontramos una trama principal y otra de

13. Cooper, Helen. Oxford Guides to Chaucer. p. 103

14. Ibid. p 103

15. Ibid. p 95

16. Brewer, D.S. Op. cit. p. 296

The Miller's Tale

un tema semejante. Según Rob Pore, "The Miller's Tale" gira en torno a dos anécdotas que dan un sentido de unidad al cuento y que tienen un interés común: "¿Quién va a ganar a Alison?" Estas dos anécdotas están entrelazadas (17). Tenemos que recordar que el fabliau francés por el contrario, se caracteriza por desarrollar una sola anécdota. Por otra parte, la mayoría de *The Canterbury Tales* tienen como asunto principal, el amor y la violencia. Habría que señalar también que a Chaucer le gusta combinar elementos de un tipo de historia (por ejemplo el fabliau) con los de otros tipos de obras (por ejemplo el drama religioso o el amor cortésano). Así surgen nociones de la vida y la muerte, destino y libre albedrío, o el bien y el mal, de formas más rebuscadas.

Ahora pasaremos al uso que Geoffrey Chaucer hace de la ironía en 'The Miller's Tale'.

Habría que definir primero qué es ironía. Para J.A. Cuddon:

it seems fairly clear that most forms of irony involved the perception or awareness of a discrepancy or incongruity between words and their meaning, or between actions and their results, or between appearance and reality. In all cases there may be an element of the absurd and the paradoxical. (18)

El mismo autor nos dice que los dos tipos de ironía más frecuentes son la ironía de situación y la verbal. La ironía verbal consiste en significar lo opuesto de lo que uno dice. La ironía de situación se lleva a cabo cuando por ejemplo yo me río de lo que le sucede a mi vecino y no me doy cuenta de que a mí me está sucediendo lo mismo.

Ejemplo de ironía de situación es el motivo de la trampa, cuando John habla de la trampa en que un estudiante cayó por estar viendo las estrellas y él está a punto de caer en la trampa de Nicholas. La ironía subyace a lo largo de "The Miller's Tale", es recurrente, enlaza y afecta a todo el texto. El particular efecto de incongruencia que la ironía produce se entrelaza también con la alegoría. En opinión de Vance Ramsey:

17. Pore, Rob. *How to Study Chaucer*. p. 80 - 81

18. Cuddon, J.A. *Op. cit.* p. 338

The Miller's Tale

Allegory emphasizes likenesses between the "outer" expression and "inner" signification; whereas irony lays its emphasis on oppositions. (19)

Este sentido alegórico, hace que Chaucer en el caso de este fabliau sea capaz de brindarle una nota cómica, feliz; de situarlo en un contexto cristiano; y adjudicarle un Dios benévolo y no el Dios severo y castigador del Antiguo Testamento. En otras palabras, nos hace juzgar a los personajes desde una perspectiva más feliz y más sutil:

This tale is doon, and God save al the route.

(v. 746)

Podríamos concluir que Chaucer, como señala Vance Ramsey, evita lo simple y lo fácil; de ahí la compleja estructura de este cuento:

The irony, complexity and finally the integrity of vision in Chaucer's best work lies in his own refusal to employ the simplistic and easy. (20)

Encontramos cierta diferencia asimismo entre el punto de vista de Chaucer respecto a algunos elementos temáticos en comparación con el fabliau francés:

There is still room for the examination of the differences from and similarities to the traditional fabliau in Chaucer's work. For example, the traditional fabliaux are anti-feminist and anti-clerical, Chaucer's are not. In technical matters the differences may be summed up thus: the French fabliaux have minimal rhetoric effects, Chaucer's maximal. (21)

Sin lugar a dudas lo que los lectores más admiramos y disfrutamos de Chaucer, es su humor. Siempre nos preguntamos cómo es que Chaucer pese a su maestría y a los diversos géneros con

-
19. Ramsey, Vance. "Modes of Irony in *The Canterbury Tales*". p. 354 en Rowland, Beryl (ed.) Companion to Chaucer Studies.
 20. Ramsey, Vance. Op. cit. p. 364
 21. Brewer, D.S. Op. cit. p. 310

The Miller's Tale

los que trabaja, logra crear un tipo particular de humor, que nos hace reír de manera inolvidable.

Ahora pasemos a estudiar algunos elementos de la caracterización, la cual constituye el asunto central de nuestro ensayo. Chaucer no creó un tipo de caracterización propia. En toda su obra recurre a formas de caracterización bien establecidas. Lo que Chaucer realmente hace, es combinar esos elementos de caracterización logrando efectos únicos y personajes únicos dentro de su variada obra. A continuación vamos a enumerar los criterios de caracterización de los que Chaucer echó mano para crear los personajes de "The Miller's Tale". Para incorporarlos a *The Canterbury Tales* introduce en ellos en mayor o menor grado ciertos elementos de caracterización que son los siguientes:

- I) La descripción de sus personajes bajo tres aspectos: primero, de acuerdo a su rango social; segundo, de acuerdo a su profesión y tercero, de acuerdo a su arreglo y vestimenta:

Me thynketh it acordaunt to resoún
 To telle yow al the condicioun
 Of ech of hem, so as it semed me
 And whiche they weren, and of what degree,
 And eek in what array that they were inne;
(v. 37-41) (22)

- II) Los personajes que Chaucer presenta en el "General Prologue" poseen vida y representan seres reales y no entes literarios.

- III) En la descripción de los personajes podríamos considerar otro aspecto.

Nevill Coghill en *Chaucer the Poet* señala que la figura retórica del *Descriptio* incluye tres doctrinas:

- A) La doctrina de Cicerón que tomaba en cuenta:

- 1) Nombre.
- 2) Naturaleza, familia, lugar de origen, sexo, apariencia, edad, y todas

22. Todas las citas de *The Canterbury Tales* fueron tomadas de Hollander, John; Kernode, Frank (eds.) *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 133

The Miller's Tale

aquellas cualidades físicas o mentales de las que nos ha dotado la naturaleza.

- 3) Modo de vida: Incluye profesión, ocupación y el carácter de la vida doméstica.
 - 4) Fortuna: Incluye el rango y la posición económica.
 - 5) Hábitos: Se refiere al conocimiento o habilidades adquiridas a través de la práctica y el entretenimiento.
 - 6) Sentimiento: Pueden ser emociones pasajeras como el deseo, temor, júbilo, etc.
 - 7) Intereses: actividades que requieren actividad mental.
 - 8) Propósitos: Algún plan.
 - 9) Logros: Lo que ha hecho una persona, hace o hará.
 - 10) Accidentes: Lo que ha sucedido a una persona, sucede o sucederá.
 - 11) Conversación: Lo que una persona ha dicho, dice o dirá.
- B) La doctrina de Geoffrey de Vinsauf. Este autor indica que toda buena descripción se inicia en la cabeza y termina en los pies.
- C) Finalmente, la tercera doctrina de Mathiew de Vendôme. Él estableció que un autor debe presentar primero la naturaleza moral de una persona y después su apariencia. (23)

IV) Otro elemento de importancia en la caracterización es la noción de experiencia y autoridad:

- A) Autoridad: Se refiere al conocimiento adquirido en los libros. Chaucer considera importantes fuentes de conocimiento a la Medicina, la Retórica y la Astrología.
- B) Experiencia: se refiere a la capacidad de observación y entendimiento de la

The Miller's Tale

vida en general, que posee cada individuo. Según la opinión de Chaucer el carácter de toda persona dependía de ambos factores. (24)

En esta segunda parte es necesario poner de relieve que Chaucer reelabora la estructura del fabliau en 'The Miller's Tale'. El fabliau chauceriano ya no tiene como punto de partida una anécdota, tiene una trama en la que los personajes juegan un papel más difícil; más intrincado. Esta trama de mayor longitud, al no seguir al pie de la letra las reglas estrictas del fabliau, da lugar a una narración ambigua y única en la literatura medieval inglesa.

En la tercera parte de este trabajo, haremos una lectura detallada de la caracterización y en las conclusiones (que ocuparán la cuarta parte) analizaremos la trascendencia de esta caracterización en lo que al género fabliau se refiere.



John

John es el primer personaje de "The Miller's Tale" con quien entramos en contacto. En los versos 79–81 el narrador ubica los hechos del cuento en Oxford, para especificar que se trata de un fabliau de ambiente rural. En los mismos versos se especifica que en Oxford vivía un hombre viejo que rentaba un cuarto en su casa y que era carpintero.

Whylom ther was dwellinge at Oxenford
A riche gnof, that gestes heeld to bord,
And of his craft he was carpenter.
(v.79–81)

Michael Alexander señala el significado de la palabra "gnof": "Gnof is a word extinct in English, but not in Scots, where gnaf (pronounced nyáf) is still a common term of contempt for a useless person." (25) A continuación el narrador dedica los siguientes treinta y un versos a Nicholas, el 'poore scoler' que vivía con él. Para Charles Muscatine; "That John the carpenter is made a 'riche gnof' in the very first statement, explains his securing a pretty, young wife [...] That the carpenter "gestes heeld to bord" in the second verse prepares for the boarder Nicholas in verse four." (26)

Michael Alexander introduce ya una comparación: "The carpenter is 'riche' whereas his lodger, Nicholas, is 'poure'". (27) En efecto, estos versos establecen algunos contrastes entre John y Nicholas. En primer lugar, John es carpintero, viejo y de cierta posición económica. Nicholas es joven, buen mozo, estudiante de astrología y experto en asuntos de carácter amoroso, pero secreto. John el carpintero es visto como un hombre mayor, sin gracia, frente a la atractiva y vital figura de Nicholas.

Cuando el narrador retoma la descripción de John después de la extensa y detallada descripción de Nicholas, va a relacionar al viejo cónyuge con su esposa, la joven Alison, que por su belleza desencadenará una serie de enredos entre los personajes masculinos.

25. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 18

26. Muscatine, Charles. *Chaucer and the French Tradition*, p. 225

27. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 18

John

This carpenter had wedded newe a wyf
Which that he lovede more than his lyf;
Of eightetene yeer she was of age.
Jalous he was, and heeld hir narwe in cage,
For she was wilde and yong, and he was old,
And demed himself ben lyk a cokewold.

(v. 113–118)

Notemos la habilidad del narrador. En esta ocasión refuerza la falta de cualidades de John, que no sólo es viejo (sobre todo en comparación con su joven mujer) sino que también es celoso.

A continuación el narrador nos presenta con ironía dramática el asunto central del fabliau y que complementa la idea del temor de John a ser engañado:

He knew nat Catoun, for his wit was rude,
That bad man sholde wedde his similitude.
Men sholde wedden after his estaat,
For youthe and elde is often at debaat.
But sith that he was fallen in the snare,
He moste endure, as other folk, his care.

(v. 119–124)

Ya estamos en el terreno propio del fabliau: nos encontramos frente a la verdad de un proverbio o dicho popular. El fin de estas máximas es, como observa Philippe Ménard en Les fabliaux contes à rire du moyen âge: señalar algún tipo de comportamiento que nos hace bien evitar. (28) Estos proverbios no anhelan brindarnos una lección moral, ni tampoco pretenden situarnos en la senda del perfeccionamiento. Se trata, en general de consejos prácticos, pero que en realidad sirven como punto de referencia para que el narrador pueda darnos una versión cómica de los personajes, a veces ridiculizándolos, otras, caricaturizándolos.

Decíamos que el narrador anticipa sutil y reiteradamente el asunto central del cuento: el temor de John a ser engañado y la consiguiente realización de este hecho. El lector se dispone a leer un fabliau, que tiene por tema el engaño y la seducción (o podríamos decir también, el adulterio). En esta trama John será una de las víctimas y el narrador nos lo dice desde diferentes perspectivas. Primero, desde el punto de vista de la experiencia inmediata: “[John] demed

28. Ménard, Philippe. Op. cit. p. 110-11

John

himself ben lyk a cokewold" (v. 118). Segundo, a través de la filosofía de Catón: "Men sholde wedden after his estaat" (v. 121), como señala Helen Cooper, "The tale is markedly nonsententious, in keeping with its cheerful amorality. Its few maxims paradoxically contribute to the lack of coherent surface morality." (29) Tercero, con una afirmación, que se relaciona con el destino y nos anticipa cierto inevitable desenlace: "But sith that he was fallen in the snare, | He moste endure, as other folk, his care" (v. 123-124). Es decir, el narrador nos anticipa aquello que deberá soportar, su situación de cornudo. Estas afirmaciones irán cobrando fuerza a medida que avanza el cuento, pues como observa Charles Muscatine: "many details through sheer recurrence achieve what I can only call a psychological consequence." (30) Helen Storm Scorsa por su lado señala:

Had he been a man of learning, says the Miller, he would have known his "Catoun," who had long ago pointed out that youth and age are "at debaat" and that marriage between those so disparate in age, is bound to be disastrous. The tale that follows proves how right both predictions are. (31)

Parte de la caracterización de John es indirecta. Los personajes también hablan de él, o podemos intuir lo que piensan de él, cuando se enteran de su ausencia o presencia en la casa. Así, es significativo que la primera vez que Alison habla en el cuento, sea con Nicholas y acerca de John. Alison expresa temor acerca de los celos de su esposo, si llega a descubrir el plan de ella con Nicholas para un encuentro amoroso nocturno: "Myn housbond is so ful of jalousye, | That but ye wayte wel and been privee, | I woot right wel I nam but deed," (v. 186-188).

Notemos aquí, que si bien el principal factor que desencadenará la acción desde el punto de vista de los personajes es la belleza y la juventud de Alison, el segundo factor que contribuye a hacer más interesante y más compleja la trama, es la rivalidad masculina. En este fabliau, Nicholas planea artimañas para seducir a Alison. La rivalidad entre John y Nicholas se establece en

29. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 97

30. Muscatine, Charles, *Op. cit.* p. 225

31. Storm Scorsa, Helen. *Chaucer. Poet of Mirth and Morality.* p. 110

John

varios niveles: Nicholas posee ciertos conocimientos de astrología, John posee un buen conocimiento de la carpintería pero en otras cosas es ignorante. Nicholas siente por Alison deseo y atracción sexual. John, por su parte, siente hacia ella amor y celos. John es un cónyuge respetuoso, pero no sexualmente activo ni atractivo. Nicholas es joven, vital y hace notar sin demora su habilidad en asuntos amorosos. John es obediente y gusta respetar "Goddess privetee".

En el verso 292, el narrador nos informa, que John se ha ido a Osenay. Aprovechando su ausencia, Nicholas y Alison se ponen de acuerdo acerca de cómo van a llevar a cabo su plan. Es interesante notar que para esta pareja es importante su encuentro amoroso, pero para Nicholas es igualmente importante el acto de engañar a John. Como dice el narrador: "This sely jalous housbond to bigyle" (v. 296). Michael Alexander observa: "The lead-up to the confidence-trick reminds us that the young pair are equally keen on cheating the 'sely' man under whose roof they sleep: "For this was his desir and hire also." (32)

A continuación se inicia el pasaje de la mentira del diluvio. Éste comienza cuando un sábado Nicholas se encierra el día entero. En efecto, Nicholas ha empezado a llevar a cabo su plan. Con su encierro logra inquietar y confundir al dueño de la casa:

This sely carpenter hath greet mervayle
Of Nicholas, or what thing mighte him ayle,
(v. 315–316)

John piensa que Nicholas pudo haber muerto, por lo que indica a su sirviente Robin:

"Clepe at his dore, or knokke with a stoon.
Loke how it is, and tel me boldely."
(v. 324–325)

El sirviente golpea la puerta, pero nadie le contesta, por lo que decide asomarse por un agujero, que estaba en la parte baja de la puerta. Él puede ver a Nicholas sentado inmóvil. Tal parece que ha enloquecido. Respecto a esta escena encontramos varios comentarios; Michael Alexander apunta:

The introduction of the servant, apparently unnecessary, has the

32. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 24

John

curious effect of making the action more comic and John's belief more plausible. The Knave's prolonged and undignified effort to get a look at Nicholas through the cat-hole 'Ful lowe upon a bord', lends urgency to his report to his master. [...] The story also begins to move faster, with some of the manic and mechanical inevitability of [...] an animated cartoon film. The servant crying and knocking like mad, the cat-hole, the moon-struck astronomer, the carpenter repeatedly crossing himself – these all have the excited and frenetic simplicity of farce: people behaving like dolls on a German clock. (33)

John está a punto de caer en las redes de Nicholas. John ha actuado juiciosamente hasta este momento. Él piensa que Nicholas ha sido víctima de alguna perturbación provocada por la práctica de la astronomía. Recordemos que en la Edad Media era muy peligroso aventurarse más allá de los límites establecidos por la Iglesia. El autor aprovechará este momento para volver a desplegar con malicia e ironía dramática el motivo de la trampa y el de los secretos de Dios:

This man is falle, with his astromye
 In som woodnesse or in som agonye;
 I thoghte ay wel how that it sholde be!
 Men sholde nat knowe of Goddes privetee.
 Ye, blessed be alwey a lewed man,
 That noight but oonly his bileve can!
 So ferde another clerk with astromye;
 He walked in the feeldes for to pry
 Upon the sterres, what ther sholde bifalle,
 Til he was in a marle-pit yfalle.

(v. 343–352)

Para nosotros ya está muy claro que otro aspecto de la rivalidad entre John y Nicholas es que el primero posee el conocimiento simple, que se permite a la gente común. John gusta de respetar

33. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 25

John

'Goddess privetee'. Nicholas, por su parte, es estudiante, tiene conocimiento de astrología, es astuto y es experto en los asuntos de este mundo. Al respecto, Helen Cooper observa:

"The lack of cited authority for the marl-pit story gives it the force more of folk wisdom than of learning." (34) Michael Alexander añade:

John claims that he had always known that Nicholas's studying would come to this: he twice calls astronomy 'astromie' [...] and unfortunately uses the word 'falle' three times in his head-shaking comments on the vanity of nosy astronomers. While he is orthodox in his belief that all the knowledge that is necessary to salvation is contained in the 'bileve' (the 'I believe', Credo), he is all the time digging a pit for himself literally to fall into. (35)

En efecto, John, al igual que el estudiante de su anécdota no es capaz de prever lo que se avecina. La anécdota de la caída, sirve para ridiculizar a John frente al lector. En este momento John ordena a Robin que quite la puerta. Una vez hecho esto, aparece Nicholas frente a sus ojos, "quieto como una piedra" ("as stille as stoon") (v. 364).

Ahora veremos cómo John gradualmente pierde consistencia y sensatez, al caer en la trampa que le ha puesto Nicholas:

This carpentèr wende he were in dispair,
And hente him by the sholdres mightily,
And shook him harde, and cryde spitously,
(v. 366–368)

John en su estupor, recurre a las oraciones de los santos, pero pronuncia todo mal por los nervios; o tal vez recurre a un encantamiento mal dicho.

"Jesu Crist, and seynt Benedight,
Blesse this hous from every wikked wight,
For nightes verye, the white Pater-noster!
Where wentestow, Seynte Petres soster?"
(v 375– 378)

34. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 97

35. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 25

John

Finalmente Nicholas habla y le pide que le traiga algo de beber, pues le advierte que le va a hablar de algo que concierne a ambos.

Una vez que Nicholas se ha asegurado de que John no contará el misterioso secreto que está a punto de revelarle (pues le ha advertido a éste que de hacerlo se volverá loco), el astuto estudiante comunica lo que la observación de las estrellas le ha anunciado: habrá un segundo diluvio y ellos dos, junto con Alison, serán los únicos elegidos para salvarse. En este pasaje sale a la luz todo el ingenio y la astucia de Nicholas. Como apunta Derek Pearsall:

Yet when [John's] vanity and concern for his (and his wife's) survival are appealed to, John succumbs immediately to the mysterious learning he was so scornful of, and takes an eager part in Nicholas's farcical charade. The association Nicholas encourages him to make between himself and Noah, shows the total absence in his simple faith, of any notion that the Flood was anything more than a nasty accident. (36)

La historia de Noé era sumamente popular en la Edad Media y la asociación de carpinteros tenía a su cargo la construcción del escenario para representar la historia de este personaje bíblico. John, por su edad, ya no recuerda con precisión ni los más famosos pasajes bíblicos. Michael Alexander observa: "[John] has certainly forgotten God's promise that there will be no second Flood. He is indeed a lewed (ignorant) man". (37)

A continuación Nicholas ilustra cómo cuando el diluvio pase, John nadará tan jubilosamente como un pato detrás de su esposa. Aquí podemos observar, una vez más, cómo Chaucer ilustra con imágenes provenientes del reino animal a alguno de sus personajes: "John will swim as merrily as a duck after the drake [...] The tendency of this imagery is emphatically low style." (38) Después de los versos (430–444) en que Nicholas hace referencia a la necesidad de que cada

36. Pearsall, Derek. *The Canterbury Tales*. p. 181

37. Michael, Alexander. *Op. cit.* p. 27

38. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 104 - 105

John

uno tenga su tina, le da las indicaciones para que tenga todo listo, tanto las provisiones como las tinas colgadas del techo, para el día siguiente.

John le informa a Alison lo que ha dicho Nicholas. Alison sabe, por supuesto, la verdad, pero finge que no está enterada de nada. Michael Alexander nos brinda una aguda observación acerca de los versos 494–502:

At this point, when the complete untruthfulness of Alisoun is revealed, and the extent of John's impending humiliation can be guessed — a point when a whole range of audience attitudes are involved as possibilities, including some cruel laughter — the narrator steps back and offers his only extended comment. [...] John's wits have been, as we might say, 'affected' by his infatuation for Alisoun. The submergence of reason in emotion is now conveyed to us with wonderful precision in John's fantasy, and especially in the image 'walginge as the see.' (39):

Helen Storm Scorsa hace más específica nuestra comprensión de estos versos:

In addition to being old and jealous, the carpenter is also 'sely' — a significant word in Chaucer. It means "innocent" and "foolish"; it also means "hapless" and "gullible", and at times "happy" and "fortunate". (40)

John ha caído nuevamente en la trampa. Espantado por el peligro que podría amenazar a Alison, decide trabajar arduamente y seguir al pie de la letra las instrucciones de Nicholas. John se dispone así a construir las tinas y a ponerlas en el techo junto con las provisiones. El narrador es meticuloso en su descripción:

And on the Monday, whan it drow to night,
He shette his dore withoute candel-light,
And dressed al thing as it sholde be.

(v. 525–527)

39. Alexander, Michael, *Op. cit.* p. 28 – 29

40. Storm Scorsa, Helen. *Op. cit.* p. 110

John

Una vez que ha terminado se reúne con Alison y Nicholas y cada uno se acomoda en su tina:

And shortly, up they clomben alle three;
They sitten stille wel a furlong-way.
(v. 528–529)

Los tres dicen sus oraciones. La atención del narrador se desplaza ahora hacia John, quien cae rendido, o en otras palabras, se queda dormido, después de haber trabajado arduamente.

This carpenter seyde his devocioùn,
And stille he sit, and biddeth his preyere,
Awaytinge on the reyn, if he it here.
The dede sleep, for wery businesse:
Fil on this carpenter right, as I gesse;
Aboute corfew tyme, or litel more:
For travail of his goost, he groneth sore,
And eft he routeth, for his heed mislay.
(v. 532–539)

Una vez dormido, John será dejado de lado por el narrador, mientras se lleva a cabo la reunión entre Nicholas y Alison, así como los dos intentos de Absalon por acercarse a Alison durante la noche. John seguirá igualmente dormido durante el episodio de la cuchilla caliente.

Cuando Nicholas finalmente grita, pidiendo auxilio para aliviar las quemaduras que le propinó Absalon, John despertará y cortará las cuerdas que sujetan las tinas al techo de la casa, pues supone que ha llegado el segundo diluvio. John queda tirado en el piso, con las tinas y los alimentos alrededor, a la vista de todos:

This carpenter out of his slomber sterte,
And herde oon cryen 'Water' as he were wood,
And thoghte, 'Allas! now comth Nowelis flood!'
He sit him up withouten wordes mo
And with his ax he smoot the corde atwo,
And down goth al, he fond neither to selle,
Ne breed ne ale, til he cam to the celle
Upon the floor; and ther aswowne he lay.
(v. 708–715)

Los vecinos se acercan y lo rodean:

John

The neighebores, bothe smale and grete,
 In ronnen, for to gauren on this man,
 That yet aswowne he lay, bothe pale and wan;
 For with the fal he brosten hadde his arm;
 But stonde he moste unto his owne harm.
 For whan he spak, he was anon bore doun
 With hende Nicholas and Alisoun.

(v. 718–724)

Nicholas y Alison por su cuenta le dicen a todos que John está loco, que se ha creído la historia del diluvio de Noé ('Nowelis flood') y que tenía en el techo tres tinas. Así nos dice el narrador de aquellos que se han acercado:

The folk gan laughen at his fantasye;
 Into the roof they kyken and they gape,
 And turned al his harm unto a jape.

(v. 732–734)

El fabliau termina como frecuentemente corresponde a este tipo de cuentos: con la risa general del público y en este caso, recordándonos que:

Thus swyved was the carpenteres wyf,
 For all his keping and his jalousye; (v. 742–743)

Acerca del desenlace del cuento hay varios comentarios. El primero que vamos a citar señala que debido a sus defectos, John se apega a las extravagantes órdenes de Nicholas, y que cuando todo sale a la luz, es el hazmerreír de la gente. Michael Alexander coincide con Helen Stom Scorsa en que John debe hacer frente a las consecuencias de su incredulidad.

[...] the absurdity of the story of a second Flood, which had fooled John, is now used to prove that he is mad. (41)

Pero Helen Cooper apunta la originalidad con la que Chaucer termina este espléndido cuento:

The end of the tale is signalled first by the coming together of all the plot strands — Absalon, Nicholas and Alisoun in interaction as they never have been before, the climax of the Flood motif —

41. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 31

John

then by a distancing from the main characters, as Chaucer withdraws his sharp focus on events to the 'folk' who comment on the carpenter's folly. Where one might expect a final summing up by way of moral, Chaucer gives a four line plot summary; and the final line of blessing, provides as startling a juxtaposition as any in the whole Tales. (42)

La última pregunta que surge en nosotros lectores respecto a John es la siguiente: ¿Porqué, si John es tan buen hombre, nos reímos de sus desgracias? ¿Porqué John debe llegar hasta la humillación pública, si en un principio y a lo largo del cuento es un hombre recto? Como hemos visto anteriormente, el narrador es el responsable en gran parte de nuestra percepción de los personajes. Así Michael Alexander considera:

Sympathy for John may be evoked in us simply by plot-situation, but it can scarcely survive a full response to the text, for we are constantly invited to laugh, especially at him. (43)

Una última observación: de John no tenemos un retrato físico, aunque no por esto carece para nosotros de vida. Los numerosos detalles implícitos o explícitos que lo conforman producen en nosotros variadas reacciones; y nos hacen percibirlo en ciertos momentos, como un ser de carne y hueso.

En el caso de John, Chaucer crea un personaje que no está limitado a tener una sola faceta en la anécdota breve y chusca, como por ejemplo el esposo en el fabliau "Gombert and the Two Clerks" sino que por tomar parte en una trama de mayor longitud, tiene que ser forzosamente más complejo, pues Chaucer no toleraría aburrirnos.

Describir a John como personaje requiere mucho esfuerzo. Seguirlo a lo largo del cuento es difícil. No lo podemos 'asir' o definir con exactitud. Algo en él nos rebasa, al igual que los otros personajes del fabliau.

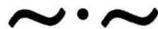
42. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 100

43. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 28

John

Para que John no llegue a dar la impresión de ser un personaje unidimensional, Chaucer incrementa el número de pequeñas situaciones en las que los personajes interactúan a través del diálogo, o aumenta a través del contexto (Oxford) el número de acciones que deben llevar a cabo. Es decir, John en cada escena o segmento del cuento en que aparece rebasa lo que es necesario de su parte para la acción.

De hecho, para que la acción 'adulterio' se llevara a cabo hubiera bastado con mencionar que John es un hombre bastante mayor que su joven y hermosa esposa, que sexualmente no es muy activo y que es bueno, confiado y celoso, como sucede con el Gombert del cuento "Gombert and the Two Clerks"



Nicholas

Lo primero que nos dice el narrador acerca de Nicholas, en los versos 81-90, es que se trata de un 'poore scholer', que había aprendido humanidades, pero que encauzaba toda su atención intelectual en la astrología y la alquimia, que según opinión de Michael Alexander: 'Both were for the orthodox perversions of the intellect'. (44) Este 'poore scholer' podía predecir las lluvias o la suerte. Chaucer sugiere que no era absolutamente exacto. También menciona algunas otras habilidades adicionales, que no quedan especificadas "I may nat rekene hem alle" (v. 90).

Es muy importante para Chaucer ubicar las acciones de sus personajes en el Oxford de su tiempo, para involucrar a los lectores aún más en la trama:

Chaucer is however unique in the fullness of local detail that he provides. It is a tale that relies on particularities, and almost every one can be given a firm Oxford context. Nicholas needs to have lodgings in the carpenter's house since few students lived in the halls. (45)

En general podemos afirmar ahora de Nicholas que éste es el personaje que tiene la posibilidad de estar por encima de los demás, pues es él quien posee habilidades más especializadas, aunque sea un estudiante relativamente pobre, pero más rico que otros. Nicholas por el contrario es un héroe, una figura principal. Chaucer quiere que el lector no tenga la menor duda, pues desde los primeros versos en que lo presenta, enumera un montón de habilidades que lo ubican como el personaje más hábil del cuento. Chaucer es muy preciso. A John lo ha descrito de manera indirecta a través de situaciones, que más que engrandecerlo ante nuestros ojos, lo ridiculizan. Lo contrario sucede con Nicholas.

En el verso 91 el narrador nos brinda su nombre: Nicholas. Al respecto Helen Cooper comenta: "The care for local detail extends to the use of proper names [...] St. Nicholas was the patron saint of scholars". (46) En el verso 92 nos informan que: "of derne love he coude and of

44. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 19

45. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 98

46. *Ibid.* p. 98

Nicholas

solas" a lo que una nota a pie de página en The Oxford Anthology of English Literature añade:

He knew all about love - in secret and what pleasure was. That is,
he knew all the refinements of concealment, to protect the lady's
reputation (and his own), and the whole range of meaning and of
solace [comfort from the lady in and out of bed] (47)

Y por lo tanto, "And therto he was sleigh and ful privee." (v. 93) En el verso 94: "And lyk a mayden meke for to see." Chaucer nos hace pensar que su manso aspecto de niña le sirve para camuflar su astucia; recurso importante para sus conquistas amorosas. El aspecto andrógino de Nicholas se acerca un poco al de Absalon.

El motivo de la música se introduce en el verso 105. La música, al igual que con Absalon, forma parte de la caracterización de Nicholas. Los versos 108-112 añaden:

And Angelus ad virginem he song;
And after that he song the Kinges Note;
Ful often blessed was his mery throte.

Debemos recordar que el fabliau constituye una afrenta explícita a los valores elevados del amor cortés. De esta manera, Nicholas que es tan listo nos gusta porque es hábil en camuflar su apetito sexual con las maneras del amor cortés. Nicholas es muy hábil en la seducción. Hay una asociación implícita en el hecho de que Nicholas toque y cante el himno "The Angel to the Virgin". Su aspecto inocente nos hace asociarlo con el ángel del himno, y por consiguiente a Alison con la Virgen. Bien vista esta asociación, aunque totalmente blasfema e impúdica, es un importante motivo cómico. Nicholas es lo menos cercano a un ángel, y Alison como veremos, tampoco tiene nada que ver con la inocencia de la Virgen María. Esta mención de la música, ofrece un ejemplo de caracterización indirecta; pues también en la música, Nicholas obtiene un mayor reconocimiento. Dice Michael Alexander:

At this stage the gaiety of Nicholas's music adds a certain vigour
to his description. However, since Chaucer makes much of this

47. The Oxford Anthology of English Literature, p. 159

Nicholas

music, it may well turn to be a clue, and we must watch for any recurrence. (48)

Los versos 95 - 107, el narrador los dedica a la descripción del cuarto de Nicholas:

A chambre hadde he in that hostelrye
Allone, withouten any companye,
Fui fetisly ydight with herbes swote;
And he himself as swete as is the rote
Of licorys, or any cetewale.
His Almageste and bokes grete and smale,
His astrelabie, longinge for his art,
His augrim stones, layen faire apart,
On shelves couched, at his beddes heed:
His presse ycovered with a falding reed.
And al above ther lay a gay sautrye,
On which he made a-nightes melodye
So swetely that al the chambre rong; (*)

Señala Michael Alexander:

Nicholas is described by his character and activities rather than his physique. He is first established as an astrologer [...].(49)

Los versos 111-112 añaden:

And thus this swete clerk his tyme spente
After his freendes finding and his rente.

Esto nos indica que Nicholas dependía económicamente de sus amigos. Así, Chaucer de manera indirecta nos dice que este "charming scholer" no trabajaba. La descripción de su cuarto nos dice, que el gusto por el placer es mayor que el rigor o la disciplina en el estudio. Michael Alexander observa: "Nicholas can afford to live on his own, a mark of a liking for privacy, which was

(*) según *The Oxford Anthology of English Literature*:

cetewale: "setwall, zedoary, an aromatic Eastern root. Licorice root was proverbially sweet"

Almageste: "the astronomical treatise of Claudius Ptolemy, the Greek astronomer and geographer"

astrolabe: "an astronomical instrument for taking observations of the sun, moon and planets, measuring heights and distances, determining latitudes and longitudes, and preparing horoscopes"

augrim stones: "stones or counters for use on an abacus" p. 159-160.

48. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 20

49. *Ibid* p. 19

Nicholas

thought suspicious in the Middle Ages". (50) En los versos 163-198 el narrador presenta el primer encuentro entre Alison y Nicholas. El narrador comenta que un día, aprovechando la ausencia de John (quien se ha ido a Oseneye) aborda abiertamente a Alison e inicia su seducción.

Así leemos:

Fil with this yonge wyf to rage and pleye,
 [...]

 As clerkes ben ful subtile and ful queynte;
 And prively he caughte hir by the queynte,
 (v. 165-168)

Observa Michael Alexander que, como habíamos dicho previamente, hay una constante asociación entre el amor cortés y lo blasfemo e impúdico:

The rhyming of words of identical sound but different senses - known in French as rime riche - was appreciated in the verse of the time: the first line of the couplet, could be translated 'For students are very subtle and very ingenious' (that is, clever in making logical distinctions); the contrast between queynte as 'curious speculative, recherché' and its other meaning is clearly meant to evoke laugh. Hende Nicholas is clever with his hands. (51)

Nicholas nos dice que está muriendo por su secreto amor, entonces, una vez más:

And heeld hir harde by the haunche-bones,
 (v. 171)

Nicholas reitera que si su amor no es retribuido, morirá de amor:

And seyde, 'Lemman, love me al at ones,
 Or I wol dyen, also God me save!
 (v. 172-173)

Desde el punto de vista dramático, este pasaje es muy importante, pues el narrador pone en evidencia que el interés de Nicholas por Alison es de carácter abiertamente sexual. Asimismo nos

50. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 20

51. *Ibid* p. 20

Nicholas

presenta a ambos personajes con sumo realismo. Notamos la maestría de Chaucer en el uso del diálogo.

Vemos cómo Nicholas recurre a las fórmulas del amor cortés, para actuar y convencer a Alison. Se muestra como un amante ardiente y no mantiene ninguna distancia física. Por el contrario, su actitud directa, su manera impúdica de sujetarla (para los estándares convencionales) si bien al principio la asusta, la hace también acceder de inmediato. Nicholas tiene absoluto control sobre la situación.

Los versos 191-192 revelan otra faceta de la personalidad de Nicholas, cuando dice a Alison:

“A clerk had litherly biset his whyle,
But if he coude a carpenter bigyle.”

Como hemos visto, la primera vez que el narrador menciona a Nicholas, es para describirlo en relación a sus habilidades y encanto. La segunda vez que Nicholas aparece en el texto ya está seduciendo a Alison. Aquí surge una cuestión importante: ¿Por qué Nicholas, si es tan experto en cuestiones de amor, no seduce y obtiene los favores de Alison de inmediato? Para Nicholas los recursos del amor cortés no son más que un medio útil, tanto como puede ser la astrología para predecir algún fenómeno meteorológico. Nicholas es un hombre inquieto, que gusta de crear, inventar, triunfar sobre los demás. Le atrae la idea de enredar a John en sus mentiras. Así veremos cómo Nicholas decide idear un plan, en que se revelará como un personaje más complejo que Absalon, quien también anhela los favores de Alison, pero a la hora de la hora se conforma con un beso.

En este pasaje aparece de manera explícita también el motivo del engaño. Nicholas no ve mayor problema en obtener los favores de Alison, pues considera que John es una presa fácil. Al terminar este encuentro, Nicholas irá a tocar su salterio. Derek Pearsall observa algunos puntos importantes respecto a esta escena; y que son obviamente un punto de referencia para compararlo con Alison y mostrarnos su superioridad:

Nicholas, we are told, is expert in 'deerne love', and when he makes his first address to his landlady, both he and Alison go through some pretty rituals; he playing the part of the one

Nicholas

stricken to death by love, she the disdainful mistress. Their play-acting is accompanied by some decidedly uncourtly activities around 'queynte' and 'haunchebones', some very improper language ('lemman' is from popular poetry, and 'spille' is an obscene double entendre). [...] When Nicholas has obtained, without too much difficulty, his promise of grace, he returns, like a true courtly lover, to his instrument, upon which he vents his unused passion. (52)

Cita que podríamos complementar con la de Michael Alexander y que reitera el particular gusto de Nicholas en combinar lo cortés con lo descaradamente impúdico:

Nicholas's secrecy is expedient rather than noble. He has none of the sense of his unworthiness, nor of his lady's honour, which are the essence of the courtly lover's code. He calls her his lemman (sweetheart, darling), which is less than adoring, but he claims, like the lover in a courtly romance, that he will die - if she does not let him 'have his will'. As his will is pressingly physical, the request is less noble than the courtier's usual plea that the lady should hear his suit; but Alisoun is not a lady. Chaucer's humour here combines the Miller's mockery of the Knight's idea of love, with courtly amusement at how small-town folk ape their betters. The parody of 'courtly love' is to be a more prominent feature in the character of Absolon. (53)

Como bien aclara Michael Alexander, cuando Nicholas, después de despertar el interés sexual de Alison, se retira a tocar su instrumento: "The strumming of the little harp in which Nicholas indulges, seems to give a sexual association to music in the Miller's tale." (54)

52. Pearsall, Derek. *Op. cit.* p. 174

53. Alexander, Michael, *Op. cit.* p. 21

54. *Ibid.* p. 22

Nicholas

Los versos 283-288 nos presentan un proverbio, en el que se afirma, que la cercanía es importante; sobre todo para los astutos, porque John también está cerca, pero está en la luna:

Ful sooth is this provèrbe, it is no lye,
Men seyn right thus, 'Alwey the nye slye
Maketh the ferre leve to be looth.'
For though that Absolon be wood or wrooth,
Bycause that he fer was from hir sighte,
This nye Nicholas stood in his lighte.

A lo que el narrador añade su propio comentario:

Now bere thee wel, thou hende Nicholas!
For Absolon may waille and singe 'Allas!'
(v. 289-290)

Ahora podemos observar cómo el narrador establece una clara rivalidad entre Nicholas y Absalón y opta por el primero.

Profundicemos un poco en lo que podemos observar de esta rivalidad, desconocida, por cierto, hasta ahora para los personajes masculinos. La aparente mansedumbre que sugiere el aspecto de Nicholas lo asemeja a Absalon. Ambos poseen una apariencia inocente y un poco ambigua, lo que a los ojos del narrador los hace un poco andróginos y afeminados. Pero Nicholas es, sin lugar a dudas, un hombre sensual.

Como veremos a lo largo del cuento, Nicholas es un hombre práctico. Podríamos decir también que su sensibilidad de estudiante está más desarrollada que la que Absalon adquirió en la Iglesia. Absalon posee unas habilidades que domina bien: el canto, el baile, etc., pero son habilidades menores en comparación a la eficiente astucia que despliega Nicholas. Él se convierte para el lector en una especie de héroe astuto, que domina la acción.

Los versos 297-310 presentan el segundo encuentro entre Alison y Nicholas. Aquí el narrador describe, sin ironía, el acuerdo que Nicholas y Alison establecen. También Nicholas da instrucciones a Alison, de todo lo que debe hacer. Cuando el carpintero va por segunda vez a Osenay, Nicholas y Alison se ponen de acuerdo para que Nicholas invente una treta, que les permita pasar una noche juntos. La recompensa al ingenio de Nicholas sería:

And if so be the game wente aright,

Nicholas

She sholde slepen in his arm al night;
For this was his desyr and hir also.

(v. 297-299)

Michael Alexander señala: "The lead-up to the confidence-trick reminds us that the young pair are equally keen on cheating the sely man under whose roof they sleep." (55)

De inmediato, Nicholas decide encerrarse el sábado y el domingo en su cuarto y le indica a Alison que no diga nada; que si John le pregunta, le diga que está enfermo. Así, estos dos días Nicholas permanece solo en su cuarto, comiendo y durmiendo a su antojo. John queda impresionado por las circunstancias. Cuando le indica a su sirviente que desprendan la puerta para poder entrar en el cuarto, observa que:

This Nicholas sat ay as stille as stoon,
And ever gaped upward into the air.

(v. 364-365)

Por fin, cuando John lo toma por los hombros, Nicholas exclama:

"Allas
Shal al the world be lost eftsones now?"

(v. 380-381)

Nicholas le dice a John que le traiga algo de beber, pues tiene algo que contarle, que concierne a ambos. (v. 384-387) Cuando han terminado de beber, Nicholas le hace jurar a John, que no contará nada a nadie acerca de lo que va a oír pues se trata de 'Cristes conseil'. John será objeto de venganza, se volverá loco si se lo cuenta a alguien:

He [Nicholas] seyde, 'John, myn hoste lief and dere,
Thou shalt upon thy trouthe swere me here,
That to no wight thou shalt this conseil wreye;
For it is Cristes conseil that I seye,
And if thou telle it man, thou are forlore;
For this vengauñce thou shalt han therfore,
That if thou wreye me, thou shalt be wood!'

(v. 393-399).

Nicholas comete una blasfemia al decirle a John, que las estrellas le han revelado, que por voluntad de Cristo el próximo lunes en la noche habrá un diluvio universal.

55. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 24

Nicholas

'I wol nat lye;
 I have yfounde in myn astrologye,
 As I have loked in the moone bright.
 That now, a Monday next, at quarter night,
 Shal falle a rayn and that so wilde and wood,
 That half so greet was never Nöes flood.
 This world,' he seyde,' in lasse than in an hour
 Shal al be dreynt so hidous is the shour;
 Thus shal mankynde drenche and lese hir lyf.'

(v. 405-413)

Nicholas, como podemos observar, se muestra seguro de sí mismo, y su actitud logra convencer a John. De inmediato añade que John debe seguir sus consejos, como indica Salomon:

For thus seith Salomon, that was ful trewe,
 "Werk al by conseil, and thou shalt nat rewe."

(v. 421-422)

Aquí Nicholas está pensando exactamente lo contrario de lo que dice. El proverbio es exacto, pero Nicholas lo utiliza para engañar al carpintero.

A continuación, en los versos 426-429 a través del narrador, vemos cómo Nicholas le pregunta a John si ha oído cómo Dios salvó a Noé cuando le advirtió que el mundo sería destruido con un diluvio. Hay que aclarar que la historia de Noe, en la Edad Media era sumamente popular.

En los versos 430-435 Nicholas le pregunta a John si no ha oído también las dificultades que tuvo Noé con su esposa, para que se subiera al arca. Como Helen Cooper observa:

Nicholas's version of it (and John's understanding of it) are
 strongly coloured by the version current in the cycle plays,
 where Noah's wife is an unwelcome liability. (56)

Helen Cooper añade un comentario importante acerca del uso que Nicholas hace de su conocimiento:

The clerk Nicholas is the only character who can quote it all accu-

Nicholas

rately, and then in the service of his adultery. (57)

Nicholas le pregunta entonces si sabe qué es lo más adecuado para agilizar todo.

And therefore, wostou what is best to done?
This asketh haste, and of an hastif thing
Men may nat preche or maken tarying.
(v. 436-438)

En los versos 440-443 Nicholas sugiere que una tina para cada uno es lo más conveniente. Esto sin lugar a dudas, constituye un elemento más de sorna, pues Nicholas ha conseguido engañar a John, no sólo respecto al diluvio, sino que ahora lo mantendrá bien ocupado trabajando. Las tinas deben ser amplias, deben flotar bien y tener provisiones suficientes para el día del diluvio.

Nicholas no puede decir por qué ni Robin ni Gille, los sirvientes, no se salvarán. Debe bastar a John que Dios le conceda la misma gracia que a Noé. El autor introduce una vez más el motivo de "Goddess privetee". Dice Nicholas: "I wol nat tellen Goddess privatee" (v. 447-450), motivo que va incrementando su tono blasfemo.

Uno de los elementos temáticos que el narrador – molinero había expuesto en el prólogo reaparece por primera vez en esta parte del cuento:

One of the most pervasive motifs of the tale is the idea of privetee, whether God's or woman's, and from the initial reference to both in one breath in the Prologue the two are easily confused with one another: the carpenter's insistence on the value of not knowing 'Goddess pryvetee' indicates nothing so much as that he knows little of his wife's, and Nicholas appeals to the same principle to hide his true motive of sleeping with Alison (58)

Nicholas es sumamente exacto y preciso en sus indicaciones, John debe colocar las tres tinas en el techo, donde no pueden ser vistas. Debe haber también un hacha, para que cuando ascienda el nivel del agua, puedan romper amarras y navegar hasta que ésta descienda.

57. *Ibid.* p. 97

58. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 101

Nicholas

“But whan thou hast, for hir and thee and me,
 Ygeten us thise kneding - tubbes three,
 Than shaltow hange hem in the roof ful hie,
 That no man of our of purveyaunce spye.
 And whan thou thus hast doon as I have seyde,
 And hast our vitaille faire in hem ylayd,
 And eek an ax, to smyte the corde atwo
 When that the water comth, that we may go,
 And broke an hole an heigh, upon the gable,
 Unto the gardinward, over the stable,
 That we may frely passen forth our way.
 [...]”.

(v. 455--465)

Y entonces, una vez pasado el diluvio:

And than shul we be lordes al our lyf
 Of al the world, as Nöe and his wyf.

(v. 473-474)

Estas indicaciones culminan con una imagen por demás graciosa:

Tomorwe at night, whan men ben alle aslepe,
 Into our kneding-tubbes wol we crepe,
 And sitten ther, abyding Goddes grace.

(v. 485-487)

Uno no puede dejar de admirar a Nicholas por las obligaciones que impone a John para tenerlo entretenido y así alcanzar sus propósitos. Michael Alexander observa:

[...] The grave prohibition of 'sin' between John and his wife is farcical enough in the circumstances [...]. We have heard John cry 'Allas, my wyf' and Nicholas plays on this fear. (59)

El narrador sin hacer ninguna pausa, pasa a los eventos del lunes. Así, los tres suben al techo y rezan. En cuanto John cae dormido por el cansancio que le ha producido el trabajo, Alison y Nicholas bajan y:

Doun of the laddre stalketh Nicholay,

Nicholas

And Alisoun, ful softe adown she spedde;
 Withouten wordes mo, they goon to bedde
 [...]
 There was the revel and the melodye;
 And thus lyth Alison and Nicholas,
 In businesse of mirthe and of solas,
 Til that the belle of Laudes gan to ringe,
 And freres in the chauncel gonne singe.
 (v. 540-548)

El motivo de la música llega a su punto culminante cuando de manera furtiva, lo blasfemo y sagrado se mezclan, según lo describe el molinero, en una sola melodía. La música adquiere un tono grotesco, al combinar el adulterio con el primer canto religioso dedicado a la alabanza de Dios. E.T. Donaldson añade:

At this feast, the carpenter's snores furnish the 'melodye', while his wife and her lover, experience the 'solas' - that seemingly innocent word for delight, which here receives the full force of Chaucer's genius for devaluation - the completion of a logical process that began when we first heard it said of 'hende' Nicholas that: 'of deerne love he koude and of solas.' (60)

La próxima vez que vemos a Nicholas, él continúa en el cuarto con Alison, pero Absalon llega repentinamente a traer serenata a Alison. Ella le dice a Absalon que se retire, pues ama a otro, y a la vez, casi en el mismo instante le dice a Nicholas que se va a reír: Absalon le da un beso a Alison en el trasero, pensando que se trata de la boca, a lo que Nicholas añade (podemos intuir su risa):

'A berd, a berd' quod hende Nicholas,
 'By Goddes corpus, this goth faire and weel!
 (v. 634-635)

Nicholas continúa con Alison, mientras Absalón va a la casa del herrero Gervase. Cuando regresa por segunda vez a dar su merecido a Alison:

60. Donaldson, E.T. "Idiom of Popular Poetry in The Miller's Tale (1950)" en Casebook Series. Chaucer. *The Canterbury Tales*. p.157

Nicholas

This Nicholas was risen for to pisse,
 And thoghte he wolde amenden al the jape,
 He sholde kisse his ers er that he scape.
 (v. 690-692)

Nicholas asoma su trasero de la misma manera que lo había hecho Alison sólo que con un toque personal:

This Nicholas anon leet flee a fart,
 As greet as it had been a thonder dent,
 That with the strook he was almost yblent;
 And he was redy with his iren hoot,
 And Nicholas amidde the ers he smoot.
 Of gooth the skin and hande-brede aboute,
 The hote culter brende so his toute,
 And for the smert he wende for to dye:
 As he were wood, for wø he gan to crye:
 'Help! water! water! help, for Goddes herte!'
 (v. 698-707)

Michael Alexander también añade: "His understandable cry for water is the word John has been waiting for (61)." y Derek Pearsall por su parte comenta:

The principles according to which fabliau works are very clearly revealed in this reversal. It demonstrates, perhaps, how irrelevant it is to attach moral considerations to Nicholas's action, or indeed to those of any of the other characters. (62)

La última ocasión en que aparece Nicholas es para pedir auxilio, pues John se ha caído y roto un brazo.

En los versos 725-731 Nicholas y Alison le cuentan a todos los que se acercan que John creía en el segundo diluvio de Noé; y que por su fantasía y vanidad había hecho las tinajas y las colgó en el techo, y que se sentó a esperar y a rezar dentro de una de ellas.

Al concluir el cuento leeremos - "Nicholas is scalded in the toute." (v. 745)

Como hemos dicho previamente, en los fabliau los estudiantes generalmente carecen de rasgos

61. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 31

62. Pearsall, Derek. *Op. cit.* p. 179

Nicholas

personales que los distinguan. Se trata, al igual que los sacerdotes, de seres anónimos, que son terriblemente astutos. Estos estudiantes en los fabliaux son personajes tipo. Más allá del diálogo no existen, e inclusive carecen de la más mínima descripción física.

Nicholas, por el contrario, es nuestro personaje preferido desde el primer momento. Nos deleita conocer su sofisticación y gusto, así como enterarnos de su sensibilidad un tanto ambigua y traicionera. Pero como hemos reiterado más de una vez, el fabliau constituye una afrenta a los valores establecidos por el romance, así que tal vez por eso hay astucia y actos astutos, pero no hay un héroe que pueda estar por encima de los demás, por mucho tiempo. Lo que nos fascina de Nicholas es la conciencia que tiene, no sólo de sí mismo, sino de cada uno de los personajes.



Alison

Alison es el único personaje femenino en "The Miller's Tale". Alison desencadenará acciones muy frecuentes en los fabliaux: los celos del esposo, la rivalidad masculina, el engaño, la trampa, la seducción y, finalmente, la mortificación del marido.

El narrador introduce a Alison en los versos 113-115:

This carpenter had wedded newe a wyf
Which that he lovede more than his lyf;
Of eightetene yeer she was of age.

El verso 116 especifica qué tipo de vida llevaba esta joven mujer:

Jalous he [John] was, and heeld hir narwe in cage,

Chaucer establece una imagen de gran intensidad, que refleja en un contexto humorístico una realidad un tanto amarga. Pareciera que Alison y John tuvieran que hacer frente a un futuro cruel:

For youthe and elde is often at debaat.
But sith that he was fallen in the snare,
He moste endure, as other folk, his care.

(v. 122-124)

¿Cuál es el motivo que hace que este matrimonio estuviera tan amenazado? ¿Sería realmente la diferencia de edades? Para los lectores actuales no parece ser razón suficiente; sin embargo debemos tener en cuenta que nos encontramos frente a un tipo de cuentos, que tiene convenciones específicas. Dentro de esta convención tienen gran importancia el gran atractivo sexual de Alison y su juventud, así como la intervención de Nicholas, un hombre también joven y sexualmente activo.

El crítico N.S. Thompson pone de relieve cierta atmósfera de infidelidad, que subyace en la vida de Alison:

Alison is unhappily confined by her husband as a reflex of his sexual jealousy (and jealousy of her youth?) or this could simply be an excuse for keeping her 'in her place'. The metaphor of this keeping her 'narwe in cage' has all the poignancy of a young bird

Alison

losing its freedom and the beauty of flight, which is natural to it. (63)

En efecto notamos cierta atmósfera triste o melancólica, porque en la casa prevalece el tono impuesto por John, serio y sobrio.

Los versos 125 - 162 nos brindan uno de los momentos más interesantes del cuento: la descripción de Alison. Se trata de una descripción memorable, en la que el punto de vista masculino, no la ve como una heroína propia de un romance, sino como una mujer de facetas contradictorias. Aparentemente se trata de una mujer muy jovencita, de 18 años. Para nosotros Alison a esa edad sería casi una niña, sin embargo, en tiempos de Chaucer ya no era una mujer tan joven. Alison, en contraste con Absalon, no actúa a partir de la inexperiencia; no vive de sueños: va a los hechos.

Alison es descrita por el molinero. Él por supuesto se da cuenta de que su sofisticación en el vestido no revela a una mujer virtuosa. Él la ve como una mujer que está consciente de su atractivo sexual. El molinero asocia su atractivo sexual a la primavera, en la cual todo es feliz y reverdece, pues es la época de reproducción. El instinto surge libre como la brisa, de forma natural y espontánea...

Pero, como veremos, el punto de vista del molinero coincide con el punto de vista prejuicioso de los otros hombres. De acuerdo a la opinión del molinero, Alison es dueña de una naturaleza femenina bastante convencional, en la cual prevalece, como en todas las mujeres, la influencia de la serpiente (digamos que es más astuta, mentirosa, interesada, que bondadosa). Como bien opina el narrador, a las mujeres para que gusten, no hay que mirarlas muy de cerca. Suelen tener secretos escabrosos. Su forma de vestir llama la atención descaradamente y revela que también le gusta disfrutar de cierta posición económica. Su apetito sexual se delata en su 'likerous ye'.

Iniciamos los comentarios acerca de los versos que la describen con la opinión de John Spiers. Para él:

63. Thompson, N.S. *Op. cit.* p. 194

Alison

Alisoun's wonderful, a peasant vitality [arises] from the (so largely) country imagery in which she is created, though she is a wealthy young bourgeois wife of Oxford town. [...] From the images springs directly the recognition, that her potentialities are simply those of nature, of a natural creature, wild, young, untamed. (64)

Para Juan José Torres Núñez lo más importante de la descripción de Alison radica en que "she is the wife of a carpenter and belongs to a lower class; she is too "wylde and yong" for this old man. Her animal imagery is consistent." Para este crítico, el hecho de que Alison posea 'a likerous ye' se vincula al hecho de que sea "a cunning country wife, who can grant love to other men rather easily", como sucede con Nicholas. (65) Para Derek Pearsall, por otro lado: "[Alison] is favoured with an elaborate introductory description, modelled on the *descriptio feminae* which would traditionally, by rhetorical precept, introduce the heroine of a romance." (66)

Michael Alexander observa que en la época medieval no era bien visto que una mujer llamara la atención con su vestuario:

the suggestiveness of her clothing, together with some lip-smacking comments by the Miller on her disposition, enhances the attractiveness of her evident sexual presence. Mediaeval people listened to many sermons against the sinfulness of dressing to attract men. (67)

Podemos afirmar que la cuidadosa descripción tanto de la vestimenta como de los peinados deja ver también las pretensiones sociales, tanto de Alison como de Absalon.

Helen Cooper señala que la descripción que el molinero hace de Alison delata el punto de vista masculino, explícitamente sexual:

64. Spiers, John. *Chaucer, the Maker*. p. 129

65. Núñez Torres, Juan José. "*Women in The Canterbury Tales: Nature Role and Function*". p. 36

66. Pearsall, Derek. *Op. cit.* p. 176

67. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 20

Alison

[...] The correct ordering of a description was to start at the head and work downwards; Alison's, by contrast, starts around her middle, and keeps returning compulsively to that region; even finishing by working up her legs. (68)

Motivo de atención igualmente para E.T. Donaldson es el delantal de Alison, que el narrador llama "gore" pues por tener una forma triangular, sugiere la forma del pubis femenino. (69) Las palabras "loins" and "gore" en este contexto tienen una connotación sexual. En efecto, se trata de un eufemismo.

Asimismo los poetas conocidos como, Harley lyricists solían usar frases como, 'geynest under gore', 'glad under gore', por ejemplo. Para los estudiosos éstos eran "merely stereotyped superlatives" y "presumably have no sexual connotation". Pero para el crítico E.T. Donaldson, "in their literal meanings, they could have such a connotation, and in their origin, they probably did have." [...] (70)

Otro aspecto que habría que reiterar por su trascendencia, es la importancia que tiene el punto de vista masculino en la descripción de Alison, pues de éste depende su efecto idealizante: "Like many a lyric and romance poet the Miller discovers that he is not clever enough to describe the total effect his lady produces - indeed, he doubts that anyone is clever enough" (71) A lo que el mismo crítico añade: "But the Miller's mind is not on the 'bounte' (excellence) or 'goodnesse' of Alison." Así llegamos a un anticlímax (en comparación con las descripciones de las heroínas de romance): la palabra 'wenche', "which, in Chaucer, when it does not mean servant-girl, means a slut." (72)

Hemos dicho que en "The Miller's Tale" Alison se vincula a los elementos del campo; la Alison de los poemas pertenecientes a un siglo anterior es la joven mujer, ob-

68. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 106

69. Donaldson, E.T. *Op. cit.* p. 152 - 153

70. *Ibid.* p. 153

71. *Ibid.* p.153

72. *Ibid* p. 154

Alison

jeto de la pasión de un hombre joven. Esta Alison no figura como un ideal abstracto, sino como una presencia corpórea. Notemos que el siguiente poema medieval acerca de otra Alison constituye una celebración por la llegada de la primavera y en sus primeros versos encontramos una gran similitud en el tono de celebración con el inicio de *The Canterbury Tales*:

Betwene March and Averil.
When spray biginneth to springe,
The litel fowl hath hire wil
On hire lud to singe. (73)

Chaucer vincula a Alison, vital y llena de energía, a las fuerzas de la naturaleza, al gozo de la celebración.

Los versos 163-198 presentan el primer encuentro a solas entre Alison y Nicholas. Gran parte de esta escena se da a través del diálogo entre los personajes. Cuando Nicholas la toma por la cadera (v. 174 - 179):

She sprong as a colt doth in the trave,
And with her heed she wryed faste away,
And seyde, "I wol nat kisse thee, by my fey;
Why, lat be," quod she, "lat be, Nicholas,
Or I wol crye out 'Harrow' and 'allas!'
Do wey your handes for your curteisye!"

Pero de inmediato accede. Sin embargo, no deja de temer que su esposo la descubra.

Los versos 199 - 203 relatan cómo Alison después de cumplir con sus labores domésticas, se arregla y se va a la iglesia:

Than fil it thus, that to the parish chirche,
Cristes owne werkes for to wirche,
This gode wyf wente on a haliday;
Hir forheed shoon as bright as any day,
So was it wasshen whan she leet hir werk.

El crítico Juan José Torres Núñez hace notar un detalle importante: "The 'paryssh' is the best place for the men to look at her; and it is in her wooing where we can see the characteristics

73. *The Oxford Anthology of English Literature*. p. 416 – 417

Alison

of her class." (74)

Los versos 240-261 presentan el episodio en que Absalon se arregla y lleva la primera serenata a Alison. Cuando John le pregunta si ha oído a Absalon, ella responde: "Yis, God wot, John, I here it everydel."

(v. 261)

Los versos 275 -276 relatan el episodio en que Absalon "to shewe his lightnesse and maistrye, [...]" representa a Herodes. Acerca de este incidente comenta el narrador:

But what availleth him as in this cas?
She loveth so this hende Nicholas,
That Absolon may blowe the bukkes horn;
He ne hadde for his labour but a scorn;
And thus she maketh Absolon hir ape,
And al his ernest turneth til a jape.

(v. 277-282)

El narrador concluye este episodio diciendo que desafortunadamente Absalon no tenía ninguna posibilidad de conquistar a Alison, porque estaba más lejos que Nicholas, como veremos en la parte dedicada a Absalon.

Los versos 291-310 presentan el segundo encuentro secreto entre Alison y Nicholas. Alison recibe indicaciones precisas acerca de lo que debe hacer en los siguientes días: decir que Nicholas está enfermo.

Los versos 540-548 presentan la escena que hemos estado esperando: el encuentro amoroso entre Alison y Nicholas. Una vez que las pequeñas tinas están listas y sus ocupantes han rezado, John se queda dormido de inmediato, debido al cansancio. Alison y Nicholas bajan de la azotea al lecho matrimonial:

Doun of the laddre stalketh Nicholay,
And Alisoun, ful softe adoun she spedde;
Withouten wordes mo, they goon to bedde.

(v. 540-542)

74. Torres Nuñez, Juan José. *Op. cit.* p. 40

Alison

Los versos 544-548 nos llevan al clímax, el cual está descrito en un tono cortés:

Ther was the revel and the melodye;
And thus lyth Alison and Nicholas
In businesse of mirthe and of solas,
Til that the belle of Laudes gan to ringe,
And freres in the chauncel gonne singe.

De ahora en adelante ya no habrá más elementos del amor cortés. Nos hallamos en el territorio del fabliau, ya más crudo y chusco. Así pues, pasamos de inmediato a la realidad, en la cual no existen 'the revel and the melodye'. Aquí llegamos a una relación sexual sin más. Parecería que después del clímax nos esperarían las hermosas palabras de los amantes ideales, pero no, aquí cuando llega el inoportuno Absalon, nuestra heroína es una mujer más, entre todas las del fabliau (es decir, una mujer común y corriente, sin más). Recordemos que Alison en un principio había sido fuertemente idealizada por el narrador:

"Go fro the window, Jakke fool", she sayde,
"As help me God, it wol nat be 'Com ba me,'
I love another, and elles I were to blame,
Wel bet than thee, by Jesu, Absolon!
Go forth thy wey, or I wol caste a ston,
And lat me slepe, a twenty devel wey!"

(v. 600-605)

¿Por qué Alison toma una actitud tan negativa hacia Absalon? Podríamos pensar, entre otras cosas, que es porque Absalon quien tiene ciertos rasgos que lo llevan a ser poco práctico y poco astuto. Absalon es más palabras que acciones. Sus palabras desafortunadamente son inapropiadas y su tono de voz, al cantar, desagradable:

Absalon sings in 'a loud quynyble' or counter tenor, an artificially high male soprano voice, sung falsetto but popularly supposed to be an indication of incomplete masculinity: one may feel sure that a girl like Alisoun will share to the full any such popular misconceptions. (75)

75. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 23

Alison

Para N.S. Thompson: "It is difficult to believe, she could be to blame for refusing Absolon's suit." (76) Ante la insistencia de Absalon, Alison accede a salir a la ventana, pero antes le dice a Nicholas:

"Now hust, and thou shalt laughen al thy fille "
(v. 614)

Ella sale a la ventana y le indica a Absalon:

"Have do, "quod she" com of, and speed thee faste,
Lest that our neighebores thee espye."
(v. 620-621)

Alison asomará descaradamente su trasero y cuando Absalon le da un beso en él, añade:

"Tehee!" quod she, and clapte the window to;
(v. 632)

Aquí habría que añadir la importante observación de Michael Alexander:

It becomes clear, as soon as she opens her mouth, that her attractions, though irresistible, are entirely physical. The vulgarity of her conversation is exceeded only by the shamelessness of her conduct. (77)

Acerca del beso en el trasero, el mismo crítico comenta:

'Kiss my arse' is a proverbial expression of contempt, and the Miller shares the feeling of Alisoun and Nicholas that this is what is called for by the affectation of Absolon that love is nothing but sweetness and kisses, and that its physicality can be refined and perfumed out of existence. (78)

Derek Pearsall opina: "[Alison] manages the episode of 'the misdirected kiss' (as it is delicately called by the folk-tale analysts) with gaiety and aplomb." (79)

76. Thompson, N.S. *Op. cit.* p. 196

77. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 38

78. *Ibid.* p. 35

79. Pearsall, Derek. *Op. Cit.* p. 177

Alison

Los versos 680-707 presentan el episodio en que Absalon aparece por segunda vez durante la noche, para buscar a Alison. Esta vez, sumamente enfurecido, pasa a ofrecerle un hermoso anillo. Alison y Nicholas continúan juntos, sabemos que en esta ocasión Nicholas asomará su trasero, con la ya conocida consecuencia.

Cuando Absalon golpea la ventana, Alison con sumo desparpajo comenta:

"Who is ther
That knocketh so? I warante it a theef."
(v. 682-683)

Este pasaje termina con los gritos de auxilio de Nicholas y como ya hemos visto, John cae de la azotea al suelo.

Los versos 725-731 muestran cómo le cuentan a toda la gente que pasa, que John está loco; que estaba esperando el 'segundo diluvio'; todo por:

Thurgh fantasye, that of his vanitee.
(v. 727)

Hemos visto cómo Chaucer explota, en este caso con fines cómicos, las ideas populares acerca de la naturaleza femenina. Contrasta notablemente en este cuento, por un lado, el esfuerzo del narrador por idealizarla, para crear cierta ilusión particular en torno a ella, y por otro lado, Alison en sus propias palabras. Alison por sí misma se muestra como un personaje sujeto a las circunstancias y bastante cabeza hueca. Alison es el tipo de mujer que no está dispuesta a sacrificar su apetito sexual, así que cuando se le presenta tan hábil pretendiente como Nicholas, no pierde su oportunidad.

Como a Nicholas lo asociamos con lo religioso–blasfemo, Alison por seguirlo cae ante nosotros gradualmente hasta llegar al descaro y a lo impúdico. Las mujeres en el *fabliau* francés parecen sofisticadas por sus artimañas. Las mujeres en los *fabliau* por lo general son muy astutas. Alison es más bien desvergonzada.

Sin lugar a dudas, las mujeres de los *fabliau* no son las más sofisticadas; la naturaleza femenina se nos presenta como simple y predecible (por eso necesitan la astucia). A Alison lo que le brinda cierta originalidad es la interacción con los tres personajes masculinos del cuento, pues cada uno ayuda a revelar las diferentes facetas de este per-

Alison

sonaje.

Alison es una mujer pasiva, influenciable. Parece poder ofrecer algo especial o particular a los hombres por su belleza y vestimenta provocativa. Los hombres tienden a idealizarla pero sus acciones ponen en evidencia a una mujer bastante vulgar. Alison sólo es temporalmente única.



Absalon

Absalon es el cuarto y último personaje que Chaucer introduce en el cuento. Así la acción del cuento es interrumpida para presentarlo en el verso 204.

En los versos 204–205 Chaucer presenta a este 'parish clerk' y nos brinda su nombre:

Absalon. Los versos 206–208 están destinados a describir su cabellera:

Crul was his heer, and as the gold it shoon,
And strouted as a fanne large and brode.
Ful streight and even lay his joly shode,

La cabellera nos permite rastrear la fuente de la cual Chaucer tomó su nombre. Se trata del personaje bíblico Absalon, hijo del rey David. Paul Beichner señala: "The clerk was not called Absalon through coincidence. Chaucer had in mind, of course Absalon, the son of David, who was the most beautiful man in Israel, and whose hair was exceedingly luxuriant." (80) En efecto:

En todo Israel no había un hombre tan admirado por su belleza como Absalón. No tenía ni un defecto desde la planta de los pies hasta la cabeza. Cuando se cortaba el cabello llegaba éste a pesar cerca de un kilo y medio. Y se lo cortaba una vez al año, porque se le ponía tan pesado que se veía obligado a hacerlo. (81)

La cabellera de este personaje bíblico tiene, sin embargo, para los comentaristas bíblicos, una connotación negativa: la cabellera significa para ellos exceso. Algunos comentaristas bíblicos medievales, como Hugo of Saint Victor observan: "The appetite of the flesh fosters and produces hair, because it fosters excesses in thought." (82) Así, entre ellos, Adam Scotus opina: "The hair of Absalon signifies excess of the flesh, concupiscence of the eyes, and the pride of life." (83) Michael Alexander apunta que este personaje bíblico era considerado como ejemplo de vanidad

80. Beichner, Paul. C.S.C. , "Characterization in the Miller's Tale" en Schroeck, R. y Taylor, J. (ed.) Chaucer Criticism. p. 119

81. La Biblia. p. 312

82. Ibid p. 19 - 120

83. Ibid p. 120

Absalon

(84), y he aquí la primera ironía que el lector encuentra en la caracterización de este personaje: si bien en el personaje bíblico, la cabellera, que imaginamos de una belleza natural, complementa la absoluta belleza física de su dueño y juega un papel importante en su destino, en el Absalon de Chaucer, encontramos una nota de exageración, que a nuestros ojos lo ridiculiza.

En el verso 209, el narrador nos dice que Absalon es de tez blanca y que tiene ojos grises como los de un de ganso ("his eyes greye as goos"). El crítico E.T. Donaldson explica que los ojos grises Chaucer los reserva para los personajes femeninos, como por ejemplo la Priora; pero especifica también que este color de ojos es un rasgo de belleza común, tanto en las heroínas, como en los héroes medievales. El otro rasgo de caracterización, que figura en el verso 209, es la tez blanca. Este rasgo, menciona E.T. Donaldson, lo ubica entre las muchas damiselas medievales, pues el prototipo de la belleza masculina se caracteriza por una amplia y abundante barba; en contraste 'rode', especifica este crítico, consiste en 'A peaches-and-cream complexion.'

(85) Los versos 210–216, están destinados a describir su atuendo:

With Powles window corven on his shoes,
In hoses rede he wente fetisly.
Yclad he was ful smal and properly,
Al in a kirtel of a light wachet;
Ful faire and thikke been the poyntes set.
And therupon he hadde a gay surplys
As whyt as is the blosme upon the rys.

(v. 210–216)

La detallada descripción de su pulcro y cuidadoso atuendo, tiene varias funciones. En primer lugar, habría que señalar como sugiere E.T. Donaldson, que éste tiene como fin despertar en el lector evocaciones vinculadas al contexto:

When he [Chaucer] quietly transfers the conventional descriptive phrase from the body to the clothing that covers it – in this case Absalon's surplice – Chaucer is, of course, creating the humour of surprise; but more important, the trick enables him to evoke for

84. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 22

85. Donaldson, E.T. *Op. cit.* p. 150

Absalon

the reader the hackneyed context, with all its associations. (86)

Las asociaciones propias del contexto lo ubican, primero, como personaje bíblico, segundo, como miembro de la Iglesia. Su aspecto híbrido, su vanidad y el desproporcionado interés en su persona, le dan connotaciones negativas. En tercer lugar, Absalon es el rival de Nicholas. Tanto Nicholas como Absalon desconocen la existencia del otro como rival. El narrador los describe por separado, para que el lector disfrute de los recursos o debilidades de cada uno.

Hemos visto cómo a Absalon se le adjudican, desde el principio del cuento, rasgos de ambigüedad sexual en su descripción física. Son rasgos de afeminamiento, el exagerado cuidado del pelo y del atuendo. Así John Spiers comenta acerca de sus extravagantes zapatos, que tienen 'ventanas' que se parecen a las de la Catedral de San Pablo: "The note of foppishness in the character of Absolon, in virtue of which he deserves his final discomfiture, is accentuated in that initial presentation to the point of burlesque extravagance." (87)

Los versos 217–230 están destinados a enumerar las diferentes ocupaciones de Absalon.

A mery child he was, so God me save,
Wel coude he laten blood and clippe and shave,
And make a chartre of lond or acquitaunce.
In twenty manere coude he trippe and dance
After the scole of Oxenford tho,
And with his legges casten to and fro,
And pleyen songes on a small rubible;
Therto he song somtyme a loud quinible;
And as wel coude he pleye on his giterne.

(v. 217–225)

Esta cita, si bien tiene un tono de exuberancia y alegría, no carece de ironía. Este seglar no dedica su tiempo a los necesitados, o a las labores, que podrían hacerlo prosperar dentro de la Iglesia, sino que prefiere divertirse a sus anchas. Su belleza y jovialidad exterior, esconden a un ser más superficial que estrictamente pícaro o audaz, por lo que nuestra simpatía hacia él no pasa de ser tibia. Al igual que su rival Nicholas, Absalon toca instrumentos de viento y canta bien, pero carece de cualquier tipo de encanto.

86. Donaldson, E.T. *Op. cit.* p. 151

87. Spiers, John. *Op. cit.* p. 130

Absalon

Helen Cooper asocia la descripción de los versos 217–230 a la posibilidad de reforzar la verosimilitud del contexto:

Professional details are [...] accurate. Absalon's multiple occupations of parish clerk, barber, and land conveyer fit the Oxford context well (one Oxford scrivener of the period taught conveyancing), and would bring in enough to finance his fine clothes and his presents to Alison. (88)

Paul E. Beichner encuentra que enumerar sus habilidades puede hacer intuir al lector si gustará o no a Alison: "Chaucer has furnished Absolon with a set of genteel accomplishments which would be totally unimpressive to a young lady of Alisoun's spirit." (89)

This Absolon, that joly was and gay,
Gooth with a sencer on the haliday,
Sensige the wyves of the parish faste;
And many a lovely look on hem he caste,
And namely on hir this carpenteres wyf.
To loke on hir him thoughte a mery lyf
She was so propre and swete and likerous.

(v. 231 – 237)

Una vez más el autor nos muestra a Absalon, como a un miembro de la Iglesia para quien sus deberes hacia ella, están siempre en tercer lugar: primero está su vanidad o narcisismo, en segundo lugar, está su interés por las mujeres, ya bien sea en la taberna o durante la misa. Pareciera que este personaje carece de inquietudes de tipo espiritual, como corresponde a su cargo. Esta actitud le confiere un marcado rasgo de crudeza, que lo acerca, según lo veremos más adelante, como religioso, gradualmente a lo grotesco.

Michael Alexander define sus labores como 'parish clerk': 'He is a clerk in minor orders, who assists at Mass, swings the thurible or censer in which incense is burned and takes the collection.' (90)

Los versos 247–261 nos muestran a Absalon por primera vez como un amante cortés pro-

88. Cooper, Helen. *Op. cit.* p. 98

89. Beichner, Paul. *Op. cit.* p. 122

90. Alexander, Michael. *Op. Cit.* p. 22

Absalon

vinciano:

And forth he gooth, jolif and amorous,
 Til he cam to the carpenteres hous
 A litel after cokkes hadde ycrowe,
 And dressed him up by a shot windowe
 That was upon the carpenteres wal.
 He singeth in his vois gentil and smal,
 'Now, dere lady, if they wille be,
 I preye yow that ye wol rewe on me,'
 Ful wel acordaunt to his giterninge.
 This carpenter awook, and herde him singe,
 And spak unto his wyf, and seyde anon,
 'What! Alison! heerestow nat Absolon
 That chaunteth thus under our boures wal?'
 And she answerde hir housbond therwithal,
 'Yis, God wot, John, I here it everydel.'

Como podemos observar, Chaucer ha creado un personaje que oscila entre su aspiración cortés y la realidad. Buen ejemplo de esta situación ha sido la colecta de la limosna. Nosotros iremos descubriendo paulatinamente que Absalon, pese a sus aspiraciones de carácter cortés es bastante crudo, torpe, evidente y a la vez un poco iluso.

Los versos arriba citados, nos muestran otra faceta de Absalon: como amante cortés, carece del más mínimo conocimiento real de la sensibilidad femenina. Absalon se lanza a cortejar a Alison en la noche, de acuerdo a lo que dictan las reglas del amor cortés en lo que respecta al cortejo; la respuesta es chusca y predecible: John y Alison lo escuchan, pero ninguno le hace caso. Sin embargo, a pesar de la indiferencia de Alison, persevera en su propósito.

Acerca de la importancia de estos versos en el contexto general del cuento, tenemos dos puntos de vista. Para Michael Alexander:

Absalon's approach to the carpenter's wife is according to ideals found in books: he begs her pity, serenading her at her bedroom window by moonlight; but overlooks the fact that her husband is at home. His voice is obviously recognisable, for John asks Alison if she hears Absalon singing [...] Yes, she says, perfectly. Neither of them pays any further attention, so the opening of Ab-

Absalon

salon's campaign is a flop. (91)

Es decir, en su primer intento de aproximación amorosa a Alison, Absalon es tan torpe, que no toma en consideración, que John, el carpintero, está en casa.

Los versos 263–274 ilustran cómo la primera serenata de Absalon lo frustra y lo deja sin sueño. Del anhelo de ser su paje, pasa a ofrecerle dinero:

Fro day to day this joly Absolon
So woweth hir, that him is wo bigon.
He waketh al the night and al the day;
He kembed hise lokkes brode, and mad him gay
He woweth hir by menes and brocage,
And swoor he wolde been hir owne page;
He singeth, brokkinge as a nightingale;
He sente hir pimènt, meeth, and spyced ale,
And wafres, pyping hote out of the glede;
And for she was of towne, he profred mede;
For som folk wol ben wonnen for richesse,
And som for strokes, and some for gentillese.

Helen Storm Scorsa, observa que Absalon cumple con la manera del amor cortés, pero rural: le envía un mensaje, le lleva serenata, le envía regalos como por ejemplo pan con especias. Sin embargo, todo es en vano. (92)

Absalon nunca cambia de táctica, persiste en su intención de atraer la mirada y la atención de Alison. El narrador estará siempre a lo largo del texto, de parte de Nicholas; así también de Alison. Aunque Absalon representa el papel de Herodes para cautivarla, es a Nicholas, a quien Alison ama.

Apunta Derek Pearsall: "The background in town life of these plays is reinforced by further references to the mystery plays [...] of Absalon, who [...] often played Herod 'upon a scaffold hye'." (93):

Somtyme, to shewe his lightnesse and maistrye,
He played Heròdes on a scaffold hye.
But what availleth him as in this cas?

91. Alexander, Michael. *Op. Cit.* p. 22 – 23

92. Storm, Scorsa, Helen. *Op. cit.* p. 112

93. Pearsall, Derek. *Op. cit.* p. 181

Absalon

She loveth so this hende Nicholas,
That Absolon may blowe the bukkes horn;
He ne hadde for his labour but a scorn;
And thus she maketh Absolon hir ape,
And al his ernest turneth til a jape.

(v. 275–282)

Podemos percibir una gran ironía. La astucia y el dominio de la situación, que alcanza Nicholas, ridiculizan indirectamente a Absalon, quien vive y expresa sus anhelos de manera un poco ingenua. Su difícil situación se torna más evidente, en la medida en que Nicholas es más hábil. Así también hay otro factor muy importante, Absalon vive fuera de la casa de John. Esto lo pone en natural desventaja frente a su rival. Como bien observa el narrador, hay verdades, que no podemos pasar por alto (versos 284–285):

Men seyn right thus, 'Alwey the nye slye
Maketh the ferre leve to be looth.'

En los versos 286–290 el narrador emite otra vez un comentario, que repite y refuerza la rivalidad entre Nicholas y Absalon:

For though that Absolon be wood or wrooth,
Bycause that he fer was from her sighte,
This nye Nicholas stood in his lighte.
Now bere thee wel, thou hende Nicholas!
For Absolon may waille and singe 'Allas!'

El narrador, como ya hemos dicho, nos pone del lado de Nicholas y hace surgir en nosotros la siguiente expectativa: ¿Qué pasará?

Se acerca el clímax: un día Absalon va a Osenay y pregunta por el carpintero. Un amigo suyo del monasterio le dice que John se ha ido a Osenay el sábado. Así toma la decisión de ir a llevarle serenata a Alison. Absalon, quien también persiste en sus intenciones amorosas ve una nueva y certera oportunidad de llevar a cabo sus anhelos:

To Alisoun now wol I tellen al
My love – longing, for yet I shal nat misse
That at the leste wey I shal hir kisse.

(v. 570–572)

Absalon, pareciera que genuinamente poseído de un anhelo totalmente cortés expresa que a pesar de todo su amor se conformará, tan sólo con un beso. Absalon deja la posibilidad del beso o

Absalon

de otros alcances mayores al sueño e intuiciones:

Som maner confort shal I have, parfay,
 My mouth hath icched al this longe day;
 That is a signe of kissing atte leste.
 Al night me mette eek, I was at a feste.
 Therfor I wol gon slepe an houre or tweye,
 And al the night than wol I wake and pleye.'
 (v. 573–578)

A continuación narra cómo al primer canto del gallo Absalon se arregla cuidadosamente:

Whan that the firste cok hath crowe, anon
 Up rist this joly lover Absolon,
 And him arrayeth gay, at point devys.
 But first he cheweth greyn and lycorys,
 To smellen swete, er he had kemed his heer.
 Under his tonge a trewe love he beer,
 For therby wende he to ben graciöus.
 (v. 579–585)

Michael Alexander comenta: "He has dreamed of oral satisfaction, and his preparations are concentrated on sweetening his mouth and combing his hair." (94)

Los versos 586–599 presentan a Absalon emprendiendo su visita, e incluyen las palabras que éste dice a Alison para que salga a la ventana:

He rometh to the carpenteres hous,
 And stille he stant under the shot windowe;
 Unto his brest it raughte, it was so lowe;
 And softe he cogheth with a semisoun —
 'What do ye, hony-comb, swete Alisoun?
 My faire brid, my swete cinamome,
 Awaketh, lemman myn, and speketh to me!
 Wel litel thenken ye upon my wo,
 That for your love I swete ther I go.
 No wonder is thogh that I swelte and swete;
 I moorne as doth a lamb after the tete.
 Ywis, lemman, I have swich love-longinge,
 That lyk a turtel trewe is my moorninge;
 I may nat ete na more than a mayde.
 (v. 586–599)

Absalon

Michael Alexander describe con exactitud la dolorosa presentación de Absalon como amante cortés frente a la ventana de Alison:

The height of the window above the ground is again established before Absalon announces his presence in a ladylike manner. [...] His prepared speech is a tissue of echoes from the Song of Songs [...]. Absalon apes the humble approach of the chivalrous lover, but he feels too sorry for himself to convey any feelings of adoration. He presents himself as a whimpering lamb desperate for the teat. The bleating lamb and the moaning dove suggests how boring to the sexually mature is the sound of a self-pitying adolescent lover. [...] The speech is designed to make the kind of kiss it earns seem horribly appropriate. (95)

E.T. Donaldson, por su lado comenta la habilidad de Chaucer para expresarse dentro de los difíciles límites del lenguaje:

Another simile of Absolon's for conveying his distress 'I moorne as dooth a lamb after the tete' is the Miller's own audacious contribution to the language of love, and demonstrates the ease with which Chaucer, employing a sort of merciless logic, can move from a wholly conventional image involving animals to one wholly original and wholly devastating. (96)

Desde mi punto de vista, Absalon carece de una personalidad consistente. Al igual que su apariencia sexual, que revela cierta ambigüedad, su discurso revela el conflicto que existe entre lo que Adam Scotus, el crítico medieval antes mencionado llamaba 'excess of the flesh' (97), su idealización del amor, de sí mismo y su carácter infantil. En efecto, su ambición respecto al amor cortés contrasta notablemente con su inmadura inquietud sexual. Su discurso se diluye invariablemente en algo vago, que incluye, como en otros casos, la ambigüedad: 'I may not ete na more

95. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 30

96. Donaldson, E.T. *Op. cit.* p. 155

97. Beichner, Paul. *Op. cit.* p. 120

Absalon

than a mayde.' (v. 599)

Alison reacciona, una vez más, de manera predecible: le dice que se vaya, no sin antes aclararle que ama a otro. Con bastante crudeza, le advierte que si no se va le va a arrojar una piedra. Absalon, sin embargo, persevera. A este respecto apunta Michael Alexander: "Absolon will not take a warning and, with a ridiculous pathos, demands at least a kiss." (98)

'Allas,' quod Absalon, 'and weylawey!
That trewe love was ever so yvel biset!
Than kisse me, sin it may be not bet,
For Jesus love and for the love of me.'
(v. 606-609)

Alison accede y le dice descaradamente que se va a vestir. Absalon se prepara y nosotros lectores intuimos que se aproxima un momento importante: Absalon está por descubrir quién es el amante de Alison y sentimos curiosidad por conocer su reacción. Absalon añade solemnemente, mientras se arrodilla, en el momento cumbre de su rol de amante cortés.

This Absolon down sette him on his knees,
And seyde, 'I am a lord at alle degrees;
For after this I hope ther cometh more!
Lemman, thy grace, and swete brid, thyn ore!
(v. 615-618)

Pero para el desafortunado Absalon ha llegado el momento de conocer la verdad; Alison abre la ventana:

Derk was the night as pich, or as the cole,
And at the window out she putte hir hole,
And Abslolon, him fil no bet ne wers,
But with his mouth he kiste hir naked ers
Ful savourly, er he was war of this.
Abak he sterte, and thoghte it was amis,
For wel he wiste a womman hath no berd;
He felte a thing al rough and long yherd,
'And seyde, 'Fy! allas! what have I do?
'Tehee!' quod she, and clapte the window to;
And Absolon goth forth a sory pas.
(v. 623-633)

98. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 30

Absalon

Michael Alexander brinda un importante comentario al respecto:

It must be said that in his vanity Absolon does everything he can to make the situation worse. He kneels (like a lamb), thinks himself a lord, hopes for more, and wipes his mouth. His essential innocence, and the peculiarly painful nature of his silliness and of his humiliation, is revealed in his reaction. (99)

Helen Storm Scorsa observa con razón que: "What happens to Absolon, happens to him fittingly: his mouth, the index to his vanity, is subject to punishment most vulgarly for its absurd pretensions." (100)

Los versos 634–641 describen la reacción de Absalon, cuando se da cuenta de lo que ha sucedido:

'A berd, a berd!' quod hende Nicholas,
'By Goddes corpus, this goth faire and weel!'
This sely Absolon herde every deel,
And on his lippe he gan for anger byte;
And to himself he seyde, 'I shal thee quyte!'
Who rubbeth now, who froteth now his lippes,
With dust, with sond, with straw, with clooth, with chippes,
But Absolon, that seith ful ofte, 'Allas!'

Así Absalon se decepciona y finalmente pierde todas sus ilusiones:

His hote love was cold and al yqueynt;
For fro that tyme that he had kiste hir ers,
Of paramours he sette nat a kers,
For he was heled of his maladye;
Ful ofte paramours he gan deffye,
And weep as dooth a child that is ybete.

(v. 646–651)

Absalon aparentemente no tiene tiempo para reaccionar acerca del hecho de que Nicholas ha sido su oculto rival y es a quien Alison ama; y que ambos, Alison y Nicholas, se han burlado de él. El narrador, como hemos visto, describe brevemente la desesperación de Absalon cuando queda solo, en la oscuridad, limpiándose la boca y pensando en su venganza. Finalmente se de-

99. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 30

100. Storm Scorsa, Helen. *Op. cit.* p. 113

Absalon

cepciona y pierde todas sus ilusiones. Es igualmente importante notar la vulgaridad en que cae este personaje, así como su reacción, que es la de un niño:

And weep as dooth a child that is ybete.
(v. 651)

Absalon acude de inmediato a casa de su amigo, el herrero Gervase, quien está forjando un atizador. Gervase, sorprendido porque Absalon lo busca en la madrugada, asume que su amigo acude porque ha tenido algún disgusto con una joven. Absalon no aclara nada, porque está apesadumado. En este breve pasaje, observamos a un Absalon mucho más exacto y decidido. Este diálogo contrasta notablemente con el anterior; es ágil, nos trae otra vez de regreso bruscamente a la realidad del contexto, dejando atrás las fantasías de tipo de cortés (versos 652-679). Michael Alexander se ocupa de este breve pasaje: "The quenched spirit of Absolon now speaks in a businesslike way, and moves efficiently to his goal." (101)

Absalon acude con la cuchilla a casa de Alison por segunda vez. En esta ocasión le dirá a Alison que le va a regalar un anillo a cambio de un beso. Nicholas le dice a Alison que él va a salir a la ventana esta vez. Así, él intenta mejorar la broma y asoma su trasero:

And therwith spak this clerk, this Absolon,
'Spek, swete brid, I noot nat wher thou art'
(v.696-697)

Nicholas lanza un ventoso como un trueno.

That with the strook he was almost yblent;
And he was redy with his iren hoot,
And Nicholas amidde the ers he smoot.
(v. 700-702)

Como podemos observar, Absalon queda casi cegado por el estrépito, pero atina a quemarle el trasero a Nicholas con el atizador, que aún estaba ardiendo. De Absalon no sabemos nada más. Aquí desaparece de la acción. Su papel ha sido burlar al burlador.

En el fabliau francés los estudiantes suelen actuar juntos, en combinación, por lo tanto tienen un interés común y bastante simple: robar, burlar o seducir a alguien. Chaucer en 'The Miller's Tale' crea dos personajes, que si bien están vinculados por el estudio y la Iglesia, son explí-

101. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 31

Absalon

citamente creados para desarrollar un contraste a partir de su caracterización. Estos rasgos de caracterización se acentúan, pues los personajes son comparados de manera directa o indirecta, unos con otros, constantemente. Ellos se diferencian por su carácter.

Por un lado tenemos a un estudiante hábil, seductor y ofrecido, aunque al final sufre su caída como todo personaje, digamos inferior; y por el otro lado encontramos a Absalon. Este segundo estudiante permite explorar el amor cortés desde otro ángulo, desde el de una personalidad infantil, que se deleita imaginándose a sí mismo como un amante refinado y elegante. Completamente ridiculizado y humillado cuando lleva a cabo en la realidad su cortejo a Alison se convierte en un joven ágil, agresivo y vengativo. Sin embargo, en el cuento tiene un papel muy importante: incrementar el efecto de la cómica y chusca rivalidad masculina, así como aumentar el suspenso y complicar la trama original.



Conclusión

Hemos dicho que el propósito de este trabajo ha sido realizar una lectura detallada de la caracterización de "The Miller's Tale".

Esta cuarta parte de la tesina tiene como fin avanzar un poco más en el conocimiento de nuestro fabliau. Como bien propone Rob Pore:

First we establish what kind of work we are dealing with, and get a firm sense of the poem's overall shape and main ideas. After that we concentrate on the characters, looking both at the character's used (i.e. characterization) and the arguments they express as they react with one another. (102)

Para este crítico, este tipo de aproximación no da una "sólida base crítica" (103). Ahora corresponde a esta cuarta parte, "[to] then move back out on an awareness which is more discriminating and sophisticated" (104), así nuestro análisis pasará de observaciones simples a otras de mayor complejidad, pues sólo cuando uno ha logrado "a good grasp of the poem's basic shape and argument, are you encouraged to elaborate and extend your analysis." (105)

Volvemos primero a "The Miller's Tale" en relación a sus fuentes literarias. Empecemos por definir el fabliau en su forma original. En general, el fabliau francés se define como un cuento o historia, que gira en torno a una anécdota chusca. Tal vez, para ser más precisos tendríamos que decir que el fabliau es una historia o cuento breve en el que se transgreden algunas reglas de carácter moral y social a través de personajes como el cura, los estudiantes, las mujeres o los villanos que son presentados de manera caricaturesca o animalesca. Estos personajes revierten el orden a través de la astucia. Así, sus hechos y transgresiones lejos de indignarnos, logran un efecto cómico, en mayor o menor medida.

Hemos dicho que este género pereció en el siglo XIII, en la literatura francesa. Evolucionó

102. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 149

103. *Ibid.* p 49

104. *Ibid.* p 49

105. *Ibid.* p 49

Conclusión

un siglo después en farsa y nouvelles. Chaucer retoma este género un siglo después, y lo integra a la literatura inglesa, inclusive llevándolo más allá de lo que habían hecho los autores franceses.

Sabemos que "The Miller's Tale" es un fabliau llevado al límite, en lo que se refiere a la ampliación de los efectos. Su longitud es mayor que el común de los fabliau: sus personajes, escenario, trama, le dan el interés propio de un género como el cuento. Asimismo, como veremos más adelante, a Chaucer "The Miller's Tale" le sirve de medio para explorar diversos temas, no sólo en ese texto, sino a lo largo de *The Canterbury Tales*.

En esta cuarta aparte vamos a concentrarnos en la caracterización, a la que definimos como: "The element that encompasses the severely limited number of sharply drawn motives and responses that the character is made of" (106)

Iniciaremos nuestras conclusiones acerca de la caracterización con el molinero, es decir, el narrador. De acuerdo a Rob Pore: "The main thing is that you should at least explore the teller-tale relationship and see what light it has to throw on the choice and treatment of material in your text." (107)

Chaucer indudablemente tomó una decisión muy importante: no dejar los límites formados del cuento a la sensibilidad del narrador, sino más bien utilizar temporalmente al narrador como una persona – máscara, pues Chaucer el autor reaparece frecuentemente a lo largo de *The Canterbury Tales*. Todos los cuentos exceden en sensibilidad literaria a sus narradores (por razones obvias: ningún narrador es un escritor profesional).

Desde el punto de vista temático, el molinero nos anticipa el tema central del fabliau: cómo engaña un estudiante a John, para seducir a su esposa:

For I wol telle a logende and a lyf
Bothe of a carpenter, and of his wyf.

How that a clerk hath set the wrightes cappe.
(v. 34-36)

106. Muscatine, Charles. *Op. cit.* p. 66

107. Pore, Rob. *Op. cit.* p. 81

Conclusión

También nos proporciona el punto de vista del molinero respecto a la fidelidad femenina:

‘Leve brother Oseworld,
Who hath no wyf, he in no cokewold’.
(v. 43–44)

Pese a las dificultades que esta concepción de la sensibilidad femenina trae consigo, nos referimos por supuesto a la “ilusión” que el atractivo sexual de una mujer puede suscitar en la imaginación masculina. La realidad, sin embargo, revela muchas veces una conducta vulgar y pedestre. Chaucer al respecto toma una actitud imparcial; le interesa más el efecto estético, que profundizar en cualquier rasgo de tipo moral.

An housebond shal nat been inquisitif
Of Goddes privatee, nor of his wyf.
So he may finde Goddes foyson there.
Of the remenant nedeth nat enquere.
(v. 55–58)

El asunto de ‘Goddes privatee’ es introducido en el prólogo y surgirá una vez más en el cuento, como un recurso que Nicholas usa para no despertar la curiosidad de John. Asimismo, respetar ‘Goddes privatee’ es un rasgo de la personalidad de John, pero que tiene aquí un sentido de burla, pues refleja a éste como un hombre ignorante de la realidad.

Como veremos más adelante, Chaucer ubica una trama, si bien poco común para un *fabliau*, bastante simple en un contexto complejo. Esta trama mantiene bien ocupado al lector. Por otro lado, el contexto de este *fabliau*, el formar parte de un conjunto de cuentos, al tener un claro contexto cristiano y al desarrollarlo en un momento histórico contemporáneo a Chaucer le da la oportunidad de enriquecer el cuento con temas de interés actual para esa época, como por ejemplo, el conflicto entre el conocimiento y la ignorancia, la experiencia contra la noción de “auctoritee”, el amor contra la ‘conquista’, la astucia contra las cualidades morales, el deber contra los impulsos, la apariencia contra la realidad, la vejez contra la juventud, o finalmente: “lusty naturalism” contra “the illusion of love” (108), o bien como observa Michael Alexander:

108. Muscatine, Charles. *Op. cit.* p. 230

Conclusión

Likewise, the Tales as a whole contain quarrels similar to those which the Miller picks up with the Knight, the Host and the Reeve, based on social or sexual jealousy or trade rivalry or conflicting ideals. (109)

Desde un punto de vista narrativo, podríamos afirmar, que en "The Miller's Tale" el orden no se restablece, y desde un punto de vista temático, las diferentes tensiones y contradicciones persisten hasta el final. Así también, Chaucer expone problemas, pero no necesariamente los resuelve. (110)

Habría que hablar del final del cuento y de los personajes. ¿Qué intenta hacer Chaucer con ellos? ¿Por qué termina el cuento con la risa de los personajes que pasan frente a la casa de John y no hay ningún tipo de intento de aplicar algún tipo de justicia poética o moral? Podríamos responder, en primer lugar, que en el fabliau no se aplica la justicia como tal, en el fabliau triunfa siempre la justicia del más fuerte o del más astuto. Podemos afirmar a modo de conclusión que en Chaucer prevalece el interés de carácter estético por encima de cualquier intento de reflejar la realidad tal cual.

Como habíamos dicho previamente, en esta última parte, una vez llevada a cabo la lectura completa del texto, podemos demostrar, en primer lugar, que "The Miller's Tale" es un cuento único, desde el punto de vista del fabliau francés o del reducido número de ejemplos de fabliaux ingleses. En segundo lugar dijimos que el asunto central de nuestra tesina era hacer una lectura lo suficientemente profunda para poder comprobar que Chaucer no limita la creación de sus personajes estrictamente en función de la anécdota central. Como hemos señalado más de una vez, a Chaucer le interesa y le gusta combinar diferentes tipos de narraciones en cada uno de *The Canterbury Tales*. Esto indudablemente requerirá hacer evolucionar a los personajes en diferentes direcciones. En la época medieval, sabemos que los personajes literarios se caracterizaban por ser simples o planos. Cada uno responde a una o varias virtudes o defectos, o los

109. Alexander, Michael. *Op. cit.* p. 4

110. Muscatine, Charles. *Op. cit.* p. 230

Conclusión

ejemplifican. Algunos indudablemente parecen cobrar vida a través de los diálogos, los soliloquios, o la interacción con otros personajes. Pero indudablemente, más allá de su función no existen.

Así podríamos estar de acuerdo con Harold Bloom cuando afirma que los personajes de *The Canterbury Tales* alcanzan un grado de interiorización que los acerca a los personajes de Shakespeare:

Chaucer se anticipa en varios siglos a la interioridad que asociamos al Renacimiento y a la Reforma: sus hombres y mujeres comienzan a desarrollar una conciencia de sí mismos, que sólo Shakespeare supo transformar en ese oírse a sí mismo casualmente, el asombro que eso provoca y el nacimiento de la voluntad de cambio. Incipiente en algunos momentos en *The Canterbury Tales*, esta anticipación de lo que después de Freud llamamos psicología profunda, en contraste con la psicología moral, llevó a Shakespeare a una plenitud, que Freud, como ya he observado, sólo pudo codificar y prosificar.(111)

El logro final de Chaucer es entonces crear personajes que más allá de cualquier necesidad narrativa parecieran haber desarrollado cierta conciencia de sí mismos; o inclusive pareciera que buscaran una identidad propia a través de lo que pudiéramos llamar extras o residuos, en su caracterización. Cada uno de los personajes de 'The Miller's Tale' nos puede servir de ejemplo. La inquietud de los personajes respecto a sí mismos, a su apariencia; su interés por llevar a cabo las acciones propias de su rol social, o de lo que secretamente anhelan o desean ser, los hacen cobrar vida y complejidad ante nuestros ojos.

Como hemos afirmado al principio de nuestro ensayo, Chaucer alcanza un alto grado de

111. Bloom, Harold. *El canon occidental*. p. 124

Conclusión

maestría en este cuento. Su capacidad para innovar el fabliau hace de "The Miller's Tale" un cuento único, o en otras palabras un fabliau chauceriano.



Bibliografía

- Alexander, Michael. The Miller's Tale by Geoffrey Chaucer. Mac Millan Master Guides. Hong Kong, 1986.
- Bloom, Harold. El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- Beichner, Paul E. C.S.C. "Characterization in the Miller's Tale" en Schroeck, Richard G. y Taylor Jerome (ed) Chaucer Criticism. Notre Dame Books. University of Indiana.
- Bodel, Jean. "Gombert and the two clerks", en Andersson, Theodore M. y Benson, Larry D. (ed) The Literary Context of Chaucer's Fabliaux. Indianapolis y New York, 1971.
- Brewer, D.S. "The Fabliaux" en Rowland, Beryl (ed) Companion to Chaucer Studies. Oxford University Press. New York, 1979.
- Chaucer, Geoffrey. "The Miller's Tale" en Kermode, Frank; Hollander, John (eds.) The Oxford Anthology of English Literature. Vol I. Oxford University Press. Estados Unidos de Norteamérica, 1973.
- Coghill, Nevil. Geoffrey Chaucer. Published for the British Council and the National Book League by Longman, Green & Co. Gran Bretaña, 1965.
- Cooper Helen. Oxford Guides to Chaucer. The Canterbury Tales. Gran Bretaña, 1989
- Cuddon, J.A. A Dictionary of Literary Terms. Penguin Books. Gran Bretaña, 1979.
- Daiches, David. A Critical History of English Literature. Vol. I. Secker & Warburg. Londres, 1984.
- Donaldson, E.T. "Idiom of Popular Poetry in The Miller's Tale (1950)" en Dyson, A.E. (ed) Chaucer. The Canterbury Tales. Casebook Series. Macmillan. Gran Bretaña, 1977.
- Lanson G. y Tuffrau, P. Manual de historia de la literatura francesa. Editorial Labor. Barcelona, 1956.
- Ménard, Phillippe. Les fabliaux contes à rire du moyen âge. PUF, Francia, 1983.
- Muscatine, Charles. Chaucer and the French Tradition. A Study in Style and Meaning. University of California Press. Berkley y Los Angeles, 1964.
- Pearsall, Derek. The Canterbury Tales. Editorial Unwin Hyman. Londres, 1985.
- Pore, Rob. How to Study Chaucer Macmillan Press, Hong Kong, 1992.
- Ramsey, Vance. "Modes of Irony in the Canterbury Tales" en Rowland, Beryl (ed) Companion to Chaucer Studies. Oxford University Press. New York, 1979.
- Spiers, John. Chaucer, the Maker. Faber & Faber. Gran Bretaña, 1967

Conclusión

Storm Scorsa, Helen. Chaucer. Poet of Mirth and Morality. University of Notre Dame Press. Indiana, 1964.

Thompson, N.S. A Comparative Study of the Decameron and the Canterbury Tales. Clarendon Press. Oxford, 1996.

Torres Nuñez, Juan José. "Women in the Canterbury Tales: Nature, Role and Function", en Barón, Emilio; Torres Nuñez, Juan José (eds) La imagen de la mujer en la literatura inglesa Editores: Emilio Barón, Juan José Torres Nuñez. Universidad de Almería, 1997.

