

LA LEYENDA DE DIDO, DE GEOFFREY CHAUCER. HIPOTEXTOS Y PLURALIDAD DE VOCES

“La leyenda de Dido,¹ poema narrativo que integra *La leyenda de las buenas mujeres*, fue escrita entre los años 1386 y 1387 por Geoffrey Chaucer. En ella se presentan nueve historias –la última incompleta- acerca de heroínas míticas que amaron y fueron abandonadas, entre ellas Medea, Ariadna, Cleopatra y Dido.

Si bien *La leyenda de las buenas mujeres* fue considerada una obra menor durante siglos, a partir del trabajo de Robert Frank² parte de la crítica actual la reconoce como un paso fundamental hacia lo que sería el mayor experimento literario del autor (uno de los más importantes del siglo XIV, además): los *Cuentos de Canterbury*³. Las obras fueron escritas casi a la par - Chaucer comenzó a escribir los *Cuentos de Canterbury* alrededor de 1387; en 1400 moriría, dejándola inconclusa- y *La leyenda de las buenas mujeres* ya presenta el recurso del relato enmarcado, que alcanza una complejidad mayor en aquella. Si bien en las últimas décadas la crítica se ha ocupado de analizar esta obra, hasta el momento poco se ha dicho acerca de las continuidades en el uso de ciertos recursos narrativos existentes entre ella y los *Cuentos de Canterbury*, que tradicionalmente ha recibido mayor atención. Además de señalar dichas continuidades e hipotetizar acerca de sus efectos, argumentaremos que el uso de estos recursos constituye un paso importante para comenzar a liberar el texto del peso autorial y dejar al menos parte de la interpretación en manos de la audiencia.

La leyenda de las buenas mujeres comienza con un prólogo, del cual se conservan dos versiones (A y B, o F y G, según las ediciones), en el que la voz lírica, identificada con la del poeta, relata la visión del dios Amor, quien se le aparece en sueños para reprocharle su traducción del *Roman de la Rose* y la caracterización de la protagonista de *Troilo y Crésida* (escrito en el período 1381-1386), quien, infiel, es presentada como la encarnación de los vicios femeninos. El dios Amor lo exhorta a remediar su ofensa escribiendo acerca de mujeres que fueron fieles en su amor y en sus vidas, pero que fueron traicionadas por falsos hombres.⁴ El poeta se propone entonces remediar su ofensa y cumplir con la pena impuesta. Cabe destacar que la crítica se encuentra dividida en cuanto a los propósitos retóricos

¹ "The Legend of Dido", parte de *The Legend of Good Women*, según su título original en inglés medio. En Chaucer, Geoffrey, *The Riverside Chaucer*, Larry Benson (Ed.), Oxford University P., 2008, 608-613.

² Frank, Robert. *Chaucer and the Legend of Good Women*, Harvard University P., 1972

³ Chicote, Gloria (comp.) – Amor, Lidia y Calvo, Florencia (eds.), *Nuevas miradas sobre la Tierra Media. El cuento en el occidente europeo (siglos XIV a XVII)*, Buenos Aires, Eudeba, 2006.

⁴ Chaucer, G., *The Legend of Good Women*, G, 473-476: "In makynge of a glorious legende / Of goode women, maydenes and wyves, / That were trewe in lovyng al here lyves; / And telle of false men that hem betrayen". ("Hacer una Leyenda gloriosa de buenas mujeres, doncellas y esposas, que fueron fieles en el amor toda su vida, y contar acerca de los falsos hombres que las traicionaron.") En todos los casos, las traducciones del inglés son propias.

del texto. En efecto, tal como puntualiza Catherine Sanok⁵, hay quienes realizan una lectura literal, en la que las leyendas dan crédito a la fidelidad femenina, pero también (probablemente los más) quienes interpretan que, más que una defensa de las mujeres, las leyendas, en clave irónica, constituyen en realidad una expresión del antifeminismo característico de las tradiciones cortesana y clerical en las que abreva el discurso del narrador de las leyendas.⁶

Dejando de lado las especulaciones críticas acerca de los motivos que podrían haber llevado a Chaucer a escribir una obra de esta índole (Lydgate, por ejemplo, señaló que el poema posiblemente se trató de un encargo real⁷, y otros autores sostienen que la escritura de esta y otras obras de Chaucer cuyas protagonistas son mujeres es resultado del mecenazgo femenino⁸) nos proponemos aquí tomar una de las leyendas, la de Dido, y, en una primera instancia, establecer el modo en que se relaciona con los dos hipotextos que el narrador menciona al comienzo del poema *-La Eneida* de Virgilio y la epístola séptima de las *Heroidas*⁹ de Ovidio. Al respecto, Marilynn Desmond señala que esta es la más problemática de las leyendas, porque retoma el texto clásico más reconocido durante la Edad Media *-La Eneida* – y lo pone en tensión por un lado, con otro texto clásico también conocido, aunque en menor medida –el de Ovidio-, pero sobre todo con aquel escrito por el propio Chaucer.¹⁰ En segundo lugar, aunque íntimamente relacionado con lo anterior, nuestro análisis apuntará a las numerosas referencias al propio quehacer narrativo que se explicitan en el poema -lo cual erige a Chaucer en (re) escritor de la tradición clásica- y fundamentalmente a la pluralidad de voces que intervienen y se superponen en el relato, anticipando de este modo la complejidad narrativa de los *Cuentos de Canterbury*.

Chaucer y la leyenda de Dido

El mito es conocido: Eneas logra escapar de Troya junto a su padre, Anquises, su hijo Iulo y un grupo de troyanos, y se embarca hacia el Lacio, donde su estirpe fundaría Roma. Su periplo incluye el paso por Cartago, ciudad situada

⁵ Sanok, Catherine, "Reading Hagiographically: The Legend of Good Women and its Feminine Audience" *Exemplaria*, 13:2, 2001, 323-354

⁶ Hansen, E. T., "Irony and the Antifeminist Narrator in Chaucer's 'Legend of Good Women'", *The Journal of English and Germanic Philology*, 2: 1, 1983, 28

⁷ Patch, H., *On Rereading Chaucer*, Harvard University P., 1939

⁸ Hernández Pérez, M^a Beatriz, "Geoffrey Chaucer y el mecenazgo femenino en la corte inglesa bajomedieval", *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 6:2, 2008, 15-30. Más allá de las motivaciones detrás de la obra de Chaucer, parte importante de ella abarca lo que la crítica llama "The Marriage Cycle" (el ciclo del matrimonio), cuya temática es la relación entre hombres y mujeres, y en un plano más general, la obra de este autor se da en el marco de la discusión existente en la Edad Media acerca de la naturaleza femenina.

⁹ Las ediciones de los textos clásicos consultados para este trabajo son: Virgilio, *La Eneida*, Ochoa, Eugenio (trad.), La Plata, Terramar, 2004; Ovidio, *Heroidas*, Herrera Zapien, Tarsicio (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

¹⁰ Desmond, Marilynn, "Chaucer's *Aeneid*. The Naked Text in English", *Pacific Coast Philology*, 19: 1/2, 1984, 62

en las costas africanas, de la que Dido era reina, y que había erigido tras la muerte de su esposo Siqueo, escapando de su hermano Pigmalión. Durante su estadía en Cartago Eneas logra cautivarla con sus atributos físicos y su valor: la reina queda fascinada con su relato de la huída de Troya y sus aventuras antes de desembarcar en Cartago.

Juno propone a Venus unir a Dido y a su hijo para terminar la disputa entre ambos pueblos, y un día en que la reina y Eneas se encontraban de cacería desata una tormenta sobre ellos, obligándolos a refugiarse en una cueva, a partir de lo cual surge la pasión de Dido y comienzan sus desventuras. Siguiendo el mandato divino, Eneas continúa su camino, luego de lo cual Dido decide suicidarse.

Estos son los hechos básicos del mito, sobre los que coinciden tanto el texto de Chaucer como las fuentes que en él se explicitan.¹¹ Al igual que en las otras leyendas, hay aquí un énfasis en la intertextualidad,¹² con numerosas referencias a los textos de Virgilio y Ovidio. En relación a ello, Marilyn Desmond, utilizando la terminología de Jonathan Culler, califica las leyendas como ‘constructos intertextuales’ (*intertextual constructs*), “secuencias que tienen significado en relación a otros textos que retoman, citan, parodian, refutan o en general transforman.”¹³ Tal como sugiere la autora, esto implica un complejo proceso de mediación que el narrador de esta leyenda reconoce en numerosas oportunidades.

Ya las primeras líneas de la leyenda hacen referencia a sus hipotextos: el narrador expresa su intención de ser fiel a *La Eneida* y a *Naso* –es decir, al poeta Publio Ovidio Nasón– en cuanto al tono y al contenido de su historia:

Glorye and honour, Virgil Mantoan,
Be to thy name! and I shal, as I can,
Folwe thy lanterne, as thow gost byforn,
How Eneas to Dido was forsworn.
In thyn Eneyde and Naso wol I take
The tenor, and the grete effectes make.¹⁴

Si bien no se menciona las *Heroidas* como tal, el poema termina con una paráfrasis del comienzo de la epístola de Dido a Eneas: “I may wel lese on yow a word or letter, / Al be it that I shal ben nevere the better”¹⁵ En esta sección de

¹¹ El detalle de la espada que Eneas deja en la cabecera del lecho de Dido antes de partir no aparece en *La Eneida* sino en el *Excidium Troie*, una versión amateur y anónima del mito de Dido y Eneas escrita antes del siglo VI, con la cual Chaucer parece haber estado en contacto. (Atwood, E., “Two alterations of Virgil in Chaucer’s Dido”, *Speculum*, 13: 4, 1938, 454-457; Hall, Louis Brewer, “Chaucer and the Dido –and–Eneas Story”, *MS 25*, 1969, 148-159).

¹² Es decir, “la presencia efectiva de un texto en otro”. Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Fernández Prieto, C. (trad.), Madrid, Taurus, 1989,10.

¹³ Desmond, “Chaucer’s *Aeneid*. The Naked Text in English”, 62.

¹⁴ Chaucer, “The Legend of Dido”, 924-929. (“Gloria y honor, Virgilio de Mantua, para tu nombre! Y yo, como pueda, seguiré tu antorcha, que contaste antes cómo Dido perdió a Eneas. De tu Eneida y de Ovidio tomaré el espíritu y las consecuencias más importantes.” En este último verso sigo en parte la traducción (en prosa) de Jesús Serrano Reyes. Véase Chaucer, G., *El Parlamento de las aves y otras visiones del sueño*, Serrano Reyes, J. (trad. y ed.), Madrid, Ediciones Siruela, 2005.

la leyenda, afirma Desmond, el rol del narrador se identifica fundamentalmente con el del traductor de este texto clásico¹⁶. Quien desee leer la totalidad de la epístola puede dirigirse a Ovidio, concluye el narrador. Al respecto, es importante señalar que durante la Edad Media existió toda una tradición de adaptación de *La Eneida*, que se extendió desde antes del siglo VI hasta el siglo XIV.¹⁷ Según Hall, el comienzo de la epístola de Ovidio formó parte de la historia de Dido durante ese período y por tanto Chaucer contaba con que su audiencia estaría familiarizada con ella.

“La Leyenda de Dido” guarda entonces una relación explícita con sus fuentes clásicas¹⁸. Sin embargo, a lo largo del poema se constata que el texto constituye una reescritura con aportes originales, que toma elementos de uno y otro de sus hipotextos para sus propios fines. Creemos que parte de la originalidad de esta reescritura radica en el recorte del contenido del mito presentado, el cual no coincide totalmente con la realizada en otras reescrituras de la Edad Media. Este recorte aparece explicitado en los versos 953-957, donde además el narrador anuncia que su propósito es contar la historia de amor entre ambos:

But of his adventures in the se
Nis nat to purpos for to speke of here,
For it acordeth nat to my matere.
But, as I seyde, of hym and of Dido
*Shal be my tale, til that I have do.*¹⁹

En efecto, el poema de Chaucer retoma el material de los libros II, I y IV de *La Eneida*, en ese orden, y lo presenta siguiendo el *ordo naturalis* característico de las versiones medievales del texto de Virgilio.²⁰ Hall señala que las reescrituras medievales de *La Eneida* típicamente omitían el contenido de los libros II y VI. En este punto, la leyenda de Chaucer coincide sólo parcialmente, al incorporar material del libro II.

Luego de narrar la llegada de Eneas a Cartago y el encuentro con Dido,

¹⁵ Chaucer, “The Legend of Dido”, 1362 - 1363. (“Puedo gustar unas palabras en ti, o una carta / Aunque no vaya a estar mejor por ello”)

¹⁶ Desmond, “Chaucer’s *Aeneid*. The Naked Text in English”, 65-66. Para Alan Gaylord, ello aplica a la totalidad de la “Leyenda de Dido...”. (Gaylord, A., “Dido at Hunt, Chaucer at Work”, *The Chaucer Review*, 17: 4, 1983, 301)

¹⁷ Hall, Louis, “Chaucer and the Dido –and–Eneas Story”, *MS* 25, 148-159.

¹⁸ Atwood sostiene que en su reescritura del mito Chaucer utilizó elementos que aparecen en secciones de *La Eneida* que tendían a omitirse en las adaptaciones medievales (libros V y VII, por ejemplo), lo cual presupone la lectura del texto clásico (Atwood, E. Bagby, “Two alterations of Virgil in Chaucer’s Dido”, 454-457). Sin embargo, Hall considera que no hay evidencia concreta de que haya sido así, y que además no hay una fuente inmediata para las adaptaciones del mito en “La leyenda de Dido...” y en *The House of Fame*.

¹⁹ Chaucer, “The Legend of Dido”, 953-957 (subrayado propio). (“Pero hablar de sus aventuras en el mar no es el propósito aquí, porque no concuerda con mi intención. Pero, como dije, acerca de él y de Dido será mi historia.”)

²⁰ Desmond, “Chaucer’s *Aeneid*. The Naked Text in English”, 63; Hall, “Chaucer and the Dido –and–Eneas Story”, 149. Este último analiza en detalle las estrategias de medievalización de otras obras basadas en *La Eneida* tales como el *Excidium Troie* (siglo VI) y el *Roman d’Eneas* (siglo XII)

el narrador aclara nuevamente: "I coude folwe, word for word, Virgile, / But it wolde lasten al to longe while."²¹ Un motivo evidente para la reiteración de este recurso apuntaría, como señaláramos anteriormente, a la familiaridad de la audiencia con el mito de Dido y con ambos textos clásicos: en la Inglaterra medieval la obra aparecía como un texto canónico que ocupaba un lugar central en los estudios escolares y monásticos.²² En cuanto a Ovidio, la lectura de su producción en general y de las *Heroidas* en particular floreció en la Europa de los siglos XII y XIII, según se constata en catálogos de bibliotecas y en antologías escolares medievales que sobrevivieron hasta nuestros días.²³

Para Alan Gaylord,²⁴ por su parte, la invocación a Virgilio del comienzo (y, podría pensarse, las referencias a ambos autores clásicos a lo largo del poema) constituye un acto de humildad por parte de Chaucer, quien de esta manera mantiene su presencia a lo largo del texto, al realizar un resumen de la historia a través del arte de la *abbreviatio*. Por otro lado, Elaine Hansen²⁵ considera que dichas afirmaciones son parte de la 'política editorial' del narrador, y evidencian su reacción (que califica de 'aburrimiento') hacia la leyenda que le toca narrar para remediar su ofensa al dios Amor, tal como se anuncia en el prólogo a las leyendas.

Una mirada diferente y sumamente interesante con respecto a los motivos detrás del recorte de material la aporta Catherine Sanok, quien argumenta que es típico del género hagiográfico al que –al menos en el plano enunciativo– pertenecen las leyendas. Según la autora, las preocupaciones estilísticas y temáticas de compendios como la *Legenda aurea* tuvieron una influencia significativa sobre la técnica narrativa de Chaucer: "son el origen –y la autoridad– para el uso de la abreviación en el poema, de la libertad con la que se recortan detalles que no contribuyen al desarrollo de un ideal ejemplar y de la similitud temática entre las leyendas."²⁶ La autora especifica que una de las posibles razones del uso de la abreviación en aquellos compendios eran las exigencias materiales para la confección de libros durante la Edad Media,²⁷ algo que también aplicaría en el caso de *La leyenda de las buenas mujeres*.

Para los fines del presente trabajo, lo que consideramos de mayor relevancia es que este recurso apunta al acto enunciativo del narrador, quien de esta manera llama la atención sobre su propio quehacer, y realiza un movimiento doble: por un lado, reconoce la selección de contenidos que su labor implica, y media además, tal como señala Desmond, entre ambos textos (el clásico y el propio), por ejemplo en la transición entre las diferentes secciones de *La Eneida*

²¹ Chaucer, "The Legend of Dido", 1002-1003. ("Podría seguir a Virgilio palabra por palabra, pero ello llevaría mucho tiempo.")

²² Baswell, Christopher, *Virgil in Medieval England. Figuring the Aeneid from the twelfth century to Chaucer*, New York, Cambridge University P., 1995, 5.

²³ Hagedorn, S., *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, & Chaucer*, The University of Michigan P., 2004, 33.

²⁴ Gaylord, Alan, "Dido at Hunt, Chaucer at Work", *The Chaucer Review*, 17: 4, 1983, 300-315.

²⁵ Hansen, "Irony and the Antifeminist Narrator in Chaucer's 'Legend of Good Women'", 28.

²⁶ Sanok, C., "Reading Hagiographically: The Legend of Good Women and its Feminine Audience", 340.

²⁷ *Ibid.*, 20.

incluidas en “La leyenda...” –algo que probablemente no pasaba desapercibido para una audiencia familiarizada con los clásicos.²⁸ Finalmente, consideramos que, al instaurarse dentro de la misma leyenda, el narrador implícitamente hace lo propio con su audiencia, punto sobre el que volveremos en el apartado siguiente.

Sean cuales fueren los motivos detrás del uso de la abreviación en la obra, que aparentan ser múltiples, creemos que Chaucer ya se encontraba experimentando con la técnica narrativa del modo en que luego lo haría –aunque con mayor grado de complejidad- en los *Cuentos de Canterbury*. Gaylord sostiene que en el período de composición de *La leyenda de las buenas mujeres*, el autor se encontraba estudiando una nueva forma poética, los versos endecasílabos pareados, lo que daría en llamarse pentámetro yámbico, que sería fundamental para el desarrollo ulterior de la poesía inglesa.²⁹ Esta experimentación formal bien podría haber abarcado la técnica narrativa, que en *La leyenda de las buenas mujeres* es notablemente compleja, con la utilización del recurso del relato enmarcado y, en el caso de la leyenda que nos atañe, la inclusión de un número de voces además de la del narrador. Sobre este punto también volveremos enseguida.

El narrador de “La leyenda de Dido” y su audiencia

Esta autoreferencialidad del narrador, que explicita su rol y de algún modo lo instaure dentro de la leyenda, tiene como correlato lo que sucede con la audiencia, la cual también queda instalada (aunque en menor medida) en el texto, algo que sucedería con mayor intensidad en los *Cuentos de Canterbury*: pensemos, por ejemplo, en cómo la Comadre de Bath se dirige a las ‘sabias esposas’ en el prólogo de su cuento, del mismo modo que el narrador lo hace en el ‘Epílogo de Chaucer’, al final del cuento del erudito.

Consideramos que el énfasis en los roles del narrador y de la audiencia en parte está relacionado con los modos de transmisión y circulación de los textos en el período. En este sentido, es interesante la observación de Walter Ong respecto de las culturas orales, lo cual aplicaría a Inglaterra, cuya cultura en el siglo XIV mantenía aún rasgos importantes de la oralidad³⁰:

La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento; en cada narración, el relato debe introducirse de manera singular en una situación única, pues en las culturas orales debe persuadirse, a menudo enérgicamente, a un público a responder. Empero, los narradores también incluyen elementos nuevos

²⁸ Desmond, “Chaucer’s *Aeneid*. The Naked Text in English”, 63.

²⁹ Gaylord, “Dido at Hunt, Chaucer at Work”, 300.

³⁰ Ong, Walter, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, Angélica Scherp (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Ong señala que en Occidente el gran hito en el pasaje de una cultura predominantemente oral a una predominantemente escrita lo constituyó la invención de la imprenta de tipos móviles, que ocurriría recién en el siglo XV.

en las historias viejas.³¹

Nuevamente, en "La leyenda de Dido" este proceso de mediación entre las fuentes clásicas y el propio texto de Chaucer aparece en primer plano, y si bien los motivos detrás de ello pueden haber sido múltiples, los requerimientos de la audiencia –real o imaginaria– (sobre todo en términos de su familiaridad con dichas fuentes) pueden haber sido un elemento importante en este proceso. Por supuesto, hay otra razón, ampliamente analizada por la crítica, que es la necesidad del narrador de adaptar su historia a los propósitos retóricos enunciados en el prólogo.³²

Para Catherine Sanok, la primera versión del prólogo de *La leyenda de las buenas mujeres* designa una audiencia específicamente femenina: la reina Alcestis (cuyo doble histórico habría sido Ana de Luxemburgo, esposa del rey Ricardo II)³³, quien aparece como mecenas y como primera audiencia del poema. Sanok también postula la existencia de una doble audiencia: "una audiencia femenina engañada por el poema y una masculina y sofisticada cuyo mayor acceso a las tradiciones literarias en las que abreva Chaucer les permite un acceso privilegiado al significado 'real' del poema."³⁴

Más allá de las líneas de investigación apuntadas anteriormente, nuestro interés radica en las continuidades que puedan establecerse entre la técnica narrativa empleada en *La leyenda de las buenas mujeres* – en "La leyenda de Dido" en particular – y la de los *Cuentos de Canterbury*. Ya en los primeros versos de "La leyenda de Dido" aparece lo que podría ser una palabra clave: "But, as I seyde, of hym and of Dido / Shal be my tale...." ³⁵. En efecto, *tale* ('cuento' en inglés) nos remite no sólo al género narrativo al que pertenece la leyenda (aunque escrita en verso, claro está) sino también a los *Canterbury Tales*, obra que, como dijéramos, Chaucer estaba escribiendo casi a la par. Consideramos que no es casualidad que el título original de esta última – antes de su primera edición, realizada post-mortem– fuera simplemente *Tales*.³⁶ Este sería otro punto de contacto entre las dos obras, que podría indicar que en *La leyenda de las buenas mujeres* el autor ya se encontraba experimentando con el género narrativo de un modo similar al que lo haría en los *Cuentos de Canterbury*.

³¹ *Ibid.*, 48.

³² Sanok, "Reading Hagiographically: The Legend of Good Women and its Feminine Audience"; Desmond, "Chaucer's *Aeneid*. The Naked Text in English"; Gaylor, "Dido at Hunt, Chaucer at Work".

³³ Sanok, "Reading Hagiographically: The Legend of Good Women and its Feminine Audience", 328.

³⁴ *Ibid.*, 330-331.

³⁵ Chaucer, "The Legend of Dido", vv. 956-957 (subrayado propio).

³⁶ Pearsall, Derek, *The Canterbury Tales*, New York, Routledge, 2005

La pluralidad de voces en "La leyenda de Dido"

Si el aporte de Ovidio consiste en poner en primer plano a un personaje que aparecía como secundario en la epopeya de Virgilio, dándole voz y la oportunidad de contar la historia desde su propio punto de vista - en otras palabras, otorgándole entidad como individuo ("*Las Heroidas* transforman al individuo en lo más importante", dirá S. Hagedorn³⁷)- Chaucer va más allá e incorpora una pluralidad de voces: la de Dido, la de Eneas y la del narrador.

En la epístola de Ovidio Dido refiere en primera persona los hechos más significativos del mito, aunque el foco lo constituyen sus emociones, por lo cual los eventos aparecen en el orden en que los evoca su memoria. La única voz es, entonces, la de la reina. La leyenda de Chaucer, en cambio, superpone múltiples voces, lo que parece cumplir diferentes funciones: la voz del narrador realiza la selección de los eventos a narrar y enmarca la leyenda en la tradición clásica, tal como señaláramos oportunamente; por su parte, la de Dido y, en menor medida, la de Eneas aparecen en los momentos de mayor tensión narrativa, y posibilitan la expresión de las emociones de los personajes, y por ende, la empatía de la audiencia con ellos.

La primera intervención de Dido ocurre en los versos 978-979, en el encuentro con Eneas:

"Saw ye," quod she, "as ye han walked wyde,
Any of my sustren walke yow besyde (...)?

A lo que Eneas responde:

"Nay, sothly, lady," quod this Eneas;
"But by thy beaute, as it thinketh me,
Thow myghtest never erthly woman be,
But Phebus syster art thow, as I gesse."³⁸

Tal como sucede en otras narraciones, los momentos clave y de mayor tensión incorporan el discurso directo, lo cual ayudaría a la audiencia a situarse imaginariamente en el contexto de la acción. El discurso directo aparece también, como dijéramos, cuando los personajes expresan sus emociones: "'Allas, that I was born!'"³⁹ exclama Eneas cuando, al contar su historia a Dido, se lamenta por su periplo por los mares. La reina hará lo propio hacia el final, ante la inminente partida de aquel:

³⁷ Hagedorn, *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, & Chaucer*, 22.

³⁸ "'¿Habéis visto", preguntó ella, "ya que habéis caminado tanto, a alguna de mis hermanas?"

"No, ciertamente, señora", dijo Eneas; Pero por vuestra belleza, creo que no podéis ser una mujer terrenal sino hermana de Febo." (Chaucer, "The Legend of Dido", 978-979; 983-986).

³⁹ "'Ay, ¿para qué he nacido?" Ibid., 1027.

And seyth, "Have mercy; let me with yow ryde!
These lordes, which that wonen me besyde,
Wole me distroyen only for youre sake.
And, so ye wole me now to wive take,
As ye han sworn, thanne wol I yeve yow leve
To slen me with youre swerd now sone at eve!
For thanne yit shal I deyen as youre wif.
I am with childe, and yeve my child his lyf!⁴⁰

Este es sin dudas el momento de mayor tensión en la historia, cuando Dido le suplica a Eneas que no la deje, y si va a hacerlo, que la mate entonces, pero como su esposa. El elemento que aumenta el dramatismo es que Dido asegura que espera un hijo, el cual está ausente en *La Eneida*.

Sin embargo, lo que complejiza aun más la pluralidad de voces incluidas en el texto de Chaucer es el hecho de que las intervenciones del narrador se dirigen no sólo a su audiencia (tanto a la ficticia como a la real, podría inferirse) sino también al personaje de la reina. En efecto, luego del episodio de la caverna, en el que Dido se entrega a Eneas, el narrador le pregunta: "O sely wemen, ful of innocence (...) What maketh yow to men to truste so?"⁴¹, exclamación que Gaylord califica de "Ovidiana".⁴²

En este punto Chaucer realiza un agregado propio en su reescritura del mito, que no aparece en ninguna de las dos fuentes explicitadas en la leyenda: nos referimos a los detalles de lo sucedido en la cueva en la que Dido y Eneas se refugian cuando se desencadena la tormenta.⁴³ En "La leyenda de Dido" se dice que Eneas se arrodilló ante ella, le confesó su amor y prometió serle fiel, como cualquier *falso amante* y que la *inocente* Dido, (ambas caracterizaciones nos recuerdan claramente los propósitos narrativos enunciados en el prólogo) apenándose de él, lo tomó por esposo.⁴⁴ En este punto el narrador se dirige a ella y le reprocha no haber advertido que la pena de Eneas era impostada: "Have ye swych routhe upon hyre feyned wo, / And han swich olde ensamples yow beforn?"⁴⁵

Las palabras del narrador, además de reprocharle a Dido su insensatez, nos recuerdan que esta historia se inserta en toda una tradición de mujeres abandonadas, tal como atestigua el resto de las leyendas; una tradición que perduró precisamente a través de textos. La referencia a esas mujeres, argumenta

⁴⁰ "Y dijo, "Ten piedad, déjame ir contigo / Estos hombres que viven cerca mío me destruirán sólo por ti. / Y tómate como esposa, como has jurado, / así puedo permitirme matarme con tu espada / para morir como tu esposa / Estoy embarazada, entrega a mi hijo su vida." (Chaucer, "The Legend of Dido", 1316 -1324.)

⁴¹ "Oh, infelices mujeres, llenas de inocencia (...) ¿Por qué confían en los hombres?" (Chaucer, "The Legend of Dido", 1254 - 1256).

⁴² Gaylord, "Dido at Hunt, Chaucer at Work", 313.

⁴³ Desmond, "Chaucer's *Aeneid*. The Naked Text in English", 64.

⁴⁴ "And swore so depe to hire to be trewe (...) And as a fals lover so wel can pleyne, / That sely Dido rewede on his peyne, / And tok hym for husbonde" (Chaucer, "The Legend of Dido", 1234 - 1238).

⁴⁵ "Tuviste tanta compasión por su falsa pena / cuando tuviste tantos ejemplos delante tuyo?" (Chaucer, "The Legend of Dido", 1257 - 1258).

Desmond, lo es también a los modos en que sus historias se preservaron en la literatura.⁴⁶ Algo similar apunta Hansen, al señalar que ya desde el prólogo se establece que “el marco de referencia para comprender a las mujeres es explícita y exclusivamente *literario*.”⁴⁷

“La leyenda de Dido” y el recurso del relato enmarcado

De todo lo dicho anteriormente puede deducirse que las intervenciones del narrador apuntan al contexto sociohistórico de producción de la obra y a la marcada impronta oral de la cultura en el siglo XIV, que puede constatarse en los artificios literarios utilizados por los escritores, entre ellos el relato enmarcado. Ong señala que “Boccaccio y Chaucer presentan al lector grupos ficticios de hombres y mujeres contándose historias unos a otros, es decir, un relato principal, de modo que el lector puede simular que forma parte del grupo oyente.”⁴⁸ En los *Cuentos de Canterbury*, además del relato marco –el de los peregrinos que cuentan historias para amenizar su viaje al santuario de Santo Tomás Beckett en la ciudad de Canterbury- Chaucer el escritor se ficcionaliza como Chaucer el personaje, uno de los peregrinos, que narra también una historia. A ello debemos agregar los intercambios entre los personajes –conocidos como *links* en inglés. *La leyenda de las buenas mujeres* sería, entonces, un paso previo donde el escritor parece haber ensayado –exitosamente, creemos-este artificio, para lograr un tipo de discurso que Hagedorn denomina *dialógico*.⁴⁹

Consideramos que en “La leyenda de Dido” - y en *La leyenda de las buenas mujeres* en general- existe una ficcionalización del narrador y por extensión, de su audiencia que se evidencia fundamentalmente en el recorte de contenidos realizado, que hace que esta última sea imprescindible para completar el significado del texto de un modo más notorio que en cualquier otro tipo textual: en palabras de Desmond, “el lector [u oyente, agregaremos] es el repositorio de los *textos* que dan inteligibilidad al texto.”⁵⁰ Resulta imprescindible además que la audiencia conozca los hipotextos evocados para captar el modo en que la leyenda de Chaucer los transforma tal como vimos, por ejemplo, en la escena de la cueva.

La importancia de la audiencia en esta obra también guardaría relación con el género hagiográfico al que, al menos en el plano declarativo, pertenecen las leyendas. Según Sanok, el culto a los santos tiene una característica comunal, y “las leyendas, escritas en respuesta a modos locales de devoción, son el producto de la relación dinámica entre el hagiógrafo y la audiencia. (...) Al invocar la hagiografía como su género de referencia, (...) *La leyenda de las buenas mujeres*

⁴⁶ Desmond, “Chaucer’s *Aeneid*. The Naked Text in English”, 64.

⁴⁷ Hansen, “Irony and the Antifeminist Narrator in Chaucer’s ‘Legend of Good Women’”, 14 (subrayado propio).

⁴⁸ Ong, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, 104.

⁴⁹ Hagedorn, *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, & Chaucer*, 20.

⁵⁰ Desmond, “Chaucer’s *Aeneid*. The Naked Text in English”, 66 (subrayado en el original).

señala la importancia de la audiencia, algo que además hace a través del interés en la lectura y la recepción que impregna el Prólogo.”⁵¹

Retomando específicamente “La leyenda de Dido”, consideramos que la ficcionalización del narrador y de la audiencia guarda relación con la transmisión y recepción oral de la cultura, que se evidencia en el uso de verbos relativos al discurso oral tales como *decir* y *hablar*: “Thus *seyth* the bok”; “But of his adventures in the se / Nis nat to purpos for to *speke* of here (...) / But, as I *seyde* (...)”⁵². Al respecto, Alan Gaylord señala el interés de Chaucer en desarrollar “la imagen literaria de un hablante / conversador”⁵³, algo que se constata fácilmente en el narrador de “La leyenda de Dido” y más aun en los peregrinos de los *Cuentos de Canterbury*, en lo que sería otro punto de contacto entre ambas obras.

Una aclaración con respecto a la referencia anterior al lector y al oyente como términos equivalentes: Michael Foster considera que el *estilo* oral de la obra chauceriana es lo suficientemente versátil para permitir tanto una lectura silenciosa e individual como una lectura grupal y oral. Recordemos que en la Edad Media todos estos tipos de lectura estaban vigentes, con la prevalencia de uno u otro en determinados contextos.⁵⁴ Es decir, la impronta oral de la obra de Chaucer, tal como se evidencia en “La leyenda de Dido”, no supone que la obra circuló únicamente de este modo; por el contrario, manuscritos de los *Cuentos de Canterbury* circulaban entre los allegados del autor⁵⁵, y, dado que las obras son prácticamente contemporáneas, probablemente algo similar haya sucedido con *La leyenda de las buenas mujeres*, idea que también parece reforzar la existencia de dos versiones del prólogo.

Finalmente, creemos que una consecuencia importante de la pluralidad de voces inscriptas en el texto de la leyenda es que de este modo la obra se distancia del “didactismo moralizante”⁵⁶ que predominaba en la época -aunque no lo elimina por completo-; de este modo, el lector / oyente se enfrenta con “un universo cambiante y de jerarquías problemáticas que él debe re-construir y resolver en cada circunstancia particular.”⁵⁷ Consideramos que existe una conexión entre algunos de los recursos formales utilizados por el escritor en su técnica narrativa (el relato enmarcado, la pluralidad de voces) y este distanciamiento de los preceptos morales, que también es evidente en los *Cuentos de Canterbury*.

Aunque no ahondaremos en detalles aquí, este universo cambiante es el de la crisis social y política que atravesaba Inglaterra (y Europa en general) a finales del siglo XIV –baste recordar la Revuelta Campesina de 1381- que anunciaba el

⁵¹ Sanok, “Reading Hagiographically: The Legend of Good Women and its Feminine Audience”, 329.

⁵² “Eso dice el libro”; “Pero de sus aventuras en el mar, no es mi propósito hablar aquí... sino como dije...”. (Chaucer, “The Legend of Dido”, 1022; 953-956; subrayado propio)..

⁵³ Gaylord, “Dido at Hunt, Chaucer at Work”, 315 (subrayado en el original).

⁵⁴ Cavallo, G. y Roger Chartier (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Taurus, 2011.

⁵⁵ Pearsall, *The Canterbury Tales*, 294-295.

⁵⁶ Chicote, *Nuevas miradas sobre la Tierra Media*, 33.

⁵⁷ *Ibid.*, 19

fin del sistema feudal. Este cuestionamiento de los valores imperantes aparece en textos del período⁵⁸ en la inclusión de un marco ficcional y en un número de voces superpuestas que desalientan una lectura única, lineal de los hechos narrados.

Ello está en línea con las posibles interpretaciones de lo sucedido entre Dido y Eneas en la reescritura del mito realizada por Chaucer, y con los diversos modos en que la crítica ha interpretado *La leyenda de las buenas mujeres* en su conjunto: después de todo, la acusación de Dido a Eneas, por ejemplo, aparece mediada por las palabras del narrador de la leyenda, quien a su vez se basa en las fuentes clásicas evocadas. La interpretación del relato, además, aparece enmarcada en los propósitos narrativos enunciados en el prólogo, y es posible argumentar tanto que las leyendas adhieren a ellos como que se mofan de ellos, tal como se constata en la marcada división de las opiniones críticas al respecto. De este modo, los enunciados parecen diluirse, y se presenta al lector / oyente la oportunidad –y la necesidad– de completar el significado del texto, con el consiguiente espacio para extraer sus propias conclusiones.

Para recapitular, en este trabajo hemos referido brevemente el uso que Chaucer hace de dos fuentes clásicas –*La Eneida* y la epístola séptima de las *Heroidas* – para reescribir la historia de Dido y Eneas en “La leyenda de Dido”. La leyenda escrita por Chaucer explicita dos de sus hipotextos (algunos críticos argumentan que hay fuentes no explicitadas, tales como el *Excidium Troie*) y toma elementos de uno y otro, desde la presunción, como hemos argumentado, de que la audiencia está familiarizada con ambos y puede completar el significado del texto. Si bien se inserta en una tradición de medievalización del texto de Virgilio, el texto de Chaucer presenta elementos originales, como la inclusión del contenido del libro II de *La Eneida* o los detalles de la escena de la cueva, ausentes en aquel.

Hemos argumentado que el narrador de la leyenda llama la atención sobre su propio quehacer y se inscribe dentro del texto, y que de un modo similar queda inscripta la audiencia. En el primer caso hemos repasado diversos motivos: la mediación entre las distintas secciones de *La Eneida*, según argumenta Desmond; la existencia de una ‘política editorial’ por parte del narrador, en línea con sus propósitos retóricos⁵⁹ o un acto de humildad, según Gaylord. En el segundo caso, la audiencia queda inscripta como un partícipe necesario para completar el significado textual, lo cual, desde la mirada de Catherine Sanok, deriva de la relación con el género hagiográfico que guardan las leyendas.

Si la perspectiva adoptada por Ovidio en su epístola aparece como una innovación, al darle un lugar prominente a la voz de un personaje que aparece como secundario en el texto de Virgilio, siglos después Chaucer va más allá, y,

⁵⁸ Por ejemplo, en el *Decamerón* de Boccaccio y en el *Libro del Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, que, junto con los *Cuentos de Canterbury*, constituyen las tres colecciones de cuentos más importantes del siglo XIV. (Chicote, *Nuevas miradas sobre la Tierra Media*).

⁵⁹ Hansen, “Irony and the Antifeminist Narrator in Chaucer’s ‘Legend of Good Women’”

como parte de su experimentación literaria, inserta una pluralidad de voces en el relato: la del narrador, la de Dido, en menor medida, la de Eneas, y también, a través de sus textos, las de los autores clásicos. El diálogo se complejiza, con personajes que dialogan entre ellos y un narrador que se dirige no sólo a la audiencia (real y ficticia) sino también al personaje de Dido, en un entramado que presenta una pluralidad de visiones y valoraciones que no permiten una simple interpretación lineal, unívoca de los hechos narrados.

Creemos ver en esta plurivocidad dos elementos: por un lado, la impronta oral de la cultura en la que estaba inmerso Chaucer, que se evidencia en *La leyenda de las buenas mujeres* y en los *Cuentos de Canterbury*; por otro, un signo de la crisis de valores en que estaba sumergida Europa en el siglo XIV, que abría un espacio para que la audiencia pudiera comenzar a extraer sus propias conclusiones. Dada la complejidad del marco narrativo y de los artificios empleados en esta obra, podemos concluir que *La leyenda de las buenas mujeres* no fue una obra menor sino un paso decisivo, de clara experimentación en cuanto a la técnica narrativa empleada, hacia el que sería el mayor logro literario de Chaucer- los *Cuentos de Canterbury*- donde aparecen recursos que el autor ya había puesto a prueba en aquella.

María Celeste Carrettoni

Universidad Nacional de La Plata

mccarrettoni@gmail.com

Resumen:

Nos proponemos analizar “La leyenda de Dido”, incluida en *La leyenda de las buenas mujeres*, refiriéndonos brevemente a las dos fuentes clásicas explicitadas en ella –*La Eneida* y la epístola séptima de las *Heroidas* – para luego centrarnos en cómo estos hipotextos se insertan en la pluralidad de voces inscriptas en el texto, junto con la del narrador y los personajes. Argumentaremos que el efecto de ello es la dificultad para arribar a una interpretación unívoca de la historia, como un antecedente decisivo hacia lo que sucedería en los *Cuentos de Canterbury*.

Palabras clave: *La leyenda de las buenas mujeres* – perspectiva – pluralidad de voces – interpretación – *Cuentos de Canterbury*.

Abstract:

We will attempt to analyse “The Legend of Dido”, included in *The Legend of Good Women* by briefly referring to the two classical sources cited in the text –*The Aeneid* and *Heroides VII*. We will then focus on how these two hypotexts contribute to the plurality of voices in the text, together with those of the narrator and the characters. We will argue that the effect of this is a growing difficulty to arrive at a straightforward interpretation of the legend, in a decisive move towards what would happen in the *Canterbury Tales*.

Keywords: *The Legend of Good Women* – perspective –plurality of voices – interpretation – *The Canterbury Tales*

RECIBIDO: 31-3-2018 – ACEPTADO: 14-7-2018