

El discurso masculino de la mujer de Bath

Jorge Alcázar*

RESUMEN

Siempre ha llamado la atención de los críticos la diversidad de planos de enunciación de *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer. Entre sus personajes destaca la mujer de Bath, quien para muchos lectores modernos pareciera encarnar actitudes muy avanzadas para su época: el dominio de la mujer sobre el hombre, la posibilidad de tener varios matrimonios o la importancia del placer sexual. Sin embargo, esta voz aparentemente femenina es un efecto textual. Valiéndose de la parodia de la forma del sermón, Chaucer la hace impostar la voz de clérigos y letrados, los únicos sancionados socialmente para interpretar las sagradas escrituras.

Palabras clave: Geoffrey Chaucer; *Los cuentos de Canterbury*; Bajtín; palabra ajena; parodia sacra.

ABSTRACT

Critics have been puzzled by the various levels of discourse present in Chaucer's The Canterbury Tales. Among its tapestry of characters, the Wife of Bath stands out since, for modern readers, she seems to hold ideas far ahead of her times. She talks about marriage in terms of the power of women over their male counterparts; she entertains the notion of having several husbands; she sets special value on sexual pleasure. Nevertheless, her voice that seems so feminine is actually a literary effect. Chaucer, by means of parodying a sermon's rhetorical structure, produces a voice which impersonates that of clerks and priests, the only members of society allowed to interpret Holy Writ.

Key words: Geoffrey Chaucer; The Canterbury Tales; Bakhtin; alien word; sacred parody.

* Doctor en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Tutor del Departamento de Letras Inglesas del Sistema de Universidad Abierta, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras. Temas de especialización: emblemática y literatura; sátira menipea y dialogismo bajtiniano; magia e ideas esotéricas en la literatura; música y literatura. Teléfono: 5622-1860, extensión 18. Correo electrónico: <joralbra@servidor.unam>.

D. R. © 2008. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. Discurso, teoría y análisis 28 (invierno, 2007): 137-149. México, D. F. ISSN: 0188 1825/07/02802-06.

I

Si en un principio los críticos y comentaristas consideraban a *Los cuentos de Canterbury* como algo esencial y representativo del espíritu inglés medieval —y a su autor, Geoffrey Chaucer, como el fundador inequívoco de la poesía en esa lengua—, ahora se reconoce que el impulso inicial de su composición proviene —en buena medida— del *Decamerone* de Boccaccio. Como se recordará, la obra italiana tiene como marco narrativo la peste que ha asolado a Florencia; ello obliga a un grupo de jóvenes a buscar refugio fuera de la ciudad. Para pasar el tiempo, las siete damas y los tres varones que componen el grupo deciden contar historias (una cada uno) durante diez días. Cada uno de ellos preside y propone el tema del día.

En el caso de *The Canterbury Tales*, el contexto de la narración es una peregrinación: de una hostería de Londres al santuario de Thomas Beckett en Canterbury. En el plan original, cada uno de los casi 30 peregrinos contaría un cuento de ida y otro de regreso; el que realizara el mejor relato se ganaría una buena comida en el lugar de partida, en la *Tabard Inn*. Chaucer no vivió lo suficiente para concluir su obra. Sin embargo, como proyecto parece más audaz que su contraparte italiana. Por un lado, los peregrinos representan los diversos estratos de la sociedad medieval desde el estamento superior de un caballero hasta niveles sociales inferiores de molineros y alguaciles, o las escandalosas conductas de las órdenes religiosas, compuestas de frailes, canónigos o buleros. Además del carácter heteroglótico de este abanico social, cada narración crearía lazos dialógicos con otros relatos, formando un tapiz más complejo que el que encontramos en *Decamerone*. Si la obra de Boccaccio dio vitalidad artística a la *novella* y en este caso a la agrupación de relatos en prosa, Chaucer se planteó una meta más ardua al componer la mayor parte de sus historias en verso.¹

En diferentes momentos ha llamado la atención de críticos y lectores la diversidad de planos de enunciación de *Los cuentos de Canterbury*. En primera instancia, tenemos la voz impersonal —que después

¹ Véase Helen Cooper, “The Frame”, en *Sources and Analogues of The Canterbury Tales*, compilado por Robert M. Correale y Mary Hamel, volumen I (Cambridge: D. S. Brewer, 2003), pp. 1-22.

identificaremos como la de Chaucer, el peregrino— con la que inicia el “Prólogo general”; es la misma que nos presenta a continuación la galería de personajes-narradores. Después tenemos la relación que guardan las historias entre sí y quiénes las cuentan, hasta llegar por último al nivel discursivo de los personajes que hacen uso de la palabra dentro de cada relato. En un principio se veía al grupo de peregrinos como un conjunto de *dramatis personae*, como una serie de individuos representativos de los diversos estamentos de la sociedad inglesa de finales del siglo XIV, con actitudes y rasgos de conducta claramente identificables. Tal era la postura de críticos como George Lyman Kittredge, que consideraba la obra una suerte de *comedia humana*; o Robert M. Lumiansky, para quien los personajes parecían gente de carne y hueso, a los cuales se les podía asignar su contraparte en el mundo real. Aquí estaba implícita una visión verosimilizante de los cuentos que suponía una continuidad o consistencia entre la ficción verbal y la sensación sostenida de ilusión dramática.

Sin embargo, muchos lectores también han descubierto que la consistencia atribuida al personaje enunciador no es tal; que hay varios momentos en que el peregrino (sea un caballero, un molinero, un capellán o un hacendado) parece salirse de tono o realizar actos o piruetas discursivas que no van de acuerdo —según esta postura mimético-verosimilizante— con su personaje. Así, Donald R. Howard acuñó el término *unimpersonated artistry* para denominar los momentos cuando esta sensación de ilusionismo verbal se cancela; cuando la homogeneidad dramática de la voz del narrador se fractura y se cuelean las actitudes de Chaucer, el autor. . . , si acaso pudieran ser achacables a él. Lo cual acarrearía un problema ulterior, ya que ello presupondría que el poeta mismo sería la fuente y el sentido último de la obra. Eso haría que un pasaje como la retractación de Chaucer al final del libro, se leyera de manera literal.

Para salvar el escollo de cuándo asignar el discurso al viajero que cuenta la historia, Marshall Leicester ha propuesto a Chaucer mismo, o a la entidad mediadora: Chaucer el peregrino copartícipe; lo que él llama *the art of impersonation*. Para él la obra es “a collection of individually voiced texts”. Con esto quiere recalcar su textualidad, y nos alerta a no confundir la voz característica de cada narrador con su

supuesta presencia, como si lo que contara lo hiciera ante nosotros. Al apelar a tales ideas de corte derridiano, Leicester nos pide no pasar por alto u olvidar que el texto —en tanto fenómeno lingüístico— es el que genera a aquel quien hace uso de la voz. Por lo tanto, según esta lectura, la personalidad de cada individuo en *The Canterbury Tales*, se trabajaría a partir de analizar y definir la voz creada en cada historia.²

El hacer hincapié en la marcada textualidad de la obra parece un paso adelante en nuestra comprensión del *opus magnum* de Chaucer; empero, parece insuficiente para dar cuenta de su complejo entretrejado dialógico, de su refinada estructura retórica. En los cuentos se establece un diálogo que funciona a varios niveles. Desde una perspectiva muy general, tenemos en un primer plano la consistencia o disparidad entre el narrador y su historia (considérese por un momento a la mujer de Bath o al bulero); después tenemos varios casos en que el cuento mismo parece ir dirigido o llevar dedicatoria explícita a alguno de los otros peregrinos (tal es el caso del relato del clérigo que parece responder al de la mujer de Bath; o el del carpintero, que quiere zanjar diferencias con el del molinero). En último término, tenemos una serie de temas y motivos que migran de una historia a otra, creando un efecto caleidoscópico que anula de antemano cualquier viso de lectura o interpretación definitiva (tal sería el debate sobre el matrimonio o el tema de la nobleza, *gentillesse*). Aquí podrían ser de utilidad las ideas de Bajtín en torno al lenguaje verbal y al dialogismo, en tanto que rasgo inherente de todo enunciado o actividad lingüística.

La teoría de Bajtín —a diferencia de la teoría abstracta saussureana preocupada de los principios sistémicos— es un modelo discursivo que asume que toda actividad verbal presupone una posición dialógica. Tratemos de clarificar ambas posiciones. Saussure parte del concepto de *signo*, en tanto principio semiótico. Bajtín parte de la situación mínima comunicativa del diálogo cara a cara, en donde hay intercambio de roles enunciativos. Esto entraña —a diferencia del reconocimiento pasivo del signo saussureano que es estable y unívoco: significante + significado— una participación activa en el acto mismo de la comuni-

² H. Marshall Leicester, Jr., "The Art of Impersonation: A General Prologue to the *Canterbury Tales*", *Publications of the Modern Language Association* 95, núm. 2 (marzo, 1980): 213-224.

cación. La situación dialógica presupone un antes y un después, el oír y contestar, el anticipar y reaccionar, el escuchar y rebatir, la gesticulación, incluso la burla.

El dialogismo no sólo permea el acto de la comunicación sino hasta el concepto mismo de *signo*. Para Saussure, el signo lingüístico es como el anverso y el reverso de una hoja de papel.³ Esta analogía le sirve para señalar la unión indisoluble del significante y el significado dentro del juego de oposiciones de la lengua como sistema. Es más, los diagramas escolares a que recurre señalan que una vez fijada la imagen mental del signo en la cabeza del hablante, permanecerá allí de por vida. Para Bajtín —por el contrario—, el signo es dinámico y mutable, y tal variabilidad es resultado de los contextos por los que ha pasado. A diferencia del gesto primigenio saussureano que parece insinuar que —independientemente de la arbitrariedad del signo— una vez que se designan las cosas, quedan nombradas para siempre, o por lo menos durante la delimitación de un corte sincrónico, Bajtín nos propone que las palabras que enunciarnos están cargadas (habitadas o incluso contaminadas) por los contextos por los que han pasado o por las personas que las han usado.

La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás.⁴

Una dinámica semejante se establece entre los cuentos que componen dicha obra inconclusa, a la cual se le podría ver como un gran enunciado, ya que para Bajtín éste es una unidad laxa, la cual puede servir para referirnos a una negación monosilábica, como a una novela o a una obra de varios cientos de páginas, como sería el caso de *The Canterbury Tales*. De tal manera se crea un gran tapiz polifónico en el que se entrecruzan todo tipo de voces: aristocráticas y populares, educadas y ridículas, morales y escatológicas. Ello también está vinculado con las formas genéricas que adopta cada relator. Es más, se ha dicho

³ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Losada, 1945), pp. 191-206; 127-145.

⁴ Mijaíl Bajtín, “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), p. 94.

en más de una ocasión que *The Canterbury Tales* es una suma de los géneros narrativos conocidos en el Medioevo. En dicha obra, compuesta de relatos orales dialógicamente entrelazados, se engarzan y se dan la mano formas narrativas tan diversas como el *roman courtois* (en *The Knight's Tale*); el *fabliau* (en *The Miller's Tale* o *The Reeve's Tale*); el *breton lay* (en *The Franklin's Tale*); el relato hagiográfico (*The Prioress's Tale*); la sátira menipea a guisa de fábula (*The Nun's Priest's Tale*); al igual que formas menores como el sermón o el *exemplum*. Ello parece indicarnos que Chaucer estaba ampliamente familiarizado con los procedimientos retóricos medievales: tanto los de estructura (*ordo* o *dispositio*) como los efectos locales que buscaban *colorear* el estilo, haciéndolo más efectivo y funcional.

Tal dimensión dialógica se complica todavía más si consideramos que el decoro retórico exige una adecuación entre discurso y personaje (otra versión del precepto de *verosimilitud*), principio que Chaucer ironiza de múltiples modos. Hay varias instancias en que un narrador afirma algo y su propio texto lo contradice. Comencemos por un lugar común, por el *topos* retórico de la falsa modestia que todo buen orador debe expresar en su exordio, minimizando su talento verbal. Algo semejante es lo que asevera el *franklin*, especie de hacendado (aparentemente alguien sin educación que ha ascendido en la escala social) al iniciar su prólogo. Afirma no conocer otros colores sino los que pueden verse en los campos y prados, por lo que la ornamentación estilística que enseñan manuales y tratados sería ajena a él. Con todo, nos proporciona un *breton lay* altamente estilizado, donde se pueden identificar procedimientos retóricos como la digresión interna tal como la conceptualiza Geoffrey de Vinsauf en su *Poetria nova*, o varios recursos que postergan el desenlace del sino de Dorigen; como cuando —dirigiéndose a la Fortuna— se vale de la figura conocida como apóstrofe o *exclamatio* e hilvana una serie de *exempla* quejándose de los sufrimientos de mujeres que prefirieron el tormento o la muerte con tal de ser fieles a sus principios.

Encontramos otro ejemplo en *The Nun's Priest's Tale*, en donde un gallo de corral, Chauntecleer, no sólo se ha agenciado la capacidad de hablar sino que también se muestra muy versado en lo que un sueño puede significar.

Al contárselo a su consorte, Pertelote, ella lo considera efecto de la mala digestión, por lo que prescribe un laxante que ponga fin al problema. Chauntecleer interpreta el sueño como un mal augurio y trata de convencerla de ello —con una erudición asombrosa para un ave—, lo cual bien pudiera despertar la envidia de un freudiano moderno. Sin embargo, después de tanta palabrería sobre cómo descifrar los designios celestes que pueden encontrarse ocultos en los fenómenos oníricos, termina por entregarse —con el solaz y la tranquilidad que le proporciona su compañera— a la pulsión genital y a la cópula desmedida, que no significaría algo más que seguir tan sólo la voz de la especie o circunscribirse —en términos de Boecio— a los mandatos de la necesidad simple.⁵ Una tercera instancia sería la mujer de Bath, como veremos a continuación.

II

De los diversos personajes que habitan el universo ficcional de *Los cuentos de Canterbury*, ella es el que más ha llamado la atención del lector moderno. Al estudiante o la joven que se acerca por vez primera al prólogo de Alisoun, sorprende que adopte una actitud que a todas luces parece muy moderna. Y alguien interesado en la arqueología del feminismo bien pudiera valerse de ella como objeto de estudio, pues maneja posturas difícilmente compaginables con lo que creemos que era la Edad Media. Una lectura anacrónica de ella podría sugerir algo semejante. Por ejemplo, las académicas Sandra M. Gilbert y Susan Guber —a finales de los años setenta en su famoso estudio—⁶ la veían como la primera mujer en la literatura verdaderamente liberada: alguien que adopta una postura atrevida defendiendo los derechos individuales, sexuales y maritales de la mujer en una sociedad patriarcal. Asimismo sentían que sus palabras reflejaban el habla auténtica de la

⁵ Para más detalles, véase Jorge Alcázar, “The Nun’s Priest’s Tale y sus fuentes a la luz de la sátira menipea”, *Acta poetica* 21 (2000): 197-216.

⁶ *The Madwoman in the Attic—The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2a. ed. (New Haven y Londres: Yale University Press, 2000).

mujer, siendo la portavoz del profeminismo de Chaucer.⁷ Y ciertamente varios de sus pronunciamientos estarían acordes con el espíritu de ese primer feminismo: el dominio de la mujer sobre el hombre, la posibilidad de tener varios matrimonios o la importancia del placer sexual.

Al acercarnos al prólogo de Alisoun of Bath es conveniente tener presente el lugar que guarda en relación con el resto de *Los cuentos de Canterbury*. Al igual que el prólogo del *Pardoner*, es un autorretrato de la voz que enuncia. En ambos casos encontramos una exposición franca y sin ambages de lo que ellos creen es su propia verdad. Su discurso los muestra tal como son. En el caso del bulero, su prólogo tiende a ser una suerte de confesión —tras bambalinas, llena de cinismo y sin ninguna traza de arrepentimiento— de sus métodos oratorios de sobrada eficacia y de sus triquiñuelas baratas para engatusar a su clientela, haciéndole creer que un manojito de reliquias pueden apaciguar el sentido de culpa y comprar la salvación eterna. En su persona y en su propia manera de ser se destaca el tema y eje principal de todos sus sermones: la codicia es la raíz de la maldad humana.

Por lo que toca a la mujer de Bath, su discurso es aparentemente confesional. Nos relata sus experiencias como esposa, y nos precisa los recursos de que se ha valido para mantener el dominio sobre sus maridos y llevar por buen curso (desde la edad de 12 años) el difícil arte del matrimonio. No es de extrañar que Harold Bloom, en su *Canon occidental*, se sirva de dichos individuos como prefiguraciones de personajes shakespearianos como Iago y Falstaff, respectivamente. La mujer de Bath anticipa a este último con su marcado vitalismo y su gusto por sí misma. No obstante, el monólogo de Alisoun —además de ser una instancia puramente autorrevelatoria— establece una relación dialógica —en el sentido bajtiniano al que hemos aludido antes— con el resto de la obra y las palabras y posturas de los demás participantes en este peregrinaje narratológico hacia el santuario de Thomas Beckett.

Ya desde 1912, Kittredge había señalado el debate sobre el matrimonio que se entrecruza por varias de las historias y cuyo punto

⁷ Así es como Elaine Tuttle Hansen glosa a las autoras al inicio de su ensayo feminista incluido en *The Wife of Bath*, compilado por Peter G. Beidler (Boston: Bedford/St. Martin's, 1996), p. 273.

nodal es la parte asignada a la mujer de Bath. El crítico norteamericano planteaba la necesidad de considerar a los cuentos no de manera aislada, sino como partes de una especie de *comedia humana* en que los peregrinos serían los *dramatis personae*, y sus relatos —además de entretener— revelarían su personalidad y sus opiniones. Por lo tanto, más que buscar la adecuación entre narrador e historia, habría que estar atentos a los indicios del momento que pudieran haber propiciado esa historia y no otra. Así, la situación misma de la enunciación o algún aspecto abordado en una de las historias, darían pie a que otro de los peregrinos retomara o respondiera a lo ya dicho.

Desde esta óptica, un relato posterior, el del clérigo de Oxford (*The Clerk's Tale*) —que exalta la sumisión y la callada paciencia de Griselda ante los abusos injustificados de su marido—, sería la respuesta a los planteamientos esgrimidos por la señora de Bath en favor del dominio femenino en el matrimonio y su rechazo de preservar la virginidad, permanecer viuda y no volverse a casar. De tal manera, los principios que para Griselda privan en el matrimonio serían la antítesis de los pregonados por Alisoun. El joven y tímido clérigo letrado remata su historia con una alabanza poética ensalzando a las seguidoras de la estirpe de la mujer de Bath, y así logra responder con guante blanco a lo planteado por ella.

Otro gozne en dicha cadena situacional es *El cuento del mercader*. En su historia toca las desdichas y la infidelidades a que conduce la disparidad de edades entre una pareja. Otro momento de dicha polémica es el relato del *franklin* (el poseedor de un feudo franco). El hacendado introduce el tema de *gentillesse*, la nobleza que trasciende la cuna o la posición estamental, tema sobre el cual también versa el cuento de la mujer de Bath. Asimismo, el relato del hacendado nos presenta otra visión del matrimonio, disímbola de la de Alisoun, en la que el buen advenimiento es posible y superior al infortunio. La historia de Doringen y su esposo —a pesar de estar encantadoramente idealizada— no pierde nada de su poder de asombro y sugerencia; además, conforma otro eslabón en la cadena dialógica sobre el tema. Como se apuntó anteriormente, en el sucinto prólogo se presenta como hombre inculto del campo, con nulo conocimiento de los colores y los artificios retóricos.

Con gesto semejante inicia la mujer de Bath su *confessio* autobiográfica, al hacer patente que habla desde el punto de vista de la experiencia personal y no apoyada por la autoridad proveniente de los libros:

Experience, though noon auctoritee
Were in this world, is right ynogh for me
To speke of wo that is in mariage.⁸

Actitud que su desempeño verbal contradice inmediatamente, como se verá en un momento. Pareciera estar discurrendo sobre cuestiones que atañen a su propia persona y que servirían para ampliar el retrato que se presentó de ella en el “Prólogo general”. Allí se resaltaban rasgos como su habilidad para hacer tejidos, sus cinco matrimonios, el haber cubierto las principales rutas de peregrinaje religioso, la forma de su tocado, su lugar en la iglesia al presentar ofrendas, sus dientes separados. Lo cual plantea de por sí un problema de interpretación global de estos elementos aparentemente fácticos e informativos. Valga como ejemplo las peregrinaciones: ¿por espíritu de devoción o señal de arrepentimiento? O la forma de sus dientes que en el repertorio simbólico medieval se relacionan con la lascivia y la ligereza de costumbres.

Antes de compartirnos su experiencia matrimonial, nos hace partícipes de un debate escolástico —con todas las de la ley— sobre la conveniencia de preservar la virginidad. Más que hablar de sí misma, hace lo que todo buen letrado universitario —ya sea su último esposo o el joven clérigo, ambos egresados de Oxford— saben hacer: poder bordar sobre un texto. Sigue los pasos esperados del comentario escolástico. Nos plantea un problema que sea debatible (*quaestio*), lo argumenta (*disputatio*), y trata de arribar a una conclusión (*sententia*). Se ha establecido desde hace tiempo que el prólogo sigue la forma del sermón. Lee Patterson ha especificado concretamente que se trata de un *sermon joyeux*.⁹ En su estudio sobre Rabelais, Bajtín ya lo incluye entre las manifestaciones de la literatura paródica medieval, en la

⁸ Sigo la edición de Peter G. Beidler, comp., *The Wife of Bath* (Boston: Bedford/St. Martin's, 1996), p. 44.

⁹ Lee Patterson, *Chaucer and the Subject of History* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991), p. 307.

que —con espíritu carnavalesco— se manifiesta la *risa pascual* al invertir y trastocar las Sagradas Escrituras y la liturgia eclesiástica.

La literatura cómica en lengua vulgar era igualmente rica y más variada aún. Encontramos en ella escritos análogos a la *parodia sacra*: plegarias paródicas, homilías (denominados *sermones alegres* en Francia), canciones de Navidad, leyendas sagradas, y así por el estilo.¹⁰

Ahora cabe preguntarnos cuál es el pasaje del que parten sus disquisiciones. Si el bulero tiene como monotema la codicia humana, la mujer de Bath borda su discurso alrededor de lo que dice san Pablo¹¹ sobre la situación más propicia para el hombre y la mujer (¿permanecer en la soltería o casarse?): “Mas, si te casas, no pecas. Y si la joven se casa no peca. Pero todos ellos tendrán su tribulación en la carne, que yo quisiera evitaros”.¹² Como para otros estudiosos de este relato, para Lee Patterson el prólogo de Alisoun puede dividirse en tres partes. La primera trata sobre el debate en torno al matrimonio en oposición a la virginidad; la segunda, sobre sus primeros tres maridos, que eran mayores que ella y pudo dominarlos; la tercera, sobre los últimos dos, con quienes tuvo graves problemas pero salió adelante. Durante este trayecto apela a la autoridad de todo tipo de citas posibles. Nos endilga un rosario completo de sentencias tomadas de la Biblia, la historia antigua, los padres de la Iglesia, Ptolomeo, las creencias populares, la astrología planetaria, y otros. Su argumentación la lleva a discurrir sobre si uno sólo debe casarse una vez, si es conveniente preservar la virginidad, si los órganos genitales sirven tan sólo para eliminar la orina.

En su intervención argumentativa hay plena conciencia de la posible reacción de sus interlocutores. Anticipa las objeciones que se puedan dar, salva los escollos apelando nuevamente a la autoridad libresca y trayendo a colación su propia verdad empírica. Pareciera haberse adelantado a la manera como Bajtín llegó a conceptualizar la estructuración dialogizada del discurso, ya que, como plantea el pensador ruso:

¹⁰ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (México: Alianza, 1993), pp. 21-22.

¹¹ 1 Cor., 7:28.

¹² Biblia de Jerusalem (Bilbao: Desclee de Brouwer, 1981).

El hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte. El hablante entra en el horizonte ajeno del oyente, y construye su enunciado en un territorio ajeno, en el trasfondo aperceptivo del oyente.¹³

Esta conciencia dialógica permea todo su monólogo, ya que como asevera Derek Pearsall: “Lo que recibimos no es un flujo indiscriminado de conciencia, sino la articulación cuidadosa de un debate multifacético en torno a cuestiones fundamentales respecto de la experiencia de la religión, la moralidad y lo estético, en el que el carácter del personaje actúa como nexo en el conflicto”.¹⁴

Sin embargo, lo más interesante del caso es que confiere un sesgo especial a las citas y autoridades de las que echa mano. Se trata principalmente de *La epístola contra Joviniano*, de San Jerónimo. En ella se menciona y se cita *El libro áureo del matrimonio*, adscrito a Teofrasto. En tercer lugar se halla el compendio antológico de anécdotas y lugares comunes con el que se regocija su quinto y joven marido todas las noches (“book of wicked wyves”, de Jankin), que incluye entre muchos otros autores a san Jerónimo y a Teofrasto. Alisoun se vale de los argumentos de san Jerónimo sobre los beneficios de la virginidad presentados en *Adversus Jovinianum* para presentar su propia postura. En cuanto a Teofrasto (al igual que las recetas de la *Vielle* en la segunda parte del *Roman de la Rose*), le sirve para pasar revista a las estrategias a que recurre para regañar y domeñar en la cama a sus varios maridos. Como ha indicado David Aers, no hay diferencia alguna entre la manera como Alisoun manipula a sus *auctoritas* y lo que hacen los clérigos letrados a quien ella critica. Y Jill Mann señala que imposta su voz valiéndose de esa misma tradición antifeminista para construir su propio discurso.¹⁵ No en balde logra que en varios momentos respondan de manera emotiva el bulero, el fraile y el alguacil (el *summoner*) ante sus palabras provocativas.

¹³ “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, pp. 99-100.

¹⁴ Derek Pearsall, *The Canterbury Tales* (Londres: Allen & Unwin, 1985), p. 77.

¹⁵ Jill Mann, *Geoffrey Chaucer* (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1991), pp. 70-73.

Una de las claves para entender el tipo de discursividad que ejerce esta mujer singular es la manera como reaccionan dichos representantes del orden eclesiástico. En un momento, el bulero —quien conoce bien el arte del sermón— la interrumpe alabando su talento como predicadora, y señala que estaba a punto de tomar esposa, pero parece que ha cambiado de opinión. Algo difícil de creer en alguien que parece sexualmente impotente. Al finalizar su disquisición, el fraile comenta que ha sido un largo preámbulo para un relato, y esto da pie para que se haga de palabras con el *summoner*. Una vez terminado su relato —que versa sobre lo que más desea una mujer, es decir tener soberanía y dominio sobre el marido—, el fraile —al tener la palabra— comenta de entrada que ella ha tocado temas espinosos que suscitan la discusión y el debate acalorado de los escolásticos. Le sugiere que deje la cita de autoridades para los predicadores y los letrados.

Y eso es precisamente lo que hace todo el tiempo. Les arrebató el papel tradicionalmente asignado que tienen estos varones en el orden social como los únicos capacitados para ejercer el oficio de intérpretes de las Sagradas Escrituras, y construir un argumento lógico y válido en los debates. Como ha señalado Jacques Le Goff: “La disputa era el torneo de los clérigos”.¹⁶ Al apropiarse polifónicamente de un discurso que no le pertenece, pareciera estar adoptando una posición hartamente moderna; pero en realidad lo que está haciendo es —mediante un efecto de ventriloquismo dialógico e intertextual— adueñarse de la palabra ajena por antonomasia, el discurso de la otredad genérica: la voz del hombre. Podríamos imaginar —si es que alguna vez Chaucer recitó este relato en la corte de Ricardo II— el efecto humorístico y las risas altisonantes de esa hipotética concurrencia.

¹⁶ Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media* (México: Gedisa, 1987), p. 93.