

La voz performativa y el voluntarismo en el *Libro de buen amor*

Katherine L. Brown
(Yale University)

En un ensayo de 2001, el novelista y crítico literario español Juan Goytisolo imagina un acercamiento al *Libro de buen amor* (s. XIV d.C.)¹ que tome en cuenta los aspectos performativos de la obra como producto de una tradición juglaresca. Relacionando las recitaciones públicas de la poesía en la época medieval con su propia experiencia de la literatura oral en las plazas de Marruecos, Goytisolo nota que elementos como “los cambios de voz y del ritmo de la declamación, en expresiones del rostro y los movimientos corporales, desempeñan un papel primordial”. Estos factores, aunque ausentes del texto escrito en sí, establecen un marco emocional e intelectual que influye profundamente en el significado de la obra y su recepción por parte del auditorio. De acuerdo con la preocupación del Arcipreste de Hita por la cuestión de la interpretación en su obra, varios críticos, como Vincent Barletta y Michael Gerli, han reconocido esta misma importancia de analizar lo extratextual en relación con el *Libro de buen amor*. Sin embargo, un elemento performativo que no ha recibido mucha atención en la obra de Juan Ruíz es el rol de la voz humana. Como Paul Zumthor ha sugerido, una conciencia del poder moldeador de la voz forma una parte integral de la poética medieval por su fundación sobre la tradición oral (“The Text and the Voice” 75); si la voz sirve para crear “an emotional setting that is brought to life in performance” (89), un poema oral como el *Libro de buen amor* adquiere una dimensión extratextual que le permite “to free itself from the constraints of natural language...toward a fullness which would be nothing more than pure presence” (87). De esta manera, la voz convierte el texto en una experiencia activa y modifica sus modos de interpretación, provocando una reacción emocional y asociaciones de valor en el oyente más allá del significado de las palabras pronunciadas por esta voz.

Mi intención en este estudio es examinar el rol de la voz en el *Libro de buen amor* como un elemento integral del texto que refuerza los principios del voluntarismo medieval propugnados por el Arcipreste.² Esta orientación teológica, basada en las enseñanzas de San Agustín, privilegiaba la fe individual como la vía principal hacia el entendimiento de Dios; mientras que los escolásticos abogaban por el uso de la razón para encontrar, a través del análisis textual, una sola trayectoria intelectual hacia Dios (Ebbeson 99), los voluntaristas enfatizaban el rol de la voluntad humana y su capacidad de acercarse a o alejarse de Dios en cualquier situación, caracterizando la comprensión de la divinidad como una experiencia interior y altamente individualizada.³ Si aceptamos la

¹ Utilizo la edición de Alberto Blecua, que emplea el manuscrito *S* (fechado 1343) como base. Para más información sobre los tres manuscritos existentes (*S*, *G* y *T*) y el problema de la datación de la obra, véase la introducción de Blecua (xvii-xxiii).

² Véase “The Greeks, the Romans, and the Ambiguity of Signs” de E. Michael Gerli. Desarrollando la tesis de Marina Brownlee, Gerli demuestra la base agustiniana del *Libro de buen amor*, citando la teorías de la interpretación textual y de las facultades del alma expuestas en *De doctrina christiana*.

³ En el décimo libro de sus *Confesiones*, San Agustín privilegia el “elemento interior” del alma en el conocimiento de Dios “porque a él es a quien comunican sus noticias todos los mensajeros corporales...de las respuestas del cielo” (cap. VI, 477). Además, al describir la “vida bienaventurada” en el mismo libro, afirma que todos desean llegar a esta suma felicidad “aunque uno la alcance por un camino y otro por otro”

teoría de Zumthor, la voz humana tiene el poder de contribuir directamente a este fenómeno; mediante la manipulación del tono, volumen y ritmo de la voz, se produce un estado emocional interior en el oyente que interactúa con las facultades del alma para moldear la manera en que interpreta el texto. El *Libro de buen amor*, como un texto oral y deliberadamente ambiguo en el que “sobre cada fabla se entiende otra cosa” (1631c), revela una conciencia aguda por parte de su autor de esta dimensión interpretativa añadida a la obra por la voz humana. La frecuencia con la cual el Arcipreste alude a la voz en relación con la interpretación y con el afecto y entendimiento del oyente sugiere que esta fuerza extratextual se liga íntimamente a la visión de Juan Ruíz del “buen amor” de Dios y la manera en que el alma humana llega a conocerlo. A través de un análisis de estas referencias a la oralidad en el *Libro de buen amor*, espero investigar la manera en que la conceptualización medieval de la voz contribuye a nuestro entendimiento del paradigma teológico promovido por el Arcipreste en respuesta al conflicto ideológico entre los voluntaristas y los escolásticos en la España del siglo XIV. Quisiera proponer que el Arcipreste presenta la voz como un factor que transforma el texto en una experiencia interna vivida y que ofrece una multitud de maneras de comunicar (y recibir) el texto. De esta manera, el funcionamiento de la voz en el *Libro de buen amor* resalta la importancia de la fe y del alma individual, desafiando las nociones escolásticas de la primacía de la razón y la existencia de un solo camino fijo – tanto en la obra como en la vida – hacia el conocimiento de Dios.

Acercamientos teóricos a la ‘vocalidad’ medieval

Antes de entrar en el análisis propuesto, será útil examinar en más detalle algunas teorías contemporáneas de la voz y su rol en la literatura medieval, además de las conceptualizaciones agustinianas de la voz que le otorgan una función privilegiada en el proyecto voluntarista del Arcipreste de Hita. Paul Zumthor es quizás el proponente más conocido de este modelo interpretativo; en su estudio *La lettre et la voix: de la ‘littérature’ médiévale*, Zumthor resalta las prácticas orales asociadas con cualquier “texto” compuesto en la Edad Media, tanto por un alto nivel de analfabetismo como por una larga tradición de la cuentística oral y la lectura en voz alta dentro de la vida social de la comunidad. A la luz de esta intervención inevitable por parte de la voz, Zumthor propone una teoría de la ‘vocalidad’ que analiza la voz en su ambiente histórico-cultural como “dimension du texte poétique, déterminée à la fois sur les plans physique, psychique et socioculturel” (18). Intentando reconstruir una conceptualización medieval de la voz, Zumthor nota las implicaciones espirituales del acto de hablar dentro del paradigma del cristianismo. El “Verbo” pronunciado por Dios, concebido como la fuente originaria de toda la creación (culminando con Cristo, el Verbo transformado en carne), hace que la voz adquiera una fuerza vital y casi divina (83-4). Para Zumthor, la voz en la época medieval se convierte en “un élément quasi métaphysique, pénétrant toute parole mais inexprimé autrement que dans le ton, le timbre, l’ampleur, le jeu du son vocal” (149). El resultado es el texto escrito transformado en acción, un “performance” en el que la voz crea y moldea un mensaje que trasciende los signos lingüísticos que aparecen sobre la página escrita.

Otros teóricos han también enfatizado este dinamismo e inmediatez del texto

(cap. XXI, 505). De esta manera, San Agustín plantea la posibilidad de múltiples caminos hacia Dios, encontrados siempre a través de la fe y la voluntad del alma.

vocalizado como factores que lo diferencian del texto escrito. Walter Ong, por ejemplo, caracteriza la voz como una entidad que surge desde el interior de una persona para entrar directamente en el interior de otra persona, estableciendo una presencia palpable dentro del oyente por la acción de las ondas sonoras. Afirmando que “whereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound pours into the hearer” (*Orality and Literacy* 70), Ong presenta la acción de la voz como la de crear una experiencia activa del contenido de un texto estático. Mientras que “writing tyrannically locks [words] into a visual field forever” (11), la voz implica “involvement with the present, with here-and-now existence and activity” (*The Presence of the Word* 112), dotando el texto de una vitalidad y relevancia inmediata.⁴ De hecho, el teólogo alemán Rudolf Otto, definiendo “lo numinoso” a la raíz de todas las religiones como un elemento sentimental, indecible e irracional, ha sugerido que los elementos extratextuales constituyen una de las únicas maneras de transmitir la esencia de un mensaje sagrado.⁵ Según Otto, el carácter irracionalizable e inexpresable de la experiencia de la divinidad hace que “el sentimiento numinoso...únicamente pued[a] despertarse sacándole del ‘espíritu’” (86); por lo tanto, lo verdaderamente santo “palpita mucho más...en [elementos como] el tono de voz...que en todas las palabras” (87). Esta reorientación hacia el poder de la voz performativa, como Ward Parks ha notado, es un mecanismo que exige un modo particular de recepción e interpretación por parte del auditorio. Puesto que el intérprete produce un artefacto oral en desarrollo continuo, “an oral audience is limited in the number and type of interpretive maneuvers that it can perform consciously on any given passage while the performance is still going on” (54). A diferencia del texto escrito que posibilita un análisis detenido y lógico, el texto oral depende de una reacción emocional inmediata y de “lines of association in the memories of the performance group” (58) para la construcción de su significado.

Evidentemente, estas conceptualizaciones de la voz se alinean bien con los principios del voluntarismo medieval. Las implicaciones afectivas de la voz, enfatizando las inclinaciones inmediatas del oyente como el medio principal de la interpretación, se pueden ligar a la noción voluntarista del alma (en vez de la razón) como el locus del conocimiento de Dios. Además, la inmediatez del texto oral desafía la estabilidad y pasividad del texto escrito; de representación en representación, la voz puede modificar el significado de un texto y presentar maneras siempre distintas de acercarse al contenido. Los deseos escolásticos de que se fije un solo significado en el texto y que se identifique un solo camino hacia Dios quedan obstaculizados por la pluralidad de transmisiones e interpretaciones posibilitadas por la vocalización del texto. De hecho, el mismo San Agustín parece haber captado esta potencialidad especial de la voz en su visión del aprendizaje cristiano y de la llegada al entendimiento de Dios a través de las operaciones

⁴ Ong, como Zumthor, nota que esta conceptualización de la voz aparece en la doctrina cristiana. Además de apuntar la ya mencionada imagen de Cristo como la encarnación del “Verbo” hablado, observa la noción expresada en 2 Corintios 3:6 de que “the letter kills, but the spirit [breath, on which rides the spoken word] gives life” (*Orality and Literacy* 73).

⁵ En su conocido libro *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Otto caracteriza “lo santo” (o “lo numinoso”) como un “reflejo sentimental” que constituye el “fondo y médula” de toda religión (13). La divinidad se presenta como una entidad misteriosa “que no se concibe ni entiende”, pero se experimenta “sólo en sentimientos” y “sin que la palabra pueda caracterizarlo y denominarlo” (22). Es interesante notar que el teólogo luterano vincula este acercamiento a la divinidad explícitamente con la lucha histórica “a favor del Dios ‘vivo’ y del ‘voluntarismo’” (34).

del alma. En primer lugar, declara la necesidad de la voz para una comprensión plena de los textos doctrinales. En el cuarto libro de su tratado *Sobre la doctrina cristiana*, afirma que los textos sagrados, aunque estén escritos o memorizados, “requieren no sólo un lector u oyente, sino también un expositor, si alguno busca la profundidad y no quiere contentarse únicamente con la corteza de la letra” (cap. XXI). Por otro lado, aunque previene contra un aprecio puramente sensual de la voz, afirma que “todos los afectos de nuestro espíritu... tienen en el canto y en la voz sus modos propios” (*Confesiones*, lib. X, cap. XXXIII, 523); por lo tanto, aprueba una explotación de sus propiedades (a través del canto, por ejemplo) “a fin de que el espíritu flaco se despierte a piedad con el deleite del oído” (523-5). De esta manera, San Agustín atribuye a la voz la capacidad única de comunicar el verdadero meollo del texto, pues transmite un estado anímico que mueve al oyente hacia un entendimiento de Dios. San Agustín también vincula estos atributos directamente a su noción de la memoria, o la facultad del alma que contiene un conocimiento latente de Dios. En su tratado sobre la música, afirma que “tenemos sensación de [los ritmos sonoros] al oírlos, y cuando los sentimos, experimentamos su acción. Estos,... a su vez, que tenemos por la sensación, producen otros en la memoria” (lib. VI). Por lo tanto, concebida como una fuerza dinámica que ejerce su influencia en el interior del ser humano, la voz y sus efectos auditivos refuerzan los principios voluntaristas de la individualidad del camino hacia Dios y de la búsqueda de Dios a través de la fe interior y las operaciones del alma. Como quisiera sugerir en el análisis que sigue, es precisamente a esta encrucijada entre los modos de transmisión de un texto y la materialización de un acercamiento particular a la espiritualidad que se encuentra el *Libro de buen amor* y sus juegos de interpretación y significado.

“La manera del trobar e dezir”: Los efectos vocales y la experiencia interior como rutas hacia el entendimiento

No cabe ninguna duda de que el Arcipreste de Hita reconoce la voz humana como un componente integral de su obra; dada la base oral de la producción “literaria” medieval, no debe sorprender que Juan Ruíz haga referencias constantes a los actos de “oír” (14a), “escucha[r]” (14b) y “fablar” (15d) como los modos privilegiados de transmisión y recepción en su texto. Sin embargo, el Arcipreste exhibe una atención casi obsesiva al efecto de la voz performativa sobre el oyente. Por un lado, declara en varios momentos que su estilo de hablar poéticamente está destinado a provocar cierto estado emocional en los miembros de su auditorio. Por ejemplo, afirma al principio del *Libro* que “porque mejor sea de todos escuchado, / fablarvos he por trobas e por cuento rimado” (15a-b); repite esta noción al final de la obra cuando afirma, “por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería” (1633b). Esta preocupación por una representación oral que deleite al público, resaltando efectos vocales como la rima, el ritmo y el tono alegre asociados con la juglaría, ya sugiere una conciencia del aporte emotivo e interpretativo de la voz en la interacción del auditorio con el contenido de la obra. De hecho, su deseo de presentar una obra “que los cuerpos alegre e a las almas preste” (13d) podría ser interpretado como una referencia a la manera en que la voz se interioriza por el oyente. Aunque ciertamente se relaciona con los objetivos de la “misión juglaresca” (Reynal 294),⁶ la noción de un

⁶ Reynal define la “misión juglaresca” de Juan Ruíz como “el propósito de regocijo, alegría y diversión” (294), notando también una influencia goliardesca en su “propósito de divertir, al mismo tiempo que

texto vocalizado que entra en el cuerpo por el oído para interactuar con el alma evoca la conceptualización agustiniana de los sonidos como activadores de otros “sonidos” divinos en la memoria.⁷ Esta insistencia en la manera de hablar y sus efectos indica un entendimiento de la voz como creadora de una experiencia interna activa en el oyente que orienta su alma hacia cierta disposición emotiva.

El Arcipreste parece ligar estos atributos de la voz directamente a la manera en que uno debe intentar interpretar la obra. En las estrofas (reproducidas abajo) que preceden el episodio de la malinterpretación mutua entre los griegos y los romanos, Juan Ruíz presenta la comunicación de un estado de ánimo por la voz que pronuncia el contenido como una clave del entendimiento de la obra:

Palabra es del sabio e dízela Catón,
que omne a sus cuidados, que tiene en coraçón,
entreponga plazer e alegre razón,
que la mucha tristeza mucho pecado pon.

E porque de buen seso non puede omne reír,
avré algunas bulras aquí a enxerir:
cada que las oyeres non quieras comedir
salvo en la manera del trobar e dezir. (44-5)

Vincent Barletta, analizando el *Libro de buen amor* y esta escena en particular dentro del marco de “the pragmatics of performance” (349), ha notado el énfasis en los *actos* de decir y escuchar las burlas que aparece en estos versos. Si la tristeza incita al pecado, la alegría producida por las burlas, para un auditorio devoto, representa “a ludic act destined to give us the pleasure that helps us to avoid sin” y asegura una interpretación “correcta” de la obra (365). Aunque Barletta no analiza en mucho detalle la dinámica de la voz en este respecto, me parece que la relación que percibe entre el humor, el performance y el entendimiento tiene aún más fuerza si se considera su poder moldeador y su carácter extralingüístico. Como espero demostrar, la voz se presenta aquí dentro de un paradigma voluntarista como un factor que enfatiza un procesamiento emocional interior por parte del oyente, señalando las facultades del alma (en vez del análisis racional del lenguaje) como la raíz del descubrimiento del “buen amor” de Dios.

En primer lugar, como Barletta ha notado, el Arcipreste privilegia el aspecto performativo de la obra al pedir que su auditorio se concentre “en la manera del trobar e del dezir” las burlas (45d). Evocando a Catón para justificar la necesidad de las burlas en la evitación del pecado, el Arcipreste sugiere que “it is the way in which [jokes] are told – and the stance that we take *vis-à-vis* the telling – that produces the pleasure that in turn moves our rational will to avoid sin” (Barletta 364). Dado este énfasis en los actos de transmisión y recepción, la voz se convierte en un elemento crucial para este género de aprendizaje y la inclinación hacia el bien. Una reconstrucción completa de una representación medieval del *Libro* sería imposible, pero se puede suponer que el

ponderar las excelencias del amor humano” (304). Estas influencias estilísticas y temáticas parecen evidentes en el texto del Arcipreste, aunque el rol y la sinceridad del tono cómico se han debatido mucho.

⁷ Cabe recordar que, dentro de la teología medieval, el oído era el sentido corporal más privilegiado después de la vista. Para un resumen de la jerarquización de los sentidos y su relación con los sentidos espirituales en la teología medieval, véase el artículo “*Accende lumen sensibus*: Una aproximación filosófico-teológica a la doctrina de los sentidos espirituales en la teología monástica medieval” de Pedro Gómez (749-69).

intérprete habría modulado su voz para reflejar el humor contenido en las burlas. El uso de un tono alegre y ligero y un ritmo dinámico reforzarían la naturaleza chistosa de las palabras del Arcipreste, aumentando su impacto emotivo para provocar una respuesta de alegría en el oyente. Aunque el tono burlón puede parecer incompatible con un propósito didáctico o mensaje espiritual, cabe recordar que varios filósofos medievales propusieron que “jollity...served as an aid to serious instruction” (Green 27),⁸ y que San Agustín, enseñando la presencia de Dios en todos los aspectos de la vida humana, aprobaba el gozo de cualquier experiencia siempre y cuando se utilizara tal experiencia para reflexionar sobre las obras de Dios.⁹ Por la presencia de la voz, por lo tanto, el *Libro de buen amor* se convierte en una experiencia activa en el presente que requiere una conciencia del sentimiento producido por los efectos vocales durante la recitación de las burlas. De esta manera, el Arcipreste resalta un entendimiento interior que se asemeja a la noción de la fe promovida por el voluntarismo: un sentido interno de la presencia de Dios, un gozo activado en la memoria por el gozo del humor en la obra.

Quizás el aspecto más interesante de este tratamiento de la voz es que el Arcipreste lo sitúa en oposición directa a una interpretación “racional” de la obra y una consideración exclusiva de las palabras y no de su medio de transmisión. Al instruir al oyente que “cada que las oyeres non quieras comedir / salvo en la manera del trobar e dezir” (45c-d), el Arcipreste privilegia la manera en que la voz articula las palabras sobre el significado de las palabras en sí. De hecho, la misma actitud se refuerza al final de la obra cuando el Arcipreste afirma que “hevos servido con poca sabiduría, / por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería” (1633a-b); también en este caso, el Arcipreste disminuye el carácter intelectual de su obra para resaltar el efecto emocional producido únicamente por la voz. Esta idea es particularmente apropiada cuando se considera la narración que sigue sobre el intercambio entre los griegos y los romanos; interpretado por Barletta como un comentario chistoso sobre los problemas de la interpretación textual (351), esta “conversación” por signos ocurre en la absoluta ausencia de la voz. Quizás en parte por la atención exclusiva al significado de las “palabras” y la falta de poderes extralingüísticos de la voz, el intento de entenderse termina en fracaso (particularmente para los griegos, quienes entregan sus leyes a los romanos). En todos estos casos, el Arcipreste menosprecia la lectura silenciosa, distanciada y analítica a favor de un aprecio del estado anímico realizado por la voz. Si el lenguaje en un mundo postlapsario siempre lleva consigo la ambigüedad y la posibilidad de una malinterpretación pecaminosa por la ruptura entre el Verbo de Dios y el lenguaje humano, como Michael Gerli ha sugerido (“The Greeks, the Romans, and the Ambiguity of Signs” 421),¹⁰ la voz ofrece un aporte extralingüístico que sobrepasa este lenguaje problemático para revelar un mensaje dentro

⁸ Green cita, por ejemplo, al obispo Sidonio Apolinar (siglo V d.C.), quien propuso que “forbidding matters should be enlivened with things jocular”, y a Hugo de San Victor (siglo XII d.C.), quien afirmó que “sometimes the mixture of things serious and things ludicrous gives more delight” (27).

⁹ En sus *Confesiones*, San Agustín aconseja, por ejemplo, que “si te agradan los cuerpos, alaba a Dios en ellos y revierte tu amor sobre su artífice”, pues “de él [las cosas] proceden y en él están” (lib. IV, cap. 12, 207).

¹⁰ En este artículo, Gerli relaciona el episodio de los griegos y los romanos con la teoría de la interpretación presentada por San Agustín en *De doctrina christiana*. Mientras que el lenguaje correspondía exactamente con el Verbo de Dios en el mundo prelapsario, la Caída produjo una discrepancia entre los dos, de manera que “the proper use of conventional texts and signs may lead individuals to God, while their misuse can divert them from Him into sin, error and damnation” (420).

del alma del oyente. El estado interior del oyente al percibir la alegría en la voz del poeta se vuelve más importante para una interpretación de la obra (y para la llegada a la deseada “memoria de bien”, Ruíz 9) que la capacidad de analizar su lenguaje a través de métodos exegéticos.

En este primer ejemplo, se puede empezar a entender la importancia de la voz en el *Libro de buen amor* como parte de la orientación voluntarista y antiescolástica del autor. Por un lado, como una fuerza conducente a la estimulación de un sentimiento inmediato en el oyente, la presencia de la voz en el texto enfatiza el funcionamiento interior del alma y de la fe individual. Si el texto en la Edad Media se concibe como una entidad que ofrece “oportunidades para recomponer su sentido a través de la lectura y del compromiso con la *Memoria*” (Gerli, “El libro alcahuete” 734), la voz tiene el poder de provocar una alegría en el oyente que activa una inclinación hacia el bien en esta memoria del alma. Por otro, el contraste que el Arcipreste establece entre lo que se comunica por la voz y lo que se comunica por los signos privilegia el alma sobre la razón en el entendimiento de Dios. Mientras que un análisis lógico de las palabras siempre implica la posibilidad de una malinterpretación, el Arcipreste implica que la única cosa necesaria para evitar el pecado es un estado interno específico – un estado que se construye en gran parte a través de la acción extratextual de la voz y que se pierde en una lectura silenciosa y metódica de la obra. De esta manera, el énfasis en “la manera del trobar e dezir” realizada por la voz apoya las premisas del voluntarismo medieval, abogando por una búsqueda de Dios en el espacio interior del alma y no en una lógica externa encontrada en el análisis intelectual de un texto.

“Yo, libro”: La voz dinámica, el performance y el antiescolasticismo

La centralidad de la voz en la interpretación del *Libro de buen amor* y en la llegada al “buen amor” de Dios se vuelve aún más llamativa cuando se considera el hecho de que el libro mismo adquiere una “voz” al principio de la obra. Poco después del episodio descrito arriba, el Arcipreste convierte su texto en una entidad que habla directamente al oyente, comparándose a un instrumento musical que puede ser “tocado” de diferentes maneras:

De todos instrumentos yo, libro, só pariente
bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente;
si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente. (70a-d)

Como varios críticos han notado, la metáfora del instrumento refleja la multitud de interpretaciones que pueden resultar de una lectura del *Libro de buen amor*, señalada por el Arcipreste mismo en su prólogo en prosa.¹¹ Michael Gerli, persiguiendo la analogía musical, afirma que “la manera de tocar determina la naturaleza del tono que el texto ejectua” (“El libro alcahuete” 737), y David Lanoue sugiere igualmente que “the text itself invites its reader-listeners to ‘play’ it just as they might a musical instrument; the resulting harmony, or lack of it, thus becomes contingent on the quality of each individual, interpretive ‘performance’” (87). Sin embargo, la asociación de estas posibilidades performativas y de los sonidos de un instrumento musical con un libro que

¹¹ El Arcipreste, aunque afirma que “fiz[o] esta chica escriptura en memoria de bien” (9), reconoce que “si algunos...quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello” (10). Reitera esta posibilidad al final de la obra al sugerir que “sobre cada fabla se entiende otra cosa” (1631c).

“habla” sugiere, una vez más, una conciencia de las implicaciones de la voz para la interpretación de la obra. En primer lugar, se podría interpretar la referencia a la persona que intenta “puntar” el libro como el artista que lo presenta en público, el que hace que el libro “hable” de cierta manera. Modulando su propia voz e incorporándola al texto, el intérprete influye en la “canción” producida en cada performance de la obra, de manera que “qual puntar[e], tal dir[á] [el libro] ciertamente” (70b). Es tal vez en parte por eso que el Arcipreste permite y promueve modificaciones de su texto, pero sólo por parte de alguien que “bien trobar sopiere” (1629a); el aporte extratextual de la voz humana, como una fuerza que da forma al contenido, se presenta como un elemento crucial en la realización (o no-realización) de cierto significado e impacto emocional. En cualquier caso, este funcionamiento de la voz ya resiste la noción escolástica de la posibilidad de encontrar una sola “verdad” a través del análisis lógico del texto. Mientras que la lectura silenciosa se presta a la noción de un significado estático dentro del texto, la presencia de la voz asegura que cada encuentro con el *Libro* difiera de los demás, convirtiéndose en un performance irreproducible. Si el oyente llega a recordar el “buen amor” de Dios a través de la obra del Arcipreste, su viaje interior hacia este fin habrá sido único, tanto por las inclinaciones específicas de su alma como por su experiencia particular del texto vocalizado. Por lo tanto, al enfatizar la dimensión oral del *Libro* de esta manera, el Arcipreste desafía la posibilidad de deducir lógicamente la naturaleza del camino hacia Dios y sugiere una pluralidad de caminos interpretativos individuales que llevan a este conocimiento.

En la misma tónica, simplemente al dotar el libro de una voz, el Arcipreste lo presenta como un ser vivo en vez de un objeto inerte y así comenta la manera en que se debe concebir el mensaje del “buen amor” de Dios según una ideología voluntarista. Como una presencia que “habla” directamente al auditorio, la voz del libro implica un tipo de interacción o diálogo activo entre el libro y el público en vez de una consideración distanciada por parte de un lector; la obra consigue una inmediatez que se pierde en la ausencia de la voz, enfatizando el momento presente y negándose a resignarse a un estado estático. En este sentido, la voz implica un dinamismo que impide los esfuerzos escolásticos por fijar el texto y someterlo a un análisis minucioso. Al presentar un libro que “habla”, el Arcipreste aboga por un acercamiento a todo texto como una experiencia activa o una conversación íntima. De hecho, el Arcipreste establece un paralelismo entre su *Libro* y los textos sagrados en este respecto, afirmando sólo tres estrofas antes de la aparición de la voz del libro que “en general a todos *fabla* la escriptura” (67a, el énfasis es mío). Juan Ruíz parece sugerir que la experiencia de la representación oral de su obra se asemeja a la manera en que uno debe acercarse a las palabras de Dios: como una fuerza viva que debe ser experimentada y sentida interiormente por el lector-oyente. Mientras que los métodos exegéticos del escolasticismo confinan los textos a un estado de inmovilidad y objetividad fría, el voluntarismo enfatiza un encuentro interior personal con Dios que implica una experiencia de su presencia en plena fuerza. Al insistir tanto en la vitalidad de su texto que le otorga su propia voz, el Arcipreste refuerza esta visión de la primacía del alma en el viaje hacia el “buen amor”; favoreciendo el impacto emocional del espíritu de las palabras, en vez de un significado inerte extraído a una distancia, el Arcipreste aboga por una fe más allá de las palabras y la razón como la vía verdadera hacia el entendimiento de su obra y, se espera, de Dios.

Conclusiones

Como todas estas referencias a la dimensión oral de la obra dejan claro, un estudio de la noción medieval de la voz y de su presencia en el *Libro de buen amor* contribuye a nuestro entendimiento de la ideología voluntarista del Arcipreste de Hita y su conceptualización del alma interior como el origen del viaje hacia el conocimiento de Dios. Las asociaciones cristianas entre la voz y la creación, además de la emoción, la inmediatez y la performatividad que la voz infunde en el texto, convierten la representación oral del *Libro de buen amor* en un ejercicio que enfatiza lo individual y lo interior en la llegada al “buen amor”. Al insistir en la importancia de “la manera del trobar e dezir” (45d) sobre la de un significado estable en las palabras, el Arcipreste resalta un estado de ánimo provocado por la voz que predispone al oyente devoto hacia el bien. Interactuando con la memoria que reside en el alma y circunvalando un problemático lenguaje postlapsario, este estado interior, a diferencia de una consideración cerebral de las palabras del texto, se revela como la raíz de un verdadero entendimiento de la obra y la “memoria de bien” (9) que intenta comunicar. Además, la presentación de un libro que “habla” y que se compara a un instrumento musical ofrece una noción del texto (secular o sagrado) como una experiencia vital cuya manifestación precisa cambia con cada representación e interpretación. Aunque algunas personas lleguen al mismo “buen amor” al presenciar la recitación del *Libro*, la irreproducibilidad de las circunstancias vocales produce caminos distintos hacia (o lejos de) este buen amor según la interacción personal de cada individuo con un performance específico del texto. Si la voz da vida al texto y comunica un estado anímico necesario para su interpretación, cualquier intento de analizarlo racionalmente como un objeto inerte, como los escolásticos quisieran hacer, resulta en un entendimiento incompleto y restrictivo de su significado.

La conciencia por parte del Arcipreste de la presencia de la voz en su obra, por lo tanto, aumenta nuestro aprecio del *Libro de buen amor* como un “‘event’ that actualizes the ethical behavior of a reader, absorbs the reader into its own ethical system, and stimulates...its own reenactment” (Dagenais 21). Requiriendo una interacción activa, interna e individual con la obra, la voz invita al oyente a entender el *Libro* en una manera que refleja el paradigma voluntarista que expone. Su resistencia al análisis intelectual y el enfoque resultante en la respuesta anímica a una fuerza dinámica simulan el encuentro personal con lo divino, inaugurando una práctica interpretativa que privilegia la fe sobre la razón y que propone la posibilidad de encontrar a Dios en cualquier aspecto de la vida humana. De esta manera, el Arcipreste parece sugerir que, así como la voz del intérprete crea las condiciones interiores del alma necesarias para un entendimiento del *Libro de buen amor*, la interiorización de la “voz” de Dios, que “a todos habla” (67a) en el corazón, es todo lo que uno necesita para alcanzar el “buen amor”.

Obras citadas

- Agustín, San. *Confesiones. Obras de San Agustín: Texto bilingüe*. Ed. Ángel Custodio Vega. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955. Print.
- . *La música*. Trad. Alfonso Ortega. *San Agustín: Obras completas*. Federación Agustiniana Española/Biblioteca de Autores Cristianos, 12 de mayo 2013. Web. 13 de noviembre 2013.
- . *Sobre la doctrina cristiana*. Trad. Balbino Martín Pérez. *San Agustín: Obras completas*. Federación Agustiniana Española/Biblioteca de Autores Cristianos, 12 de mayo 2013. Web. 24 de octubre 2013.
- Barletta, Vincent. "The Greeks and the Romans: Language and the Pragmatics of Performance in the *Libro de buen amor*". *Hispanic Review* 80.3 (2012): 349-70. *Project Muse*. Web. 31 July 2013.
- Dagenais, John. *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the Libro de buen amor*. Princeton: Princeton University Press, 1994. Print.
- Ebbesen, Sten. "Ancient scholastic logic as the source of medieval scholastic logic". *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Eds. Norman Kretzmann et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 99-127. Print.
- Gerli, E. Michael. "El libro alcahuete: Lenguaje, texto y tentación en el *Libro de buen amor* y en *La divina commedia* de Dante". *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación)* (2001): 729-42. Print.
- . "The Greeks, the Romans, and the Ambiguity of Signs: *De doctrina christiana*, the Fall, and the Hermeneutics of the *Libro de buen amor*". *Bulletin of Spanish Studies* 79 (2002): 411-28. Print.
- Gómez, Pedro. "'Accende lumen sensibus': Una aproximación filosófico-teológica a la doctrina de los sentidos espirituales en la teología monástica medieval". *Teología y vida* 49.4 (2008): 749-769. Print.
- Goytisolo, Juan. "Contra una lectura anémica de nuestra literatura". *Nexos en línea*, 2001. Web. 4 de diciembre 2013.
- Green, Otis. "Medieval Laughter: The *Book of Good Love*". *Spain and the Western Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1968. 27-71. Print.
- Lanoue, David G. "Divine and Carnal Music in the *Libro de buen amor*". *Journal of Hispanic Philology* 5.2 (1981): 85-100. Print.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 1982. Print.
- . *The Presence of the Word*. New Haven: Yale University Press, 1967. Print.
- Otto, Rudolf. *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Trad. Fernando Vela. Madrid: Alianza, 2001. Print.
- Parks, Ward. "The Textualization of Orality in Literary Criticism". *Vox Intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*. Eds. A.N. Doane and Carol Braun Pasternack. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. 46-61. Print.
- Reynal, Vicente. "Lo juglaresco en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita". *La*

- juglaresca: Actas del I Congreso Internacional Sobre la Juglaresca*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1986. 293-316. Print.
- Ruíz, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Cátedra, 2008. Print.
- Zumthor, Paul. *La lettre et la voix: de la 'littérature' médiévale*. Paris: Seuil, 1987. Print.
- . "The Text and the Voice". Trans. Marilyn C. Engelhardt. *New Literary History* 16.1 (1984): 67-92. *JSTOR*. Web. 6 November 2012.