

N.º 4: EL AMOR EN LOS TIEMPOS DE CRISIS

Director y CEO

Francisco Cantero Soriano

Consejo editorial

Noelia AVECILLA Blanco

Irene Cortés Arranz

Ana Díaz Correa

Consejo de edición y corrección

Jane Birkeland

Marta Pascua Canelo

Maquetación, edición y dirección creativa

Francisco Cantero Soriano

Asesoría creativa

Marina Lion

Comunicación y redes sociales

Eduardo Molina Lorite

14 de septiembre de 2020

Jaén, España.

ISSN 2660-793X

impeturevista@gmail.com

www.revistaimpetu.org

© **ÍMPETU**. Todos los derechos reservados bajo una licencia internacional Creative Commons.

Los lectores tienen derecho de leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar, o enlazar a los textos completos de los artículos publicados en la revista, siempre y cuando se usen para cualquier propósito legal y de acuerdo a la licencia Creative Commons [Atribución-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Todas las ilustraciones o imágenes que aparecen en esta web son cedidas por sus creadores o siguen una licencia Creative Commons [CC0 1.0 Universal \(CC0 1.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) [Dedicación de Dominio Público](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todas las imágenes incluidas en este número son de Dominio Público o cedidas por los autores a IMPETU.

Portada y *Ensayo de Fe*

Ernesto Artillo > www.ernestoartillo.net

Foto/ @paulrodriguezfoto

Ensayo de Fe ha sido levantado por todos sus creyentes.

Ayudante de dirección/ @mariajaimez_

Dirección de producción de arte/ @nikoji

Ayudantes de producción de arte/ @ateneamartinezmolina y @la_mazagatos

Coreografía/ @ciscocarrion

Vestuario/ @cleastudio

Hombres de trono

@claudioportalo

@barbarasanta_cruz

@angelescalada

@ramon.valles_actor

@yolipedrosa

@j_comesana

@rosana_barranco

@romanmendezde

@auro.a

@emiimartin

@vir_de_la_cruz

@sirballesteros

@violetaorgaz

@vnacarino

@ana_rujas

@rulodelatorre

@juan_sanchez_jusa

@besenmeelculo

@josegungolo

@fcamente

@victormiguel_leon

@fredo_belda

@macarenaregue

@davidprada_

@rocio_roja

@jon_reyes

@xcarlamartin

@pedro_orteg

@naiaracarmona

@adriancodeseda

@javo_love

@javichicconi

@elisavazquezp

@antieljimenez

@guillermobellvis

@david.s.gar

@apolo.el.floho

@_hqee

@javibloemenn

@marta.almodovar

#melvinpenalo

Ensayo de Fe forma parte del documental *Niño de Elche* dirigido por

@compartirdonaqusetet y @srsrafilms

visita

www.revistaimpetu**.org**

EL AMOR EN LOS TIEMPOS DE CRISIS

14 DE SEPTIEMBRE DE 2020

- | | | |
|----------------------------------|-----|---|
| Francisco Cantero Soriano | 7 | SALUDO DEL DIRECTOR |
| Luis García Montero | 8 | LUX AETERNA |
| Ernesto Artillo | 11 | DIALOGARTE |
| | 26 | INVESTIGACIÓN |
| | | EDAD MEDIA |
| Inmaculada Cózar Martínez | 27 | <i>El debate amoroso en la Edad Media: el poema de "Elena y María"</i> |
| | | RENACIMIENTO Y SIGLOS DE ORO |
| Víctor Antonio Peralta Rodríguez | 40 | <i>La crisis de la honra castellana en las novelas de María de Zayas</i> |
| Elisabeth Maíquez Sánchez | 58 | <i>Un recorrido por los dramas de honor: el teatro de Calderón de la Barca y su influencia en la dramaturgia lorquiana</i> |
| | | SIGLO XVIII Y SIGLO XIX |
| María del Valle Baurre García | 76 | <i>La evolución arquetípica del donjuán. Cuando el amor desvinculó "al pie de la sepultura" al don Juan del canon romántico</i> |
| Ana Díaz Correa | 91 | <i>El amor como discurso antiesclavista en la novela "Sab" de Gertrudis Gómez de Avellaneda.</i> |
| | | SIGLO XX Y SIGLO XXI |
| Ofelia González Escoda | 108 | <i>Carmen Baroja: un amor imposible</i> |
| Marta Pascua Canelo | 128 | <i>Amar en tiempos precarios: Permafrost de Eva Baltasar o la nueva "novela de la crisis"</i> |



René Merino 146 **LE CHAT NOIR**

DISTRITO ACTUALIDAD

Irene Cortés Arranz 149 *En esta casa* (2020) de Alberto Conejero

Chema Madoz 154 **ÓPTICAS**

Irene Cortés Arranz 157 **FEDERICO 2.0**

DADÁ

Marina Lion 162 Eduardo Chillida

HAIKUS Y ESTACIONES

Caty Palomares Expósito 166 *2 haikus para varias estaciones*



SALUDO DEL DIRECTOR

*Partióse Amor de mí e dexóme dormir;
desque vino el alva, pensé de comedir
en lo que me castigó e, por verdat dezir,
fallé que en sus castigos usé sienpre bevir.*

Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*

El encuentro sucedió ahí. Devoraron las carreteras, gritaron en silencio, desmitificaron sus raíces mano a mano, sin obtener soluciones en los astros. Los torneos ahora se entablan encarnados de almas desnudas, en un universo paralelo en que las imágenes nos desposeen de significado. Pu-pum, pu-pum, pu-pum. Suspirante, suplicante, oyente y amante. Cumpliendo las expectativas me deniego, transformándome en teoría, en afilados puntiagudos violines entrecruzando mis propias venas. “Señor Amor, ¿por qué yo?”

Ímpetu comparte con nosotros en este cuarto número la más vehemente etapa de su vida dedicada al propio descubrimiento. *El amor en los tiempos de crisis* es una reafirmación del espíritu humano, de la frialdad y del ardor, del cuestionamiento amoroso en circunstancias poco favorables. De esta manera, la elección del tema no es mero capricho, sino que una ingente necesidad. El amor es poder, y es resultante y productor de actitudes, emociones y experiencias en nuestra existencia. Este número se dedica a todos los que avanzan en la oscuridad guiados por la pasión.

No poseo palabras para agradecerles su dedicación a los colaboradores en este número. En primer lugar, Ernesto Artillo por convertir pensamiento en arte y deleitarnos desnudando tu alma en “Ensayo de Fe”. A Luis García Montero por habernos hecho soñar durante décadas y por honrarnos con su presencia. A Chema Madoz por capturar objetos, convertirlos en metáfora y hacer posible la poesía visual. Agradezco también a René Merino sus bellas e inspiradoras ilustraciones. A nuestra poeta Caty Palomares Expósito por brindarnos luz, existencia y poesía. No puedo olvidarme de la labor de investigación y organización de nuestro equipo, al cual amo e idolatro.

Como afirmaba el cantautor canadiense Leonard Cohen: “El amor no tiene cura, pero es la única cura para todos los males”.

Espero que lo disfruten.

Un saludo,
Fran Cantero

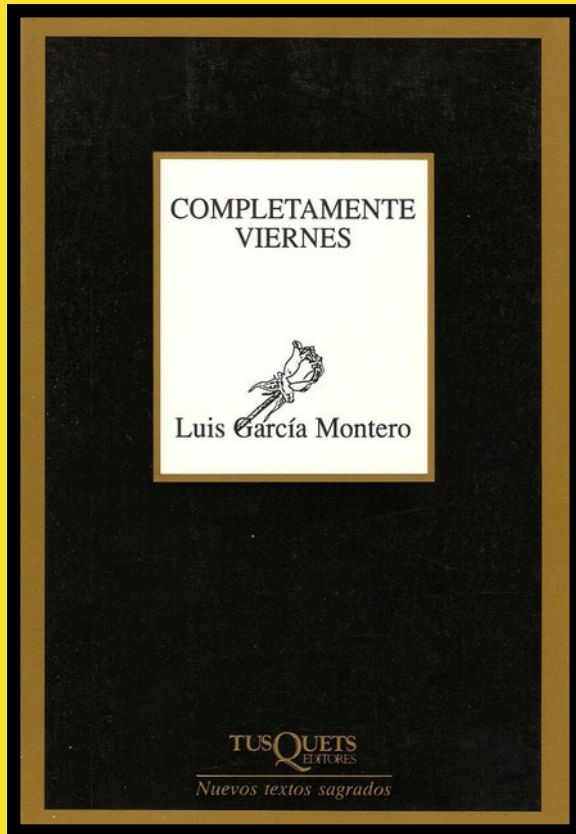


LUX AETERNA

LUIS GARCÍA MONTERO

Luis García Montero nació en Granada en 1958. Es poeta, crítico literario, ensayista, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Granada y, desde 2018, director del Instituto Cervantes. Pertenece a la generación de los ochenta o postnovísimos dentro de la corriente denominada “poesía de la experiencia”.

Entre sus libros de poemas pueden destacarse *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980), *Tristia* (en colaboración con Álvaro Salvador, 1982, Hiperión 1989), *El jardín extranjero* (1983, Hiperión 1989), *Diario cómplice* (Hiperión, 1987), *Las flores del frío* (Hiperión, 1991), *Habitaciones separadas* (Visor, 1994), *Completamente viernes* (Tusquets, 1998), *La intimidad de la serpiente* (Tusquets, 2003), *Vista cansada* (Visor, 2008), *Un invierno propio* (Visor, 2011), *Balada en la muerte de la poesía* (Visor, 2016) y *A puerta cerrada* (Visor, 2017). Su poesía juvenil fue reunida en el volumen *Además* (Hiperión, 1994). Ha reunido también una selección de su obra en *Casi cien poemas* (Hiperión, 1997), *Antología personal* (Visor, 2001), *Poesía urbana* (2002), *Poemas* (Visor, 2004) *Poesía. 1980-2005* (Tusquets, 2006), *Cincuentena* (2009) y *Ropa de calle* (Cátedra, 2011), *Almudena* (Valparaíso, 2015), *Poesía. 1980-2015* (Tusquets) y *Un mundo navegable* (Monte Ávila, 2017). Se le han concedido los Premios **Federico García Lorca** de la Universidad de Granada (1980), **Adonais** (1982), **Loewe de Poesía** (1993), **Premio Nacional de Poesía** (1994), **Premio Nacional de la Crítica** (2003), **Premio de la Crítica de Andalucía** (2008), **Premio Poetas del Mundo Latino** (2010) y **Ramón López Velarde** (2017). Se le han otorgado también la Medalla de Oro de Andalucía, el título de Profesor Honorario y Académico Ilustre de la Universidad de Mar del Plata y el nombramiento de Hijo Predilecto de Andalucía. Como ensayista y novelista ha publicado, entre otros volúmenes, *¿Por qué no es útil la literatura?* (en colaboración con Antonio Muñoz Molina, Hiperión, 1993), *Confesiones poéticas* (Diputación de Granada, 1993), *Lecciones de poesía para niños inquietos* (Comares, 1999), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (Debate, Madrid, 2000), *Un lector llamado Federico García Lorca* (Taurus, 2016) o *Alguien dice tu nombre* (Alfaguara, 2014).



El poema “El amor”, que protagoniza nuestra sección Lux Aeterna, pertenece al libro *Completamente viernes* (Tusquets, 1998). Todo el volumen rezuma naturalidad, eso que es tan fácil de decir y tan complicado en materia de escritura, más aún, dentro del género poético. Pero García Montero defiende ese ser sin artificios por encima de todo, porque la literatura puede nacer también a partir de lo cotidiano. La vida transcurre por las páginas de esta obra, una existencia privada que da fuerza al poeta y que lo nutre del concepto de verdad.

Así, en regalos como “El amor”, la naturaleza de un barco, cuya cubierta envejece con el tiempo, es utilizada para asimilar a ella las palabras, a veces resignadas a desaparecer, pero, en ocasiones, llenas de vigor. Entre todas las maneras que tiene el mar de golpear la madera de un navío, entre la totalidad de las formas en que la vida o la ausencia de ella da o quita existencia a las palabras, la más impetuosa, la más contundente es, sin duda, el amor. La huella plasmada en el lenguaje por este sentimiento universal tiene múltiples rostros: acaso, la sensación de frío o de calor, los recuerdos transformados en palabras, las canciones... No hay frases que resuman la intensidad del sentimiento amoroso, quizá, sólo la grandeza de un idioma pudiera acercarnos a describirlo.

El amor

Las palabras son barcos
y se pierden así, de boca en boca,
como de niebla en niebla.
Llevan su mercancía por las conversaciones
sin encontrar un puerto,
la noche que les pese igual que un ancla.

Deben acostumbrarse a envejecer
y vivir con paciencia de madera
usada por las olas,
irse descomponiendo, dañarse lentamente,
hasta que a la bodega rutinaria
llegue el mar y las hunda.

Porque la vida entra en las palabras
como el mar en un barco,
cubre de tiempo el nombre de las cosas
y lleva a la raíz de un adjetivo
el cielo de una fecha,
el balcón de una casa,
la luz de una ciudad reflejada en un río.

Por eso, niebla a niebla,
cuando el amor invade las palabras,
golpea sus paredes, marca en ellas
los signos de una historia personal
y deja en el pasado de los vocabularios
sensaciones de frío y de calor,
noches que son la noche,
mares que son el mar,
solitarios paseos con extensión de frase
y trenes detenidos y canciones.

Si el amor, como todo, es cuestión de palabras,
acercarme a tu cuerpo fue crear un idioma.

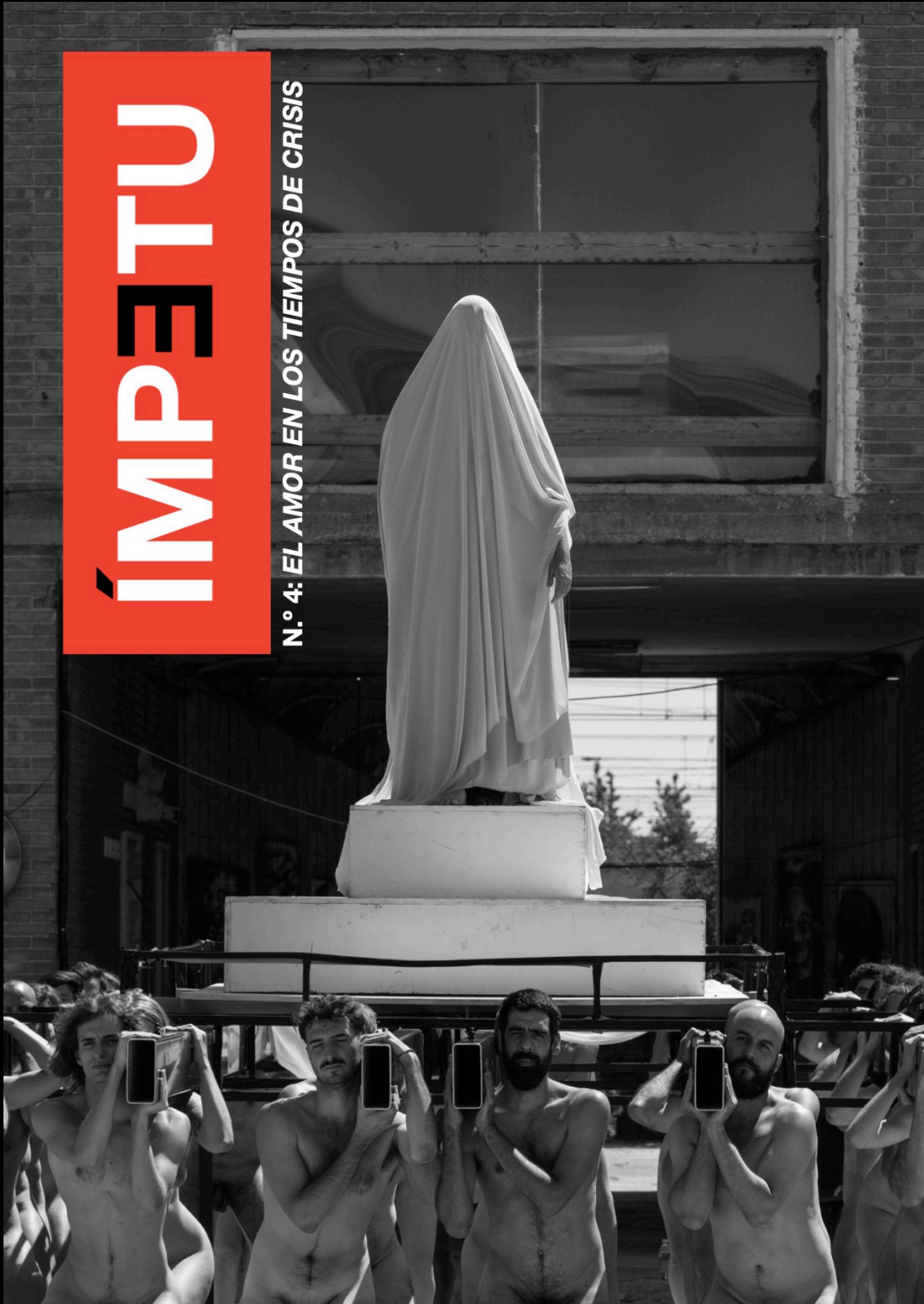
Luis García Montero, *Completamente viernes* (1988)

DIALOGARTE

UNA CONVERSACIÓN CON **ERNESTO ARTILLO**

ÍMPETU

N.º 4: EL AMOR EN LOS TIEMPOS DE CRISIS



www.ernestoartillo.com



ernestoartillo Tardé en asumir que estaba enamorado de Jesús. Físicamente enamorado de él.

Aparecía en nuestras citas sobre tronos de oro, rodeado de claveles, vistiendo túnicas de piel de ángel que se suspendían en el aire, con el pecho descubierto y las pestañas muy negras; casi desnudo otras veces, con gotas de sangre deslizándose desde el costado hasta sus oblicuos. Le gritaban guapo mientras se acercaba a mí. Deseaba entonces mojar mis dedos en sus llagas para luego metérmelos en la boca. Su presencia me aceleraba el pulso llegando casi a convertirlo en tacto. Pero cuando más cerca estaba de él, cuando ya podía sentir su calor, lo mataban. Antes de tocarle moría una y otra vez, asesinado por predicar un amor tan sencillo como el nuestro.

Lo mataban como a Juana, como a Federico, como a otros que vendrían después y de quienes también me enamoraría sin llegar a tocarlos.



“A quien buscas lo encontrarás entre tus hermanos” escribió mi padre en la primera página de un libro llamado Jesús que dejó sobre mi mesa. Sus palabras abrieron mis pupilas dejando entrar por ellas las luces más diversas del amor palpable. El mar, la música, las carnes y sus heridas podían pasar por mis yemas. Todos los hijos vivos de Dios al alcance de mis palmas.

Deshaciendo mi casa de Madrid he encontrado una caja con fotos manoseadas de algunos de los mesías de mi vida. A todos los he visto mecerse en sus tronos.



ÍMPETU ¿De dónde nace tu amor al arte y cómo se desarrolla esta expresión artística a lo largo de los años?

ERNESTO: Entiendo el arte más como una condena humana que como el don de algunas personas agraciadas. La necesidad de trascender en otros es tan ineludible como ponerse a vivir. Nadie se libra sin matarse. Desde que aparecemos en escena entre las piernas de nuestras madres, si no antes, se impone la dinámica de interpelarnos a través de la emoción. ¿No va de eso el arte? Pocas cosas me resultan más obscenas que escuchar a alguien diciendo “Uy, yo es que no soy nada artista”, peor aún si se dedica a la banca. Me gustaría entonces que esa persona se metiese en un container para siempre, perdiera la memoria, se vaciase por dentro, cogiera todo lo material que tiene, incluido el iPhone, el cepillo de dientes eléctrico y la tarjeta de El Corte Inglés, se lo tragase uno a uno y después de todo, sobreviviese. Así demostraría con una performance espectacular que es imposible no reconocernos como sujetos artísticos capaces de vivir sin espectadores, ni sin la ilusión de tenerlos. La trascendencia cuantitativa de las interacciones artísticas de cada uno es otra cosa. ¿Tiene más valor Beyonce haciendo saltar al estadio de la Super Bowl que un ciudadano cualquiera emocionando a su compañero de trabajo con un poema? La capacidad de llenar teatros, los miles de visitantes de un museo o las butacas llenas en un cine... todo eso que se cuenta y que se cobra no hace que esos procesos artísticos sean más artísticos que cualquier otro de naturaleza cotidiana, solo son más escandalosos. Ambas versiones tienen en común la misma intención de trascender en alguien para, en definitiva, reivindicar la necesidad de amar y ser amados. Que, en mi caso, es mucha.



ÍMPETU: ¿Cómo surge *Ensayo de Fe*?

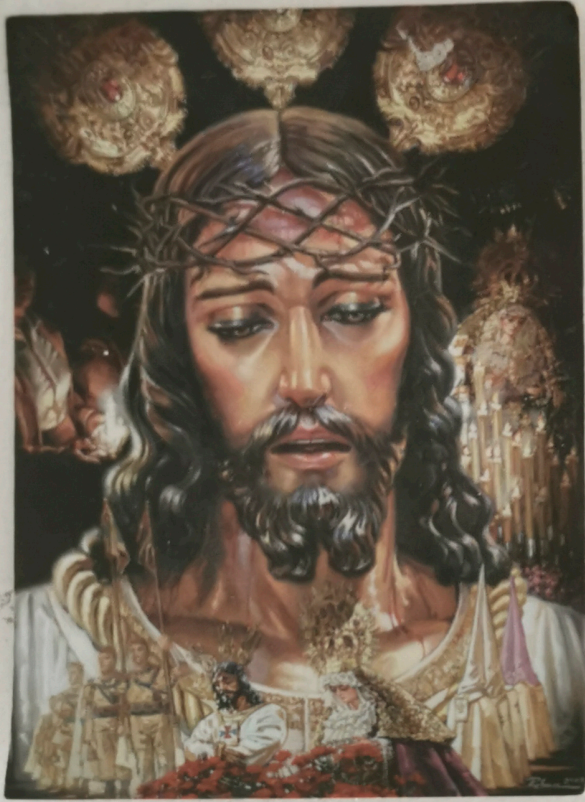
ERNESTO: Mi padre me sugirió (obligó a) escribir una redacción diaria desde que cumplí ocho años. Podía elegir el tema libremente. La primera que hice fue sobre la Semana Santa, intuyo que me urgía ordenar las emociones contradictorias que me generaba aquella tradición a la que había asistido desde que nací. El oro, la sangre, las lágrimas, los pies descalzos, las velas, el incienso, las flores, el tambor... no pasan desapercibidos en un niño. Ese pequeño texto fue el primero de muchos con los que fui documentando durante años mis sensaciones al respecto, dando testigo no solo de mi relación con la Semana Santa, sino también con Jesús y con su padre, con la iglesia y sus *followers*... me hacía preguntas sobre mi fascinación infantil con Jesús, mi ruptura con él durante la adolescencia, cómo descubrí años más tarde que tenía algo de icono sexual... también desacredité a la Iglesia y sus ceremonias en varias ocasiones hasta volver a valorarlas como actos performativos de alta calidad artística... y Dios siempre estaba de fondo, como una pregunta.

Nunca publiqué nada, acumulé y acumulé hasta intuir que solo compartiéndolo podía acabar de entenderlo, como quien va a terapia. ¿Cuáles eran mis creencias después de todo? ¿Cómo organizar a Jesús, a Dios y a la religión en mí? ¿Cuál era la imagen de una fe asexual e invisible? Ensayo de fe era el título de las respuestas que vendrían.

ÍMPETU: ¿Qué es para ti el amor? ¿Crees que este sentimiento es intrínseco al desarrollo humano y artístico?

ERNESTO: Amor es la primera palabra, de ella derivan el resto en orden piramidal. Dios y belleza vendrían después para ampliar su significado. Luego aparecerían otras como humano, arte u odio para seguir significándola, para hacerla física, para cuestionarla. Y así hasta completar el diccionario con todas las palabras que existen como sinónimos derivados de aquella primera.

En una regla de tres tan lingüística como cristiana diría que “Si Dios es el amor, Cristo, es el arte.”



Ensayo de Fe me ha ayudado a separar a Dios de la religión, a la belleza del folclore. La religión entendida como una estructura de personas que organizan a otras no me interesa. El folclore, solo en su expresión estética, tampoco. Dios es otra cosa, su cuerpo puede ser muchas.

ÍMPETU: ¿Qué partes de Ernesto están representadas en tu obra?

ERNESTO: Lo infantil y lo adulto, lo íntimo y lo público, lo inseguro y lo innegable, lo literal y lo poético, lo cómico y lo solemne, lo teatral y lo ordinario, lo dado y lo elegido, lo inculto y lo crítico, lo propio y lo ajeno, lo espiritual y lo superficial, lo femenino y lo masculino.

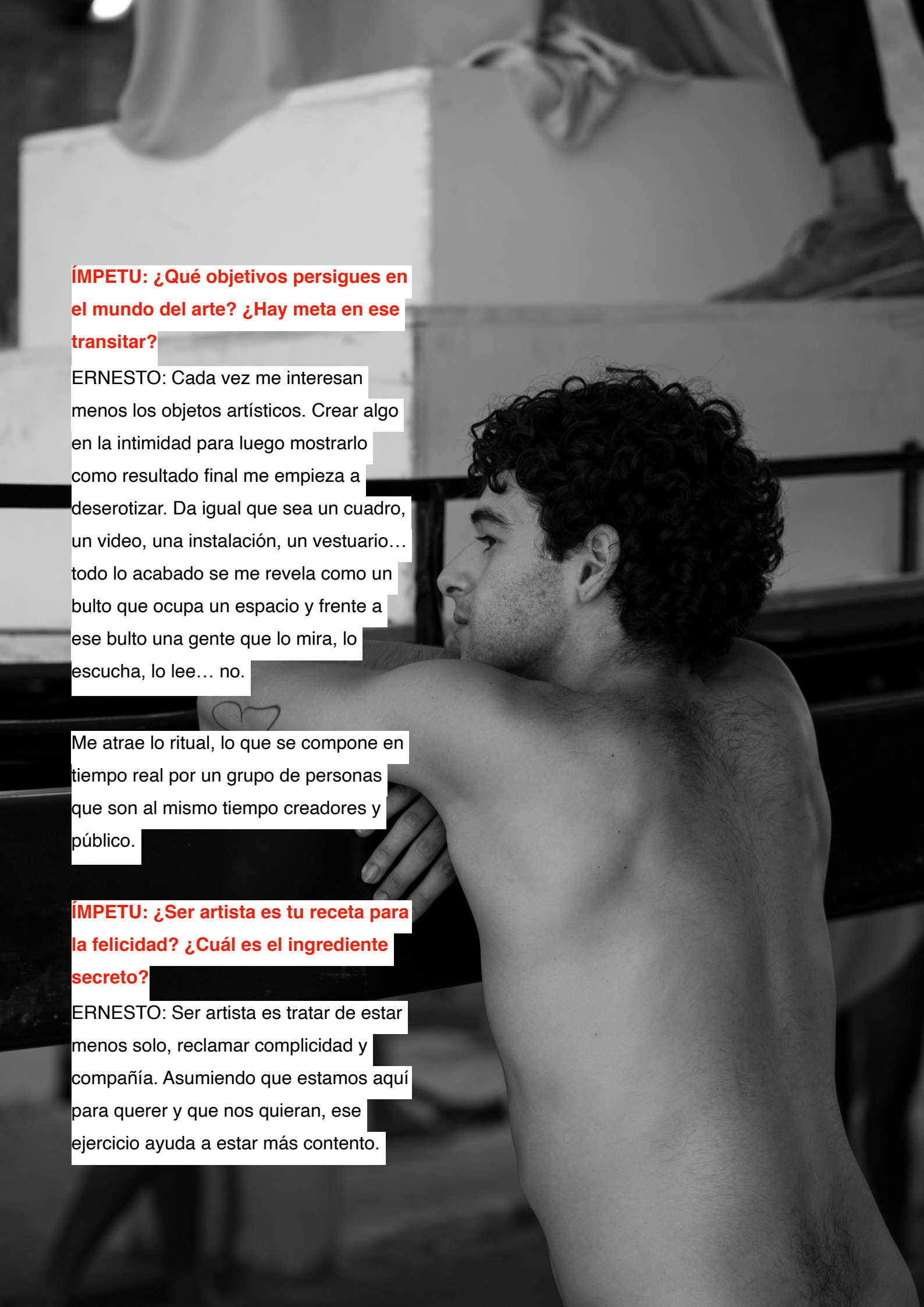
ÍMPETU: ¿Qué te permite lograr la palabra escrita?

ERNESTO: Para mí escribir es coger por los hombros a mis ideas, detenerlas y mirarlas.

ÍMPETU: ¿Qué tiene de especial el *collage* frente a otras prácticas artísticas?

ERNESTO: Hacer un *collage* es romper algo que ya existe para recomponerlo de una manera diferente. Esto, más allá de recortar unos cuantos papeles, es aplicable a cualquier ámbito. Deshacer una creencia, una relación, un hábito... con la intención de rehacerlo supone cuestionarlo, actualizar nuestra relación con esa cosa, negar lo presupuesto, remangarnos en el acto de vivir.





ÍMPETU: ¿Qué objetivos persigues en el mundo del arte? ¿Hay meta en ese transitar?

ERNESTO: Cada vez me interesan menos los objetos artísticos. Crear algo en la intimidad para luego mostrarlo como resultado final me empieza a deserotizar. Da igual que sea un cuadro, un video, una instalación, un vestuario... todo lo acabado se me revela como un bulto que ocupa un espacio y frente a ese bulto una gente que lo mira, lo escucha, lo lee... no.

Me atrae lo ritual, lo que se compone en tiempo real por un grupo de personas que son al mismo tiempo creadores y público.

ÍMPETU: ¿Ser artista es tu receta para la felicidad? ¿Cuál es el ingrediente secreto?

ERNESTO: Ser artista es tratar de estar menos solo, reclamar complicidad y compañía. Asumiendo que estamos aquí para querer y que nos quieran, ese ejercicio ayuda a estar más contento.



ernestoartillo Cuando hablas de los hombres, del hombre... ¿A qué hombres te refieres? ¿Quiénes son? ¿Soy yo uno de ellos?

ENSAYO DE FE sólo se sostiene si cualquiera puede serlo.

Mujeres, transexuales, géneros fluidos, intersexuales, no binarios...

Si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, hagámoslo aparecer en cualquiera de nosotrxs.

Y levantemos un trono juntxs.

Dios no se aparece en el miedo ni en la discriminación, mucho menos en el odio. Se aparece en los que aman y dejan amar incondicionalmente.

Dios está de tu parte.



ÍMPETU: En el amor, como en la guerra, ¿todo vale?

ERNESTO: Claro, otra cosa es que te puedan meter en la cárcel.

ÍMPETU: ¿Corren tiempos de crisis también para el arte?

ERNESTO: La crisis se lleva fenomenal con el arte porque forma parte implícita del mismo. La crisis de identidad, de inspiración, de tiempo, de salud... la crisis económica, la crisis nerviosa, la emocional, corporal, todo es parte de lo mismo. Luego está el negocio del arte que es algo de lo que no te puedo hablar porque no tengo la menor idea.

Yo necesito dinero para pagar cosas, cada vez más básicas, algunas me ayudan a estar vivo como la comida, otras a estar cobijado como el alquiler. En ese escenario de supervivencia, intento desenvolverme de manera artística, es decir procuro hacer cada vez mejor el amor conmigo y con los demás.

El dinero para pagarlas lo consigo de diferentes formas: vendiendo obras a través de una galería en Madrid, vendiendo otras por mi cuenta, haciendo proyectos de diferentes disciplinas con otros, ya sea un arquitecto, una compañía de teatro o un músico... también adaptando mis inquietudes a campañas comerciales. Esta última versión normalmente implica conciliar mis intereses con los de los clientes, entonces les digo que solo funcionará si hacen de mecenas de mi propio discurso, es decir que su marca o su compañía se puede beneficiar de mi creatividad si la respetan. Así funciona muy bien porque yo cuento mi historia, ellos se comunican con su público a través de ella y me pagan.

La transacción económica y artística que más disfruto, precisamente por su naturaleza ritual, son los talleres que imparto en Cabo de Gata, a los que acuden personas de cualquier ámbito para que desarrollemos conjuntamente procesos artísticos.



Si esta noche viese aparecer a Jesús en la pista de baile del Café Berlín, seguramente entre un grupo de transexuales negras, niños sin padres, señores trajeados en libertad condicional, inmigrantes recién salidos del mar, ancianos, prostitutas... con su pelo largo y sus sandalias, me enamoraría perdidamente de él.

Ensayo de Fe me ha ayudado a separar a Dios de la religión, a la belleza del folclore. La religión entendida como una estructura de personas que organizan a otras no me interesa. El folclore, solo en su expresión estética, tampoco. Dios es otra cosa, su cuerpo puede ser muchas.

Pero Dios no se me aparece en el cuerpo firme de Jesús, lo hace en otras formas de belleza. Lo leo en las palabras de otros, lo toco en el mar, lo veo en los ojos de un animal, lo oigo con diferentes ritmos, lo saboreo en pieles húmedas... Ahí está claramente Dios, en las expresiones más sencillas del amor. Tan sencillas que ofenden.

ÍMPETU: ¿Por qué los cuerpos?

ERNESTO: Porque los llevamos puestos. Trabajar con el cuerpo es economizar los recursos y aceptarnos como soporte de creación.

ÍMPETU: ¿Otra manifestación artística que sea equiparable a lo sublime que transmiten los cuerpos desnudos?

ERNESTO: Los cuerpos vestidos. Lo sublime está en el hallazgo. Desnudarse es más una herramienta del proceso que una apuesta estética. Despojarse de todo es un atajo para aproximarse a la esencia de las cosas. Si se consigue ese acercamiento vestido, sin perder su nitidez, entonces no hace falta quitarse los adornos.





Ernesto Artillo
www.ernestoartillo.com
[@ernestoartillo](https://www.instagram.com/ernestoartillo)

En un momento de sobredosis visual y necesidad espiritual, **Ensayo de FE** propone un boceto para detectar o cuestionar posibles inercias vitales y estéticas. ¿Qué pasa si, como con el trono de semana santa, llevamos nuestras creencias al estado de ensayo? ¿De qué nos desharíamos?

ÍMPETU: ¿Qué significa para ti el concepto?

ERNESTO: El concepto es el recuerdo que me queda después de un proceso artístico, es la memoria de lo aprendido.

ÍMPETU: Andalucía ha sido en innumerables ocasiones el manantial del arte español. ¿Qué es para ti tu tierra y cómo influye en tu poética y desarrollo artístico?

ERNESTO: Andalucía es mi escenario.



INVESTIGACIÓN

ÍMPETU

REVISTA ÍMPETU, NO. 4
“EL AMOR EN LOS
TIEMPOS DE CRISIS”,
SEPTIEMBRE DEL 2020

Recepción: 1/7/20

***El debate amoroso en la Edad Media:
el poema de Elena y María.***

Inmaculada Cózar Martínez

Investigador Independiente
inmaculadacozar@gmail.com

#ElenayMaría
#EdadMedia
#disputationes
#altercatio
#picaresca



El debate amoroso en la Edad Media: el poema de *Elena y*

María

Inmaculada Cózar Martínez

RESUMEN: El siguiente artículo indaga sobre el poema del siglo XIII *Elena y María*, en el que se aborda una disputa amorosa entre dos mujeres por un caballero y un clérigo. En la época medieval se conforma este tópico literario, y, por lo tanto, existen poemas similares en otras zonas, pero con distintas características. Lo que hace que esta obra sea tan excepcional es que, además de ser el único que trata este tema en España, realiza una gran crítica a la sociedad de la época, motivando un antecedente de la picaresca.

Palabras clave: Poema de *Elena y María*, Edad Media, *disputationes*, *altercatio*, picaresca.

A Middle Age Lover's Quarrel: A Deeper Look at *Elena y Maria*

ABSTRACT: The following article investigates *Elena y Maria*, the 13th century love poem about a dispute between two women, a knight, and a clergyman. Though the themes present in this poem are typical of the medieval time period, *Elena y Maria* has fascinating distinctions. This particular poem is the only one of its kind that deals with this subject matter from Spain, offering a great criticism of society at the time and motivating precedent of the picaresque genre.

Key-words: *Elena y María* poem, Middle Age, *disputationes*, *altercatio*, picaresque.

El debate amoroso en la Edad Media: el poema de *Elena y María*

Inmaculada Cózar Martínez

La literatura, según la Real Academia Española (RAE 23^a ed.), es el “arte de la expresión verbal”, por lo que abarca tanto textos escritos como hablados o cantados, refiriéndose este último a la literatura oral. Es de gran relevancia este caso puesto que las primeras obras literarias fueron compuestas para ser cantadas o recitadas, como la *Ilíada* o la *Odisea* de Homero, que datan del siglo VIII a.C., aunque a día de hoy continúa en controversia la fecha en la que fueron fijadas por escrito. La tradición oral tuvo un gran recorrido en la historia de la literatura, desde los rapsodos en la Antigüedad, pasando por los juglares en la Edad Media y llegando a los cuentacuentos en la actualidad.

En cuanto a esto, es la Edad Media la heredera inmediata de la Antigüedad y, por ello, surge el papel del trovador en la Europa de los siglos XII y XIV, principalmente en el sur de Francia. Los trovadores eran músicos y poetas que componían sus propias obras y las recitaban. La mayoría de sus composiciones se encontraban escritas en una variedad culta del provenzal antiguo, surgido en Occitania a finales del siglo XI. Estas trataban sobre amor, propaganda política o debates, entre otros temas, mostrando, en definitiva, la visión cultural y política de su época. Distintos a estos eran los juglares, otro personaje que nace en la Edad Media y que recuerda más al rapsodo de la Antigüedad. El juglar era un poeta con una vida nómada que recitaba los textos, previamente memorizados o improvisados en el mismo momento de la dramatización, que se servía de la mímica u otras artes como medio de ayuda para la recitación de sus obras. Debido a esto, los juglares se

imponen como los máximos representantes de la literatura de la transmisión oral durante la Edad Media (Riquer 12).

En pocas ocasiones se conoce, por lo tanto, el texto que recitaba un juglar. Sin embargo, este no es el caso del Poema de *Elena y María*. Este escrito, desaparecido durante varios siglos, fue descubierto por Ramón Menéndez Pidal a comienzos del siglo XX. Se trata de un manuscrito de minúsculas dimensiones que se fecha en el siglo XIII y que pertenecía a los bienes del Duque de Alba. Su importancia radica en que solo se conserva uno en todo el mundo, por lo que es considerado como una joya bibliográfica a la altura del *Cantar del Mío Cid*. Actualmente, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España desde el año 2007.



Manuscrito del poema de *Elena y María*, ms. 86 de la Biblioteca de la Duquesa de Alba, 66 x 55 mm. aprox. Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria.

Además de ser el único manuscrito conservado que incluya este poema, su valor se halla en que es uno de los pocos textos originales que se conservan cuyo tema es un debate medieval castellano. Es más, debido a su encuadernación de origen humilde y sus pequeñas dimensiones, se cree, según Menéndez Pidal, que pudo pertenecer a un juglar y que podía haber servido de soporte escrito, con fines memorísticos, para un texto que se recitaría oralmente. Esta teoría fue la que

expuso Menéndez Pidal cuando sacó a la luz por primera vez el poema en el primer tomo de la *Revista de Filología Española* en el año 1914: “El tamaño excepcionalmente pequeño del libro, propio para ser llevado en un bolsillo, y lo tosco de su ejecución, parecen indicarnos que se trata de una copia destinada tan sólo para el uso de un juglar ambulante” (4).

En el contenido del manuscrito se desarrolla una disputa entre María, amiga de un abad, y Elena, amiga de un caballero, cuyo tema es la consideración del mejor amante entre los dos expuestos. Esta discusión se rompe cuando una de ellas dirige unas palabras hacia el rey y le pide que sea él quien obtenga el veredicto. En cuanto al manuscrito, se observa un desajuste en sus páginas, debido a que no se encontró completo.

Continuando con lo dicho anteriormente y considerando el contenido del texto, se observa cómo solo se conserva la argumentación de Elena en la discusión de ambas ante el rey, que sería la primera de las dos en establecer el diálogo. Lo que sí se ha conservado es el alternado alegato de María y Elena en pro y en contra de sus relaciones respectivas con el abad y con el caballero, que pertenecen a la primera mitad del poema. Debido a que esta discusión se prolonga sin que se llegue a ningún consenso, María decide que el tema sea juzgado por el rey Oriol, cuya corte se encomienda al amor. Tras ir a la corte y saludar al rey, Elena comienza alabando al caballero y es en este punto donde se interrumpe el texto.

En cuanto al debate, existe una larga tradición en la poesía latina y en los romances de los siglos XII y XIII de unos poemas en los que se discute sobre si es preferible el amor de un caballero o de un clérigo, por lo que queda constancia de que el tema del poema es bastante recurrente en la época, e incluso puede

considerarse un tópico. Esta división entre un clérigo y un caballero tiene más alcance que el puramente amoroso, puesto que cada uno constituye un arquetipo de hombre: el clérigo representa al hombre de letras y el caballero, por su parte, al de armas. En los textos se utiliza la palabra “clérigo” para designar al hombre de letras sin ningún ápice de religiosidad. Sin embargo, es en los poemas más tardíos cuando toma el sentido concreto de sacerdote (Menéndez 21). Debido a que el tema ofrece una división entre dos mundos, la forma en la que se elabora el poema es, normalmente, mediante una discusión entre dos mujeres.

Se han conservado seis poemas con esta temática; el más antiguo es *Phillis et Flora*, un texto escrito en latín de la segunda mitad del siglo XII. En este, las dos protagonistas abordan un debate cuyo tema es similar: las cualidades de un clérigo y un caballero, sus amantes. Debido a que este se prolonga, deciden pedir ayuda a Cupido para que les dé una respuesta clara, por lo que avanzan hacia el Paraíso del Amor donde habita Cupido con sus jueces. La principal característica de este poema es que el clérigo adornó el texto con suntuosas descripciones mitológicas basadas en autores clásicos como Ovidio, Virgilio o Claudiano (Menéndez 22). El texto está basado en el idealismo y la suavidad de las doncellas al discutir, lo que produce una sensación cómica en el transcurso de la discusión. Este poema conforma la primera manifestación de textos medievales en los que se encuentra el debate, con la particularidad de que más tarde evolucionará para pasar del idealismo a un poema con un ápice más realista.

Le sigue a este texto un escrito francés de finales del siglo XII o principios del XIII, cuyo título es *Le Fugement d'Amour*. El tema central vuelve a ser la discusión entre dos damas sobre el amor de un caballero y un clérigo, pero en esta ocasión se

muestra adornado por grandes florituras, por lo que la discusión se enmarca en el final del texto. Se puede observar, por lo tanto, que la disputa entre las dos doncellas no adquiere tanta importancia como en los textos anteriores, puesto que este pretende realzar una cualidad común al caballero y al clérigo, la cortesía.

Debido a esto, los textos posteriores influenciados por el poema francés no ocupan como tema principal la disputa, sino que la abordan de forma superflua, primando los elementos fantásticos, según se ve en obras como *Li Fablel dou, Dieu d'Amors* y en *Vénus la déesse d'amour* (Oulmont 74, 197 y 217). Sin embargo, sí que se compusieron otros poemas con el tema de la disputa como principal, sirviendo como ejemplo el de *Hueline et Eglantine*, probablemente de principios del siglo XIII. Se encuentra otro poema anglo-normando llamado *Melior et Ydoine* cuyo tema es similar, con la diferencia de que no se encuentra en este nada de idealismo, alcanzando incluso a la grosería.

En cuanto a la versión española, *Elena y María* posee rasgos diferenciadores en comparación con los textos comentados. En el poema, la discusión de las damas es lo principal, ocupando la mayor parte del escrito. En este no aparece ninguna muestra de idealismo, ni por parte de las damas ni en cuanto al clérigo ni al caballero, sino que la discusión se torna en la cólera de las dos mujeres que llega hasta los improperios. Por otro lado, las características que se observan en el abad y el caballero también ofrecen diferencias en cuanto a los poemas anteriores. En este caso, el primero de ellos, el abad, es un mujeriego que maldice incluso a su amiga; por otro lado, el caballero es un jugador que lleva una vida miserable.

Según Menéndez Pidal, es probable que este cambio de los caracteres se deba a que hay una evolución del léxico. El clérigo en los debates anteriores

aparece como un hombre de letras, realizando su cortesía y el amor refinado, perteneciendo a una clase social más culta que la de su adversario, el caballero. Sin embargo, la evolución del lenguaje propició que la palabra “clérigo” designara simplemente “sacerdote” y, debido a esto, la versión de Blancheflour contiene una protesta contra la ilegitimidad del amor clerical y en la española se comenta el menosprecio que obtiene la dama del abad por la ilicitud de su amor (25).

Esto hace que el idealismo que se pretendía con estos debates desaparezca por completo, tras quedar el texto sin la antigua discusión sobre las cualidades morales del clérigo y el caballero, que representaban las dos clases de la sociedad: por una parte, los letrados instruidos y discretos; por otra, los caballeros ignorantes y jactanciosos. Por lo tanto, en la versión española —que ya no cuenta con esta discusión idílica— se forma una disputa sobre la vida del abad y el caballero y cómo estos tratan a sus damas.

La escena final ha desaparecido, pero Menéndez Pidal afirma que el diálogo entre las dos damas podría haberse resuelto de una forma muy similar a los textos anteriores (26). Algo que sí parece ser innovador en el poema de *Elena y María* es que el Rey hace de juez ante las dos damas que abogan por sí mismas su causa ante este. Pero son más las semejanzas halladas en todos los poemas que las diferencias. Los elementos que conforman el personaje de Elena provienen de la imitación francesa de *Le Fugement*, así como los detalles satíricos y el nombre del rey Oriol. Sin embargo, Menéndez Pidal (28) advierte que las seis versiones extranjeras que se conocen forman un grupo en el que la versión española no se incluye. Esto es debido a que los demás poemas cuentan con versos y pasajes semejantes que dejan ver el conocimiento de las unas en las otras aludiendo a

algún original común. En el caso de la versión española el texto original nos es desconocido o bien podría ocurrir que todas las versiones atendiesen a un texto primitivo anterior, que se encuentra perdido, y que cada una de estas se fuera adaptando a los gustos de cada país en el que se popularizase.

Cabe destacar en el poema de *Elena y María* que el juglar no introduce elementos de fantasía —algo que lo hace diferente al resto de las versiones extranjeras— sino que simplemente desarrolla la satírica picaresca, tan propia de este territorio. Por lo tanto, el autor de *Elena y María* ofrece una primera muestra de este género cómico que tendrá su máximo esplendor con *El Arcipreste de Hita*.

La estructura del poema, según Walde (164), deriva de las *disputationes* académicas creadas como ejercicios en los *studia generalia*, dando lugar al método de la *altercatio*. Lo que resulta cómico de este debate, y de la obra en general, es que este no deja sitio a la defensa de ninguno de los personajes, es decir, es un diálogo en el que todos son juzgados y ridiculizados. En este punto, por lo tanto, es necesario advertir para qué público iría destinado este texto, puesto que se supondría que este tendría la suficiente capacidad crítica como para entender que todo formaba una gran parodia en la que los personajes resaltan los ideales de sus estamentos pero de forma invertida.

De entre los estudios que han sido realizados de esta obra se encuentran dos corrientes principales en las que se enmarcan dos opiniones distintas en cuanto a quién iría dirigida esta obra. La primera de ellas es la defendida por Ramón Menéndez Pidal, afirmando que el poema estaba dirigido a un público popular, por lo que se asociarían los personajes de la obra con referentes reales de la sociedad. Esta teoría también es secundada por Tavani, el cual sostiene que el público estaría

conformado por un nuevo estamento naciente conocido como burguesía ciudadana y que estos juzgan como parásitos a los miembros de los estamentos clerical y nobiliario (77). Por otra parte, algunos estudiosos como Díaz-Plaja, Ynduráin o Gómez Redondo abogan por una audiencia más cortesana. Este último opina que se trataría de

un texto juglaresco, compuesto para ser recitado (incluso representado) en un ambiente cortesano” en el que habría unos espectadores dispuestos a “analizar pautas de comportamiento y actitudes humanas y acostumbrados a valorar las sutilezas intelectuales de un género poético. (237-38)

El hecho de que los personajes aparezcan como irrisorios se puede observar en las protagonistas de la obra. Según los preceptos ciceronianos de caracterización (I, XXIV, 34–36), se las ridiculiza por un conjunto de peculiaridades que atienden a su naturaleza u “hominum genus”. De acuerdo con el propio poema, se afirma que son “hermanas—fijas de algo” (19), por lo tanto ambas tienen el mismo modo de vida que, según ellas mismas, es pobre, tanto en comida como en otros aspectos cotidianos:

Quando [el caballero] al palaçio va

ssabemos vida quele dan:

[el] pan a rraçion,

el vin[o ssi]n ssazon;

sori[e] mucho & come poco,

va cantando commo loco;

commo tray poco vesstido,

ssienpre ha fanbre & frio.
Come mal & jaze mal
de noche en ssu ostal,
ca quien anda en cassa ajena
nunca sal' de pena.
Mientras [e]l esst[a] alla,
lazera[d]es vos a[ca];
para[des] mientes quando verna
& cata le las manos que aduras,
& ssenon tray nada,
luego es fria la possada. (51–68)

En este fragmento se llega a vislumbrar cómo la pobreza no es solo económica, sino también sexual. Según Walde, el vino se asocia con el amor y la sexualidad, del mismo modo que la temperatura lo hace con el erotismo. Teniendo en cuenta dichos factores, en este poema se muestran las carencias de uno y de otro. Según María, el amante de su hermana no come ni bebe, puesto que es pobre y, además, pasa frío. Asimismo, en el último verso “luego es fria la possada” (v. 68) aparece una metáfora que sugiere que el caballero está muy debilitado y, por lo tanto, no se acerca a su mujer, por lo que no hay ninguna acción erótica (168). En definitiva, se muestra a los personajes de distintos modos, puesto que no solo los rebaja en cuanto a su estamento nobiliario ideal sino que también lo hace en lo referente a su erotismo.

En tiempos de crisis en los que la sociedad estaba compuesta en su mayoría por hidalgos empobrecidos, falsos religiosos y caballeros y burgueses enriquecidos que vivían en otra realidad, el amor era completamente interesado y es así como se muestra en el poema de *Elena y María*. Una obra que, aun sin saber a ciencia cierta a qué público se dirigiera, muestra una gran crítica social hacia esos dos estamentos tan característicos de la época medieval como son el caballero y el clérigo. Además, contamos con que esta versión, la española, es la que más muestra a los personajes principales caricaturizados, haciendo un gran uso de la parodia y, mediante esta, una crítica a la sociedad del momento. De esta manera, empiezan a aparecer en la obra unos primeros indicios de la picaresca, llegando a la conclusión de que este texto podría ser uno de los primigenios en los que se empieza a vislumbrar dicho género que tanto caracteriza a la literatura española del Siglo de Oro.

Bibliografía

- Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Castalia, 1998.
- Cicerón, Marco Tulio. *Rhetorici libri duo qui vocantur De inventione*. Traducción de Bulmaro Reyes Coria, UNAM, 1997.
- Díaz-Plaja, Guillermo. "Poesía y diálogo. Elena y María." *Estudios Escénicos*, vol. 6, 1960, pp. 78–80.
- Gómez Redondo, Fernando. *Poesía española, 1. Edad Media: Juglaría, clerecía y Romancero*. Crítica, 1996.
- Jeanroy, Alfred. *Origines de la poésie lyrique en Francie*. Faculté des Lettres de Paris, 1889.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Elena y María (Disputa del clérigo y el caballero). Poesía leonesa inédita del siglo XIII." *RFE*, vol. 1, 1914, pp. 52–96.
- Oulmont, Charles. *Les débats du Clere et du Chevalier*. Champion, 1911.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores, historia literaria y textos*. Ariel, 1974.
- Tavani, Giuseppe. "Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare." *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 15, 1964, pp. 51–84.
- Walde Moheno, Lillian von der. "Humorismo crítico: La disputatio entre Elena y María." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 83, 2006, pp. 163-79.
- Ynduráin, Domingo. "La literatura española en el siglo XIII." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 83, 1978, pp. 163-80.

ÍMPETU

REVISTA ÍMPETU, NO. 4
“EL AMOR EN LOS
TIEMPOS DE CRISIS”,
SEPTIEMBRE DEL 2020

Recepción: 22/05/20

La crisis de la honra castellana en las novelas de María de Zayas

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Universidad de Cádiz
vperaltar94@gmail.com

#MaríadeHayas

#honra

#mujer

#feminismo

#novela



La crisis de la honra castellana en las novelas de María de Zayas

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

RESUMEN: El propósito de este artículo es señalar cómo la escritora María de Zayas muestra su repulsión al sistema de honra castellana. El código de la honra venía desarrollándose desde la Edad Media hasta sus días y limitaba social y sexualmente a la mujer, relegándola al ámbito privado y a la discreción. Tal acción es desarrollada por la escritora en sus dos obras más famosas: *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*, de tal modo que estas serán analizadas con el objetivo de confirmar nuestra hipótesis principal.

Palabras clave: María de Zayas, honra, mujer, feminismo, novela.

The Crisis of Spanish Honor in the Novels of María de Zayas

ABSTRACT: The purpose of this article is to point out how writer María de Zayas shows her repulsion to the Spanish honor system. The code of honor had been developing since the Middle Ages and limited women socially and sexually, relegating them to the private sphere and a life of discretion. To see how Zayas confronts this system we will analyze her two most famous works: *Novelas amorosas y ejemplares* and *Desengaños amorosos*, and in doing so will show how honor systems are refuted in her eyes.

Key-words: María de Zayas, honor, women, feminism, novel.

La crisis de la honra castellana en las novelas de María de Zayas

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Y ¿cómo sabrá ser honrada

la que no sabe en qué consiste el serlo?

María de Zayas, *Desengaños amorosos* (1647)

El concepto de la honra durante el s. XVII español tenía unas connotaciones culturales que determinaban los comportamientos de las clases sociales. Suponía un elemento capital que todo buen caballero o familia debían mantener si deseaban ser respetados por la sociedad. Asimismo, la literatura de la época utilizó también la idea de la honra; tal fue el caso del teatro barroco español. Autores tan consagrados como Lope de Vega o Calderón de la Barca trazaron gran parte de sus dramas en torno a este código. Simultáneamente, también en la narrativa estaba presente la honra castellana como motivo argumental de algunas historias, tal y como afirma Francisco José Herrera (1999) que ocurría con *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499). En la mayor parte de los casos, aquellas ocasiones en las que salía a colación la idea de la honra en la literatura, esta se consideraba como una causa inamovible por la cual incluso el asesinato estaba permitido a la hora de su defensa. Siempre que la honra hacía su aparición en la literatura era para reprender a la mujer por su comportamiento o ensalzar la valía del caballero por vengar alguna afrenta hacia ella. Paralelamente, en este mismo período existe el caso de la escritora María de Zayas y Sotomayor (1590-1661), que contra todo pronóstico por

las limitaciones impuestas a la mujer en su tiempo, no solo escribió novela, poesía y teatro, sino que además publicó sus obras y estas tuvieron una gran acogida. Este hecho, considerado un gran mérito dadas las circunstancias de la autora, lo consiguió gracias a un estilo ameno y cercano para el público y que ella misma señala en su obra: “Y yo, como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora . . . he procurado hablar en el idioma que mi natural me enseña y aprendí de mis padres” (“Desengaños” 469-70). En sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Parte Segunda del Sarao, y entretenimiento honesto* (1649) —este último denominado coloquialmente como *Desengaños amorosos*— reflejó las injusticias que sufrían las mujeres debido al sistema de la honra. De este modo, el propósito principal de este artículo consiste en mostrar de qué manera refleja esta escritora su pensamiento respecto a la honra y ser testigos de un discurso diferente al resto de autores de la época.

Antes que nada, es preciso definir el concepto de honra castellana y diferenciarla del honor. Ambos términos surgen en León durante las guerras de expansión de los reinos cristianos por la Península Ibérica. Por tanto, en un principio, estuvieron vinculados al ámbito bélico, ya que el tratamiento de nobleza podía adquirirse por medio de las proezas en el combate y “el otorgamiento . . . implicaba necesariamente el reconocimiento de la honra del caballero por parte de la comunidad” (Martínez López 1). Más adelante, con la instauración de ejércitos regulares que desplazaron a la nobleza del espacio castrense, se relacionó el honor con el poder adquisitivo y el linaje de las familias, incluso con cuestiones religiosas como fue la de la denominada pureza de sangre (Martínez López 5). Esta condición de nobleza suponía, desde la Edad Media, el goce de ciertos privilegios pecuniarios

y legales, entre los que cabe destacar la exención de pago de algunos impuestos o la prevalencia del testimonio noble frente a los demás (Martínez López 2). Junto al honor estaba ligada la honra, y mientras que, por un lado, el primer término se relaciona con la masculinidad, pues eran estos los encargados de ganarla y “les corresponde practicar una defensa activa del honor” (Gascón 637). Por otro lado, la honra consistía en la buena fama y estimación ajena (Martínez López 1), y esta se depositaba en las mujeres de la familia, que debían preservarla de manera pasiva:

La actividad consiste en la transmisión de los valores sociales del honor a sus hijos, en la enseñanza de comportamientos honorables y en el mantenimiento de las virtudes . . . les exige el no ser, no hacer: no dar que hablar, no significarse, no llamar la atención. La mujer está condenada a la inacción si no quiere poner en cuestión la honorabilidad de todo el grupo familiar con sus actos. Ha de estar sometida y callada, debe pasar desapercibida, ser socialmente invisible a pesar de las dificultades que representa. (*Ibid.*)

Menciona Chilcott a propósito de dichos vocablos: “Si los hombres podían mantener el código del honor, que lograrían con su masculinidad activa y vigilante, la mujer se había de mantenerse [*sic.*] pasiva, obediente y neutralizada sexualmente” (9). Esta, desde la imposición de dicho código, se vio privada totalmente de la libertad de conducta ya que “sus actuaciones están permanentemente cuestionadas y sometidas a la opinión pública, la honra, la buena fama, la estimación colectiva no tienen un carácter definitivo” (Gascón 636). La mujer estaba obligada a salvaguardar este precepto con su comportamiento y a veces, incluso, corría el riesgo de posibles malinterpretaciones de sus actos por los demás (Gascón 638). Un peso que solo recaía sobre los hombros de ella, pues

como se refleja en documentos de la época: “El hombre, por ser hombre, abástale que sea bueno, aunque no lo parezca; mas la muger, por ser muger, no abasta que lo sea, sino que lo parezca . . . la honra de todos ellos depende de sola la mujer” (Guevara 373). Si la mujer era deshonrada debía ser vengada ante aquellos que habían cometido dicho acto por sus familiares: “Del honor de la mujer respondía el miembro más inmediato de la familia: el esposo, el hermano, el padre velan por la honra y dignidad de la esposa, de la hermana, de la hija y, en caso necesario, el primer caballero que presencia el lance” (Pfandl 141). Sirva de ejemplo en la literatura medieval la restauración de la honra de las hijas de El Cid. Este panorama vinculó de manera estrecha el concepto de la honra con la sexualidad femenina, reprimiéndola hasta el punto de no depender de ellas mismas. Una de las situaciones que más se reflejó en la literatura barroca, en especial en el teatro, fueron las infidelidades conyugales, para las cuales “la solución más frecuente era la de la muerte de la esposa infiel y del hombre ofensor” (Martínez López 2), pues era la deshonra la mayor de las afrentas para la sociedad de la época y, en consecuencia, en su restitución o venganza todo estaba permitido.

Frente a este discurso, presente en la mayor parte de la literatura barroca, surgen otras corrientes que ironizan sobre el protagonismo que había cobrado el honor y la honra en la sociedad. Por un lado, está la literatura picaresca; en *El Lazarillo de Tormes* (1554) se expone a través del argumento la problemática de la preservación de la honra, un claro ejemplo es el episodio del escudero: preocupado de guardar las apariencias de cara al público mientras no tiene qué comer. Por otro lado, la obra de María de Zayas cuestiona el concepto de honra desde una perspectiva concienciadora, ya que muestra sin pudor situaciones que se daban

como resultado de cumplir el modelo de la honra hasta sus últimas consecuencias. Las novelas de la escritora madrileña están protagonizadas por mujeres que sufren las repercusiones del sistema social del honor y la honra provocando, tanto en el lector como en las protagonistas, un desengaño ante dichos actos.

A niveles estructurales María de Zayas empleó la técnica novelística en boga: la implantación de marcos narrativos que daban paso a la narración de las diferentes historias a modo del *Decamerón* (Giovanni Boccaccio – 1352). El marco narrativo en *Novelas amorosas y ejemplares* es provocado por una fiebre cuartana contraída por Lisis. Para su reposo se reúnen los personajes durante cinco noches y narran diez historias; mientras que en *Desengaños amorosos* es la recuperación de Lisis lo que lleva a organizar su desposorio y hace reunir a los personajes durante tres noches y narrar los diez desengaños que la componen. Destaca Paun de García que en la mayoría de las narraciones de estas dos novelas son los personajes femeninos quienes toman la voz e incluso dejan bien claras sus intenciones (cit. en Chilcott 2-3), especialmente en *Desengaños amorosos*, donde Zelima comienza así su historia:

Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño, para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres, para que vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida; que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien, siendo su mayor entretenimiento decir mal de ellas: pues ni comedia se representa ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna.
(“Desengaños” 124)

Son claras las intenciones de crítica y advertencia de María de Zayas. Por esto, a lo largo de su obra los personajes femeninos reflexionan acerca de las injusticias que se enmascaran tras el depósito de la honra en la mujer, ya que exime al varón de cualquier responsabilidad de carácter sexual y, además, la deshonra le autoriza a cometer cualquier acto que satisfaga su sed de venganza, incluyendo el asesinato. Concluye Lisis tras oír los diez desengaños: “¿Es posible que, con tantas cosas como habéis visto y oído, no reconoceréis que en los hombres no dura más la voluntad que mientras dura el apetito, y en acabándose, se acabó?” (“Desengaños” 507).

Dentro de las novelas de María de Zayas podrían diferenciarse cuatro formas de crítica o denuncia. La primera de ellas consistiría en la representación de la crudeza de las atrocidades que eran capaces de ejecutar en la sociedad barroca por el mero hecho de salvaguardar la honra o vengarla:

Por lo general la novela cortesana ante el honor adopta una doble postura, la típicamente calderoniana, recordemos, la deshonra sólo se lava con sangre, y aquella otra, más humana y realista, que a lo largo de casi toda su obra defendió Cervantes. María de Zayas, apasionada y fatalista, optaría por la rigidez calderoniana. (Martínez del Portal 17)

Así puede comprobarse en el desenlace de “El verdugo de su esposa”, con clara influencia calderoniana como afirma Ursula Jung (159-76), al comparar esta historia con *El médico de su honra* (1637) del dramaturgo: “Viendo que Roseleta dormía, le quitó la venda de la sangría, y le destapó la vena, por donde se desangró, hasta que rindió la hermosa vida a la fiera y rigurosa muerte” (“Desengaños” 221). Durante el desarrollo de esta historia la dama Roseleta rechaza en más de una

ocasión a su pretendiente don Juan, llegando a alertar a su marido don Pedro, el cual trazó y ejecutó un plan para asesinar a don Juan, pero este pudo salvarse porque prendieron a la persona equivocada. A pesar de la fidelidad de Roseleta, don Pedro la asesina al ver que don Juan sigue vivo. En esta historia la autora sugiere que el código de la honra permite al esposo librarse de una mujer cuando este se cansa (Williamsen 146):

Bien pensaréis, señores, que estos prodigiosos sucesos serían causa para que don Pedro estimase y quisiese más a su esposa, . . . Pues no fue así, que con los crueles y endurecidos corazones de los hombres no valen ni las buenas obras ni las malas; . . . Así le sucedió a don Pedro, que, o fuese que se cansó de la belleza de Roseleta (por tenerla por plato ordinario, y quisiera muda, y ver diferente cara), o por hallarse corrido de lo que le había sucedido con don Juan, viendo que se había divulgado por la ciudad, que no se hablaba en otra cosa. (“Desengaños” 219)

Cuando el esposo no comete la atrocidad de asesinar a su mujer suele optar por el enclaustramiento de ella. Por tanto, al aislamiento social que sufren las mujeres de esa época: “Se las recluye al ámbito doméstico, se las educa en la debilidad física y se les limita el acceso a las letras” (Cortés 155), se le suma la reclusión literal por la que algunos maridos optaban. Además, esto generaba que el castigo se ejerciera de forma privada, ya que las mujeres en su enclaustramiento “son golpeadas, violadas, desangradas, envenenadas, ahorcadas por maridos, cuñados o hermanos” (*Ibid.*). Tal es el caso de doña Inés en “La inocencia castigada”, que tras ser violada es encerrada por su marido durante seis años. María de Zayas hace hincapié en la inocencia de esta dama y se enfoca en la

descripción de la horrenda situación en la que se encuentra tras su liberación: “El color, de la color de la muerte; tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos, como si el pellejo que estaba encima fuera un delgado cendal . . . más la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar” (“Desengaños” 287).

Otra de las maneras que emplearía María de Zayas para derrumbar el código de la honra en sus novelas consiste en juzgar mediante discursos a los que considera partícipes de este. Critica sin reparo alguno la actitud hipócrita de los hombres que son reflejados en sus novelas. Del mismo modo, manifiesta su posición frente al qué dirán y reprende a las mujeres que son cómplices del sufrimiento de otras. Sus ideas son claras con respecto a ambos:

Veis la parienta burlada, . . . y finalmente veis que el día de hoy el mayor honor y la mayor hazaña de que se precian los hombres es de burlaros y luego publicarlo y decir mal de vosotras, sin reservar ninguna, . . . ¿y no tomaréis ejemplo las unas en las otras? ¿Para qué os quejáis de los hombres, pues conociéndolo, os dejáis engañar de ellos fiándoos de cuatro palabras cariñosas? (“Desengaños” 458)

La preocupación de Zayas reside, por un lado, en la hipocresía de los varones que quieren hallar la virtud y la honra en las mujeres de su familia mientras que buscan apasionadamente mujeres a las que poder burlar para luego vanagloriarse de sus conquistas. Escribe Zayas a propósito de la actitud cínica de conquista: “Los hombres empiezan amando, y acaban venciendo, y salen despreciando. Porque en viendo que una mujer se les resiste, ya no por amarla,

sino por vencerla” (“Desengaños” 208)¹. Por otro lado, recrimina a las mujeres que caen en el juego de estos hombres —si bien en sus novelas la mayoría de las mujeres que ven manchada su honra lo hacen contra su voluntad— y se obsesionan por guardar las apariencias. Para María de Zayas esto último genera que las mujeres pierdan el tiempo “afeminándose más que naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias” (“Desengaños” 228). También, que vivan con la eterna preocupación del qué dirán de ellas después de que los mismos que la han utilizado hayan difundido lo ocurrido para pavonearse ante los demás: “No sé qué mujer duerme sosegada en su cama, sabiendo que en los corrillos están diciendo mal de ella los mismos que debían encubrir su falta, habiendo sido instrumentos de que cayese en ella” (“Desengaños” 459). Una preocupación más que lógica pues “es este personaje impersonal [los corrillos] . . . el que obliga a matar ante una sospecha, el que fuerza a emigrar para evitar el verse rodeado de miradas intencionadas” (Montesa 291).

Fruto de la desazón ante estas injustas situaciones se llega al tercer modo de crítica que utilizaría María de Zayas frente a la honra: la configuración de personajes femeninos con actitudes que las empoderan, pues difieren del resto de las protagonistas de la literatura coetánea. Se lamenta Laura, personaje principal de “La fuerza del amor”:

Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlarais como os burláis. Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la

¹ Esta idea de hastío y rabia la toma Sor Juana Inés de la Cruz para reflejarla en su célebre poema “Hombres necios que acusáis” (Cortés 148-49).

honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas rucas, y por libros almohadillas. (“Novelas amorosas y ejemplares” 364-65)

María de Zayas anhela una actitud de reivindicación en las mujeres de su tiempo para que las que están y las que vendrán puedan desyugarse del sistema que las anula socialmente: “¡Ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas, con el entendimiento, y otras, con las armas! Y será el mejor desengaño para las que hoy son y las que han de venir” (“Desengaños” 231). Ella cree en la igualdad y no comprende el porqué del trato diferente a hombres y mujeres desde las bases de la educación: “¿El alma no es la misma que la de los hombres?” (“Novelas amorosas y ejemplares” 364), pregunta Laura en “La fuerza del amor”, mientras que Isabel en el “Desengaño primero” lanza la cuestión: “¿Por qué siendo hechos de la misma masa y trabazón que nosotras, no teniendo más nuestra alma que vuestra alma, nos tratáis como si fuéramos hechas de otra pasta . . .” (“Desengaños” 136).

Las mujeres de María de Zayas buscan las mismas condiciones educativas de las que gozan los galanes de sus novelas, mientras que estos se contentan con hallar una mujer que “no ha menester saber más que amar a su marido, guardarle su honor y criarles sus hijos, sin meterse en más bachillerías” (“Novelas amorosas y ejemplares” 331), a lo que responde con astucia María de Zayas a través de la Duquesa de “El prevenido engañado”: ¿Y cómo . . . sabrá ser honrada la que no sabe en qué consiste serlo? ¿No advertís que el necio peca y no sabe en qué?” (*Ibid.*). No solo con palabras demuestran sus protagonistas su activismo sino que pasan a la acción: “En lugar de quedar ensombrecidas por los adulterios o

vicisitudes amorosas salen engrandecidas por su capacidad de determinación y la restauración del honor por sí mismas” (Solana 33). Este es el caso de Aminta en “La burlada Aminta y venganza del honor”, que tras ser deshonrada busca la venganza con sus propias manos y no la delega a su pretendiente don Martín: “No ha de ser así mi venganza —dijo Aminta— porque supuesto que yo he sido la ofendida, y no vos, yo sola he de vengarme” (“Novelas amorosas y ejemplares” 236). Mientras que en otras obras del barroco —como en *Las dos doncellas* de Miguel de Cervantes— el travestimiento sirve para que la dama se proteja de la deshonra, advierte Felten que en este caso “al disfraz masculino se le presta un papel que equivale a un verdadero *gender switch*, una subversión de la disposición genérica convencional” (69-70).

Aprovechando el recurso del disfraz masculino puede apreciarse la parodia del discurso donjuanesco (Felten 70), una acción transgresora para su época. Como también era revolucionario el modo en que algunas mujeres de Zayas mostraban abiertamente su deseo sexual, pudiendo considerar este hecho como el cuarto método de ataque al sistema de la honra. Así puede verse en “El prevenido engañado”, donde doña Beatriz posee en un aposento a un esclavo con fines sexuales y que momentos antes de su muerte le dice:

¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando yo acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. (“Novelas amorosas y ejemplares” 310)

A pesar de todo, ante las grandes injusticias que pasan las mujeres de estas novelas, Lisis, la protagonista del marco central de ambas obras, decide ingresar en un convento:

Esta decisión es considerada acertada por la voz narradora y reflejaría la situación social que limitaba a la mujer del siglo XVII a escoger entre un matrimonio —muchas veces impuesto— o una vida —con cierta autonomía— en los claustros religiosos donde las mujeres podían vivir sin profesar los votos. (Cortés 146)

Ella ha sido testigo de cómo la sociedad, bajo el pretexto de la honra, ha marginado y condenado a estas mujeres, que solo querían tener las mismas oportunidades que sus compañeros.

En definitiva, son varias las conclusiones a las que se han llegado con este artículo. María de Zayas expone en sus novelas su disconformidad con el modelo de conducta basado en la honra y muestra su obsolescencia a través de cuatro técnicas: exhibir la crueldad y el horror que puede generar su salvaguardia; señalar sin tapujos la hipocresía de los hombres y la ingenuidad de algunas mujeres; reflejar el desempeño de acciones transgresoras de muchas de sus protagonistas; y finalmente, manifestar el apetito sexual femenino sin tabúes. Este acto no solo fue revolucionario en su tiempo, sino que aún en el s. XX el crítico Ludwig Pfandl cuestionó el valor literario de la escritora: “¿Se puede dar algo más ordinario y grosero, más inestético y repulsivo que una mujer que cuenta historias lascivas, sucias de inspiración sádica y moralmente corrompidas?” (cit. en Ulrich 19). Incluso, hoy día la cuarta acepción de “honra” en el DRAE dice: “Pudor, honestidad y recato de las mujeres” (1192), sin señalar que este concepto

no se ajusta a los tiempos que corren. Por tanto, la literatura de María de Zayas sentó las bases de un mensaje todavía necesario, iniciando la crítica razonable al código de la honra y distinguiendo una manera respetuosa e igualitaria de amor en tiempos de crisis.

Bibliografía

Albers, Irene. *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Iberoamericana Editorial, 2009.

Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico, Cátedra, 1987.

Chilcott, Lori. "Los temas de la honra, la violencia y el poder en la obra de María de Zayas." *SUNY Buffalo Romance Studies Journal*, vol. 4, no. 1, 2019.

Cortés, María del Mar. "María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres." *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines-CECIL*, no. 2, 2016, pp. 143-58.

De la Cruz, Sor Juana Inés. "Hombres necios que acusáis." *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Editorial Porrúa, México, 2004.

Felten, Uta. "En torno a la escotofilia femenina en María de Zayas." *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, edición de Irene Albers, Iberoamericana Editorial, 2009.

Gascón, M^a Isabel. "Honor masculino, honor femenino, honor familiar." *Pedralbes: revista d'història moderna*, no. 28, 2008, pp. 635-48.

Guevara, Fray Antonio de. *Libro primero de las epístolas familiares*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

Herrera, Francisco José. "La honra en La Celestina y sus continuaciones." *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, no. 3, 1999.

Jung, Ursula. "¿La honra manchada? La reescritura de 'El médico de su honra' en los 'Desengaños amorosos' de María de Zayas." *Escenas de transgresión:*

María de Zayas en su contexto literario-cultural, edición de Irene Albers, Iberoamericana Editorial, 2009.

Martínez del Portal, María. "Introducción a Novelas de María de Zayas." *Novelas Completas de María de Zayas*, Bruguera, Barcelona, 1973.

Martínez López, M^a Victoria. "A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medievo al siglo XVII." *Revista Borradores*, vol. VIII-IX, U. Nacional de Río Cuarto, 2008.

Montesa, Salvador. *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.

Pfandl, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI-XVII*. Barcelona, 1942.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa, 23^a ed., 2014.

Solana, Carmen. "Las heroínas de las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas frente al modelo femenino humanista." *Lemir*, no. 14, 2010, pp. 27-33.

Ulrich, Hans. "Retórica de atmósferas. Sobre las novelas de María de Zayas y el Siglo de Oro en la literatura europea." *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, edición de Irene Albers, Iberoamericana Editorial, 2009.

Williamsen, Amy R. "Challenging the Code: Honor in María de Zayas." *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, edición de Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, UP Cranbury, 1995, pp. 133-51.

Zayas y Sotomayor, María de. *Desengaños amorosos*. Edición de Alicia Yllera, Cátedra, 1983.

---. *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Julián Olivares, Cátedra, 2000.

ÍMPETU

REVISTA ÍMPETU, NO. 4
“EL AMOR EN LOS
TIEMPOS DE CRISIS”,
SEPTIEMBRE DEL 2020

Recepción: 27/07/20

***Un recorrido por los dramas de honor:
el teatro de Calderón de la Barca y su
influencia en la dramaturgia lorquiana***

Elisabeth Maíquez Sánchez

Investigador Independiente
eli.maiquez22@gmail.com

#CalderóndelaBarca
#honor
#honra
#relacionesamorosas
#mujeres
#dramaturgialorquiana



Un recorrido por los dramas de honor: el teatro de Calderón de la Barca y su influencia en la dramaturgia lorquiana

Elisabeth Maíquez Sánchez

RESUMEN: En el teatro de Calderón de la Barca son fundamentales los conceptos de “honor” y de “honra”, puesto que reflejaban la realidad social y motivaban al público de la época. Estos valores determinaban las relaciones amorosas y afectivas, incluso familiares. Su peso recaía, sobre todo, en las mujeres, que debían casarse por imposición, conservar su honra y respetar el honor de su esposo. Mediante *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza*, se analizarán estos conceptos en profundidad, así como su huella en la dramaturgia lorquiana, sobre todo en las tragedias rurales: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Palabras clave: Calderón de la Barca, honor, honra, relaciones amorosas, mujeres, dramaturgia lorquiana.

A journey through dramas of honor: the theatre of Calderón de la Barca and his influence on the lorquian dramaturgy

ABSTRACT: In Calderón de la Barca's work, the concept of honour is fundamental due to its reflection of social reality and how it moved audiences of the time. Honour determined the loving and affectionate relationships, especially the ever-important family relationships. More often than not, the weight and pressure of maintaining honor fell on women, who had to both respect their husband's honor while simultaneously preserving their own after marriage by imposition. Through *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* and *A secreto agravio, secreta venganza*, these concepts will be analyzed in depth, as well as their marks on Federico Garcia Lorca's dramaturgy, especially in his rural tragedies *Bodas de sangre*, *Yerma* and *La casa de Bernarda Alba*.

Keywords: honour, honor, women, relationships and Lorca's dramaturgy.

Un recorrido por los dramas de honor: el teatro de Calderón de la Barca y su
influencia en la dramaturgia lorquiana

Elisabeth Maíquez Sánchez

En este estudio se abarcan los conceptos de “honor” y de “honra” desde el punto de vista de los textos áureos, más concretamente desde los dramas de honor calderonianos *El médico de su honra* (1637), *A secreto agravio, secreta venganza* (1637) y *El pintor de su deshonra* (1650). Las obras de Calderón son el claro reflejo de la sociedad española del siglo XVII y cómo esta se regía mediante las leyes de honor. Dichos conceptos determinan las relaciones amorosas y afectivas, ya que en ningún caso los personajes femeninos se casan por amor, sino por imposición paterna, lo que provoca que ellas sean el objeto directo del deshonor y la deshonra. Esta es una constante en la literatura hispánica que permanece incluso en el siglo XX con las tragedias rurales lorquianas *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Así pues, contrastaremos las obras de ambos autores para acercarnos a sus similitudes y, también, a sus diferencias, marcadas sobre todo por el tiempo de cada uno.

Si comenzamos con la terminología de dichos conceptos, debemos aclarar que en nuestros días no se percibe una frontera tan nítida entre los términos de “honor” y de “honra” como se daba en la España del Siglo de Oro. Además, estos suponían el eje fundamental en torno al cual giraban las obras teatrales. Por ello, no es de extrañar que tanto Lope de Vega como Tirso de Molina o Calderón de la Barca no mostraran una actitud indiferente ante la petición popular de ver sobre las tablas comedias en las que el honor y la honra fueran la temática principal. Las definiciones que el *Diccionario de autoridades* propone son las siguientes:

HONRA. Significa también pundonor, estimación y buena fama, que se hallan en el sujeto y debe conservar . . .

HONOR. Se toma muchas veces por reputación y lustre de alguna familia, acción u otra cosa . . .

(Real Academia Española, “Tomo IV (1734)”)

Por su parte, el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* establece una distinción entre ambos términos más clara: por un lado, asocia el honor con una categoría social y la preeminencia propias de la nobleza de sangre o de título, por lo que no podemos desligar esta concepción de la de linaje; y, por otro, la honra es entendida como la reputación o la fama de un sujeto. De esta manera, la honra puede perderse o arrebatare por factores internos o externos a una persona (Dunn 166).

En los dramas de Calderón, los protagonistas suelen ser personajes pertenecientes a la nobleza; sin embargo, no es por su estatus por lo que se llega al conflicto, sino por una acusación que causa vergüenza y deshonor. Si se concibe el honor como una característica de la nobleza (de alta alcurnia), la honra no depende del mérito ni de la virtud, sino del respeto público, y esta puede ser dañada por las acciones de otros: “honra es aquella que consiste en otro; ningún hombre es honrado por sí mismo, que del otro recibe honra un hombre; ser virtuoso hombre y tener méritos no es honrado. . . “ (Lope de Vega cit. en Dunn 166).

A este parecer, el comportamiento de la mujer (ya sea en calidad de esposa, hija o hermana) compromete el honor de toda la familia, por lo que cualquier desliz puede provocar una crisis de honra. Se dramatiza la deshonor como si fuera una fuerza que no respeta ni la voluntad ni el mérito. Para quien defiende su honra

apunta Dunn que “la vida sin ella es insoportable” (167), llegando a preferir la muerte. Los dramaturgos del Siglo de Oro desarrollan una suerte de casuística de la honra cuando entra en conflicto con el amor, la lealtad y la amistad. En los dramas de honor se trata el conflicto de la honra (la pérdida de ella) y la necesidad de venganza que destruye tanto al deshonrado como al colectivo social que la protege, que en el siglo XVII se convierte en la mayor parte de la población: “Los casos de honra son los mejores, / porque mueven con fuerza a toda la gente” (Lope de Vega cit. en Dunn 167). Para M. Mckendrick el tema de la honra es un ejemplo de la angustia de una sociedad obsesionada con la pureza de sangre (cit. en Dunn 167). Esto mismo sucede en las tragedias rurales lorquianas, en las que el dramaturgo toma esas referencias concretas de las obras áureas: “La memoria literaria de García Lorca está habitada por Calderón de la Barca en un diálogo que va más allá de lo convencional” (Soria cit. en Kroll 301).

Felipe B. Pedraza Jiménez en su obra *Calderón. Vida y teatro* desarrolla lo que él llama “Hacia una definición de la tragedia calderoniana” (104) donde cita a Alexander A. Parker, quien con respecto a *La devoción de la cruz*, *El pintor de su deshonra* y *Las tres justicias en una* asegura lo siguiente: “Calderón se dio cuenta de que el bien y el mal no pueden ser diferenciados mediante una simple visión de lo que es justo y lo que es injusto” (104). Por esta razón, los personajes de sus dramas son al mismo tiempo culpables e inocentes:

Lo que Calderón entiende —y esto es lo que lo equipara a los grandes trágicos desde Sófocles a Chejov— es el dolor humano, la importancia de las criaturas ante una vida que las zarandea y arrastra, valiéndose de las íntimas apetencias de las víctimas. (Pedraza 105)

Junto al honor y a la honra tenemos en la dramaturgia calderoniana —al igual que en el teatro de Lorca— otro factor importante a tener en cuenta en el desarrollo de la acción: el destino en la vida humana. Es, como decía Schopenhauer, “el verdadero sentido de la tragedia” (Cit. en Pedraza 108). El papel del destino no es automático, pues la predicción y los agüeros actúan como agentes catalizadores que desatan los conflictos. El miedo a la fatalidad descubre las sombras de los personajes que quedan absorbidos por su mortífera espiral. La libertad del individuo supone en Calderón el vértice de su universo trágico, puesto que sus criaturas, aunque se encuentren en unas condiciones psicológicas perturbadoras promovidas por las pasiones humanas, no limitan su capacidad de decisión que determina su peripecia vital y acaban sucumbiendo al *fatum*. El honor es igualmente una fatalidad que actúa como una fuerza trágica y determina al personaje, quien queda atrapado por las leyes de honor que dicta la sociedad en la que sin él no se conciben: “donde lo que está en juego es el ser o no ser hombre para los demás, el tener o no tener derecho a la existencia dentro de una comunidad” (Ruiz 111).

Marcelino Menéndez Pelayo asegura sobre *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza* —en las que el protagonista acaba matando a su esposa para vengar su deshonor y reestablecer su honor— que “estas obras son en su fondo, en su esencia, radicalmente inmorales” (Cit. en Coenen 11); sin embargo, no permitió que esa visión inhumana no dejara brillar su valor estético, llegando a decir que no hay en ellas “escena ni personaje episódico que distraiga o entorpezca el progreso de la acción” (11). No debe olvidarse que estas obras respondían a una realidad social, por lo que la recepción de ellas era muy diferente a la que tenemos en nuestros días: “Solo un público de tales

características pudo haber apreciado con plenitud la dimensión trágica del destino de don Juan Roca o de don Lope de Almeida” (Coenen 43). En Calderón, al mismo tiempo que se defiende un código de venganza que destaca por su crueldad, también se da una visión religiosa en los autosacramentales con su doctrina del perdón. De esta manera, con sus dramas nos pone ante una contradicción que vacila entre el uxoricidio y el respeto a la mujer, debido a la visión que de esta proyecta el cristianismo.

Del mismo modo, Pedraza Jiménez en el capítulo “Dramas de honor, dramas de soledad” (166) propone entender el honor como metáfora y resorte dramático que supone la presión social del individuo. Así, teniendo esta idea presente, asegura que los tres dramas de honor que estudiamos son “dramas de soledad”. Este término hace referencia al aislamiento en el que se encuentran los personajes, y es que sobre ellos cae el peso de la incomunicación que, en cierto modo, funciona como detonante para el desarrollo de la tragedia. En estos dramas, los protagonistas —ya sean femeninos o masculinos— están condenados por la falta de diálogo y expresión, y de esta condición del personaje parte la acción dramática. Doña Leonor, doña Mencía y Serafina —protagonistas de nuestras obras— han sido casadas en contra de su voluntad y se han visto sometidas por los avatares de sus maridos. Estas mujeres tienen, además, que cargar con la incompreensión de unos varones a los que únicamente les importa su honor y su honra: seres que no vacilarán en acabar con sus vidas. Ejemplo de esto son los versos en los que don Gutierre manda a Ludovico a matar a doña Mencía:

DON GUTIERRE. Que la sangres
y la dejes que, rendida

a su violencia, desmaye
la fuerza, y que en tanto horror
tú atrevido la acompañes
hasta que por breve herida
ella expire y se desangre. (vv. 2585-2591)

Las mujeres calderonianas son personajes cuyas vidas dejan de ser suyas en el momento en el que sus padres acuerdan sus matrimonios. Son mujeres que dejan de ser libres, que acarrear con el peso de una casta y son consideradas justa moneda de cambio para pagar el deshonor que ni a ellas pertenece. Son féminas que en todo momento se ven amenazadas por la espada de Damocles que lleva consigo la deshonra:

DOÑA LEONOR. Ya vuelvo determinada.
Esto, Sirena, es forzoso:
Declárese mi rigor,
porque mi vida y mi honor
ya no es mía: es de mi esposo. (vv. 865-869)

En los tres dramas se da, como apuntamos al principio del estudio, un amor no correspondido. En el caso de *A secreto agravio, secreta venganza*, la protagonista, doña Leonor, está casada con don Lope de Almeida, pero realmente está enamorada de don Luis, a quien cree muerto. Doña Leonor, a este respecto, le dice a Sirena lo siguiente: “Lo que una vez amé, /lo que una vez aprendí, /podré perderlo, ¡ay de mí!, /olvidarlo no podré” (VV. 494-498).

La protagonista sabe que al estar casada con don Lope no puede ya establecer ningún tipo de vínculo con don Luis y, mucho menos, que don Lope sospeche de una supuesta infidelidad. Esto supondría el asesinato de ella por parte del marido; de ahí que se vea sumida en una contradicción de sentimientos al ver que don Luis sigue con vida:

DOÑA LEONOR. Lloro unas muertas memorias
que vienen vivas en él.

SIRENA. Quien bien te quiere, tarde olvida.

DOÑA LEONOR. Como el que muerte me dio
está presente, brotó
reciente sangre la herida. (vv. 1347-1352)

Don Lope, por su parte, ante la posibilidad de la deshonra, llega a decir lo siguiente:

DON LOPE. . . . Y si llegara a creer...
¿qué es a creer?, si llegara a
imaginar, a pensar
que alguien pudo poner en mancha
en mi honor... ¿qué es mi honor?,
en mi opinión y en mi fama,
y en la voz tan solamente
de una criada, una esclava,
no tuviera, ¡vive Dios!,
vidas que no quitara,

sangre que no vertiera,
almas que no le sacara,
y estas rompiera después . . . (vv. 1699-1711)

En *El médico de su honra* sucede lo mismo con los personajes. Doña Mencía, una vez casada con don Gutierre, se reencuentra con don Enrique, su gran amor. Ella sabe que, por encima de todo, debe protegerse a sí misma de la deshonor aunque eso signifique renunciar a don Enrique: “tuve amor y tengo honor./ Esto es cuanto sé de mí” (vv. 573-574).

Don Gutierre, ante el miedo que le provoca el deshonor, no duda en matar a doña Mencía y teje un plan de venganza: “Pues médico me llamo de mi honra,/ yo cubriré con tierra mi deshonor” (vv. 2047-2048). El Rey, personaje que simboliza la justicia en las obras áureas, eleva al honor a una categoría superior que no se rige por las leyes mundanas: “El honor es reservado/ lugar donde el alma asiste;/ yo no soy rey de las almas” (vv. 2195-2197); de esta forma justifica las acciones de don Gutierre.

El amor como símbolo de la humanidad doliente está presente en las tres protagonistas femeninas, quienes sufren por el destino de la desolación y la muerte irrevocable; así se muestra Serafina —*El pintor de su deshonor*— cuando lee la carta que le ha escrito don Álvaro:

¿Cómo, ¡ay, infeliz!, refiero
su nombre, sin que el dolor,
áspid que abrigué en el pecho,
pisado de la memoria

que le alimentan acá dentro,
no reviente, inficionando
el aire con mis alientos?
Mas, ¡ay de mí!, que no fuera
tan mortal, tan cruel, tan fiero
veneno que me matara
de una vez, como veneno
que obstinadamente tibio
y porfiadamente lento,
a todas horas está
atormentando y no hiriendo. (vv. 386-400)

Cabe resaltar que, a diferencia de las grandes obras trágicas como *Edipo* u *Otelo*, en Calderón no se da —como sí en Sófocles o Shakespeare— el recurso trágico por antonomasia: la anagnórisis. Los maridos celosos no llegan a saber la verdad de sus esposas debido a esa incomunicación que destacaba Pedraza Jiménez. Así pues, los protagonistas masculinos, ya a salvo su honor, no indagan en lo sucedido y no se da en ellos una revelación. Edipo se arranca los ojos al conocer la verdad, Otelo se suicida, pero nuestros personajes no.

No obstante, Calderón deja una poderosa huella en la tradición hispánica con sus dramas de honor que se hará magnánimamente tangible en el siglo XX, con lo que Dámaso Alonso definió como “una vuelta a Calderón”. Con este concepto, Alonso hace referencia al resurgir de la obra calderoniana por parte de diferentes autores del Veintisiete, entre los que destaca Federico García Lorca, como se

analiza a lo largo de este segundo bloque. La renovación del teatro a principios del siglo XX se convierte en una necesidad para aquellos que desechaban el teatro de corte burguesa y apostaban por una estética dramática y comprometida socialmente. Desde este lugar, Lorca se acerca al Siglo de Oro para llevar a cabo esta hazaña, “y esa renovación vendrá dada en gran medida por el tratamiento proporcionado por el director de escena” (Serrano, “Calderón y el Veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Sligo de Oro”).

En el dramaturgo granadino la influencia de Calderón se materializa con la primera representación que hizo con *La Barraca*, ya que la obra escogida era el autosacramental de *La vida es sueño*. Este es el primer contacto que establece con el teatro clásico; de hecho, llegó a decir lo siguiente para lograr el resurgimiento de este: “Lo primero, teatro clásico. Toda nuestra primera aventura —a esto no se le puede llamar temporada— será eso: teatro clásico que llevaremos al pueblo. Tenemos que ser nosotros, los ‘istas’, quienes desempolvemos el oro viejo sepultado en las racas” (García, “Nuevo tabladillo” 9).

En *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) se persigue la temática del honor y la deshonra que llevan consigo las pasiones. En las tres tragedias rurales, al igual que en las de Calderón, las acciones de las mujeres quedan supeditadas por los convencionalismos sociales: el honor se pone de manifiesto como un elemento trágico que da lugar al enfrentamiento. Es un aliciente de lucha entre la sociedad y el individuo.

La Novia, en el primero de los dramas rurales, es una víctima del destino fatal que la persigue hasta el final de la obra. Su decisión de irse con Leonardo provoca la muerte de este y del Novio, así como su deshonra y el deshonor de su familia

política. La fuerza del *fatum* la lleva a la tragedia conducida por la pasión y el deseo carnal, y esa será su desdicha: “NOVIA. No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás” (589).

La muerte del Novio y el deshonor a su familia provoca que la Madre lleve a cabo la venganza contra su nuera e invoca a la sangre:

MADRE. Al agua se tiran las honradas, las limpias, ¡esa no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay dos bandos. (*Entran todos.*) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Porque tiene gente, que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra dentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás! (615)

En este caso, podemos establecer una relación entre la Madre y don Gutierre cuando alega que él mismo será quien defienda su honor mediante su venganza, el asesinato de su mujer:

. . . Médico de mi honra
me llamo, pues procuro mi deshonra
curar, y así he venido
a visitar mi enfermo a la hora que ha sido
de ayer la misma, ¡cielos!,
a ver el accidente de mis celos/ a su tiempo repite:
el dolor de mis intentos facilite. (vv. 1871-1878)

La honra en *Yerma*, más que un valor temático, tiene una finalidad dramática de la que se vale Lorca para escribir el drama de la mujer estéril —que no infecunda— (Ruiz 2013). Apunta Edwards con respecto a *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza* lo siguiente: “En *Yerma* encontramos un claro influjo de estas obras, no tanto por lo que pueda referirse a aspectos concretos del argumento como por ese sentido que posee la sociedad en la que viven Yerma y Juan, según el cual el concepto del honor aún sigue ejerciendo su tiranía” (235).

Igualmente es interesante resaltar que tanto a don Lope como a Juan les mueve el deseo de la discreción ante las supuestas infidelidades de sus respectivas esposas: “DON LOPE. Bien habemos aplicado, /honor, con cuerda esperanza, /disimulada venganza /a agravio disimulado” (Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza* vv. 2526-2529).

Juan asegura que ha de mantener silencio ante tal situación para que no se enteren los vecinos: “¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces levantaría a todo el pueblo para que viera dónde iba la honra de mi casa; pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer” (García, *Yerma* 98).

Yerma, al igual que doña Leonor, fue casada por imposición de su padre: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté . . .” (56). Sin embargo, este personaje, a diferencia de las féminas áureas, sí defiende su honor y su honra, así como su amor propio:

No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis mi honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda, acércate a mí y huele mis vestidos;

¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea el de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos. (99-100)

Por último, *La casa de Bernarda Alba* —probablemente la más conocida— es donde más peso tiene la honra como tragedia en sí misma, de ahí que sea la que más relación guarde con las obras de Calderón, más concretamente con *El médico de su honra*, ya que don Gutierre y Bernarda son personajes obsesionados con un posible escándalo que haga tambalear su honor:

A medida que transcurre la acción, Gutierre se va convirtiendo en un ser deshumanizado, en una marioneta del honor que, como le ocurrirá también a Bernarda, sacrifica sus mejores cualidades en ras del honor. De la misma manera que Bernarda entregará a una de sus hijas a las despiadadas exigencias del honor, Gutierre sacrifica a la mujer a la que ama. Mencía, como las hijas de Bernarda, es víctima de un código tremendo e inflexible. Como Adela, muestra tener espíritu y protesta de su situación, pero como Martirio y Magdalena, acaba resignándose a ella, intimidada por sus irremediables circunstancias. (Edwards 327-28)

Se destaca como uno de los puntos comunes entre las obras de Calderón y Lorca la “escenificación del secreto” (Kroll 301); es decir, aquello de lo que no se debe hablar y exige silencio. Esta representación de lo oculto es el pilar fundamental de la obra calderoniana de la misma manera que lo es de la lorquiana. A este respecto, Hans-Jörg Neuschäfer hace mención a la ley de silencio no escrita, pero que bien ha sido pactada por una determinada sociedad. Esta ley del silencio

parece ser la real verdad oculta cuya representación es clave en estas obras (Cit. en Conen 43). Otro punto en común sería el de la presencia de fuerzas fatales que derrumban a los seres que habitan las tragedias que, como apunta Carmona Vázquez: “es el *fatum* del sexo y la muerte que arrastra a los personajes dramáticos: la amputación entrañada en las raíces de los seres vivos” (365).

A lo largo de este estudio, se comprueba cómo los valores del honor y de la honra condicionan la dramaturgia del Siglo de Oro como un reflejo de la sociedad de la época. Calderón se vale de ellos y muestra a un pueblo que es implacable con la mujer: esta es un ser constantemente cuestionado. Ellas son las verdaderas víctimas de una sociedad machista, a las que se les niega incluso la libertad de amar. Sin embargo, ya en el siglo XX, García Lorca utiliza estos valores como crítica social, sobre todo para visibilizar la situación de la mujer en la España rural. La Novia, Yerma y Adela son juzgadas igualmente por el qué dirán, pero en ellas ya no se manifiesta tan fieramente el miedo, como sí sucede —al ser mujeres de su tiempo— con doña Mencía, Serafina y doña Leonor. En las protagonistas lorquianas ya vislumbramos ciertos atisbos de libertad. De esta manera, vienen a colación los conceptos de honor y de honra como determinantes del destino humano, del *fatum* irrevocable arraigado en la sociedad del siglo XVII y, siglos después, del XX, que abate a estas mujeres que se mueven por las pulsiones de la tierra, que sienten la pasión y el amor desde el deseo más primitivo. La tierra las hace precipitarse al vacío a pesar de saber lo que esta decisión supone. Las protagonistas calderonianas y lorquianas son seres de tierra, de sangre, de agua: donde nace la vida.

Bibliografía

- Calderón de la Barca, Pedro. *A secreto agravio, secreta venganza*. Cátedra, Madrid, 2011.
- , *El médico de su honra*. Cátedra, Madrid, 2012.
- , *El pintor de su deshonra*. Ediciones Alcalá, Madrid, 1969.
- Carmona Vázquez, Antonia. "Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro en ambos autores." *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, edición de José María Camacho Rojo, U de Granada, 2006, pp. 323-45.
- Coenen, Erik. "Introducción." *A secreto agravio, secreta venganza*, edición de Erik Coenen, Cátedra, Madrid, 2011.
- Dunn, P. N. "Honor/honra." *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Edición de F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, Castalia, Madrid, 2002, pp. 166-67.
- Edwards, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Editorial Gredos, Madrid, 1983.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Espasa Libros, Barcelona, 2012.
- , "Nuevo tabladillo popular. Una hora de ensayo con los estudiantes de La Barraca y unos minutos de charla con Federico García Lorca." *La voz*, no. 1, 1932, pp. 7-9.
- , *Obras selectas*. Espasa Libros, Barcelona, 2014.
- , *Yerma*. Cátedra, Madrid, 2014.

Kroll, S. "Huellas calderonianas en la obra lorquiana." *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, edición de Úrsula Aszyk, Juan Manuel Escudero y Marta Pila, IDEA/IGAS, Nueva York, 2017.

Pedraza Jiménez, F. B. *Calderón. Vida y teatro*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Edición digitalizada basada en la de 1726-39, Nuevo Diccionario Histórico del Español (NDHE), 2020.

Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1984.

Serrano de la Torre, José Miguel. "Calderón y el Veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Siglo de Oro." *Centro Virtual Cervantes*, 2020.

ÍMPETU

REVISTA ÍMPETU, NO. 4
“EL AMOR EN LOS
TIEMPOS DE CRISIS”,
SEPTIEMBRE DEL 2020

Recepción: 02/07/20

***La evolución arquetípica del donjuán.
Cuando el amor desvinculó “al pie de
lasepultura” a don Juan del canon
romántico***

María del Valle Baurre García

Investigador independiente - vallebgml@gmail.com

#ElBurladordeSevillayconvidadodepedra

#conversión

#salvación

#ElestudiantedeSalamanca

#DonJuanTenorio



La evolución arquetípica del donjuán. Cuando el amor desvinculó “al pie de la sepultura” a don Juan del canon romántico

María del Valle Baurre García

RESUMEN: El propósito de este artículo estriba en realizar un análisis sobre cómo influye el amor en el drama *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, en comparación con *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, y *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda. Para este fin se estudiará el proceso de conversión personal del propio don Juan, así como la salvación del mismo gracias a la fuerza irresistible del amor de doña Inés.

Palabras clave: conversión, salvación, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, *El estudiante de Salamanca*, *Don Juan Tenorio*

The archetypal evolution of donjuan. When love decoupled “at the foot of the grave” don Juan from the romantic canon

ABSTRACT: The purpose of this article is to make a comparison between how love influences the drama in three literary instances: *Don Juan Tenorio* by José Zorrilla, Tirso de Molina's *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* and José de Espronceda's *El estudiante de Salamanca*. To this end we will study the process of personal conversion of Don Juan himself, as well as the salvation of the same thanks to the irresistible power of love of Dona Ines.

Key-words: conversion, salvation, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, *El estudiante de Salamanca*, *Don Juan Tenorio*

La evolución arquetípica del donjuán. Cuando el amor desvinculó “al pie de la sepultura” a don Juan del canon romántico

María del Valle Baurre García

*Alguna vez si ya no somos, si ya
no vamos ni venimos, bajo siete capas de polvo
y los pies secos de la muerte, estaremos juntos,
amor, extrañamente confundidos.*

Pablo Neruda, “Testamento de otoño”

La figura del don Juan ha sido representada en la literatura española por un personaje arquetipo caracterizado por su soberbia, su poder de seducción, su capacidad de engaño, su obsesión por la conquista de mujeres y su actitud desafiante ante la muerte o cualquier hombre que se enfrente a sus fechorías. Esta leyenda literaria se convierte en una temática recurrente en el siglo XIX: el Duque de Rivas creó en 1835 *Don Álvaro o la fuerza del sino*; José de Espronceda compuso en 1840 su famoso poema *El estudiante de Salamanca*, y José Zorrilla estrenó en 1844 el drama *Don Juan Tenorio*. Sin embargo, este fenómeno no fue único solo en España: el autor prusiano Ernst Theodor Amadeus Hoffmann escribió en 1813 su obra *Don Juan*; el poeta londinense Lord Byron compuso en 1819 *Don Juan*; el francés Alexandre Dumas publicó en 1836 *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*; y el compositor Franz Liszt creó una ópera para piano en 1841 llamada *Réminiscences de Don Juan*. Estos ejemplos son solamente una

breve muestra de todas las composiciones que durante el siglo diecinueve se crearon en el mundo en torno al mito del donjuán, hecho que también continuará sucediendo a lo largo del siglo posterior. De este modo, lo que este artículo pretende poner de relieve es cómo el drama fantástico de José Zorrilla presenta una variable importante respecto a las demás obras en cuanto al personaje de don Juan: el papel de doña Inés y el final tan particular con el que se da cierre al escrito. Para ello es importante realizar un repaso de cómo era el prototipo del don Juan romántico y de la mujer, para que así se esclarezcan las diferencias sustanciales que alejan al don Juan prototípico del don Juan de Zorrilla. El primero es un hombre libre, rebelde, despiadado, prepotente y calumniador que desafía el mundo quebrantando los límites establecidos sin reparar en las consecuencias; cualquier acto malvado está justificado para él si su libertad se ve coaccionada: “Tal dijo don Félix con fruncido ceño, / en torno arrojando con fiero ademán / miradas audaces de altivo desdeño, / al Dios por quien jura capaz de arrostrar” (Espronceda vv. 858-61). Sin embargo, el don Juan del drama del vallisoletano cae fuera de ese canon romántico, puesto que el personaje sufre durante la historia una conversión hacia un carácter más considerado, enamorado y vulnerable: “No; el amor que hoy se atesora / en mi corazón mortal, / no es un amor terrenal / como el que sentí hasta ahora; / no es esa chispa fugaz / que cualquier ráfaga apaga; / es incendio que se traga / cuanto ve, inmenso, voraz” (Zorrilla vv. 359-66).

En cuanto a la mujer romántica, esta se presenta como una dama fiel, leal, dócil, extremadamente apasionada, sacrificada e inocente, siempre con un papel inferior al del hombre, pues es ella quien suplica y muere de amor por él: “Murió

de amor la desdichada Elvira, / cándida rosa que agostó el dolor, / suave aroma que el viajero aspira / y en sus alas el aura arrebató” (Espronceda vv. 168-71). Pero la doña Inés de Zorrilla aporta un cambio significativo: aunque su personalidad coincide con el de la heroína romántica, esta va a ser la encargada de salvar a don Juan de morir en pecado, por lo que la escena de este arrodillado ante doña Inés va a dejar en evidencia que, en esta ocasión, va a ser él quien dependa únicamente de ella: “la voluntad de Dios es; / de mi alma con la amargura / purifiqué su alma impura, / y Dios concedió a mi afán / la salvación de don Juan / al pie de la sepultura” (Zorrilla vv. 181-86).

Por otro lado, para continuar con la comprensión y el análisis de este mito es necesario ir un poco más hacia atrás en el tiempo, concretamente hasta el origen de este. La primera obra que conocemos que desarrolla esta leyenda literaria al detalle es *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, del dramaturgo Tirso de Molina. Sin embargo, gracias al crítico literario Ramiro de Maeztu, se ha descubierto un romance de la tradición oral castellana en Riello (León) en el que ya se perfilaba el mito del don Juan que tantas obras ha protagonizado (Pasquau 3). De hecho, en el *Pan-Hispanic Ballad Project*, un proyecto bibliográfico que alberga un amplio corpus textual de los romances panhispánicos documentados desde el siglo XV, se hallan hasta 11 versiones diferentes de este romance al que se refiere Maeztu: *El galán y el convidado difunto*, el cual narra el encuentro de un osado caballero con un difunto de piedra o con una calavera:

A misa es que iba un galán por la calle de la iglesia:

...

es que iba por ver las damas.

En el medio del camino se halló una calavera ...

-Calavera, yo te invito esta noche pa mi fiesta.

...

Aun no se comía un bocao, cuando a la puerta picaron;

...

le puso muchas comías y de ninguna comió ...

- Vengo a que vengas conmigo a medianoche a la iglesia.

En la iglesia hallaron en el medio una sepultura abierta ...

Esta versión está recogida por Agustín Cannobbio en Aconcagua (Chile) tras ser recitada por un aconcagüino llamado José Valerio Vallejo (Vicuña 111-15). Como se puede apreciar, este romance guarda numerosas similitudes con las obras de Tirso, Zorrilla y Espronceda: un personaje cortejador que provoca a un difunto, la posterior cena con el ser inerte, la burla del galán a la muerte y la estancia en un lugar sombrío con sepulcros: [Toma D. JUAN la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro D. GONZALO, en la forma que estaba en el sepulcro, y D. JUAN se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela] (de Molina). Sin embargo, aun siendo la tradición oral castellana la primera en esbozar dicho perfil de futura inspiración, es realmente a partir del siglo XVII cuando esta leyenda comenzó a formarse, extenderse y conseguir la gran aceptación del público. En primer lugar, en la comedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), la soberbia y el amor propio de don Juan es colosal: después de seducir a una bella pescadora llamada Tisbea, el libertino corteja y engaña a la sevillana doña Ana de Ulloa, pero el desenlace de tal acción es impedido por don

Gonzalo de Ulloa, el padre de esta. Ambos hombres se baten en duelo, el uno por su propia honra y el otro por la de su hija, pero finalmente es don Juan quien acaba con la vida del comendador. Tras huir por tal fechoría, el galán regresa a Sevilla al cabo del tiempo y halla la sepultura de don Gonzalo, de quien se burla y al que cita para cenar. Sin dar apenas crédito, la estatua del difunto acude y convida a don Juan a su capilla, lugar en el que el calumniador es abrasado por el cadáver de Gonzalo de Ulloa tras desafiarlo de nuevo. Justo antes de perder la vida, el burlador pide la confesión ante Dios, pero se le niega. En palabras del Comendador: “Esta es la justicia de Dios, quien tal hace, que tal pague” (Molina 2759).

En segundo lugar, en la obra *No hay deuda que no se pague, y convidado de piedra* del dramaturgo Antonio de Zamora, el galán, después de cometer actos parecidos a los de la comedia anterior, consigue salvar su alma *in extremis* cuando le pide clemencia a Dios en el momento de ser calcinado por don Gonzalo. Este mismo es el encargado de advertir de lo siguiente:

CAMACHO. Ay, que le ha muerto, ¡Dios mío!

DON GONZALO. Pues se cumplió el inefable

Juicio de Dios, de mi nicho
ocupe el tallado jaspe;
y el error humano advierta,
que por más que se dilaten,
no hay plazo, que no se llegue,
ni deuda que no se pague. (29)

De esta forma, se puede apreciar lo siguiente: mientras que en la comedia de Tirso el galán no tiene ni siquiera la oportunidad de redimirse, en esta de Zamora, el autor ha decidido darle la oportunidad al protagonista de salvar su alma mediante su disculpa ante Dios. En tercer lugar, el poema *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda otorga un papel más significativo a doña Elvira, la enamorada de don Félix de Montemar. Ambos personajes mantienen un íntimo encuentro, lo que para él es una anécdota pasional más y para ella lo significa todo. La pasión desmesurada y la actitud sumisa de esta joven hace que termine muriendo de amor a consecuencia de los engaños de su amado, no sin antes escribirle a este una carta de despedida de lo más desgarradora:

Voy a morir: perdona si mi acento

vuela importuno a molestar tu oído:

...

Ámame: no, perdona: ¡inútil ruego!

¡Adiós! ¡adiós! ¡tu corazón perdí!

¡Todo acabó en el mundo para mí! (vv. 196-243)

El amor ya expirado de doña Elvira, digno de una construcción ciclópea, resulta totalmente quebrantado por don Félix cuando este llega a ofrecer a cambio de dinero un retrato de la misma en una apuesta. Sin embargo, el sino del conquistador se verá saldado cuando, tras perseguir una noche a una mujer de blancas prendas a tientas (el cadáver de doña Elvira), le da la mano, la besa y muere. En esta ocasión, el ego del protagonista y su afán insaciable de perseguir

y cortejar mujeres será el que acabe con su vida, siéndole indiferente que aquel final fuese obra del diablo o de Dios.

Por último, llegamos al *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, la versión donjuanesca más popular que se conoce de la literatura española. Esta recreación del mito no se trata de una comedia, caso de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* y de *No hay deuda que no se pague, y convidado de piedra*, sino que se trata de un drama religioso-fantástico, como bien indica David Gies en su estudio:

No hay que olvidar que Zorrilla tituló su obra “drama religioso-fantástico”. Conquistó el favor popular ... con una enorme dosis de espiritualidad, teatralidad y talento poético ... descubrió una combinación no vista antes en el teatro; enlazó las dos tendencias más populares de su época y llegó a escribir la primera “comedia de magia romántica” en España. (Gies)

Tal y como se dijo al principio del estudio, en esta obra de casi mediados del siglo XIX aparece un elemento innovador respecto a las anteriores: la salvación del alma de don Juan mediante la lealtad, la fe y el amor de doña Inés. En la producción literaria anterior se observa que el galán pierde su vida a consecuencia de su narcisismo llevado a límites extremos. Sin embargo, en este caso, don Juan, a punto de morir, se disculpa en una conversación ante Dios (aunque realmente lo hace frente al espíritu de don Gonzalo de Ulloa) de décadas de crímenes y fechorías. Cuando le va a dar la mano al Comendador, el galán ofrece al altísimo sus últimas palabras: “Suéltala, que si es verdad / que un punto de contrición / da a un alma la salvación / de toda una eternidad, / yo, santo Dios, creo en ti” (Zorrilla vv. 163-67). Es en ese preciso momento cuando el sino del seductor sería el mismo que en las obras estudiadas anteriormente, puesto que

don Gonzalo le dice que es tarde y le ofrece su mano. Sin embargo, en este punto es cuando Zorrilla añade su desenlace alternativo, puesto que doña Inés aparece en la escena, tiende su mano a don Juan y le transmite que Dios concedió en su afán la salvación de su alma: “Yo mi alma he dado por ti, / y Dios te otorga por mí / tu dudosa salvación / ...los justos comprenderán / que el amor salvó a don Juan / al pie de la sepultura” (Zorrilla vv. 188-98). De esta manera, en palabras de la catedrática y articulista Marina Mayoral:

Doña Inés es, en efecto, la más apasionada y al mismo tiempo inocente y sincera de las enamoradas de la obra de Zorrilla y probablemente de todo el romanticismo español. Nunca se había oído en la escena española una declaración de amor tan rendida y apasionada ... (Mayoral 23)

Esta recreación del mito se puede considerar una especie de respuesta cristiana a la versión de Espronceda, puesto que don Juan Tenorio realmente se enamora de doña Inés y se arrepiente de sus malos actos, motivo por el cual es salvado. De hecho, la diferencia con respecto a don Félix de Montemar es notable: mientras que este se perfila como una figura casi demoníaca que se burla y rebela ante las leyes divinas, don Juan Tenorio se va transformando y alejando del canon romántico (Escobar 74). Un donjuán del romanticismo no quedaría arrodillado pidiendo clemencia a Dios, siendo salvado por una mujer y por ende aceptar esa postura de inferioridad, sino que se mostraría frío, desafiante y orgulloso de llevar al último extremo su libertinaje. De hecho, resulta un tanto paradójico que el autor vallisoletano aporte un final de esta índole, pues tal y como indica Ricardo Navas en su estudio preliminar a la obra:

Zorrilla, considerado el escritor más conservador de su tiempo ... ha sido quien plasmara la metáfora más acertada del poder libertador de la ideología liberal. Su Don Juan responde con un mensaje: ... la libertad de elegir destino y duelo del corazón, la fuerza irresistible del amor ... (Navas 20)

Posiblemente sea por este motivo por el que dicha versión del mito del don Juan sea la más representada de todos los tiempos. En última instancia, cabe resaltar que este triunfo del mito ha generado que el ciclo donjuanesco haya seguido evolucionando desde el siglo XIX, sufriendo adaptaciones de toda índole, hasta el punto de llegar a escribirse obras sobre los descendientes del burlador, como hizo la sevillana Blanca de los Ríos en su novela corta *Las hijas de Don Juan* (1907). Otro ejemplo dispar lo hallamos en el famoso compositor de sainetes Rafael María Liern y su obra *Doña Juana Tenorio* (1876), una genial parodia del mito que narra las escenas más sustanciales del burlador de Sevilla pero a la inversa, puesto que plantea a la mujer como el origen de todo mal. De hecho, el don Juan de esta obra, llamado Serafín, es un hombre muy devoto que nada quiere saber de las damas. Una mañana recibe una carta en la que su vecina doña Juana le declara su amor, logrando que este se desmaye al terminar de leerla. Posteriormente, entran en escena doña Juana y doña Luisa Mejías y representan la arquetípica escena en la que don Juan le relata a su oponente todas las vilezas y engaños amorosos que ha protagonizado en el último año. Ambas terminan peleándose, pero finalmente doña Juana consigue persuadir a Serafín, quien pronuncia los siguientes versos tan conocidos:

SERAFÍN. Mira, Juana, yo lo imploro

de tu hidalga compasión,
o arráncame el corazón
o ámame, porque te adoro (Liern vv. 735-38)

Como último ejemplo, el regeneracionista del 98 José Martínez Ruíz, alias Azorín, escribe en 1922 la novela *Don Juan*, la cual destaca por la multitud de disimilitudes que presenta frente a otras obras que siguieron abordando el mito. Se conoce por sus numerosos artículos de prensa (como por ejemplo *Los pueblos*, escrito en 1905) que Azorín era propenso a recrear la cultura española en sus escritos. De este modo, no es de extrañar que se sintiera tremendamente atraído por la leyenda del burlador, la cual había sufrido la fortuna de recorrer pueblos, lenguas y sobrevivir a décadas de literatura (Mercadal 19). De esta forma, el monovero construyó la versión de un don Juan que se arrepiente lentamente de sus pecados mediante la meditación y la contemplación de los males de la sociedad, sufriendo una transformación que culminará con su santificación, como bien apunta la catedrática Ana Sofía Pérez-Bustamante en su estudio: “Azorín redime a Don Juan ... pero no puede redimir al mundo” (Pérez-Bustamante 20). Todo ello lo consigue a través de la aceptación de las contradicciones de la realidad, actuando así como “una sombra que le obliga a deponer su máscara teatral, su actitud de jugador histriónico y ególatra” (47). Sin embargo, por muchas obras que se escriban sobre dicha leyenda, no cabe duda de que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla esconde un halo de romanticismo inigualable gracias al efecto que provoca la aparición final de la mujer como redimidora del alma de su enamorado:

... conseguirá salvar “al pie de la sepultura” al pecador arrepentido ... Don Juan, como Saulo, camino de Damasco ... ve en doña Inés no el objeto de un “amor terrenal”, sino el instrumento que Dios pone en su camino para salvarlo. (Mayoral 30)

Es así como finalmente el amor, aun en tiempos de crisis, es capaz de todo: de hacer al individuo mejor persona, de dotarlo de una fe inmensa, de mantenerlo vivo y de incluso salvarle del abismo más profundo.

*Huir las rejas impiden,
pero, pese a los cerrojos,
lenguas en ojos residen,
y los espacios se miden
con las lenguas de los ojos.*

José Zorrilla, “El capitán Montoya”

Bibliografía

- Escobar, José. "Don Juan, vendaval erótico romántico, en Espronceda y Zorrilla." *Romanticismo 9. El eros romántico. Actas del IX Congreso*, Bologna, 2006, pp. 65-79.
- Espronceda, José de. *El estudiante de Salamanca*. Edición digital a partir de la edición de *Poesías de don José de Espronceda*. Madrid, 1840.
- Gies, David. "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia." *Hispanic review*, vol. 58, no. 1, U de Pennsylvania, 1990, pp. 1-17.
- Liern, Rafael María. *Doña Juana Tenorio. Imitación burlesca de escenas de Don Juan Tenorio, en un acto y en verso*. Madrid, 1876.
- Martínez Ruiz, José. *Don Juan. Novela*. Caro Raggio, Madrid, 1922.
- Mayoral, Marina. "El concepto de la feminidad en Zorrilla." *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla*, Valladolid, 1995, pp. 125-40.
- Mercadal, Jose María. *Propios y extraños (Vida literaria)*. Madrid, 1929.
- Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Akal, Madrid, 2008.
- Pasquau Guerrero, Juan. "Aparece don Juan." *Revista Vbeda*, no. 82, Úbeda, 1956, pp. 1-26.
- Pérez-Bustamante, Ana Sofía. *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Cátedra, 1998.
- Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances populares y vulgares*. Barcelona, 1912.
- Zamora, Antonio de. *No hay deuda que no se pague, y convidado de piedra*. Valencia, 1792.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Edición, prólogo y notas de Luis Fernández Cifuentes. Estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Barcelona, 1993, pp. 1-28.

---. *El capitán Montoya*. Madrid, 1840, p. 459.

ÍMPETU

REVISTA ÍMPETU, NO. 4
“EL AMOR EN LOS
TIEMPOS DE CRISIS”,
SEPTIEMBRE DEL 2020

Recepción: 03/07/20

***El amor como discurso antiesclavista
en la novela “Sab” (1841) de Gertrudis
Gómez de Avellaneda.***

Ana Díaz Correa

Universidad de Málaga - adiazc34@gmail.com

#GertrudisGómezdeAvellaneda

#Sab

#novela

#SigloXIX #esclavitud

#amor



El amor como discurso antiesclavista en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Ana Díaz Correa

RESUMEN: Gertrudis Gómez de Avellaneda, aunque nacida en Cuba, es una de las grandes voces femeninas de la literatura española del siglo XIX. En especial son su carácter romántico, rebelde, y la gran sentimentalidad que respiran sus creaciones los rasgos que la caracterizarán. En el presente artículo se analiza una de las temáticas más presentes en la obra de la autora: el amor. Sin embargo, este se concibe desde su función más social. A través de su novela *Sab* (1841) se expondrá cómo la autora utiliza el elemento amoroso para realizar una denuncia de la esclavitud.

Palabras clave: Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, novela, siglo XIX, esclavitud, amor.

Love as an Antislavery Discourse in the Novel *Sab* by Gertrudis Gómez de Avellaneda

ABSTRACT: Gertrudis Gómez de Avellaneda, although born in Cuba, is one of the greatest female voices of 19th century Spanish literature. Her romantic and rebellious character and the great sentimentality that her creations breathe are praised to this day. This article analyzes one of the most present themes in the author's work: love. However, this is conceived from its most social function. Through her novel *Sab* (1841), Avellaneda uses the element of love to illustrate the denunciation of slavery, a controversial belief at the time.

Keywords: Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, novel, 19th century, slavery, love.

El amor como discurso antiesclavista en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de
Avellaneda
Ana Díaz Correa

*Me parece caso duro hacer esclavos
a los que Dios y la naturaleza hizo libres.*

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1605).

Una de las funciones de la literatura ha sido, y sigue siendo, servir de portavoz a escritores y escritoras inconformes con la sociedad de su momento, quienes a través de esta proclaman una denuncia social. Gertrudis Gómez de Avellaneda, al igual que muchas mujeres escritoras del siglo XIX, se valdrá de dicha vía para defender la libertad. A lo largo de sus obras se aprecia una gran preocupación hacia las desigualdades sociales, debido quizás tanto a sus orígenes cubanos como a su condición femenina, lo cual la enmarca dentro de los dos grandes grupos marginados. Sin embargo, estos no serán los únicos aspectos que tratará la escritora, ya que su carácter romántico y su percepción del amor también comprenderán dos de los grandes temas tratados en cada una de sus creaciones. Es precisamente la unión de ambos elementos lo que hará que su primera novela, *Sab* (1841), sea la analizada en el presente artículo, en especial el factor antiesclavista. Aunque la temática abolicionista no es novedad durante el siglo XIX —ya que configuró una tendencia universal en las letras hispánicas, inglesas y francesas—, la novela sobresaldrá debido a cómo dicha defensa es expuesta por la

autora, quien se valdrá del sentimiento amoroso y la capacidad de amar del esclavo para poner de manifiesto la crueldad de estas prácticas.

La esclavitud ha estado presente en cada una de las culturas que han recorrido el orbe a lo largo de la historia. William Philips distinguía el trabajo del esclavo de otros cuando a este se le concebía como propiedad, siendo los derechos de su propietario ilimitados. A ello se le añadía la extranjería de estos, es decir, personas ajenas a la sociedad dominante y completamente desvinculadas de aquellos que los “acogían”. Los esclavos adoptaban, por tanto, la condición de “el otro” convirtiéndose en la antítesis de sus amos desde todos los puntos de vista:

étnico, lo negro frente a lo blanco; religioso, lo pagano frente a lo cristiano; cultural, lo bárbaro o aborigen frente a lo occidental; social, el esclavo frente al hombre libre y formativo, el analfabeto frente al letrado. El esclavo reúne todos los requisitos para situarse en una situación de absoluta inferioridad.
(Barbolla 5)

Fue en especial la guerra uno de los factores que instaura la propagación de la esclavitud y su legislación, ya que se interpreta como la vía para mantener la vida de los prisioneros del bando vencido. En lo que respecta a la Península Ibérica, la esclavitud ya estaba establecida desde la Hispania romana, la cual perdurará durante la Edad Media e incluso en siglos posteriores a la caída de Granada donde:

numerosos españoles y españolas fueron apresados y vendidos como esclavos . . . De todos es conocido el cautiverio de Miguel de Cervantes en Argel entre 1575 y 1580. Pero nuestro insigne escritor no fue el único, numerosos hombres y mujeres anónimos fueron también cautivados, en la

mar o en tierras españolas meridionales, y vendidos en el norte de África.
(Martín 308)

Sin embargo, con el descubrimiento de América y el inicio del comercio transatlántico comienza a desarrollarse más asiduamente, y es cuando se establece el matiz racista: “accederá al título de esclavo un nuevo grupo sólo por el hecho del color de su piel, ser negro” (Barbolla 6). Durante la Edad Moderna se establecerá en las ciudades de Sevilla, Lisboa y Valencia la mayor población y tráfico de esclavos de origen subsahariano, lo cual se verá plasmado en la literatura áurea: “la ciudad hispalense . . . [fue] retratada por Cervantes como *un tablero de ajedrez* o un *juego de damas* por su fuerte contraste racial” (Barbolla 11). Hasta el siglo XIX España es partícipe del comercio masivo de esclavos indígenas y africanos, convirtiéndose dicha actividad en una empresa internacional precedente de la revolución industrial:

Se podría definir como la primera globalización económica, auspiciada por el nacimiento del capital y el volumen de las transacciones que abarcaba Europa, África y América. Llamada por Immanuel Wallerstein la *primera economía-mundo*. (Barbolla 14)

La producción de azúcar, café o tabaco en América supuso el inicio del capitalismo y la riqueza de países como España, Portugal, Gran Bretaña, Francia y Holanda, aunque todo ello fuera a expensas de la esclavitud y el tráfico de humanos en sus colonias. Especialmente se agravará en el Caribe, donde Cuba destacará por encima de todas. El esclavo se convierte así en su principal fuente de producción y, a medida que las plantaciones aumentan, las condiciones de vida de estos empeoran.

Aunque ya a principios del XVI se proclaman las primeras leyes abolicionistas ante la esclavitud de indígenas americanos, no fue hasta finales del siglo XVIII cuando estas se abren hacia la población africana. Durante dicho siglo los discursos antiesclavistas y abolicionistas comienzan a hacerse eco en la conciencia social, siendo Francia e Inglaterra los primeros precursores del movimiento. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX cuando dicho pensamiento se extiende internacionalmente, resultando en diversas leyes y acuerdos a favor de la eliminación de tal barbarie¹. Aun así, España no se mostró receptiva ante dichas políticas, temiendo que la supresión de la esclavitud supusiera un desastre económico, lo cual hace que fuera el último país de Europa en abolirla: “lo dispuso en 1870 para la metrópoli, en 1873 para Puerto Rico y en 1886 para Cuba” (Lahoz 231).

Dicha situación proliferó en una conciencia social en el mundo intelectual, destacando el círculo de Domingo del Monte, precursor de la novela abolicionista cubana:

. . . los novelistas cubanos que trataron el tema de la “institución abominable”, elaboraron un proyecto literario en el cual se exageran los vicios de la clase esclavista, se otorga énfasis al carácter noble del esclavo y al inhumano del amo. Su núcleo narrativo reside en el antagonismo de los grupos raciales, y en la sanción implícita de la mezcla de razas, lo cual se patentiza en la censura de las relaciones entre el amo blanco y la esclava negra o mulata, estructuradoras de los melodramas que las integran. (Morillas 60)

Sin embargo, también en España hallamos discursos abolicionistas, encarnados en figuras políticas como Emilio Castelar, y sobre todo prevalecerá en

¹ Véase: Moreno García, Julia. “Movimientos abolicionistas”.

las obras de mujeres escritoras, ya que dicho movimiento estuvo fielmente unido al sufragismo, siendo las primeras novelas antiesclavistas escritas en español fruto de manos femeninas: *Zinda* (1804) de María Rosa Gálvez Cabrera y *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda². A ellas se les unió, además, Carolina Coronado (1820-1911) cuyos versos “refleja[n] el respaldo de una parte del mundo intelectual a las ideas abolicionistas” (Martín 326)³. Las reivindicaciones en torno a la libertad, tanto para los esclavos como para las mujeres, se afianzan en las escritoras haciendo que ambos grupos se hermanen contra la sociedad patriarcal y esclavista. Es en este sentido por el cual la novela de Avellaneda ha sido foco de diversas opiniones en torno a la temática de la que trata. En un primer momento se interpretó como otra novela sentimental, debido a la exaltación de los sentimientos y los enredos amorosos que contiene; sin embargo, pronto se la categorizó como antiesclavista por “contener ‘doctrinas subversivas del sistema de Esclavitud’, según las mismas autoridades coloniales que la prohibieron en Cuba” (Maxwell 15). Esta, además, supone una transgresión con respecto a aquellas novelas desarrolladas en la colonia⁴, ya que es la primera vez que se invierten los roles de raza y género encontrados en dichas creaciones:

. . . en las novelas románticas europeas que tenían por protagonista a ‘un noble amante negro’, el objeto de su deseo siempre era una mujer de la

² Ambas novelas han pasado desapercibidas y relegadas a un segundo plano en lo que respecta al tema abolicionista. Sin embargo, estas se anticipan a *La cabaña del tío Tom* escrita en 1852 por Harriet Beecher, considerada como el mayor referente en narrativa abolicionista (Martín 308).

³ Véase Anexo I.

⁴ A Gertrudis Gómez de Avellaneda no se la encasilla dentro del grupo cubano liderado por Domingo del Monte que desarrolló la narrativa abolicionista en el país, ya que esta se traslada a Madrid un año después de la creación de dicho círculo. Además, probablemente no hubiera podido formar parte de por su sexo, debido a que no se encuentran mujeres en dicho grupo (Paulk 139).

misma raza, es decir, esclava o libre; en el caso de las novelas hispanoamericanas, protagonizadas generalmente por criollos blancos, el objeto de deseo muchas veces era una mujer mulata, simbolizando la unión de ambos el ideal de blanqueamiento nacional. (Maxwell 15)

Protagoniza, pues, la novela una nueva disposición amorosa que traspasa la raza y la condición social: un esclavo mulato (Sab) enamorado de Carlota, su ama blanca; así como Teresa (una mujer blanca) quien está dispuesta a huir con Sab. No es de extrañar que la autora se decidiera por un protagonista mulato para su obra, ya que este personaje ha sido una de las figuras que ha constituido la identidad racial caribeña; sin embargo, este solía ser únicamente femenino, convirtiéndose en un símbolo de sexualidad, así como de manifestación del mestizaje, tan inherente a la sociedad hispanoamericana:

La fusión de dos razas, negra y blanca, crea un nuevo estereotipo de belleza femenina . . . A partir del Romanticismo . . . los poemas . . . que hablan de la mulata la contemplan desde un punto de vista estético y sensual, pero al mismo tiempo, dan continuidad a una valoración negativa en la sociedad, por considerarla un híbrido carente de identidad. (Miletti 60)

Durante dicha época, el mestizaje estaba considerado como algo impuro, por ello, las relaciones y el matrimonio interracial estuvieron vedadas y mal vistas a lo

largo del siglo. Esta falta de identidad será uno de los componentes que caracterizará a Sab y que a menudo se identifica con la propia vida de la autora⁵:

Era el recién llegado un joven de alta estatura y regulares proporciones, pero de una fisionomía particular. No parecía un criollo blanco, tampoco era negro ni podía creérsele descendiente de los primeros habitantes de las Antillas. Su rostro presentaba un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas . . . (Gómez 104)

Además, su educación y posición con respecto al resto de esclavos de su amo —es mayoral de la finca de don Carlos de B...— lo desvía de su identificación con la raza negra:

—Sí, señor, jamás he sufrido el trato duro que se da generalmente a los negros, ni he sido condenado a largos y fatigosos trabajos . . . Seis años tenía yo cuando mecía la cuna de la señorita Carlota. . . Con ella aprendí a leer y a escribir . . . Por ella cobré afición a la lectura, sus libros y aun los de su padre han estado siempre a mi disposición, han sido mi recreo en estos páramos, aunque también muchas veces han suscitado en mi alma ideas aflictivas y amargas cavilaciones. (109-10)

Desde el principio, Sab se presenta con una educación culta y con la capacidad de raciocino, algo inusual en la representación del esclavo. Con la construcción de un personaje mulato, esclavo e ilustrado se reivindica la libertad de

⁵ Núria Girona Fibla establece que el “debate sobre la cubanidad o la hispanidad de Avellaneda se inscribe en un contexto que va más allá del estricto criterio literario y que en este momento coincide con las ideologías independentistas” (cit. en Cucarella 63-64). Asimismo, Vicent Cucarella Ramón afirma que “el juego perverso referente a la hibridez de Avellaneda, nacida en Cuba pero con una experiencia vital mayoritariamente española, no fue sino una añagaza para poner en duda sus dotes literarias e incluso su feminidad” (64).

acceso a una educación y la participación de estos en la sociedad, ya que el número de escuelas para personas de color era inexistente en Cuba. Se establece, con ello, un “contraste dado entre el protagonista novelesco y una doble realidad histórica bien distinta y conocida por el lector” (Marrero 49). A dicho carácter, que como se observa destaca por lo híbrido, se le añade la pasión profunda de amor que siente hacia Carlota, la cual le llevará a cuestionarse las barreras sociales que lo apartan de su fin deseado. Este amor es desde el primer momento un sentimiento inalcanzable, ya que en ninguna ocasión se plantea que Sab se declare a Carlota. Y es justo dicha imposibilidad la que deriva en una conciencia acerca de los derechos de los hombres de su condición:

. . . al contemplarla tan hermosa [Carlota] pensaba que era imposible verla sin amarla . . . ¡Entonces recordé también que era vástago de una raza envilecida! ¡Entonces recordé que era mulato y esclavo...! Entonces mi corazón abrasado de amor y de celos, palpité también por primera vez de indignación, y maldije a la naturaleza que me condenó a una existencia de nulidad y oprobio; pero yo era injusto, Teresa, porque la naturaleza no ha sido menos nuestra madre que la vuestra. ¿Rehúsa el sol su luz a las regiones en que habita el negro salvaje? . . . Pero la sociedad de los hombres no ha imitado la equidad de la madre común . . . ¡Imbécil sociedad, que nos ha reducido a la necesidad de aborrecerla, y fundar nuestra dicha en su total ruina! (Gómez 206)

Sin embargo, esa impotencia ante la incapacidad de satisfacer sus sentimientos no lo lleva a actuar violentamente contra el prometido de Carlota (Enrique Otway), a quien ha salvado la vida en varias ocasiones, sino todo lo

contrario. Tan puro es el amor que siente Sab, que es el único personaje masculino provisto de una humanidad y de unos valores merecedores de su amada: “«¡Desventurado joven! —pensaba ella [Teresa]— ¿quién se acordará de tu color al verte amar tanto y sufrir tanto?» . . . «No —pensaba Teresa—, no debías haber nacido esclavo... el corazón que sabe amar así no es un corazón vulgar.»” (224). Dicha bondad, además, se acentúa al compararse con Enrique, quien solo pretende amar a Carlota para conseguir su fortuna, e incluso este reconoce que el mulato es más digno de ella que él mismo: “Enrique arrojó la naranja con impaciencia y continuó andando sin mirar a Sab. Acaso la voz secreta de su conciencia le decía en aquel momento que trocando su corazón por el corazón de aquel ser degradado sería más digno del amor entusiasta de Carlota” (157).

Por otro lado, el elemento religioso también contribuye a desmontar la inferioridad de la raza negra. Como bien establece José M. Marrero: “Sab se adueña del discurso de la predicación católica e imprecava a la justicia del Creador, apartada por el hombre, para señalar los desmanes y la tiranía [de] la institución esclavista” (52). Con dicho alegato se refuerza la reivindicación de los derechos humanos y la libertad de todos los hombres y mujeres:

Pero si no es Dios, Teresa, si son los hombres los que me han formado este destino, si ellos han cortado las alas que Dios concedió a mi alma, si ellos han levantado un muro de errores y preocupaciones entre mí y el destino que la providencia me había señalado, si ellos han hecho inútiles los dones de Dios . . . Si son los hombres los que me han impuesto este horrible destino, ellos son los que deben temer al presentarse delante de Dios . . . ¿Saben ellos lo que pude haber sido? (270)

Todo este pensamiento e introspección que realiza Sab con respecto a su posición social hace que al final se sienta identificado con los personajes femeninos de la novela, en especial con Teresa, presentada asimismo como una persona fría e incapaz de amar, haciendo que se establezca una analogía entre la esclavitud racial y la de género:

¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida . . . ¿No oís una voz, Teresa? Es la de los fuertes que dice a los débiles: «Obediencia, humildad, resignación... esa es la virtud.» (271)

Es esta última lectura la que a menudo ha hecho que muchos estudiosos como Bravo-Villasante o Susan Kirkpatrick, entre otros, consideren *Sab* una novela donde prevalece el mensaje feminista en lugar del antiesclavista, siendo este último una simple vía para exponer el primero. Sin embargo, como se ha observado a lo largo de la obra, ambas denuncias beben la una de la otra y se complementan para establecer con más fuerza dichas argumentaciones: “the messages combined within *Sab* need not be considered somehow mutually exclusive; quite a few anti-slavery texts authored by women in fact combined a call for the abolition of slavery with a denunciation of the treatment of women” (Paulk 143).

A través de la manifestación amorosa, Gómez de Avellaneda realiza una denuncia hacia las prácticas de la esclavitud —personas de color y mujeres— y, aunque el final sea trágico para aquellos personajes que encarnan este sentimiento y unos valores morales más puros —Sab y Teresa mueren, mientras que Carlota

sigue esclavizada en un matrimonio infeliz—, es la capacidad de amar la que conforma su humanidad:

Para mí [habla Teresa] la vida real se presentó siempre desnuda, y la triste experiencia del infortunio me hizo comprender y adivinar muchos horribles secretos del corazón humano: sin embargo de eso [de la carta de Sab donde expone sus sentimientos hacia Carlota, así como su pensamiento hacia la esclavitud], muero creyendo en el amor y en la virtud, y a ese papel debo esta dulce creencia que me ha preservado del más cruel de los males: el desaliento . . . Todos mis entusiasmos [habla Sab] se han resumido en uno sólo, ¡el amor! Un amor inmenso que me ha devorado. El amor es la más bella y pura de las pasiones del hombre, y yo la he sentido en toda su omnipotencia . . . Una gran pasión llena y ennoblece una existencia. El amor y el dolor elevan el alma, y Dios se revela a los mártires de todo culto puro y noble. (Gómez 262-69)

La personalidad rebelde —siempre en defensa de las desigualdades e injusticias sociales— y el carácter romántico de Avellaneda, sus ideales acerca del amor, así como sus infructuosas vivencias amorosas hacen de esta novela un canto a la libertad y al amor, donde este se presenta protagonista de las almas más puras y de lo humano. Se establece el amor como forma liberadora de los más débiles, aunque por otro lado también es la causa de su dolor. A través de las relaciones interraciales se propone una vía para la integración de las personas de color a la sociedad. Para ello, Avellaneda utiliza multitud de argumentaciones como la religión y la naturaleza, además de la contraposición con el resto de personajes —sobre todo con Jorge y Enrique Otway—, haciendo que el lector simpatice con Sab, quien

se convierte en la mejor opción para el casamiento de Carlota, ya que comprende todos los valores morales y su amor traspasa los bienes materiales y la posesión. Una novela sentimental, antiesclavista, feminista, transgresora y extremadamente romántica donde cualquier forma de esclavitud se convierte en una justificación propia de lo absurdo.

Bibliografía

- Barbolla Mate, Domitila. “La esclavitud negroafricana en España, una historia silenciada.” *Blog Académico Fundación Sur. Departamento África*, Madrid, 22 Feb. 2013.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición conmemorativa IV Centenario Cervantes, Real Academia Española, 2015.
- Cucarella Ramón, Vincent. “Entre romanticismo, antiesclavismo y espiritualidad: los ecos feministas transculturales de *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda en *The Bondwoman’s Narrative* de Hannah Crafts.” *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 3, 2015, pp. 59-86.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Edición de José Servera, 15ª ed., Cátedra, 2020.
- Lahoz Finestres, José María. “Galván Rodríguez, Eduardo. ‘La abolición de la esclavitud en España. Debates parlamentarios, 1810-1886’.” *Revista de la Inquisición. Intolerancia y Derechos Humanos*, no. 21, 2017, pp. 231-34.
- Marrero Enríquez, José M. “Amor, patria e ilustración en el esclavo abolicionista de *Sab*.” *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 19, U Complutense de Madrid, 1990.
- Martín Casares, Aurelia. “De la esclavitud al abolicionismo en la Historia de España: legislación, guerra justa y discursos.” *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo*, Colección Historia, U de Granada, 2015, pp. 307-29.

- Maxwell, Elsa. "Gertrudis Gómez de Avellaneda, la esfera pública y el abolicionismo: representaciones del sujeto esclavizado y la esclavitud caribeña en *Sab*." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 50, no. 1, 2016, pp. 13-35.
- Miletti, Luis. "Discursos utópicos y distópicos de amor y humor en la creación de la identidad caribeña." *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, no. 495, 2007, pp. 53-67.
- Moreno García, Julia. "Movimientos abolicionistas." *Laberintos de libertad. Entre la esclavitud del pasado y las nuevas formas de esclavitud del presente*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011, pp. 145-59.
- Morillas Ventura, Enriqueta. "La novela abolicionista cubana." *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 19, U Complutense, Madrid, 1990, pp. 59-66.
- Paulk, Julia C. "Nothing to Hide: *Sab* as an Anti-Slavery and Feminist Novel." *HIOL: Hispanic Issues On Line*, no. 18, 2017, pp. 134-52.

ANEXO I

“A la abolición de la esclavitud en Cuba” (1868)

Si libres hizo ya de su mancilla
el águila inmortal los africanos,
¿por qué han de ser esclavos los hermanos,
que vecinos tenéis en esa Antilla?

¿Qué derecho tendrás, noble Castilla,
para dejar cadenas en sus manos,
cuando rompes los cetros soberanos
al son de libertad que te acaudilla?

No, no es así: al mundo no se engaña.

Sonó la libertad, ¡bendita sea!

Pero después de la triunfal pelea,

no puede haber esclavos en España.

¡O borras el baldón que horror inspira,

o esa tu libertad, pueblo, es mentira!

ÍMPETU

REVISTA ÍMPETU, NO. 4
“EL AMOR EN LOS
TIEMPOS DE CRISIS”,
SEPTIEMBRE DEL 2020

Recepción: 10/07/20

Carmen Baroja: un amor imposible

Ofelia González Escoda

Investigador Independiente
ofegonzalez95@gmail.com

#Amormoderno
#mujermoderna
#CarmenBaroja
#EdaddePlata



Carmen Baroja: un amor imposible

Ofelia González Escoda

RESUMEN: El propósito del siguiente artículo es analizar el concepto de amor durante el período de la Edad de Plata española a través de la figura de Carmen Baroja. Para este fin se destacaran tanto los hogares en los que vivió la autora, como las diferentes formas de amor (matrimonial, sentimental, colectivo, individual). Ambos aspectos ayudaran a comprender, en definitiva, la transición del amor tradicional al moderno durante el siglo XX.

Palabras clave: amor moderno, mujer moderna, Carmen Baroja, Edad de Plata.

Carmen Baroja: An impossible love

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze the concept of love during Spain's Silver Age through the eyes of writer Carmen Baroja. Baroja experienced many different types of love in her life: marriage, collective, and self to name a few. As the concept of love transitioned from the traditional to more modern during the 20th century, Carmen Baroja brought an interesting perspective on this shift with each example of love in her life.

Key words: Modern love, modern women, Carmen Baroja, Silver Age.

Carmen Baroja: un amor imposible

Ofelia González Escoda

No, mil veces no, Eduarda; aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas [...]

Dirás que trato esta cuestión como la del matrimonio, que hablamos mal de él después de que nos hemos casado; más puedo asegurarte, amiga mía, que, si el matrimonio es casi para nosotras una necesidad impuesta por la sociedad y la misma naturaleza, las musas son un escollo y nada más.

(Rosalía de Castro, *Las literatas, carta a Eduarda*.)

La llamada “mujer moderna” emerge en el panorama español y europeo en el siglo XX debido, en gran parte, a la Primera Guerra Mundial. Así, según Mangnini, “la mujer había entrado en las filas proletarias y profesionales, en algunos casos reemplazando a los hombres que estaban en al frente. En Inglaterra, por ejemplo, la mujer burguesa logró una limitada independencia legal y económica. Además, la revolución soviética trajo una opción al matrimonio: el amor libre” (74). Así pues, los años que constituyeron la Edad de Plata española se destacan, entre otras cosas, por los avances del movimiento feminista. Tales avances fueron de la mano, durante el primer tercio del siglo XX, de la nueva idea del amor vinculado a la libre elección matrimonial, el derecho al voto, el debate sobre el aborto o la participación en las esferas públicas. Se sumaron a estos progresos, además, los cambios en las

estructuras económicas, las relaciones jurídico-políticas y las formas de conciencia social. Hasta entonces, sin embargo, la idea del amor se había reducido a la labor reproductiva y al cuidado de la casa. Por ello, la unión de la mujer al hogar y al matrimonio se constituyen como referentes para comprender el cambio de percepción en torno a la idea de amor.

Esta nueva noción de amor, lejos de ser estático y homogéneo, se representa a través de la figura de Carmen Baroja en diferentes variantes: el amor propio (o yo íntimo), el amor colectivo, el amor romántico, el amor familiar y el constante vaivén entre lo tradicional y lo moderno. Al mismo tiempo, a través de las diferentes formas que representa el amor de Carmen Baroja encontramos una constante: una fluctuación del amor desarrollado por la imposibilidad de encontrar la resiliencia necesaria en un contexto español y europeo totalmente cambiante.

El siguiente artículo tiene como finalidad intercalar la figura de Carmen Baroja y las nuevas visiones del amor en la Edad de Plata española. Para tal labor, el análisis se centrará en las memorias de Carmen Baroja, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, por considerarse el texto de la autora el que mejor se encuentra reflejado el objeto de estudio. A partir de aquí, son dos las coordenadas que van íntimamente ligadas a nuestra investigación; por una parte, la familia como trasmisora de valores culturales tradicionales dentro del hogar; por otra, la educación como motor modernista que fomenta la toma de conciencia en la búsqueda de independencia personal y la elección del amor libre.

Asimismo, este estudio pretenderá también contribuir, a partir del análisis de la obra de Carmen Baroja, a la recuperación de la memoria histórica atendiendo a la producción literaria de una autora, cuyo trabajo presenta aún muchas lagunas de

investigación por parte de la crítica. Es también una forma de contextualizar la historia de la conocida Edad de Plata desde el concepto de amor moderno, sin dejar al margen las convulsiones políticas que rodeaban este primer tercio del siglo XX.

Y es que el aislamiento de la mujer en el espacio privado y su subordinación al patriarcado empezó a diluirse tras la aparición de la idea de ciudadano y de los valores de la Revolución Francesa “libertad, igualdad y fraternidad”. A partir de aquí, el debate feminista fue adentrándose en los nuevos estados liberales en tanto que se empezó a redibujar la imagen tradicional de la mujer, representándola, a partir de ahora, a través de la idea del “ángel del hogar”. Así, según Mercedes Gómez-Blesa en su libro *Modernas y vanguardistas: las mujeres-faro de la Edad de Plata* “la alta burguesía fomentó un modelo tradicional de mujer como madre y esposa que sería legitimado a través de un aluvión de ensayos y textos científicos que tenían como principal objetivo asentar unos patrones culturales legitimadores del discurso de la domesticidad” (37).

Una idea que definía a la mujer como un ángel del hogar instruido e inteligente y que tenía como función educar a sus hijos dentro de los valores conservadores de la época. El amor tradicional ligado al matrimonio siguió durante el siglo XIX constituyéndose como un factor determinante para reforzar esa estructura hermética de la sociedad española. La mujer era utilizada como objeto o dote de intercambio en la unión de diferentes familias con la finalidad de aumentar el patrimonio familiar, mejorar la posición social o preservar la herencia. La elección del amor libre quedaba, entonces, prácticamente anulada en la vida de la mujer. A estos elementos, la Iglesia sumaba la idea del matrimonio como un sacramento, como un medio de salvación de las dos almas. La Constitución de 1812, en su

conciliación entre Iglesia y Estado, afectó también a la figura de la mujer en tanto que reafirmaba la sociedad hermetizada.

Indudablemente, pues, en el siglo XIX, según la investigación de Susan Kirkpatrick, la mujer quedó unida a la esfera del hogar ya que “se desarrollaron estructuras de pensamiento que distinguían la esfera doméstica de las áreas de actividad económica y política, definiéndola no sólo como espacio físico del hogar, sino como ambiente emocional supuestamente idéntico a la subjetividad femenina” (66). Por otro lado, las investigaciones de Pilar Ballarín recalcan que a partir del siglo XIX se empezó a integrar a la mujer en el espacio público a través de la educación, fomentando que la mujer moderna acrecentara su idea del amor libre y, sobre todo, su defensa por el divorcio. No cabe olvidar que “pese a los reiterados intentos de liberación sexual” existía una constante por mantener a las mujeres en silencio; así, en la época “se dirá que el talento de la mujer se muestra callando y escuchando, mensaje reiterado en todos los tiempos, que se mantendrá en el período contemporáneo. También se presenta el silencio como la mayor prueba de su inteligencia. Negarles la palabra, el instrumento político por antonomasia, significaba la privación de poder definir el mundo situándose en él” (34).

El siglo XX trajo consigo un huracán de avatares que consolidaron la presencia de la mujer y el debate del amor moderno en el espacio público. Según el análisis de Philip Bloom en *Años de Vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, se observa cómo el proceso de revolución industrial causó la generalización de las fábricas, fomentando un movimiento de campo-ciudad que tuvo como consecuencia el crecimiento de las ciudades europeas de forma abrumadora. En este sentido, la aparición del hombre-masa en el escenario político

no fue sino consecuencia de todo un proceso evolutivo marcado por una industrialización económica y un liberalismo político, ambos factores habían fomentado el progreso social e impulsaron la sororidad entre las mujeres. De tal manera, como se ha señalado anteriormente, se buscó absorber al sexo femenino dentro del marco social en tanto que los debates como el divorcio llegaron a tener fuerte calado social.

En España, por su parte, el proceso industrializador no llegó con la misma fuerza que en el resto de los países europeos. A esto se sumó que la mayor parte de la población seguía siendo campesina y viviendo de la agricultura. Desde esta perspectiva, la crisis del 98 y la corriente regeneracionista dieron especial importancia a la educación como motor de cambio en la sociedad española. Debido a esto, el movimiento feminista y, con ello, el amor moderno, fueron más tardíos que en el marco europeo.

El hito que cambió, sin duda, la percepción sobre la idea del amor y asentó la aparición de la mujer moderna fue la Primera Guerra Mundial. Desde este momento, la inserción de la mujer moderna y la consolidación de una conciencia feminista vinculada a una idea del amor moderno se fue incrementando progresivamente.

Se habían, pues, asimilado las redes de sociabilidad necesarias para que la emancipación y la libertad del sexo femenino fueran discursos intrínsecos en la mujer. Asimismo, se consolidó la nueva idea de amor moderno vinculado a una elección libre al matrimonio y a los debates por el derecho al divorcio o al aborto. Había irrumpido, en definitiva, el ideal del yo individual al mismo tiempo que se consolidaba el movimiento feminista. Una consolidación que puede verse reflejada,

por ejemplo, a través de la publicación del libro *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos, considerado como el primer manifiesto feminista español.

La llegada de la República española mejoró la situación de la mujer moderna: “la igualdad en el terreno jurídico, la regulación del trabajo femenino promovió la igualdad salarial, se protegió la maternidad, se elaboró una progresiva ley de divorcio, reguló el voto de la mujer y su integración en la vida política” (Romero 187).

La guerra civil y el franquismo, sin embargo, devolvieron a la mujer a la esfera privada, a la casa y la idea de amor más tradicional. Así, los roles femeninos se restablecieron en torno a la figura de mujer como adorno, sin una función más allá de la educación de los hijos, de esposa y ama del hogar. La posguerra y el triunfo del nacionalcatolicismo sentenciaron al silencio la voz de la mujer. Como señala Ballarín, “la legislación franquista impuso un sentimiento tradicional de la familia, reconocida como célula primaria natural y fundamento de la sociedad, y redujo a las mujeres al exclusivo papel de esposas y madres” (Ballarín 112). Asimismo, como añade la autora, “el franquismo supuso un retorno a los principios pedagógicos del catolicismo más reaccionario del siglo XIX con rígidos contenidos educativos basados en la división de los dos sexos” (112).

El amor, pues, fue viajando a través de las finas capas estructurales de la sociedad española, entrando y saliendo de los debates políticos y consolidándose en la voz de muchas mujeres. El divorcio, el derecho al voto, el aborto o la libre elección del matrimonio fueron calando en los discursos feministas y se fueron insertando en las producciones culturales de las mujeres de la época. Un ejemplo paradigmático de ello es, como hemos señalado, la obra de Carmen Baroja. De este modo, un análisis de sus memorias nos servirá para esclarecer en qué estado se

encontraban las reflexiones en torno a estos conceptos. Así pues comenzaremos la reflexión sobre la obra de Baroja partiendo de los vínculos del amor con el espacio a través de las diferentes casas en que residió la autora. Este recorrido nos servirá para comprender el paso del amor tradicional al moderno, y es que, como bien afirma Julia Varela “sin querer llevamos dentro todas las casas donde vivimos” (212).

El amor tradicional de Carmen Baroja fue asimilado, sin lugar a dudas, por sus raíces familiares. Y es que según Julio Caro Baroja, Carmen “había nacido en una época (1885) en la que las mujeres de cierto sector de la burguesía española, sobre todo las que vivían en Madrid, comenzaron a recibir, de una forma u otra, una educación superior a la tradicional y desde luego menos llena de gazmoñerías y ridiculeces” (66), a lo que añade que, “esto no le hizo perder los hábitos de una hija de familia clásica”. Similares palabras usaba Carmen Baroja al afirmar que “la moral de mi casa, muy a la española, era por demás rígida para mí en cosas pueriles y sin importancia, y muy laxa para mis hermanos en cosas que yo, ya entonces, consideraba importantes (45).

Así pues, el amor más tradicional de Carmen Baroja iba de la mano del núcleo familiar que la rodeó. Desde su niñez en la Calle Misericordia hasta su vejez en la casa de Vera se constata el papel tan crucial que para Carmen Baroja había tenido la familia y la educación. Ambas fomentaban la permanente idea de amor tradicional unido al matrimonio convencional, así como las responsabilidades familiares que debía cumplir por ser mujer. Sin embargo, el contexto circundante fomentó que Carmen abandonara los ideales del amor tradicional impuestos por su familia.

Tras morir su tía, Juanna Nessi, Carmen relata cómo la familia se mudó a la casa situada en la Calle Misericordia, en Madrid, donde vivió entre los años 1898 y 1902. En este período Carmen recuerda la enorme disciplina a la que estaba sometida, muy lejano al ideal de amor moderno. Afirma la autora que nunca se sintió cómoda en este ambiente al que tachaba de aburrido y estúpido. Fueron unos primeros años donde aún no habían calado los movimientos feministas y, sin embargo, había algo en ella que gritaba en su interior por rebelarse contra lo que se le había impuesto. En la Calle Misericordia, pues, hallamos a una Carmen Baroja que afirma: “Yo hacía esfuerzos inauditos por convencerme de que tenían razón y a veces lo conseguía, pero al poco tiempo otra vez venían el aburrimiento y el tedio a agarrarme” (56).

Sus hermanos fueron, por otra parte, la fuente intelectual para que Carmen Baroja se nutriera, en sus primeros años, de un ámbito más moderno. Rodeada de hombres, se forjó en su yo más íntimo para fortalecer su amor propio. Según Shirley Magnani, en Madrid Carmen acompañó a sus hermanos al teatro, a exposiciones de arte y a excursiones. Estuvo inmersa en la vida intelectual y artística de la época y compartió amigos con sus hermanos, entre ellos, Azorín, Valle-Inclán y Díez-Canedo (55).

Los años que siguieron, entre 1902 y 1906, fue cuando apareció con mayor fervor la figura de la mujer moderna. Se sitúa estos años Carmen Baroja en la casa de la calle Mendizábal. Así, Carmen Baroja describe en sus memorias estos años como la época del feminismo. A partir de entonces, se empieza a desarrollar en una libertad personal, íntima, que la hará desligarse, en un futuro, de cualquier movimiento político. El feminismo de Carmen Baroja fue un feminismo interior, en el

cual la búsqueda del amor propio pudiera fusionarse con la mirada tradicional vinculada a la familia. Esta idea la percibió también Julio Caro Baroja, que definía así a su madre: “Mi madre quería saber y vivir y no tenía ni el fatalismo de mi abuela ni las ideas “prudentes” de las señoritas españolas” (61), a lo que sigue “pero mi madre era una mujer de la época y tenía las ilusiones propias de las jóvenes feministas de ella. Las conservó hasta la muerte, pese a todo” (62).

Su formación intelectual, vinculada a la esfera privada y a su familia, abrió la puerta a una toma de conciencia de un colectivo social que irrumpió en la esfera pública en el siglo XX con más voz que nunca. En semejante escenario, “todas o casi todas las de mi generación creíamos a pies juntillas que, en cuanto las chicas tuvieran la manera de ser independientes, cesarían estas escenas y las muchachas andarían libres, sin dedicarse a la vergonzosa caza del novio” (69).

Desde esta perspectiva, el viaje que realizó a París en 1906 con su hermano Pío completó esa asimilación del amor moderno, entremezclando diferentes espacios al tiempo que el amor propio se desarrollaba en funciones artísticas que se alejaban de las prácticas comunes en las mujeres. Este fue el segundo momento en el que Carmen presencié el nacimiento de la mujer moderna (Magnini 57). Su afición por la orfebrería nació durante su estancia en París y se acrecentó cuando volvió a Madrid, donde comenzó sus trabajos de artesanía. Escribe Carmen Baroja que “hubiera sido mucho mejor que hubiera ido yo a un taller a aprender un oficio, pero en estas malas condiciones me aburrí y lo abandoné. Nadie me dijo nada. Esta vida mía que podía haber sido tan interesante y hasta bonita, como no tenía a nadie que me orientara, pues Ricardo lo hacía de vez en cuando y tampoco de manera eficaz, me llenaba de incertidumbre y desconfianza” (80). Rodeada, pues, de un mundo de

hombres, fue precisamente esta ausencia de figuras femeninas modernas que la impulsasen a dar el paso lo que frustró el desarrollo de su yo más íntimo.

A estas imposiciones familiares y sociales se sumó la del matrimonio. Un año después de la muerte de su padre, en 1913, Carmen se casó con Rafael Caro. Por este entonces, a Carmen le resultaba imposible conciliar el tedio de mujer tradicional con lo que ella “quería” ser. Carmen llama al período que transcurre entre 1913 y 1925 como “Los días largos”. Tras su matrimonio, tuvo dos hijos y toda la familia se estableció en una sola casa. Dice Carmen de esta época:

Después de casada, esta moral la de su hogar todavía se acentuó más y ya no tuve derecho más que a hacer mis labores domésticas y llevar la carga de muchísimas cosas . . . Según mi familia no tenía derecho a nada más o acaso yo lo pensaba. Si hubiera tenido medios propios, en alguna ocasión hubiera agarrado a mis hijos y me hubiera marchado, pero no tuve medios, ni serví para ganar nada por falta de preparación, ni tuve coraje para intentarlo, ni de soltera, ni de casada. Probablemente, ha sido mejor (45).

Por otro lado, Julia Varela también señala esta decepción por parte de Carmen Baroja hacia el matrimonio al afirmar que “pronto se dio cuenta que el matrimonio no era lo que pensaba, ya que no se entendía bien con su marido” (57). La vida matrimonial aprisionó en cierta medida a Carmen, la cual recuerda esta primera época como de “desabrimiento y tristeza” (81). Desde 1923 hasta 1925, la escritura de Carmen Baroja fue escasa y aunque “hubiera querido trabajar para ser un poco independiente, no supe o no pude hacerlo” (81). Es en uno de sus poemas, recopilados en el libro *Tres Barojas*, donde podemos ver más claramente esta idea:

El Retiro canta la eterna canción
de los tiernos brotes en las arboledas,
de los verdes tallos en las alamedas,
de frescos olores de tierra mojada,
de luz fina y tenue de dulce alborada,
la eterna, la misma y sin variación.

El Ángel Caído pregunta, pensativo:

-Dime, viejo Retiro,
¿no te has fatigado todavía,
en tantos siglos como llevas vivo,
de repetir la misma tontería?

¡Es ya tiempo de que cambies de canción! (55)

Fue el matrimonio de su hermano Ricardo con Carmen Monné y el traslado de la familia otra vez a la casa de la calle Mendizábal lo que volvió a despertar la conciencia de la autora hacia el cultivo del amor propio.

El amor moderno se acrecentó en torno al año 1925, cuando Carmen Monné y Carmen Baroja viajaron a París y a Londres, reforzando su perspectiva más moderna. A la vuelta de su viaje, a su hermano Ricardo tuvo la idea representar en su casa una comedia, idea que fue acogida por Carmen con gran entusiasmo. La implicación en El Mirlo Blanco y, más tarde, en el Lyceum Club alentaron el amor moderno junto con la mujer moderna. Fueron, sin duda, espacios que cohabitaban con diferentes variantes de amor y que hicieron madurar a Carmen en su intento por encontrar el equilibrio entre el amor tradicional y el moderno. Los años que siguen

con la República fueron los de mayor auge de libertad femenina. La presencia de Carmen Baroja en el Lyceum Club fue continua, pero siempre desde una perspectiva de liberación personal y alejada de la política. Así lo relata en sus memorias donde recuerda: “Han pasado más de diez años desde que yo me di de baja en el Lyceum. Comprendía que aquello se iba haciendo demasiado político” (103)

Y es que, el amor moderno fue descrito por Carmen Baroja, en una de sus colaboraciones en prensa, recopiladas en el libro *Con voz propia: colaboraciones en prensa de Carmen Baroja*, donde señala:

Hasta aquí no ha cambiado nada el concepto, en sentido del amor en la literatura. Pasión, celos, desilusiones, muerte... temas eternos. Pero, al final del siglo pasado, surgen, no precisamente en la novela, pero sí en el teatro, ciertos personajes de mujer ásperos, amargos. No están creados por ella: sus padres son Ibsen, Bernard Shaw, mistress Warren y su hija, Edda Cabler; parece que han perdido las características antiguas. La mujer ha salido a estudiar, a trabajar fuera de casa, y pretende pensar por su cuenta con gran soltura. Se habla de emancipación, de falta de comprensión, de egoísmo ciego masculino. La mujer que se llamó moderna desprecia un poco su fuerza instintiva, sabe que no conquistará la hombre al revés; pero no le importa. Ella pretende llegar a la compenetración absoluta; a ser la compañera del hombre, no su muñeca; la verdadera madre de sus hijos. (195)

Por otro lado, la casa de Vera en Itzea fue otro núcleo donde Carmen Baroja tuvo que cohabitar con las diferentes dinámicas del amor. La casa empezó a formar

parte del patrimonio familiar a partir de 1912 cuando Pío pasó por Vera y la compró. Desde entonces la casa se constituyó como lugar importante en la memoria de Carmen Baroja, pues como anota Varela, en ella “vivió importantes momentos de su vida” (199).

La casa de Itzea marcó gran parte de la vida de Carmen Baroja ya que en ella vivió junto a sus hijos la guerra civil española. Los años de la guerra describen a la Carmen Baroja más tradicional, con un amor más familiar y focalizada en mantener el hogar a flote. El cultivo de la tierra, su labor como enfermera, ayudar a sus hermanos, sus hijos y a otras personas fueron hazañas que demuestran el papel activo de Carmen durante el período. Una desfiguración de su amor más moderno que se configuró en un activo compromiso destinado a dar y ayudar a los que más sufrían, volviendo a la idea más tradicional sobre la condición de la mujer y del amor.

El avance de las tropas nacionales y los bombardeos continuados llegaron a Madrid y cayeron sobre la casa de la calle Mendizábal. Lo recuerda así Carmen en sus memorias: “el 7 de noviembre del 36 cayeron tres bombas de aviación y la casa se vino abajo” (182). Con ello, se marchaba todo lo que había constituido como su forma de vida. Se desmoronaba así la Carmen que había soñado con un amor moderno y se volvía a integrar en ella el amor tradicional. Ante tal catástrofe, Rafael, que había pasado los años de la guerra en Madrid, tras algunos meses en la calle Argensola, empezó a vivir en un ático en la calle Casado del Alisal, lugar que se convirtió en el nuevo hogar de los Baroja.

El 1 de abril de 1939 se puso fin a la guerra y el nuevo régimen, capitaneado por Franco, hizo su gloriosa entrada en todas las casas españolas. Tras el desastre,

así define Carmen Baroja la guerra, Rafael consiguió ir hasta Irún donde se reencontró con sus hijos y su mujer. Las palabras de Carmen muestran cierto cambio hacia su marido y su concepción del matrimonio con respecto a los primeros años; ahora, la tristeza y la compasión que siente Carmen hacia él se unen a un cierto cariño al encontrarlo, tras la guerra, con “el pelo blanco, viejo, raído, pobre, miserable, sin dientes” (54). Tan pronto como pudo Carmen dejó Vera y se volvió a Madrid, una ciudad que le había dado “una sensación terrible de polvo y suciedad” (189).

El devenir español tras la guerra marcó el exilio de muchas mujeres a todas las partes del mundo. Sin embargo, fueron muchas las que se quedaron y vivieron en sus propias carnes el transcurso de la Dictadura. El amor propio al que se sumó Carmen Baroja durante la posguerra y el franquismo pervive aún en la herencia de sus palabras. A pesar de haberse mudado en 1940 a la casa de la calle Ruiz Alarcón, es realmente desde el año 1938 cuando encontramos en Carmen varias labores como escritora y hallamos el cénit del amor propio unido a un amor práctico más tradicional: colaboraciones en prensa, una comedia titulada *La Frivolidad*, varias narraciones, además del cuento *Martinito, el de la Casa Grande*. Desde la muerte de su marido, en 1943, recuperó su trabajo en el Museo del Pueblo Español y siguió escribiendo alejada de la vida social, en un amor propio. Un amor propio distinto al de la época republicana y que Carmen Baroja recuerda años previos a su muerte:

Ahora que soy vieja, recuerdo con tristeza la juventud, todo lo que me pasó. Ahora como entonces me gusta estar sola. Acaso porque entonces no lo estuve jamás. Sin embargo, como digo, me encuentro muy a gusto sola.

Ando por la casa, pienso en mis cosas, contemplo los muebles, los cuadros, los cacharros, recuerdo su historia, lo bien que hacen colocados así, como se llegó a formar el conjunto (207).

Durante esta época, pues, sus escritos estuvieron relacionados con su trabajo, con una madurez del yo íntimo y un amor más tradicional focalizado en su familia. Los últimos años de vida de Carmen en la casa de la calle Alarcón representan, pues, el encuentro total de una mujer con la madurez del amor propio. Había encontrado el amor más libre, la tranquilidad más placentera al mismo tiempo que la resignación y el silencio de las mujeres que tuvieron que quedarse en España. Con los años, el país parecía que empezaba a salir de la sombra en la que se había hundido y el dolor empezaba a quedarse en el ayer, el mañana se le antojó a Carmen Baroja como un lugar más apacible:

parece que se ha marchado todo, absolutamente todo lo antiguo, lo que constituía mi manera de vivir, casa de Mendizábal, imprenta, casa editorial, muebles, alhajas, ropas, casa de los Molinos, automóvil y, por último, Rafael. Se ha cerrado el ciclo. Ahora empieza una nueva era para mí (209-2010).

Un final marcado por unos nuevos zapatos, con unos nuevos pies y un andar firme que se deleitan con el sonido íntimo del yo de Carmen Baroja.

A modo de síntesis, varias son las conclusiones extraídas de este estudio. En primer lugar, Carmen Baroja a través de sus memorias representa la figura de la mujer moderna en la Edad de Plata española, así como la idea de amor moderno ligado a un contexto social, político y emocional adherido a la vejez. Por otro lado, su vida, unida a unas raíces familiares barojianas, muestra esa fluctuación de las ideas tradicionales a las modernas al tiempo que se refuerzan a través del hogar,

de la educación, del espacio privado y el público, de lo íntimo y lo colectivo. Todo ello ejemplificado a través de los versátiles conceptos de amor que circundan a través de la vida de Carmen Baroja.

En segundo lugar, la aparición del amor moderno constituyó, en síntesis, la asimilación de nuevos valores, formas culturales de sociabilidad y el fortalecimiento del amor propio femenino. El caso de Carmen Baroja destaca por ejemplificar este concepto a través de las casas en las que vivió. De esta forma, los espacios privados establecieron el contacto entre el amor visible (la familia y el matrimonio) y el amor propio. La casa, para Carmen, se configuró como una extensión de su ser más íntimo. Desde sus cimientos, los diferentes hogares habitados por la intelectual, sumados a su participación en el Lyceum Club y el Mirlo Blanco, fueron para la autora la proyección de un amor tangible aunque siempre efímero e imposible.

Los residuos de aquel amor quedan ahora recogidos en las sombras de las paredes de las casas que habitó. Aun así, sus muros esconden todavía la eternidad y el infinito de la pureza de sus múltiples formas de amar. Son sus palabras en la actualidad una fuente arqueológica que aproximan a nuestra sociedad una visión distinta al concepto de amor de la mujer moderna.

En conclusión, los diferentes amores imposibles de Carmen Baroja viajaron a través de las finas capas contextuales; evolucionando en un concepto de amor tradicional, ligado a su familia, hasta llegar al amor moderno, vinculado al matrimonio con Rafael Caro, y encontrando, en definitiva, un amor propio conectado al contexto sociohistórico de la mujer en los años de la República española. Fue, sin embargo, la Guerra Civil un paso hacia atrás entre la simbiosis de los amores de

Carmen Baroja hasta el punto de llegar a refugiarse, durante el franquismo, en un exilio interior, en un amor más íntimo, un amor imposible y resignado a su devenir.

Bibliografía

- Baroja y Nessi, Carmen. *Con voz propia: colaboraciones en prensa de Carmen Baroja*. Caro Raggio, 2018.
- . *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Tusquets, 1999.
- . *Tres Barojas*. Caro Raggio, 1995.
- Ballarín Domingo, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea: (siglos XIX y XX)*. Vol. 7, Síntesis Educación, 2001.
- Blom, Philip. *Años de vértigo: Cultura y cambio en occidente, 1900-1914*. Anagrama, 2017.
- Caro Baroja, Julio. *Los Baroja (memorias familiares)*. Caro Raggio, 1997.
- Magnini González, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Vol. 306, Península, 2001.
- Romero López, Dolores. "Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939): Identidad moderna y affidamento." *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, no. 17, 2015, pp. 179-207.
- Varela, Julia. *Mujeres con voz propia: Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri: Análisis sociológico de las autobiografías de tres mujeres de la burguesía liberal española*. Morata, 2011.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Vol. 1, Universitat de València, 1991.

ÍMPETU

REVISTA ÍMPETU, NO. 4
“EL AMOR EN LOS
TIEMPOS DE CRISIS”,
SEPTIEMBRE DEL 2020

Recepción: 02/07/20

***Amar en tiempos precarios:
Permafrost de Eva Baltasar o la nueva
‘novela de la crisis’***

Marta Pascua Canelo

Universidad de Salamanca - marta.pascua@usal.es

#Noveladelacrisis
#precariedad
#subjetividadfemenina
#subjetividadlesbiana
#capitalismoemocional
#amorlíquido



Amar en tiempos precarios: *Permafrost* de Eva Baltasar o la nueva 'novela de la crisis'

Marta Pascua Canelo

RESUMEN: *Permafrost* (2018) es la primera novela de la autora Eva Baltasar. Narrada desde una subjetividad femenina y lesbiana, se adscribe a la denominada novela intimista. Sin embargo, esta perspectiva no la exime de una reflexión crítica y social sobre los efectos de la crisis de 2008. A partir de esta hipótesis inicial, el trabajo propone un análisis de la novela desde un enfoque novedoso como es el de la imbricación de los estudios de género y las teorías del afecto, junto con los estudios de la novela de la crisis y la narrativa crítica. Desde este planteamiento, el objetivo final es concluir, por un lado, que la inestabilidad sentimental de la protagonista es un correlato de su inestabilidad laboral y, por otro, que existe una nueva novela de la crisis que conjuga precariedad y feminismo para abordar sus consecuencias socioeconómicas en la España actual.

Palabras clave: novela de la crisis, precariedad, subjetividad femenina, subjetividad lesbiana, capitalismo emocional, amor líquido.

Loving in precarious times: *Permafrost* by Eva Baltasar or the new 'crisis novel'

ABSTRACT: *Permafrost* (2018) is the first novel by author Eva Baltasar. Narrated from a lesbian point of view, it is ascribed to the so-called "intimate novel" genre. However, this perspective does not exempt it from a critical and social reflection on the effects of the 2008 crisis. Starting from this initial hypothesis, this article proposes an analysis of the novel from a new approach, linking gender studies and affect theories with studies of the crisis novel. From this perspective, the final goal is to conclude two things: on the one hand, that the protagonist's sentimental variability is correlated of her job instability and, on the other hand, that this novel is one of a kind in that it combines precariousness and feminism to address the socio-economic consequences still felt in Spain today.

Keywords: crisis novel, precariousness, female subjectivity, lesbian subjectivity, emotional capitalism, liquid love.

Amar en tiempos precarios: *Permafrost* de Eva Baltasar o la nueva ‘novela de la crisis’

Marta Pascua Canelo

La crisis financiera mundial provocada por la caída del Lehman Brothers motivó el estallido de la burbuja inmobiliaria en España, ocasionando la denominada crisis de 2008 que ha marcado profundamente la sociedad y la cultura españolas durante la última década. Los ecos de este colapso socioeconómico se han extendido también al ámbito literario, de manera que en los últimos años se ha producido una narrativa que se conoce ahora bajo el membrete de *novelas de la crisis*. En este contexto, si bien es cierto que se ha desarrollado una literatura con un discurso abiertamente político y de denuncia social —tal es el caso de la narrativa firmada por autores como Isaac Rosa, Marta Sanz o Belén Gopegui—, es posible afirmar que no todas las obras que se pueden catalogar como novelas de la crisis se enmarcan en esta corriente.

Así pues, en paralelo a una narrativa contestataria o de *resistencia*, la literatura española reciente también ha producido una narrativa que, tradicional o amena en su forma, aborda los efectos sociales y económicos de la crisis sin un sentido político transformador. Siguiendo a David Becerra Mayor, se trata de una narrativa de la “no-ideología” (“La novela” 32) que, lejos de poder denominarse disidente o contrahegemónica, “ha interiorizado y asumido la ideología dominante . . . interpretando toda forma de conflicto desde una lectura de corte intimista” (Becerra, “Convocando” 13). Por ello, afirma el autor que “en la novela española actual, a pesar de que en las últimas décadas la conflictividad laboral se

ha acrecentado, no existe conflicto social ni político y toda la problemática siempre queda reducida al yo” (“Convocando” 13) y a los entornos más íntimos, ahondando en terrenos como el familiar y el sentimental.

Tal es el caso de la novela *Permafrost* (2018), de Eva Baltasar, que comprende el objeto de este estudio. *Permafrost* se adscribe a esta narrativa de la *no-ideología*, no rupturista en su forma y anclada a modelos estéticos legitimados por la ideología dominante, como es el de las escrituras del yo, pero perfectamente identificable bajo el paraguas de *novelas de la crisis*. Sin embargo, valiéndose de este modelo fuertemente vinculado a la narrativa social, Eva Baltasar es capaz de desarrollar una aguda reflexión sobre la construcción del amor en los tiempos de crisis desde un enfoque particular como es el del amor femenino y lésbico. De este modo, la reconocida poeta catalana (Barcelona, 1978), con más de diez poemarios publicados, incursiona en los terrenos de la narrativa con una primera novela autoficcional que, seguida de *Boulder* (2020) y *Mamut* (en prensa), forma parte de una trilogía sobre el amor, el trabajo, la mujer, el sexo y los afectos. Narrada en primera persona, *Permafrost* disecciona los conflictos emocionales y laborales de una protagonista asediada por la precariedad económica y afectiva y víctima, al mismo tiempo, de un impulso suicida. De este modo, se inscribe también en lo que apodara Jorge Carrión como “nueva literatura del desencanto” (2013) en un artículo donde se pregunta si es posible escribir en la España de estos años sin subrayar una desilusión y una falta de esperanza que plasman habitualmente los escritores más jóvenes, atravesados ellos mismos por esa precariedad:

Muchas de las novelas que se están dando en llamar “de la crisis”, creadas en la retórica del realismo, han sido escritas por autores de la generación de

los políticos y los empresarios que nos llevaron a ella; tal vez sea mucho más interesante pensar esta crisis a través de un campo semántico que amplíe el horizonte y con él nuestras posibilidades de comprensión. Es decir, no se trata sólo de la burbuja inmobiliaria, de los desahucios, del paro, de la reducción de la clase media, de la emigración; sino también del conflicto generacional, de la administración de culpas, de la idea de futuro, de la posibilidad de la rebelión y de la revolución, de las estrategias de resistencia y de supervivencia, del crédito o el descrédito de la esperanza, de las múltiples formas de representación de un contexto que no se agota en el reportaje convencional ni en la novela realista. (Carrión, párr. 1)

Al final de su introducción a *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Becerra Mayor señalaba que, pese a que asumían que lo personal es político, los editores habían optado por seleccionar para el estudio a autores y autoras que situaban el foco exclusivamente en el capitalismo, dejando fuera a escritoras con un proyecto *abiertamente* feminista a partir de un criterio seguramente —como ellos mismos ya apuntaban— difícil de justificar (23-24). Precisamente debido a ese criterio excluyente —he subrayado *abiertamente*¹ por lo que implica esa *apertura*—, que desvela un juicio no justificado y supone la condena o la posición *fuera de foco* de la narrativa intimista —es a esto a lo que se refiere, entre otras cosas, con “abiertamente feminista”— este trabajo plantea un análisis de la novela *Permafrost* desde el ensamblaje de la teoría de los afectos, el feminismo y las narrativas intimistas o *del yo* con la narrativa social y la novela de la crisis.

¹ La cursiva es mía.

Desde este planteamiento, el objetivo del artículo es defender, por un lado, que la inestabilidad sentimental de la protagonista funciona como un correlato de su precariedad laboral y económica, y que ambas son un producto de la crisis sistémica del capitalismo. Por otro lado, se tratará también de demostrar que, pese a que pueda percibirse en un principio como una de las novelas que Becerra Mayor cataloga como de la *no-ideología* y Lluch-Prats como *aideológicas* (7), esta no reproduce el discurso capitalista, pues la reflexión misma sobre los problemas que el sistema provoca—aunque sea desde una escritura individual y no colectiva y más sentimental que social— entraña o lleva implícita la conciencia crítica frente a él. Por ende, se incidirá en las posibilidades de denuncia que brinda la novela intimista gracias a la imbricación, en este caso particular, de la crisis económica con los conflictos sentimentales derivados de ella.

Como acabo de señalar, la precariedad que ha permeado buena parte de la narrativa española de la última década alcanza un grado sustancial en *Permafrost*. La novela evidencia la decepción y el desengaño a los que se han enfrentado los escritores más jóvenes que comenzaban a publicar en la última década. Alude ya, desde su título, a la personalidad de una narradora tan impasible como esa capa del suelo que permanece siempre congelada en las regiones polares, el permafrost, que la recubre a ella misma y que se irá derritiendo a lo largo de la narración: “Tengo un buen recubrimiento, impermeable como el de los buques, pero no es mentira, no: la dureza del hielo preserva un mundo habitable, solo que dormido” (42). A partir de un relato intimista que exhibe un realismo delirante, se manifiestan los trastornos de toda una generación que pertenece al *preariado*, la nueva clase social marcada por la inestabilidad en el ámbito laboral que contagia, además, esa incertidumbre a otros

ámbitos como el familiar y el sentimental (Martínez 292). De este modo, no resultará nada extraño a los lectores que la protagonista, tras licenciarse en Historia del Arte y experimentar las enormes dificultades de inserción en el mercado laboral — especialmente tras la elección de una carrera de humanidades— llegue a enunciar sentencias como la siguiente:

No encontré trabajo hasta años más tarde. Me refiero a un trabajo como es debido, algo que encajase con lo que había estudiado. Malogrados cinco años de estudio si no lo hubiese conseguido. Creo que mamá no lo habría soportado. Tanto dinero invertido en mí. ¡Tantos esfuerzos! ¡Tantas privaciones! (43)

Como el fin de sus estudios coincide con los momentos de mayor severidad de la crisis económica, no va a encontrar ningún trabajo, y mucho menos alguno afín a su cualificación. De este modo, el paro y la precariedad laboral, unidos a la inflación de los alquileres, conducen a la protagonista a un escenario crítico. Primero se ve obligada a vivir en el piso que tiene su tía en el centro de Barcelona, aprovechando la mudanza de esta a una casa en las afueras, y a subarrendar las habitaciones libres para su propia subsistencia. Sin embargo, poco después su tía decidirá vender el piso para comprarse una casa: “¿Y ahora qué? ¿Y ahora qué?, me repetía una y otra vez. Tenía una titulación inútil, ninguna fuente de ingresos” (34). Entonces, no le queda otro remedio que trasladarse temporalmente al piso de su hermana: “Estoy en casa. En realidad ‘casa’ es la habitación de invitados del piso de alquiler de mi hermana” (41). Ante esta situación desesperada, decide emigrar; se marchará primero como *au pair* a Escocia y posteriormente a Bélgica, donde trabajará como profesora de español. En ambos casos, la posición

laboral continúa siendo inestable y precaria y, por supuesto, el trabajo no cualificado:

¿Por qué no te vas un año de au pair?... ¿Au pair? ¿No era aquello que hacían las chicas que no tenían suficiente cerebro para entrar en la universidad? ¡Porque yo era licenciada! ... Solo tendría que llevar a los niños a la escuela... y pasar un poco el plumero. Además, cabía la posibilidad de que recibiera un pequeño sueldo. (*Permafrost* 32-35)

La atención a esta emigración masiva que han sufrido los jóvenes españoles desde 2010 sitúa la novela en la corriente de una nueva literatura que, como señalara Dieter Ingenschay, enfrenta la situación de los miles de españoles que sufren las consecuencias de esta crisis (17). En este caso, la protagonista tiene que afrontar la falta de trabajo cualificado, la incertidumbre y la emigración motivada por la ausencia de oportunidades laborales. Esta precariedad es, además, mayor si nos referimos al ámbito cultural, tal y como ha percibido Vicente Luis Mora: “En varias novelas . . . es perfectamente posible encontrar como tema la precarización cultural . . . podríamos decir que existe un “cronotopo” narrativo de España en época de crisis o de post-crisis como el espacio-tiempo socioeconómico donde los jóvenes empiezan a trabajar gratis o con un salario escaso” (“De la crisis”, párr. 1). En este sentido, es reseñable que la protagonista de *Permafrost* consiga su primer trabajo cualificado tras un período de prueba no remunerado: “Me contrataron un lunes, tres meses después de haber escrito mi primer artículo” (44) y que, pese a tener estudios universitarios, deba casi alegrarse de recibir un pequeño sueldo por cuidar de unos niños y limpiar una casa a miles de kilómetros de su lugar de procedencia.

Todos estos factores conducen al desarraigo de la protagonista y al desarrollo de una *subjetividad nómada*² en la que, como comprobaremos a continuación, el amor no tiene cabida. Rosi Braidotti establece las diferencias entre la subjetividad nómada, anclada al feminismo y a los sujetos periféricos, y las figuras del exiliado y el migrante. La conciencia nómada es para la autora “una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad . . . una forma de resistirse a la asimilación u homologación con las maneras dominantes de la representación del yo” (203). Además, como apunta Mora, “el nómada actual es un solitario, no por naturaleza antropológica sino por obligación . . . Su vocación es la de la supervivencia” (“El sujeto” 157). El desarraigo y el nomadismo de la protagonista la posicionan de nuevo en una situación de inestabilidad que se traslada a todos los ámbitos de su vida y que se traduce también en la resistencia al imperativo del amor romántico, pues para ella la estabilidad sentimental, como la laboral, es un imposible, tal y como evidencian tanto su permanente impulso suicida como su rechazo constante del amor. Así, en ambas facetas, la económica y la romántica, en sentencias como la siguiente: “conseguir un trabajo gracias a una buena recomendación debe ser lo más parecido al enamoramiento” (68), que manifiestan que el trabajo y el amor son dos elementos inalcanzables para una subjetividad nómada como la que se ha fraguado en ella. Y es que, si la inestabilidad laboral conduce al nomadismo por puro instinto de supervivencia, el amor se entiende como una atadura para la libre movilidad por motivos de trabajo:

² Concepto acuñado por la filósofa Rosi Braidotti en su libro *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004). Vinculado a los estudios de género, el término subjetividad nómada atiende al nomadismo desde la diferencia sexual y el feminismo, designando una subjetividad femenina en continuo tránsito y devenir.

el nómada actual se ve obligado a desplazamientos solitarios . . . en un régimen de provisionalidad tan rígido que no puede permitirse siquiera tener, no ya pareja e hijos, sino siquiera una mascota . . . Su estatuto es el de ermitaño económico: cuanto menos equipaje tengas, tanto físico como personal, más barato será sobrevivir, porque más fácil será llegar al siguiente destino/puesto de trabajo. (Mora, “El sujeto” 157)³

También Susana Carro ha reparado en “la actual penetración de la economía en la maquinaria del deseo” (69). En un tiempo donde “todo es aplanado para convertirse en objeto de consumo” (Han 11), el amor también se ha visto sometido al dictado neoliberal del rendimiento (Han 23). Insertos en una *poética del stock* (Fernández 22) que se ha extendido al ámbito relacional y rige los encuentros íntimos bajo la ley de la oferta y la demanda, nuestro *ars amandi* está determinado hoy por un capitalismo sentimental acrecentado a partir de las múltiples conexiones digitales que posibilitan las aplicaciones móviles y las páginas web de citas. Como ha apuntado Fernández Porta, “el discurso sobre la relación ya no está basado en la certeza analógica y moral de la pareja estable, sino en la *illusio* digital-tecnocrática de la infinita posibilidad” (44). En esta dirección, la protagonista de la novela también se encuentra condicionada por la precariedad afectiva que ha impuesto la cultura del “amor líquido” (Bauman)⁴ —“había un amor tan inmenso que excluía la palabra

³ Esta misma visión proyecta Eva Baltasar cuando, en relación con otro personaje de la novela, una pianista que se traslada a Barcelona para poder malvivir de su profesión, apunta que “llevaba toda su vida doblada en tres maletas Samsonite” (29).

⁴ Tomado de *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2005); concepto acuñado por el sociólogo Zygmunt Bauman y muy extendido hoy entre la crítica especializada en los estudios del afecto para referirse a la fragilidad de las relaciones sentimentales en el presente, que se entienden más en términos de conexiones fugaces que de relaciones duraderas (Bauman 13).

‘amor’” (Baltasar 65)— y descubre, de igual modo, la injerencia de internet en el entramado de las relaciones:

Se produjo el boom de internet, que me facilitó hasta un grado insospechado conocer más lesbianas. La mayoría no eran feas y eso propició que hubiera mucho sexo, por lo general buen sexo, aunque también sexo normalito y sexo deplorable. Pese a todo era incapaz de enamorarme, hacía amigas y la mayoría terminaban convirtiéndose en mis amantes. A veces alguna amante se enamoraba de mí y cuando eso ocurría tenía la impresión de que la vida me miraba directamente a los ojos con su peluca más espantosa. No hay nada peor que sentirte exclusividad de otra persona . . . (*Permafrost* 26)

Como anota De Juan y López, “mientras ella afirma que las relaciones esporádicas son lo único que la mantienen viva y ‘presente’, nunca deja que lleguen a un punto en el que la felicidad de la otra persona dependa mínimamente de ella . . . tiene un miedo atroz a atarse” (121). Siguiendo a Mora en sus reflexiones sobre *Un acto solitario* (2017) de María Alcantarilla, el personaje A. de la novela no encuentra trabajo pese a poseer dos títulos universitarios y describe también, al igual que Eva Baltasar, “la necesidad de su generación de moverse continuamente para conseguir un trabajo con el coste emocional y personal correspondiente, ‘porque el hogar es móvil, como lo son también los sentimientos’” (“El sujeto” 181). Por tanto, tal y como añade el crítico español, las relaciones sentimentales no pueden ser estables en la medida en que los personajes ni siquiera saben dónde o cómo van a trabajar el siguiente mes (“El sujeto” 181):

‘You know I cannot marry you. We are lesbians!’, exclamo. Veronika sonríe.
‘Of course we can! Since the 30th of January!’ Oh, Lord! Legalizar el

matrimonio homosexual ha sido una gran cosa, no lo discuto, pero a mí ya me iba bien antes . . . Quizá por eso me niego a establecer vínculos emocionales. (Baltasar 63-64)

Ante esta situación de falta de asideros tanto emocionales como laborales y de negación absoluta del compromiso sentimental, la protagonista se escudará en el sexo; no obstante, reconoce que el sexo le aleja de la muerte pero que, aun así, tampoco le acerca a la vida (98). De este modo, explora continuamente diferentes maneras de suicidarse porque rechaza la medicación, entendida como única solución posible en esta sociedad para alcanzar lo que Sara Ahmed ha identificado como “la promesa de la felicidad” (“La promesa” 43):

No me tomo la medicación, la química es una brida que retiene, que permite avanzar a paso inofensivo. Supone una redención anticipada, aleja del pecado o quizá solo enseña a denominar pecado el ejercicio de nuestra libertad lograda en un estado de paz, previa a la muerte, claro. Mamá se medica, papá se medica, mi hermana al principio no, pero ya sí, se hizo mayor y lo entendió. Medicarse es una constante solución provisional . . . (Baltasar 15)

De un modo similar al que planteara Elvira Navarro en *La trabajadora* (2014), novela en la que representa “los cambios de buena parte de la ciudadanía en ese *shock* del mercado laboral, el empobrecimiento de las clases medias, el trastorno de los modos de vida de una generación precarizada y... el incremento de las enfermedades psíquicas derivadas de la crisis” (Martínez 290), también Eva Baltasar se sumerge en el universo de los ansiolíticos y antidepresivos, que representan la última ofensiva contra el suicidio. Si bien en un primer momento

rechaza su consumo, como se acaba de comprobar, la narración avanza hacia la asunción de que estos medicamentos son la última vía de resistencia frente a la sociedad post-crisis. Siguiendo, entonces, a Martínez Rubio, cabe preguntarse cómo no advertir la conexión entre la precarización del trabajo, el desplazamiento o nomadismo y la falta de perspectivas laborales en mujeres de mediana edad con un estado psicológico alterado, inestable y desencantado con la vida (300-01).

En un giro inesperado de la trama que precipita los acontecimientos, la hermana y el cuñado de la protagonista sufren un accidente mortal. Pese a la desconfianza mostrada en ella durante toda la narración para el cuidado de sus sobrinas, la nombran como tutora legal de las niñas. Después de la inestabilidad y los desajustes emocionales que la caracterizan, de manera repentina va a tener que responsabilizarse de algo más que ella misma; está al cargo de una familia. Este hecho desencadena un cambio brusco en la psicología del personaje, de quien la vida demanda ahora más obligaciones que su propia supervivencia. Por consiguiente, se resigna a los modos de vida legitimados por la sociedad y se entrega por completo a la medicalización: “Esta mañana me he preparado un zumo de naranja y me lo he tomado junto con las pastillas. Sonríó sin llorar. Sonreír así funde el permafrost” (132). El final de la novela manifiesta, por tanto, que se ha producido la “normalización de un estado precario” (Martínez 305). En la medida en que finalmente la protagonista sistematiza el consumo de antidepresivos, se descubre que esto es producto de todo un conjunto de prácticas sociales que se vienen reproduciendo en España desde el estallido de la crisis en 2008.

Si bien el conflicto narrativo se localiza en el interior del personaje —ya en la contraportada Random House añadía una cita de *La Vanguardia* donde señalaba

que era “un libro de alto voltaje sobre el yo”—, esto no implica que esté exento, ni mucho menos, de reflexión social. Pese a que pone el foco sobre diversas cuestiones que en las teorías de la novela crítica o política se considerarían nimias, esta consideración tendría más que ver en realidad con la reproducción de una subjetividad femenina. Así las cosas, ya Marta Sanz advertía que “los géneros autobiográficos de la escritura femenina siempre se han considerado obscenos, no tanto por practicar una pornografía o una corporalidad aparentemente groseras e innecesarias..., sino por enfocar lo nimio, lo poco importante, lo que por su intrascendencia debería permanecer fuera de escena” (“Prólogo” 15). También Ana Casas ha defendido que el vínculo de las mujeres con las escrituras personales “se ha mantenido en la época contemporánea . . . y se ha expresado en el predominio de la primera persona y en el uso de la experiencia autobiográfica transformada en material novelesco en un buen número de narrativas producidas por mujeres” (41). No obstante, escribir desde una subjetividad de mujer y feminista, como sucede en *Permafrost*, sacando a la luz temas como la masturbación femenina, el sexo lésbico o la no-maternidad, no reduce la lectura del texto a esta óptica ni lo convierte en complaciente con el sistema —entiéndase *capitalista*—. Por ello, Baltasar reivindicará que la novela intimista o del yo, centrada además en los conflictos sentimentales de una subjetividad femenina y lesbiana, también es un modelo capaz de abordar la crisis económica.

Es cierto que *Permafrost* se escribe *desde* la precariedad laboral pero no *contra* la precariedad laboral y *desde* la precariedad afectiva pero no *contra* la precariedad afectiva. Además, tampoco ofrece una posibilidad de escapar del sistema, sino que es una novela del desencanto porque la única posibilidad de

sobrevivir es doblegarse ante ese sistema insertándose en él, aunque tenga que ser bajo el efecto de los antidepresivos. Sin embargo, lo que no está claro es que esta ausencia de una vía de escape no suponga, en sí misma, la más dura crítica a este neoliberalismo alienante que no nos permite buscar soluciones fuera de él. Por tanto, la ausencia de una estética difícil y de un lenguaje exigente no entorpecen la crítica, desde una narración autoficcional y abiertamente feminista —recordemos las palabras de Becerra Mayor—, a todo un sistema, ni convierten tampoco el texto en una novela complaciente o naif.

Precisamente porque la novela denuncia los problemas de una generación o del sistema en sí mismo pero sin un espíritu transformador, esto es, sin creer que hay una salida posible, renuncia a la ambición estilística requerida por autores como Becerra Mayor, Nogueroles o Sanz para una escritura *política, subversiva o contestataria*. Sin embargo, la reflexión sobre el lenguaje está presente porque la recurrencia a una narrativa *legible o amena* manifiesta la renuncia a una literatura contestataria pero no a una literatura crítica; y es que, pese a que la protagonista quiere vivir en los márgenes del sistema —o directamente desaparecer de él—, en última instancia la novela muestra que no existe una alternativa real y que finalmente solo se puede optar por una de las vías oblicuas para buscar la felicidad dentro de él. En este caso, la vía será la medicación, junto con la entrega a un modelo de vida normativo donde impera el cuidado a la familia. No obstante, como último resquicio de rebelión, la autora ofrece la renuncia al mito del amor romántico y el rechazo a la pareja estable en ese modelo de familia heredado —la tutela de las sobrinas— pero nunca pretendido. Como ha señalado Sara Ahmed, “el amor se vuelve un signo de la feminidad respetable y de las cualidades maternas” (“La

política” 194), por lo que la ausencia del amor se convierte en el último reducto para vivir una feminidad y una sexualidad libres y disidentes en un momento en el que sigue presente, en palabras de Susana Carro, “el permanente conflicto interior de muchas mujeres para conciliar amor e identidad” (65) y, como parece apuntar Eva Baltasar, para conciliar también amor y precariedad.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM, 2017.
- . *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2019.
- Baltasar, Eva. *Permafrost*. Random House, Barcelona, 2018.
- Bauman, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005.
- Becerra Mayor, David. *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Tierradenadie, Madrid, 2015.
- . *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Tierradenadie, Madrid, 2013.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Edición de Amalia Fischer Pfeiffer, Editorial Gedisa, Barcelona, 2004.
- Carrión, Jorge. "Nueva literatura del desencanto." *Irreverentes*, 05 Feb. 2013.
- Carro, Susana. *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*. Ediciones Trea, Gijón, 2018.
- Casas, Ana. "Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe." *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Edición de Angélica Tornero, Editorial Síntesis, 2017, pp. 41-57.
- Fernández Porta, Eloy. *Eros. La superproducción de los afectos*. Anagrama, Barcelona, 2010.

- Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Traducción de Raúl Gabás, Herder, Barcelona, 2014.
- Ingenschay, Dieter. "Ecos de la crisis financiera y social en las literaturas hispánicas actuales." *Revista hispanismes*, no. 9, 2017, pp. 17-30.
- Juan y López, Alba de. "Eva Baltasar: *Permafrost*." *Diablotexto digital*, no. 5, 2019, pp. 119-24.
- Lluch-Prats, Javier. "Escritores españoles ante la crisis: propuestas de una literatura de intervención social." *Revista hispanismes*, no. 9, 2017, pp. 4-16.
- Martínez Rubio, José. "Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis: desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro." *Rassegna iberistica*, vol. 39, no. 106, 2016, pp. 289-306.
- Mora, Vicente Luis. "De la crisis como tema a la crisis como paisaje." Blog personal, *Diario de lecturas*, 05 mayo 2018.
- . "El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela de la crisis económica." *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad de la novela española actual*. Edición de Christian Claesson, Hoja de Lata, 2019, pp. 157-85.
- Noguerol, Francisca. "Contra el capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI." *Faires d'écriture. Quand la littérature pensé la politique*. Edición de Marta Waldegaray, U de Reims, 2020, en prensa.
- Sanz, Marta. *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Anagrama, Barcelona, 2018.
- . "Prólogo. Afónica." *Tsunami. Miradas feministas*. Edición de Marta Sanz, Sexto Piso, Madrid, 2019.



LE CHAT NOIR

Y

RENÉ MERINO

RENÉ MERINO



René Merino
www.renemerino.net

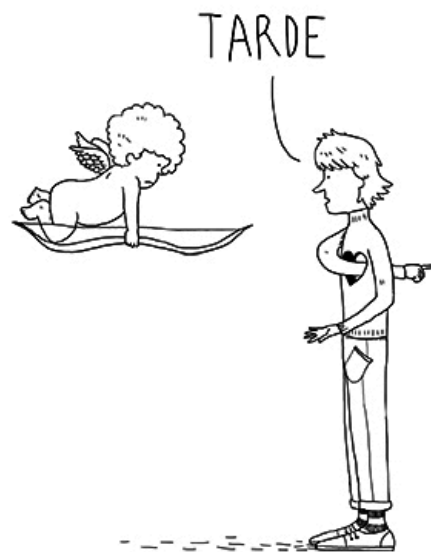
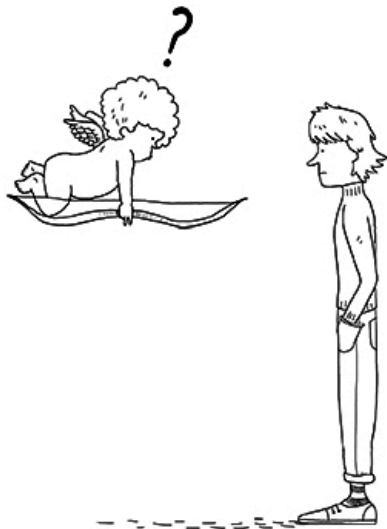
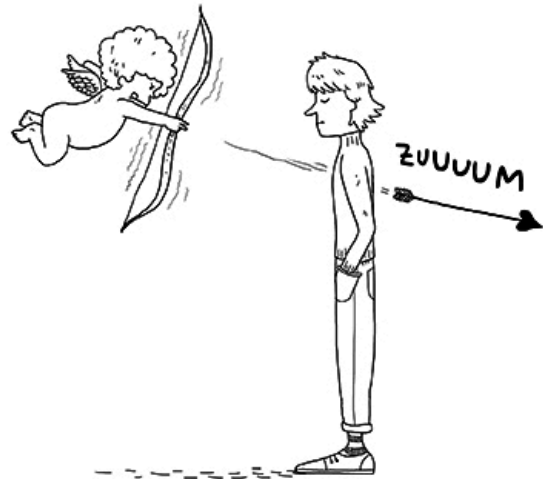
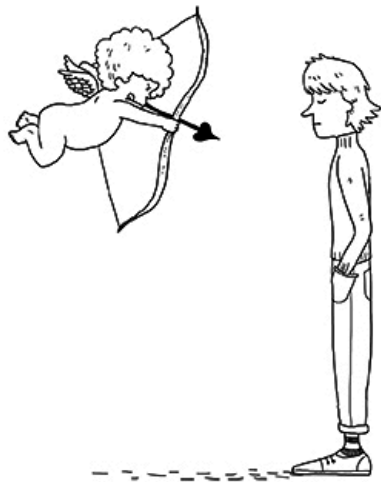
El viñetista e ilustrador que colabora con nosotros en esta ocasión, René Merino (Madrid, 1980), declara en su web:

“Prácticamente desde que puedo hacerlo, me dedico a dibujar encima de todo lo que tengo a tiro, lo que, por cierto, me costó en su día algún que otro disgusto: con mi madre por dibujarme en las manos, con los profes en el colegio por dibujar en las mesas y con mi exjefe por dibujar sobre él (acerca de él, quiero decir).

Para tranquilidad de mi madre —y mía—, desde hace varios años me gano la vida por cuenta propia haciendo ilustraciones y murales por encargo e impartiendo clases de dibujo. En 2013 comencé a hacer viñetas y tiras cómicas sobre diferentes temas en un proyecto que llamé ‘Está mal, pero se puede empeorar’ con el que continúo a día de hoy”.

Como todo aquello en lo que se pone empeño, trabajo e ilusión, también este proyecto se ha materializado en libro de viñetas y podremos disfrutar de él de la mano de editorial Lunwerg.

La formación y la trayectoria profesional de este autor han estado siempre ligadas al mundo del arte, lo cual, unido al desarrollo de su talento natural, dan como resultado imágenes de las que brota el ingenio a través de las cuales hacernos reflexionar sobre la realidad que nos rodea o, simplemente, esbozar una sonrisa.



RENÉ
MERINO



DISTRITO ACTUALIDAD

En esta casa (2020) de Alberto
Conejero

Conejero, Alberto. EN ESTA CASA. Letraversal, 2020.

La humedad del rocío de la mañana no cala en la tierra. Necesitas ser raíz, estar dentro incluso de ti mismo, de ti misma, para latir al unísono del autor de *En esta casa*.

Hacer una única lectura de este poemario cargado de emoción, de justicia, de crítica y de reflexión es insuficiente si lo que deseas es saborear cada verso. El segundo libro de poemas de Alberto Conejero (Jaén, 1978) es una inmersión, casi acuática, en su torrente sanguíneo, en aquello que le hace ser quien es, desde sus ancestros hasta lo que desea encontrar cada día que despierta, en cada ocasión en la que mira hacia el futuro.

La obra se divide en tres jornadas, en tres. Pensar en el triángulo como símbolo, en lo que significa, me ha acercado también a los versos de Conejero como quien se aproxima a un cuadro: con el vértice hacia arriba, fuego, cielo, hombre; con el vértice hacia abajo, tierra, agua, mujer; superpuestos, una estrella de seis puntas, icono del alma humana, de la paz, del equilibrio. Y es que esta lectura es, acaso, la radiografía del espíritu del poeta, una mirada a su pasado para saber de su presente y adivinar lo que ha de venir en forma de deseo pronunciado.

I. Libro de familia.

La vida viene marcada por una tradición de sangre. Ningún lector puede ser ajeno a que nuestros antepasados escalan como raíces por el interior de cada uno de nosotros para gritar aquello que fue tapado con la tierra y con el tiempo. Si miras hacia atrás, si vuelves la cabeza, el cielo ya no te parecerá de un azul apacible y los pájaros serán disparos sobre un fondo neutro. El autor no quiere ignorar lo que ocurrió y su voz se une a la de todos los que suplicaron para que la lluvia, algún día,

pusiera al descubierto los corazones de los muertos sin nombre: “Di quiénes fueron / los padres de los padres de tus padres”.

La exhortación esconde rabia y miedo a lo oscuro de otros tiempos. El mundo es hoy testigo de cada segundo de existencia, pero hubo una época sin más fotografía que la memoria, una generación sin rostro, unos nombres negados a aparecer en los escritos, pero aun así, existió. Dice el poeta que “solo asesinando algo se hace eterno” y escapa de ese verso un regusto amargo, de incompreensión sin límite hacia las decisiones equivocadas de unos pocos ajenos al significado de la palabra amor, unos pocos que fueron... demasiados.

Y así, la figura materna, una mujer configurada a partir de los actos que la rodearon, del trabajo en la tierra. Son sus manos las que guardan la memoria de lo ocurrido, los nombres de quienes ya no están, el terror, el mandato de otros y se tornaron en sacrificio para lograr una cosecha que no albergase hambre, que no sembrara rabia. Una madre, un padre, que definen la vida como obligación, como trabajo, como lucha. Un canto al eco que le acompaña.

También es este “Libro de familia” una vuelta a la infancia, un volumen escolar de Geografía e Historia en el que España estaba dibujada a modo de esquema: apenas un mapa, cuatro idiomas y una memoria escondida entre las páginas. Las verdades, nos confiesa, nunca entraron en el examen.

Termina esta primera jornada con el poema “Cacería” y un rumor que sale de la tierra y pronuncia sin mencionarlo el nombre de Federico: “... vinieron los lobos con piel / de hombre los lobos a buscarme”

Hablar del instante previo a la muerte, de la tensión en los músculos, utilizar la antítesis “lobo-cordero” como herramienta que infiere la desigualdad en la

persecución, en fuerza, en número. Y la víctima se pregunta por qué lo han elegido a él, por qué si nada ha hecho.

II. Vecindad de los bosques.

La vida es un bosque por el que transitar y, la edad adulta, el rincón más profundo del mismo. Vivir es caminar sin saber lo que nos espera, no podemos ver más allá. A mayor oscuridad, más presencia de la muerte, más noche, más cuervos. Pero cumplir años hace que nos despojemos de lo que no importa, incluso, del temor a dejar de existir, no así, al de no ser recordados, a que nadie afirme habernos visto alguna vez.

Las heridas intentan disimular el dolor con apósitos en forma de palabras. No hay llagas en la juventud, pero el final es el mismo. También lo es el principio: tierra antes, tierra luego. El cuerpo anticipa el cadáver cada día y la vida es andar un poco más hacia la muerte. Somos nuestra propia emboscada, abocados a llegar al mismo lugar del que, al principio de los tiempos, emanamos. Ese círculo, tan abruptamente cerrado, nos hace en ocasiones buscar bajo el océano aquello que no hemos encontrado en la solidez engañosa del suelo que pisamos.

El pesimismo, la tristeza por lo que otros gritan desde abajo, se torna en claridad en los dos últimos poemas de la jornada: la sombra es también indicio de la luz, no todo está perdido; y amar, probablemente, *“nacer de nuevo más certero”*, la invitación a creer en el mañana, la huella de una nueva esperanza.

III. En esta casa.

La última jornada cobija en su mano de poema el testigo de amanecer atisbado al final de la anterior. Alberto Conejero nos conduce ahora al espacio

personal que solo él conoce, al significado de un amor que de todo lo salva, a la ensoñación de una casa, de un lugar para compartir con la persona amada. Quiere saberlo todo de ese otro que lo acompaña, quién fue el primero en acercarse a su cuerpo, en sembrarlo, en morir en él, por él, y desea igualmente que nada lo dañe, ni siquiera él mismo.

Un almendro, metáfora del poeta, también resiste a las heladas, pero el conocimiento de que hay una primavera que le aguarda –el amado- lo mantiene con vida. Aquello que no tiene límites tampoco tiene nombre. Así, su amor. El abrazo de aquel a quien quiere es su lugar en el mundo, la eternidad en forma de casa.

Alberto Conejero, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2019, entre otras importantes distinciones, es conocido sobradamente por su obra teatral con títulos como *La piedra oscura*, *Todas las noches de un día* o *La geometría del trigo*. Sin embargo, al leer la poesía desarrollada a lo largo de *En esta casa* (Letraversal, 2020) y también en *Si descubres un incendio*, su primer poemario publicado en La Bella Varsovia en 2016, nos sitúa en el mismo punto de partida: un imaginario común, un latido idéntico, un lenguaje propio y lleno de verdad, una puesta en escena desde la subjetividad íntima del verso.

Irene Cortés Arranz

ÓPTICAS Y CHEMA MADOZ



CHEMA MADDOZ (Madrid, 1958), fotógrafo y artista visual, tras formarse en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y cursar estudios de fotografía en el Centro de Enseñanza de la Imagen, expuso su primera muestra individual en la Real Sociedad de Fotografía de Madrid en 1984. Después, llegaron el Círculo de Bellas Artes o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como receptores de sus proyectos. Y es que las salas de arte e instituciones más prestigiosas alrededor de todo el planeta no han querido prescindir en estos años de la presencia de Madoz, de su mundo de objetos convertidos en metáfora, transformados en emoción y en idea. Es un experto en viajar por el sendero de la imaginación y en lograr, a través de la fotografía analógica, que quien se detenga delante de su trabajo, del que emanan pistas en blanco y negro, contemple, comprenda y se convierta en cómplice.

Premio Nacional de Fotografía en el año 2000 y *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes* en 2019 entre otros muchos galardones, Chema Madoz escribe poesía a partir del objeto cotidiano, considerado por este artista mucho más que un mero trasunto de utilidad práctica.

En *Ímpetu* contamos con la maestría de este autor a través de una fotografía en la que se observa un avión de papel clavado en una pared o cuya trayectoria ha sido detenida por esta. Lo frágil y lo pétreo. ¿Quizá un dardo sobre un corazón herido? ¿Tal vez el final de un sueño que, como el universo, también tiene límites? ¿El amor y sus claroscuros, su cielo y su suelo? Sea como fuere, el cosmos que Chema Madoz pone a nuestra disposición a través de sus imágenes invita a bucear en ellas, a buscar el relato que esconden, a sentir.

Irene Cortés Arranz



A black and white photograph of a man in a white suit and tie sitting at a table in a restaurant. He is looking towards the camera with a slight smile. In the background, other people are seated at tables, and a building with arched windows is visible. The text "FEDERICO 2.0" is overlaid in the center of the image.

FEDERICO
2.0

Irene Cortés Arranz

CALLAR Y QUEMARSE

Si nada nos salva de la muerte,
al menos que el amor nos salve de la vida.

Pablo Neruda

Apunten, ¡fuego! Y treinta y ocho años truncados por un rifle. Dispararon al poeta, al amigo, al músico, al creador sin límites. Pero en esas balas cargadas de incomprensión, de rabia, iba también la muerte al amante de otros amantes. Matar al amor, eso querían.

No hay lugar donde el analfabetismo emocional tenga cabida. Es como una mala hierba, crece donde menos se la espera, sin agua, sin nada. Se alimenta de humores malignos, de una suerte de fluidos nacidos del odio que transitan por el interior de los cuerpos y de las mentes de quienes no ven más allá, de aquellos que gustan de senderos oscuros.

Federico era un ser de luz, alguien diferente y especial. Un imán cuya alegría salía a borbotones de sus ojos, de sus manos, a través de sus palabras y sus versos. Un manantial que regalaba felicidad desinteresada, uno de esos individuos que no tienen miedo a nada, salvo a no encontrar a ese otro que siempre guarde un abrazo y un beso para entregarle en la casilla de llegada.

*Amor de mis entrañas, viva muerte
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.*

Han pasado ochenta y cuatro años desde su muerte y estas poco más de ocho décadas dan para ahondar en la obra y en la vida del que ya es más mito que hombre, aunque a mí me siga gustando hablar de él como de un buen amigo que siempre me acompaña. Pocos detalles hay ya que no se conozcan: su primer enamoramiento de una muchacha cordobesa de ojos azules, María Luisa Natera; la relación de especial amistad con Salvador Dalí forjada en la Residencia de Estudiantes de Madrid; el amor que sintió por el escultor Emilio Aladrén, cuya traición lo sumió en una crisis que le hizo cruzar el océano; las relaciones mantenidas en la ciudad de Nueva York y en Cuba, los encuentros con Eduardo Rodríguez Valdivieso, al que suplica que sea sincero en sus sentimientos en una de las misivas que el poeta le dirige; su pasión por Rafael Rodríguez Rapún desde la creación de La Barraca o la relación paralela a esta última que vivió con un joven albaceteño, Juan Ramón Ramírez de Lucas, y que fue, probablemente, una de las causas que retuvieron a Lorca en España.

*El aire es inmortal. La piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.*

Federico lo dio todo por amor, se dio entero. Las cartas a sus amantes así lo demuestran. Las leo una y otra vez porque son una radiografía de su pensamiento, porque me hacen sentirlo más cerca. Y, en ellas, se adivinan entre líneas las ganas por ser correspondido. Pienso mucho en él, en su beberse la vida casi sin respiración, aprovechando cada minuto para sentir sin ponerse límites. Y así, su poesía. Aunque Federico es conocido en todos los géneros literarios, es en sus versos donde se expone de manera más fehaciente y nos regala su intimidad vestida de un lenguaje que inunda los sentidos. Cada símbolo suyo -la luna, la noche, el caballo...- es un latido que ha de transformar en palabra. Educado en el asombro, no ponía filtros a la emoción de conocer todo aquello que pudiera esperarle a la vuelta de la esquina. Sus primeros libros de poesía, *Impresiones y paisajes* (1918), *Poema del cante jondo* (1921), *Canciones* (1927) o el *Romancero gitano* (1928), dejan ya entrever la extrema sensibilidad del poeta hacia todo lo que le rodea, el canto a los sentimientos, a la muerte, al folclore o a los gitanos.

*Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.*

Dicen que el dolor es una fuente de inspiración como ninguna otra. Federico llegó a la otra orilla casi sin aliento, oscurecido su brillo por un desengaño amoroso. Y allí, en la gran ciudad que nunca duerme, se dejó arrastrar por lo oscuro de las calles sin sol para desahogar su pena en el que habría de ser su poemario más honesto, *Poeta en Nueva York* (1930). Influida por el surrealismo, dejó fluir su expresión subconsciente para poner el corazón sobre la mesa en forma de verso, dejar patentes su angustia, su nostalgia, su amargura. Pero también para cantar a

los negros norteamericanos y pedir justicia social o para hacer una crítica a la deshumanización derivada del mecanicismo. Lorca descubrió, además, en Nueva York que los homosexuales caminaban libremente sin miedo a ser marginados o perseguidos. Fue para él un viaje de contrastes, de dejar atrás viejos pensamientos, de aprendizaje, de curar heridas.

A su regreso, escribió casi tan velozmente como respiraba. De cada emoción, un poema, un texto teatral. Campanas que no dejan de sonar en las páginas y en la memoria.

Sus últimos versos, los *Sonetos del amor oscuro* (1936), son quizá el testamento más sincero de un corazón ardiente obligado a dejar de latir.

*Llena pues de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.*

(“El poeta pide a su amor que le escriba”,

Sonetos del amor oscuro, Federico García Lorca)



DADÁ

... El mar, del que se parte, al que se llega; es el espacio que reúne los espacios peculiares , que deroga el aquí y allí, espejo del abismo del cielo y de las impalpables epifanías del viento donde sólo el pájaro perfora el espacio pues quizás son las aves quienes sientan con vuelo más íntimo toda la plenitud del aire.

Kosme María de Barañano. "El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX."
KOBIE, no. 1, Bilbao, 1983.

Al observar una obra de Chillida percibí que era el claro ejemplo de la expresión del vacío sonoro en un caduco idilio. ¿Qué cantidad de hierro compondrá este sentimiento que lo hace firmemente inquebrantable?; qué sensación más densa de un espacio que creamos con fatuidad inexistente. Porque no hay mayor sonoridad que la que regala el propio silencio de un vacío; pero, ¿qué sería de la materia sin la existencia de ese espacio?.

Con una ecoica mar como matriz de su universo, sueña el escultor en una sempiterna pregunta que cuestiona el tiempo, el espacio, la gravedad y la materia. Es quizás a simple vista Chillida un arquitecto de espacios pero lo extraordinario de ello es que lo eleva a un carácter trascendental. La escultura contemporánea es difícil de comprender y aunque pudiera dársele una explicación cuanto menos estética, el valor reside como dice el cineasta y escritor Gonzalo Suárez, en poderla respirar. Y eso vive en la escultura de Chillida; no necesita explicación. Con un carácter fuertemente telúrico, es una escultura que navega por espacios aéreos, que surca más lo místico que lo mundano. Una *poiesis* lírica materializada en la sencillez de la forma y el espacio.

Una escultura que parece estar fija en el tiempo y sin embargo no deja de transformarse en un idiolecto de variaciones infinitas; representando lo infinito a través de lo que tiene fin, siendo este incluso sobrepasado en sus obras cumbres como *El elogio del horizonte* o *Tindaya*, que ya se suceden interestelares.

Esa zozobra visual entre forma y espacio, esa conciencia plena de la corporeidad del vacío vivo hace que este se alce como un absolutista magnificante en la existencia escultórica. Tao te Ching (XI) dice en la concepción de LaoTse: “Unimos treinta radios y lo llamamos rueda; pero es en el espacio vacío donde reside la utilidad de la rueda. Moldeamos arcilla para hacer un jarro; pero es en el espacio vacío donde reside la utilidad del jarro”.

Escuchar *El elogio del horizonte* es originar la plenitud del ánimo y la conciencia reflexiva del hombre en el espacio existente. En su realidad espacial interna y externa, la vida se torna viva; frente a un horizonte inalcanzable que nos presenta en el dibujo del límite el inicio de la esencia marina y cósmica. Esto me lleva a reflexionar que sin el espacio la vida no sería como la percibimos; el árbol no sería árbol sin el espacio que lo sostiene equilibrado y que lo adorna engalanado en la grandiosidad diminuta de una escarpada corteza. ¿Qué belleza encontraríamos en el vuelo de los pájaros ni no existiese el espacio?

Marina Lion

Madrid, 30 de agosto 2020





*2 haikus para
varias estaciones*

Caty Palomares Expósito

*Si te acercas demasiado me excito
me asusto
me obnubilo digo tonterías
me echo a temblar.
Pero si estás lejos
sufro entristezco
me desvelo
y escribo poemas.*

CRISTINA PERI ROSSI

*Quizá un lenguaje para los finales
exija la total abolición de los otros
lenguajes,
la imperturbable síntesis
de las tierras arrasadas.*

ROBERTO JUARROZ

DISTANCIA JUSTA

*En el amor y en el boxeo,
todo es cuestión de distancia.*

Cristina Peri Rossi

Huye de calmas
y rayos impasibles,
si eres tormenta.

**DE aNUNCIOS
EN TIEMPOS DE CRISIS
(O LITERATURA EN PRENSA)**

*Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta inocencia de no ser un inocente,
esta pureza en que ando por impuro.*

Juan Gelman

Se busca inquilino o morador
de una lujosa propiedad privada

(donde la decoración no se esté
quieta,
cerrada en sus habitaciones
y el sexo puede practicarse a diario).

Se alquila una independencia arbitraria
para vivir, con cajas a medida
para librar el caos; se regala
café en los labios, y un final abierto.

Se solicita urgencia y porvenir
con sueño – y equilibrio – compartido.

Pues conviene que se cuide la piel
e interesa que se mantengan limpias
emociones en los rincones íntimos.

Absténganse curiosos
y malos pagadores.

ANNA KARENINA

*Mis padres me engendraron para el juego
arriesgado y hermoso de la vida.*

Jorge Luis Borges

Cometí el peor de los pecados
que una mujer se atreve a cometer:
bebí en tus ojos – amante – sin verte.
Y tú – luna oscura y hombre – a dos

labios de mí, sin distancia, confiados.
Pues en luz, a tus palabras, sin ser
libre, leal me di; supe perder.
El sentido y razón. A ambos lados

de la vida – reverso y cruz – te hice,
llamando amor, amor, como si nada,
a ciegas, desalmada, apenas viendo

ventaja ni decoro, pues ya dice
en esto la experiencia mal parada:
quien más puso en amor sale perdiendo.

**DE LOS (IN) a FORTUNADOS AMORES
DE ROMEO Y MELIBEA**

*Sino por una avecilla
que me cantaba al albor.*

ROMANCE DEL PRISIONERO

Julietta nunca estuvo enamorada.
Romeo solo fue naturalmente
un capricho inmediato de los nobles
en honra del deleite y sus azares

(como el cisne de Leda
y su lluvia de luz).

Calisto nunca quiso a Melibea
(como mujer de honor para sus hijos).
Amó su cuerpo igual que a otras mujeres
que en el libro no salen, fue su gozo
más certero al final de su capítulo.

Si es fácil atraer a quien te olvida,
si el destino se instala en sus pronósticos.

¿Qué antídoto hallaré que me asegure
una vida común, sin sobresaltos?

**(AUTO) CONOCIMIENTO:
JEKYLL Y HYDE**

*A veces, la alegría
puede ser un hallazgo
extrañamente triste.*

Raquel Lanseros

Te extraño, te extraño, te extraño, te
extraño, te extraño, te extraño, te extraño,
te extraño, te extraño, te extraño, te
extraño, te extraño, te extraño, te extraño,
te extraño, te extraño, te extraño, te
extraño, te extraño, te extraño, te extraño,
te extraño, te extraño, te extraño, te
extraño, te extraño, te extraño, te extraño,
te extraño, te extraño, te extraño, te
extraño, te extraño, te extraño, te extraño.

EXTRAÑO. EXTRAÑO. EXTRAÑO.
EXTRAÑO. EXTRAÑO.

EXTRAÑO.
EXTRAÑO.

Extraño.

MÁXIMA VITAL

*Creemos ser país y la verdad
es que somos
apenas paisaje.*

Nicanor Parra

Recuerda que eres mortal; que solo
eres un hombre.

Que ni siquiera has sido
leso amor en la vida.
Ileso amor.

FINALES

No tenemos un lenguaje para los finales.

Roberto Juarroz

Como se cubre
la flor en la maleza,
en el descuido.

ÍMPETU