

IMPETU

N.º3: EROTISMO Y LIBERTAD



N.º 3: EROTISMO Y LIBERTAD

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

Portada

Modelo, estilismo y maquillaje: Nori (@categoryisnori)

Fotógrafo: Thomas Camarero (@thom_and_folks)

Fotografías “Black Lives Matter”

Jacob Feingold. Fotografías tomadas en el Capitol Hill Organized Protest en Seattle, Washington.

LUX AETERNA

Fotografía: Martín de Arriba

ÓPTICAS

Fotografía: Jorge Andrés Alonso (jorge.andres.alonso@gmail.com)

Instagram: @jorgeandresalonso

Maquetación, edición y dirección creativa

Francisco Cantero Soriano

14 de julio 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). 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 \(CC0 1.0\) Dedicación de Dominio Público](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

visita

www.revistaimpetu.org



SEATTLE, WA
CAPITOL HILL ORGANIZED PROTEST



J
WALKING
STICK-

EAGLE-
MASTER
CARVER-
KING
FISHER,
SALMON,
MOTHER
RAVEN.

HAND
CARVED
BY.

RICK
WILLIAMS

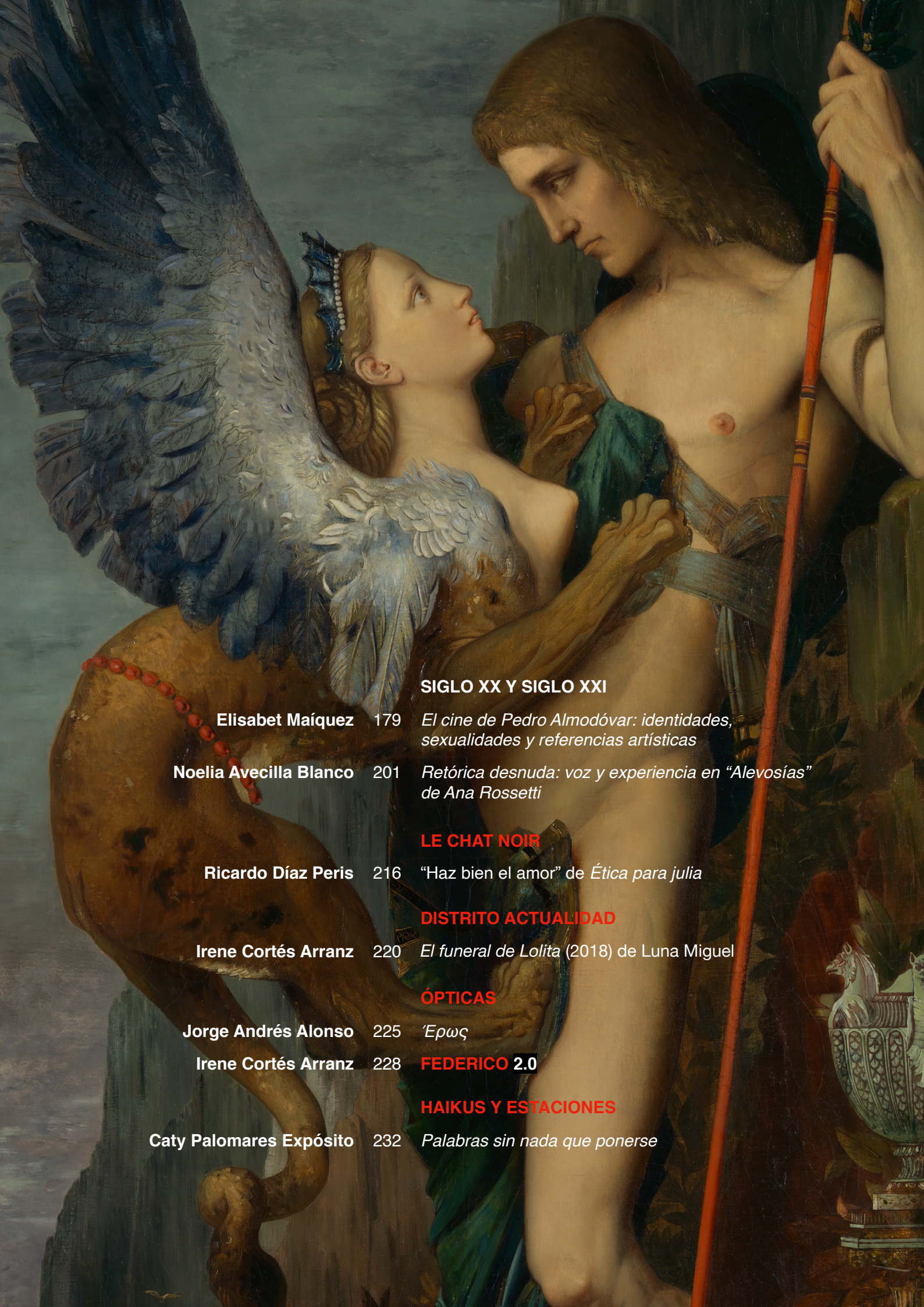
NITINAHT

YELLOW

EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

- | | | |
|---|-----|--|
| Francisco Cantero Soriano | 9 | SALUDO DEL DIRECTOR |
| Ángelo Néstore | 10 | LUX AETERNA |
| Nori | 12 | DIALOGARTE |
| | 17 | INVESTIGACIÓN |
| | | EDAD MEDIA |
| Sergio Montalvo Mareca | 18 | <i>Amor y sexualidad en la Baja Edad Media: una mirada a través del “De amore” de Andrés el Capellán</i> |
| Inmaculada Cózar Martínez | 38 | <i>Retórica y erotismo en la poesía amatoria cancioneril: Torroella y el tratamiento de la mujer</i> |
| | | RENACIMIENTO Y SIGLOS DE ORO |
| Víctor Antonio Peralta Rodríguez | 58 | <i>La libertad del lenguaje erótico: del convento a la clandestinidad</i> |
| Elena Moncayola | 80 | <i>“La Serrana de la Vera”, posibilidades de la libertad femenina en el siglo XVII</i> |
| Ofelia González Escoda | 95 | <i>Dafne: la libertad convertida en laurel</i> |
| | | SIGLO XVIII Y SIGLO XIX |
| María del Valle Baurre García | 108 | <i>Afeminamiento y travestismo en la literatura española del siglo XVIII</i> |
| Andrea Carretero Sanguino | 125 | <i>Gozar con la caída: el papel del erotismo en “La Regenta”</i> |
| Ana Díaz Correa | 144 | <i>Identidad de género y deseo homosexual en “Los Pazos de Ulloa” de Emilia Pardo Bazán</i> |
| | | SIGLO XX Y SIGLO XXI |
| Francisco Cantero Soriano | 161 | <i>Nueva York y Federico García Lorca. Una aproximación al surrealismo y a lo erótico en “Poeta en Nueva York”</i> |



SIGLO XX Y SIGLO XXI

- Elisabet Maíquez** 179 *El cine de Pedro Almodóvar: identidades, sexualidades y referencias artísticas*
- Noelia AVECILLA Blanco** 201 *Retórica desnuda: voz y experiencia en "Alevosías" de Ana Rossetti*
- Ricardo Díaz Peris** 216 "Haz bien el amor" de *Ética para Julia*
- Irene Cortés Arranz** 220 *El funeral de Lolita (2018)* de Luna Miguel
- Jorge Andrés Alonso** 225 *Ἔπος*
- Irene Cortés Arranz** 228 **FEDERICO 2.0**
- Caty Palomares Expósito** 232 *Palabras sin nada que ponerse*

LE CHAT NOIR

DISTRITO ACTUALIDAD

ÓPTICAS

HAIKUS Y ESTACIONES



SALUDO DEL DIRECTOR

*Soledades altivas, coronas derribadas,
libertades memorables, manto de juventudes;
quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,
es vil como un rey, como sombra de rey,
arrastrándose a los pies de la tierra
para conseguir un trozo de vida.*

Luis Cernuda

Sentí una luz ensordecedora e implacable. Miré hacia la izquierda; libre. La derecha; vacía (irónicamente) también. Debía levantarme, corrí. La atmósfera cargada y ardiente de Alabama penetraba en cada célula de mi piel. Seguí. La religiosa máscara, la opinión privada y el chiste blanco negociaban en una cruzada permanente de ética para débiles. Dicen que hay veces en que la realidad supera la ficción; yo prefiero llamarlo universo poético o lucha. Entonces paré. Todos nos debemos algo a nosotros mismos, y esa intrínseca deuda se llama respeto.

Ímpetu ha nacido en un año difícil pero que cambiará la historia. Afrontamos Julio con una sonrisa. En este tercer número se acarician dos conceptos: el erotismo y la libertad. Es decir, dedicamos nuestra publicación a la liberación humana, al orgullo personal que genera exhibir en público qué somos. A esta reivindicación se suma la lucha por hacer de esta sociedad justa, libre de odio, igualitaria y no racista. Por ello, me gustaría dedicar este número a todos los que lucharon y luchan desde los disturbios de Stonewall, a todas las mujeres que batallan día a día, a la fuerza del necesario “Black Lives Matter” y a los que hicieron y hacen frente al COVID19.

Como líder en esta lucha no podríamos tener mejor artista que Nori encabezando el número. Agradezco enormemente las fotografías cedidas de las protestas de Seattle por Jacob Feingold. Contar con el respaldo de poetas como Katy Palomares y Ángelo Néstore es un sueño hecho realidad; las colaboraciones con artistas como Ricardo Díaz Peris y Jorge Andrés Alonso confirman que el amor a la cultura existe; sin olvidarme de la labor de investigación y organización de nuestro equipo, al cual admiro, adoro y no poseo palabras para describir.

Como decía Anaïs Nin: “El erotismo es una de las bases del conocimiento de uno mismo, tan indispensable como la poesía”.

Les dejo al encuentro consigo mismos.

Un saludo,
Fran Cantero



LUX AETERNA

ÁNGELO NÉSTORE

Ángelo Néstore (Lecce, 1986 / Málaga). Es poeta, *performer* y profesor en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. Actualmente co-dirige el Festival Internacional de Poesía de Málaga Irreconciliables y es director editorial de la editorial de poesía Letraversal. Ha publicado *Hágase mi voluntad* (XX Premio de Poesía Emilio Prados, Pre-Textos, 2020), *Actos impuros* (XXXII Premio de Poesía Hiperión, 2017), traducido al inglés con el título *Impure Acts* por Lawrence Schimel en la editorial neoyorquina Indolent Books y *Adán o nada* (Bandaàparte Editores, 2017).

Con dieciocho años se alzó con el Premio a la Mejor Interpretación Masculina en el Concurso Nacional de Teatro Vittorio Gassman de Roma. Sus últimas obras teatrales son el monólogo en homenaje a Gloria Fuertes *Esto no es un monólogo, es una mujer* (autor y director) y la pieza en solitario *Lo inhabitable*, en la que dialogan poesía, teatro y performance. En 2018 se le ha otorgado el Premio Ocaña a su trayectoria poética en el XXI Festival Internacional de Cine LGBT de Extremadura.

www.angelonestore.com
Instagram y Twitter: @angelonestore

masc x masc

Cada vez que leo la palabra *violencia*,
en secreto enseño los dientes.

Cada vez que escucho la palabra *miedo*,
asoma un hilo de baba desde mi boca.

Cada vez que escribo la palabra *dolor*,
me crujo los dedos.

Cuando me dices que eres pasivo,
me pongo cachondo.

Jadeo como la bestia que soy.

DIALOGARTE

UNA CONVERSACIÓN CON **NORI**



@categoryisnori

REVISTA **ÍMPETU** ISSN 2660-793X
3 EROTISMO Y LIBERTAD

ÍMPETU: ¿Cuál es para ti el mayor poder del *drag* en la actualidad?

NORI: La reivindicación de poder ser lo que quieres a través de una imagen poco común.

ÍMPETU: ¿Cuáles son tus referentes y por qué?

NORI: Mi primer referente en el *drag* siempre ha sido, y aún sigue siendo, Lady Gaga. Como dije en la pregunta anterior, lucha con su imagen para ser quien quiere.

ÍMPETU: Aunque muchos poseen una versión superficial de tu profesión, ¿qué significa ser una *drag queen* en España hoy en día y cuáles son tus responsabilidades como artista?

NORI: Aunque ser *drag queen* no conlleva tener que ser activista LGTBI, con solo salir a la calle, ir en metro y hacer un mínimo de vida con esta imagen no muy común (tacones, peluca y un maquillaje más o menos llamativo...), ya significa luchar por la normalización. Si comparamos España con otros países, aún debemos darle el valor que posee, y esta siempre ha sido una de mis metas personales.

ÍMPETU: ¿Qué le debe Nori a Víctor y viceversa?

NORI: Siempre he sido una persona muy artística pero poniéndome en la piel de Nori he podido explotar muchísimo más esa faceta. Gracias a que siempre he sido quien he querido y me he expresado como he querido, sin miedo al qué dirán, Nori tuvo el camino libre a la hora poder expresarse con total libertad.

ÍMPETU: ¿Cuándo y por qué decidiste materializar esta dualidad?

NORI: Me hice muy fan del programa *Rupaul's Drag Race* en su temporada 6, Courtney Act era mi favorita. Aunque ya era fan de artistas nacionales como La Prohibida, quise sacar a esa persona que sentía que llevaba dentro; hace tres años,



decidí comprarme una peluca, unos tacones, ponerme delante del espejo y maquillarme, y, así, hasta hoy. Aún recuerdo ese día como si fuera ayer.

ÍMPETU: ¿Cuáles fueron los pasos a seguir para sentir que ese otro yo que querías mostrar al mundo también era una parte de ti?

NORI: Es una parte de mí porque es algo que siempre ha estado conmigo y he ido alimentando desde niño, de manera natural.

ÍMPETU: ¿Qué piensas durante una sesión de fotos para meterte dentro de tu otra piel? ¿Cómo consigue atravesar Nori el objetivo de la cámara?

NORI: Siento el cambio de Víctor a Nori más en el proceso de crear o pensar el look, en el proceso de maquillaje. En esas horas previas va apareciendo esa identidad que llevo dentro: me visto, me pongo la peluca y los tacones, y ya no necesito nada más, todo es un proceso maravilloso.

ÍMPETU: ¿Crees que está cambiando la visión hacia la profesión de *drag queen* o se siguen viendo reticencias hacia esta?

NORI: Sí. Sobre todo a través de las redes sociales, aunque aún queda mucho camino por recorrer, sigue habiendo bastantes estigmas hacia el colectivo.

ÍMPETU: ¿Qué consejo le darías a todas aquellas personas que deseen iniciarse en este mundo?

NORI: Yo cambié mi estilo de vida por completo, pero soy plenamente feliz, todo lo que gano lo invierto en el *drag*.

ÍMPETU: ¿Cuáles han sido los mayores obstáculos a los que te has enfrentado hasta conseguir tener una reputación y un nombre en el colectivo?

NORI: Las críticas. Cada una ve el arte y la profesión de formas diferentes, lo que trae malos rollos. Deberíamos aprender que somos únicas y cada una ofrece algo distinto.

ÍMPETU: ¿Qué aspectos positivos, tanto personales como profesionales, te ha aportado esta forma de expresión artística?

NORI: Todo. Para mí el *drag* lo es todo. No podría imaginar no hacerlo.

ÍMPETU: ¿Cómo definirías tu profesión? ¿Es el *drag* algo que deseas a largo plazo?

NORI: Me encantaría, aunque actualmente en España no es fácil. No obstante, aún me queda mucho por ofrecer.

ÍMPETU: ¿Quiénes fueron en tus inicios, y son ahora, tu apoyo incondicional?

NORI: Mis amigos y mi madre. Tengo gente que lleva conmigo desde casi el primer día y siempre han creído en mí.

ÍMPETU: ¿Cuál es el mensaje que quieres aportar a la sociedad con el *drag*?

NORI: Que la sociedad se anime a expresarse con libertad, que nadie tenga miedo a salir a la calle y a sentirse diferente, pues ser diferente no es malo. Sentíos especiales. Y, sobre todo, buscad aquello que os haga felices.

ÍMPETU: Defínenos “libertad”.

NORI: Para mí la Libertad se basa en ser quién deseas ser, no sentir miedo en el momento de expresarte, eso es tener Libertad.



INVESTIGACIÓN

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 02/05/20



***Amor y sexualidad en la Baja Edad
Media: una mirada a través del “De
amore” de Andrés el Capellán***

Sergio Montalvo Mareca

Universidad Complutense de Madrid - sergiomontalvogm@gmail.com

#DeAmore

#AmorCortés

#EdadMedia

#Sexualidad #Matrimonio



Amor y sexualidad en la Baja Edad Media: una mirada a través del *De amore* de Andrés el Capellán

Sergio Montalvo Mareca

RESUMEN: Los tratados sobre el amor son un tipo de literatura que se repite constantemente a lo largo de la historia de la humanidad. Uno de los hitos más importantes de esta tradición fue la llegada del concepto del amor cortés. Esta idea significó un cambio sustancial en la concepción bajomedieval del amor, del erotismo y de la sexualidad humana. Así, el tratado de Andrés el Capellán, titulado *De amore* (traducido habitualmente al castellano como *Libro del amor cortés*), se ha entendido por buena parte de la crítica literaria como la formalización de esas normas que imperaban en la nueva forma de amar. A continuación se analizan varias de estas reglas y se ponen en contexto con la naturaleza de las relaciones sentimentales y sexuales a finales de la Edad Media para demostrar si el amor cortés fue una realidad o una ficción lúdica.

Palabras clave: *De amore*, amor cortés, Edad Media, sexualidad, matrimonio

Love and Sexuality in the Late Middle Ages: a View from *De Amore* by Andrea Capellanus

ABSTRACT: Treatises on love are a type of literature that are constantly repeated throughout human history. One of the most important milestones of this tradition was the emergence of the concept of courtly love. This idea meant a substantial change in the late medieval conception of love, eroticism and human sexuality. Andrés el Capellán's treatise, entitled *De amore* (usually translated into Spanish as *Libro del amor cortés*), has been understood as the formalization of those norms that prevailed in the new form of love by a good part of literary criticism. Several of these rules will be discussed below and will relate to the nature of sentimental and sexual relationships in the late Middle Ages, so that it can be shown whether courtly love was a reality or a playful fiction.

Keywords: *De amore*, courtly love, Middle Ages, sexuality, marriage

Amor y sexualidad en la Baja Edad Media: una mirada a través del *De amore* de

Andrés el Capellán¹

Sergio Montalvo Mareca

Los inicios del concepto del *fins amour* o amor cortés aparecen al sur de Francia, en las regiones de Aquitania y Provenza, entre las últimas décadas del siglo XI y los comienzos del siglo XII. Los primeros testimonios conservados que refieren el modelo son once canciones atribuidas a Guillermo de Poitiers, fechadas a principios del siglo XII (Duby 321). Quienes han estudiado esta nueva idea del amor hacen hincapié en la importancia que toma la figura femenina, que pasa a ocupar el centro de todo cuanto sucede, siempre desde una actitud lejana y casi desinteresada. En esa línea se escriben, por ejemplo, los trabajos de Beteta, Duby, Martos ..., a los que se hará mención más tarde. Al otro lado del amor cortés se encuentra el hombre, figura penitente condenada a sufrir los desdenes de su enamorada, pero a quien debe rendir pleitesía y mostrar devoción. Se establece así una relación pseudofeudal en la que la amada es el señor y el enamorado, su súbdito, pues, además, ella suele pertenecer a una clase social superior, o bien, estar casada (Albuquerque 5).

Por su parte, la obra de Andrés el Capellán se entendió, por un lado, como un manual para lograr este tipo de amor; por otro, como una imitación adaptada a su tiempo de otras guías, como el *Ars Amandi* de Ovidio, y que el propio autor cita en varias ocasiones a lo largo del texto. El Capellán pudo escribir su tratado sobre el

¹ Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto “Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos” (DIALOMOM). No ref. PGC2018-095886-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

amor cortés en el último tercio del siglo XII, como se ha apuntado tradicionalmente; no obstante, y a la luz de las últimas investigaciones, la redacción pudo no ser lineal, sino sucederse en tres periodos bien definidos: 1174-1198, 1185-1187 y 1184-1186, tal y como apunta Inés Creixell Vidal-Cuadras, autora de la edición bilingüe latín-español (11).

A pesar de la fama del *De amore*, la figura de su autor es un misterio. Los datos conservados sobre Andrés el Capellán son escasos y, cuando existen, resultan poco concisos. Él mismo cuenta al comienzo del tratado que cumple el oficio de capellán del rey de Francia, una de las pocas certezas que se tienen. Sin embargo, el término "capellán", como advierte en su edición Pedro Rodríguez Santidrián, es traicionero, pues no necesariamente implica una vinculación religiosa, sino que puede hacer referencia a cargos próximos al monarca, como canciller o secretario, totalmente desvinculados de la religión (8). A esta incógnita sobre su filiación eclesiástica se añaden otras, como la ya mencionada fecha de redacción, las múltiples interpretaciones que poseen varios pasajes de su obra o la identidad de Gualterio, el locutor ideal del que el autor se vale para hacer su exposición a lo largo de los tres libros que integran el *De amore*. Otro de los aspectos que genera grandes controversias es el radical cambio de parecer del libro tercero respecto a sus dos ascendientes².

En su introducción, Rodríguez Santidrián también manifiesta que el *De amore* funciona como un manual para las relaciones sentimentales entre un hombre y una mujer; una adaptación a su tiempo del *Ars Amandi* de Ovidio. En él se exponen los

² Para este asunto, remito a la nutrida batería de hipótesis, argumentos y contraargumentos que expone Creixell Vidal-Cuadras en la ya mencionada edición (20-23).

postulados que deben seguirse para que la unión se produzca y, sobre todo, lo haga de forma lícita. Todo ello pasa previamente por la capacidad del varón para reprimir sus impulsos más viriles, así como por la resistencia de la dama a entregarse a un hombre poco virtuoso (9-13). Resulta interesante comentar aquí el presunto fin moralizante y de control de la sociedad que le atribuye Duby. Sin embargo, a pesar de la inocente apariencia que presentan los diferentes capítulos que integran el tratado, subyacen en ellos numerosas y picantes alusiones al disfrute carnal y a la sexualidad humana, fruto de los diferentes estadios de lectura y comprensión propios de la Edad Media (Pastoureau 18-19); algo que el propio Duby reconoce, un amor con tendencia al desahogo físico, diferentes posturas para el coito, secretos de alcoba para aumentar el disfrute:

Los preceptos que promulgaba invitaban, en el seno de la corte, a respetar las prioridades, a distinguir lo que conviene respectivamente a los laicos, a los advenedizos, a la pequeña nobleza, a la más alta, todo lo cual ayudaba al soberano a mantener mejor, en el corazón de la política, las riendas del numeroso, heterogéneo y agitado tropel de comensales. (336-37)

A partir del texto de Andrés el Capellán es posible recuperar numerosas enseñanzas a propósito del amor cortés y de cómo es menester trabajarlo para obtener beneficios en el alma, pero también en el cuerpo. Este artículo busca recuperar algunos de los principios del *fin amor* recopilados por el autor para, a través de su análisis crítico, trazar un perfil sobre cómo se entendían las relaciones amorosas en la Edad Media y cuál era la importancia sexual que subyacía en estos actos. Los fragmentos citados del *Libro del amor cortés* procederán de la edición de Rodríguez Santidrián para Alianza (*op. cit.*). La primera noción que muestra es que

el amor es un concepto que pertenece al mundo sensible, concretamente encuentra su fundamento en el sentido de la vista:

El amor es una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los brazos del otro, y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor. (29)

De esta primera lección es posible extraer dos ideas fundamentales para entender los principios del amor cortés. En primer lugar, se trata de un sentimiento obsesivo, que nubla todas las demás sensaciones y que obliga a quien lo siente a centrarse en ello por encima de todo lo demás; en segundo lugar, es una pasión propia de todos los seres humanos y, por tanto, muy difícil de frenar. Como cualquier otra pasión, está ligada a algo terrenal, en este caso la belleza exterior que, a través de la captación visual, genera la obsesión en los sujetos basándose en la idea de placer erótico.

Que el elemento percibido, en este caso el cuerpo de la mujer, sea del gusto de quien observa es fundamental para que se produzca el amor. De igual modo, no basta con que sea una imagen que conserve cierta estética o simetría, sino que debe tener la suficiente fuerza como para generar impulsos sexuales en el varón. La descripción minuciosa y ordenada que el autor hace no tiene nada de inocente: primero se imagina la figura de la mujer, luego se intuyen sus miembros y finalmente, se anhela yacer con ella. Tampoco es azarosa la elección del léxico: 'miembros', 'penetrar los secretos', 'goce pleno'³:

³ Sobre la importancia del léxico sexual en la Edad Media, y su potente sustrato simbólico, remito a Montero (49-56).

Así, cuando alguien vea a una mujer apta para el amor y moldeada a su voluntad, comienza al instante a desearla en su corazón, y cuanto más piensa en ella más se inflama su amor, hasta llegar a obsesionarse. Pasa después a imaginar la hechura de su cuerpo, a distinguir sus miembros, a imaginar todos sus actos y a penetrar los secretos de su cuerpo hasta desear el goce pleno de cada una de sus partes. (30)

Por lo tanto, parece inasumible la carga neoplatónica que tradicionalmente se ha intentado atribuir al concepto del *fins amour* (Duby 320; Aizpún Bobadilla 305). Para Duby, el amor cortés supone un juego de índole erótico-sexual cuyo premio no era otro que alcanzar los ejercicios íntimos con la señora deseada. Sin embargo, el camino hasta alcanzar el coito era largo y pautado. El protocolo cortés imponía que la dama no debía aceptar con demasiada presteza las lascivas propuestas de su enamorado, sino obligarle a contenerse: de la mirada se pasaba al abrazo, después al contacto físico ligero, más tarde, al beso y, como última instancia, al ejercicio sexual. Asimismo, él también debía aprender a domeñar sus instintos y no solicitar a la dama antes de haber concluido todas las fases. No obstante, y como bien señala el investigador, no es lógico pensar que el placer masculino llegase tan tarde; todo lo contrario: el disfrute del varón se sustentaba en la espera, en los múltiples rechazos de la mujer y, especialmente, en la manera en la que todo lo anterior repercutía en lo que sucedía en su imaginación (321).

Por otra parte, algunas investigadoras e investigadores han encontrado en este juego una posible inversión de los papeles de poder tan comunes en la historia, generando un escenario donde la mujer somete al hombre. Por ejemplo, Albuquerque plantea la ya conocida relación feudal que se establece entre el

enamorado —vasallo— y su dama—señor feudal—. De esta manera, es el hombre quien está sometido a la voluntad de la mujer, que pasa a ser la parte activa de la relación y la única con potestad para hacer que la relación avance, retroceda o permanezca inmóvil (8). Por su parte, Aizpún Bobadilla defiende la hipótesis de que el modelo cortés supone un avance en los usos y costumbres de la sociedad medieval (309); quedan atrás la sumisión femenina y la supremacía de lo físico ante lo espiritual para dar paso a un nuevo orden. En él, la mujer posee un papel igualitario, cuando no superior, frente al varón y, además, se produce un engrandecimiento de la dimensión espiritual de los seres humanos (resistencia a los placeres de la carne).

Con todo, resulta necesario volver a matizar que se trataba de un juego, una ficción lúdica, y que, por tanto, la realidad cotidiana nunca se vio alterada por los preceptos del amor cortés. Duby contraargumenta estas hipótesis a través de una metáfora basada en la tauromaquia:

El juego estaba reglamentado a la manera de las corridas de toros. Al hombre correspondía conducir el ataque, aturdir al adversario con sus pases y sus vueltas, para terminar matándolo. Lo mismo que el toro en la arena, la dama no podía, sin romper el orden de las cosas, escapar a la caída. Sin embargo, el juego exigía que fuera 'brava' y que cayera 'honestamente', con honor. [...] En efecto, el juego de amor no pretendía de ninguna manera subvertir las relaciones jerárquicas que subordinan lo femenino a lo masculino en el seno de las relaciones sociales cuya armazón contribuía a fortificar. Cuando tocaba su fin, cuando la vida se tomaba nuevamente en serio, la 'amiga' retornaba al rango en que Dios había colocado a su especie,

su 'género', esto es, volvía a estar bajo el control del hombre del cual —en calidad de esposa, de hija o de hermana— dependía. (333-34)

Desde los primeros términos de la definición del amor, el Capellán habla de la visión "del otro sexo", por lo que la homosexualidad queda radicalmente fuera de derecho. En el segundo capítulo sustenta su oposición a las relaciones homosexuales en la imposibilidad de llevar a cabo el modelo cortés, es decir, un ritual en el que el hombre hace de vasallo para una dama que asume un papel de poder. Asimismo, señala que, biológicamente, no existe posibilidad de consumir el amor de forma honesta, refiriéndose al sexo únicamente con una finalidad reproductiva:

Lo primero que se ha de notar es que el amor no puede darse más que entre personas de distinto sexo. El amor entre dos hombres o entre dos mujeres no puede justificarse pues dos personas del mismo sexo en modo alguno son aptas para dar y recibir las formas del amor ni para consumir sus actos naturales. Lo que la naturaleza niega, el amor se avergüenza abrazarlo. (32)

El modelo imperante a lo largo de la Edad Media, y de buena parte de los siglos venideros, solo concebía el sexo como vehículo para la continuación de la especie, privándolo así de cualquier otra realidad que se alejase del fin previsto: masturbación, estimulación de la pareja, el sexo anal u oral. El coito era una actividad reservada exclusivamente para el matrimonio y no tenía cabida fuera de él. Esto no quiere decir que la actividad sexual entre los maridos y las mujeres estuviese permitida en cualquier momento.

A las obligaciones de que fuese un acto para concebir hijos y de que los participantes fuesen pareja ante los ojos de Dios, se añaden todo tipo de

limitaciones vinculadas al ciclo litúrgico y al ciclo menstrual de las mujeres (Bazán 173-79). Por ejemplo, estaba prohibido mantener sexo los miércoles, viernes, sábados y domingos, pues eran días dedicados al culto divino, a la penitencia o las vísperas de estos. Tampoco estaba permitido disfrutar de los placeres de la carne en las semanas previas a la Navidad ni a la Semana Santa, por supuesto tampoco durante el transcurso de ambas. A estas, y a otras restricciones ligadas a los días santos, se añade la prohibición de tener sexo durante la menstruación, el embarazo, el posparto y el periodo de lactancia. En resumidas cuentas, si una pareja cumplía escrupulosamente los dictámenes que regulaban el comportamiento en la alcoba, podría disfrutar al año de menos de cincuenta días de sexo lícito.

Todas estas políticas se formalizaron a través del conocido *Decretum* (ca. 1140) del jurista Graciano, quien conjugó las normas mencionadas para dictaminar que cualquier tipo de disfrute de la sexualidad que se saliese de los límites marcados suponía, además de una falta a la moral cristiana, un delito punible legalmente (Brundage 262-63). Sin embargo, la síntesis de Graciano contemplaba un escenario de excepción: la deuda conyugal. El sistema de la deuda conyugal aludía a que si alguno de los integrantes del matrimonio demandaba el coito, el otro debía corresponder la petición sin posibilidad de negación. Tras el *Decretum*, y con la doctrina dictada en el IV Concilio de Letrán (1215-1216), se limitaron todavía más las posibilidades sexuales dentro del matrimonio y se condenaron con mayor severidad los encuentros fuera de él. Se le otorgó especial relevancia a la capacidad de abstinencia de los cónyuges, que ensalzaba su virtud cristiana, a la vez que se añadieron nuevas interdicciones hacia prácticas bautizadas como 'antinaturales'. Entre estas se encontraban determinadas posturas eróticas, como

las llamadas *retro canino* (o *more canino*) —la mujer se encuentra en cuadrupedia y recibe la penetración desde atrás—, y *mulier super virum* —la mujer se coloca encima del hombre durante el coito— (Montero 46). De hecho, existe constancia de que en el año 342 el sexo basado en la penetración vaginal fue el único aceptado por los emperadores Constancio y Constante, quienes también indicaron que la manera lícita de realizar la penetración era el decúbito prono, es decir, el varón acostado sobre la mujer, que yacía también acostada. Esta obligación respondía a una presunta base biológica, pues era la que mejor garantizaba la llegada del semen al útero.

Quedaban fuera de toda moralidad la penetración anal, el sexo oral, el uso de afrodisíacos u otros potenciadores de la virilidad, así como las prácticas cuyo objetivo era evitar la concepción. El método anticonceptivo masculino, más popular a lo largo de la historia que su homólogo femenino, se conoce como *coitus interruptus* y consiste en la supresión de la penetración en el momento previo a que el varón eyacule. Más interesante, en cambio, resulta la versión femenina de este. Durante la Edad Media se pensó que para que ocurriese la fecundación era necesario que ambas partes eyaculasen, pues a través de este proceso soltaban su simiente. Por lo tanto, existía la creencia de que si la mujer no alcanzaba el orgasmo, o detenía la relación sexual antes de alcanzarlo, no existía riesgo de embarazo (Flandrin 160-61).

Volviendo con la doctrina expuesta en el *De amore*, los homosexuales no son aptos para el amor, como tampoco lo son, a ojos del autor, los invidentes, quienes son incapaces de refrenar sus apetitos más bajos o aquellas personas demasiado jóvenes o viejos. En este último caso, sostiene que la actividad sexual —de nuevo,

meta del amor y el aspecto de mayor interés— puede resultar perjudicial para la salud del varón, incluso si mantiene la virilidad necesaria:

sabido es que después de los sesenta años en el hombre y de los cincuenta en la mujer, aunque el hombre pueda todavía consumir el coito, el goce no puede conducir al amor. El calor natural a partir de esa edad empieza a perder su fuerza y la humedad se introduce y crece intensamente, creando en el hombre alteraciones diversas que le molestan con todo tipo de enfermedades. (37)

Respecto a la edad de iniciación en el amor, el criterio del Capellán atiende a la madurez sexual de los individuos; considera que para las mujeres el inicio está en los doce años y para los hombres, en los catorce; no obstante, les recomienda esperar cuatro años más, pues es el momento en el que maduran mentalmente:

la mujer no suele militar en el ejército del amor antes de los doce años, ni el varón antes de los catorce, pero digo y afirmo con toda rotundidad que un hombre no puede ser un auténtico amante si no ha cumplido los dieciocho años, pues hasta esa edad se ruboriza por cualquier cosa. Algo que no solo le impide llevar su amor a buen término, sino que, una vez consumado, lo apaga. (37-38)

Resulta evidente, de acuerdo con lo expuesto en los primeros puntos, que los ciegos no son capaces de amar, pues no pueden percibir el impulso visual que les genere la obsesión. Tampoco son dignos militantes aquellos hombres con un apetito sexual irrefrenable, pues carecen de la razón y contención características de los seres humanos y, como animales, solo buscan obtener el placer de la cópula sin ningún otro cuidado.

A lo largo del segundo libro, el Capellán escribe acerca de ciertos amores que deben evitarse, pues son peligrosos. Entre ellos se encuentran las relaciones de los campesinos, de los curas, de las monjas... o los *affaires* con prostitutas, con mujeres avariciosas o sexualmente desbocadas. Aunque todas las advertencias son interesantes —y muchas de ellas, jocosas y picantes— me centraré en las dos últimas, aquellas que avisan de damas malvadas con obsesión por el dinero o por el disfrute carnal. Ambos planteamientos responden a una visión bastante estandarizada en la Edad Media y que se mantuvo casi intacta en el siglo XVI, como prueban tratados como el *De institutione* de Vives (Montalvo 54-57), de las mujeres como un sexo caracterizado por la codicia, la maldad y una inclinación natural al pecado.

Este temor generalizado que sentían los hombres hacia sus compañeras era fruto de una educación que abogaba por la separación de sexos desde una edad muy temprana: a los siete años se rompían los vínculos del varón con las mujeres de su casa para pasar a forjar otros solo con hombres, que, además, sucedían en contextos exclusivamente masculinos: las armas, los caballos, la educación superior... De esta manera, los jóvenes llegaban a la madurez con un profundo desconocimiento de las doncellas, generándose así un sinfín de creencias infundadas y que, a menudo, contenían un alto porcentaje de misoginia (Duby 327-28). Dicho desconocimiento generaba en los muchachos un sentimiento mixto de atracción por lo desconocido y, a su vez, recelo. Puede que por eso la figura de la mujer fluctúe entre la beatificación —el ideal femenino cortés bebe mucho del culto mariano— y la demonización —véase el ejemplo del mito de la vagina dentada que aparece a continuación— (Beteta Martín 214).

Para el Capellán, el amor es un fenómeno del todo desinteresado, aunque esto se contradiga con el objetivo final del caballero, que no es otro que lograr los favores sexuales de su dama. Por tanto, el dinero no debe entrar en el juego en ninguna de sus formas. Recomienda a los hombres que se protejan de aquellas mujeres cuyo cariño no sea sincero, sino fruto del interés económico. Para el autor, este tipo de señoras ostenta una posición moralmente inferior que las meretrices:

Este nace solamente de una disposición del corazón y se entrega por pura gracia y verdadera generosidad. Tan preciadísimo don no puede comprarse a ningún precio ni envilecerse por el dinero. Pero, si alguna mujer es víctima de la pasión de la avaricia hasta el punto de entregarse a un amante por dinero, que nadie la tenga por enamorada, sino por falsificadora del amor y digna compañera de las inmundas mujeres de los prostíbulos. (169)

En el fragmento se aprecia la avaricia como un rasgo inherentemente femenino y del que, según las enseñanzas del Capellán, los hombres están exentos. Para ellos, a lo largo de los tres libros, prescribe otro tipo de cuidados para el espíritu, como no ser fanfarrones, presuntuosos o cobardes, pero el acto de dilapidar el dinero se mantiene estrictamente en el terreno de las mujeres. La figura de la dama codiciosa se opone radicalmente a todos los tratados de educación de las mujeres, donde la medida y el buen dominio de la economía doméstica son dos de los pilares fundamentales para llegar a ser una buena esposa. Cabe citar de nuevo el tratado *De institutione feminae christianae* —traducido al castellano como *Instrucción de la mujer cristiana*—, donde Vives legitima el carácter medroso con el dinero de las señoras a través de un criterio biológico, un recurso habitual en sus planteamientos. Según el humanista valenciano, las mujeres son

más temerosas que los hombres; esto les confiere a ellos un papel activo: buscar el dinero fuera de la casa; mientras que a ellas les otorga una función pasiva: quedarse dentro y guardarlo con tesón:

Con la sobredicha templanza van trabajadas la mesura en el gastar y la diligencia de mirar por su hacienda honestamente [...]. Como quiera que el hombre debe ganar y la mujer guardar, y aún parece que a esto causa la naturaleza proveyó que el hombre tuviese ánimo y osadía y la mujer no tanto, por que él fuese para buscarlo y ella temiese de mal meterlo. (125)

Andrés el Capellán coincide con Vives y justifica que aquella dama que sienta verdadero amor no solo no tendrá interés por el dinero del caballero, sino que despreciará cualquier regalo que disminuya su patrimonio. En cambio, solo esperará de él que sea cumplidor con los ejercicios sexuales, de ahí una vez más mi negativa a considerar que en el amor cortés dictado por el Capellán exista un verdadero sustrato neoplatónico:

Una mujer enamorada siempre desprecia y odia los regalos de su enamorado y trata de aumentar sus riquezas para que tenga siempre algo que dar y así elevar su fama. Y no espera de él otra cosa más que los dulcísimos placeres de la carne. (170)

Esta última oración conecta con la imagen de la mujer como una criatura siempre ardiente, de la que el hombre debe guardarse para no perderse en un camino de lujuria y pecado. Esta predisposición natural lasciva es la que conduce, según Andrés el Capellán, a que la mujer se entregue demasiado pronto, es decir, acceda a tener sexo, rompiendo así el cuidado protocolo del amor cortés:

Se afirma que hay entrega fácil cuando una mujer, arrastrada por un desenfrenado deseo carnal, se entrega fácilmente al que la requiere. [...] No quieras atarte a semejante mujer por ningún vínculo, pues por mucho que te empeñes no podrás ganar su amor. Su desenfrenada lascivia le impide atarse por amor a nadie y corre a saciar sus deseos con muchos hombres. En vano tratarás de conseguir su amor, a no ser que Venus te haya dotado de una naturaleza tan potente que te veas capaz de saciar su apetito, cosa que te será más difícil que agotar el agua del mar. (175)

El autor menciona un detalle curioso: la potencia del varón para satisfacer a este tipo de damas. La tradición heredada del modelo judeocristiano de la sexualidad acusa a la mujer de contaminar —especialmente durante el ciclo menstrual— las capacidades viriles del hombre, reduciéndolas e, incluso, pudiendo causarle graves problemas a la salud de todo su cuerpo. En definitiva, el aparato reproductor femenino supone un elemento demonizado que, además, actúa como foco de infecciones también para el otro sexo, por lo que debe protegerse de él y evitarlo.

En este pasaje del *De amore* se alude, aunque de forma un tanto velada, al mito de la vagina dentada, un recurso empleado por la religión y las buenas costumbres para reducir los encuentros sexuales a través de la condena del apetito sexual femenino y sus consecuencias para los varones. El mito sostiene que las mujeres que practican demasiado sexo poseen una vagina putrefacta e impura que, al entrar en contacto con el pene, le transmiten todo tipo de enfermedades, causándole al varón disfunción eréctil, esterilidad o, incluso, la muerte (Beteta Martín 216-19).

Por lo tanto, he aquí una doble caracterización negativa de la sexualidad femenina: por un lado es irrefrenable y capaz de arrastrar al pecado a los hombres, por lo que contamina su espíritu; por otro, las mujeres poseen órganos sucios e infectados que acaban por contaminar el cuerpo de su compañero de alcoba. Una afección es consecuencia de la otra de acuerdo con la doctrina medieval que creía que la producción de semen se daba tanto en los hombres como en las mujeres y que, además, se producía solo cuando los individuos estaban excitados. Se pensaba que las mujeres, dada su insaciabilidad natural, debían de fabricar una ingente cantidad de esperma que, si no era eliminado a través del orgasmo, acababa por pudrirse dentro del cuerpo, desencadenando una reacción tóxica al resto de elementos del sistema reproductivo (Martos 234).

El mismo peligro dicta el Capellán para los hombres que se aventuran a solicitar demasiado temprano los favores sexuales a sus enamoradas, pues considera que el sexo cuando se tiene de forma prematura es igual de perjudicial para los hombres que para las mujeres y que nadie —independientemente de su sexo— será un digno militante del amor si no es capaz de dominar antes sus pasiones más bajas. Si bien el coito es el último eslabón de la cadena del amor cortés, requiere de toda una serie de pasos ineludibles; si no se cumplen, romperán cualquier tipo de sentimiento verdadero:

Quien está bajo el aguijón de un deseo carnal tan irrefrenable que no puede mantenerse unido afectivamente por los abrazos de una mujer sino que desea lascivamente a toda mujer que ve, no merece llamarse enamorado sino adúltero y simulador de amor. Y será peor que un perro lascivo. [...] Ha de quedarte claro, por tanto, que estás obligado a rechazar toda pasión

desenfrenada y que no has de buscar el amor de la mujer que veas entregar fácilmente lo que se le pide. (176)

En conclusión, Andrés el Capellán en los tres libros del *De amore* reflexiona sobre el amor y la sexualidad desde la misma perspectiva que el resto de las obras inspiradas en el amor cortés. No obstante, no ha de entenderse como un modelo real, sino como un juego de índole cortesana donde la realidad y la ficción nunca llegan a fusionarse verdaderamente. De igual modo, es importante tener en consideración que estos preceptos pudieron servir para estandarizar una forma más moderada de vivir la sexualidad en el periodo tardomedieval. Resulta impensable que, si se condenan con tanta vehemencia determinadas prácticas como el sexo oral, sexo anal, ciertas posturas o los encuentros fuera del matrimonio, por citar solo algunos ejemplos, todo esto no sucediesen de una manera lo suficientemente habitual como para generar incomodidad en las altas esferas eclesiásticas y judiciales. Por ello, el objetivo de estas páginas ha sido abordar la dimensión literaria que brindó el Capellán en su tratado, pero también lo que se presupone de la realidad de la sociedad de la Baja Edad Media a través de referencias a diferentes conocimientos judiciales, religiosos y médicos de la época.

Bibliografía

- Aizpún Bobadilla, Teresa. "El amor cortés: la 'Weltanschauung' de la literatura medieval." *Cauriensi*, vol. XIII, 2018, pp. 303-24.
- Albuquerque Felix Filha, Cosma. "Pervivencia del código del 'amor cortés' en las secciones de 'Canciones' y 'Romances' del *Cancionero general* de Hernando del Castillo." Trabajo de Fin de Máster. U. de La Rioja, 2013.
- Andrés el Capellán. *De amore (Tratado sobre el amor)*. Edición bilingüe. Edición de I. Creixell Vidal-Cuadras, Sirmio, 1990.
- , *Libro del amor cortés*. Edición de P. Rodríguez Santidrián, Alianza Editorial, 2006.
- Bazán Díaz, Iñaki. "El modelo de sexualidad de la sociedad cristiana medieval: norma y transgresión." *Cuadernos del CEMyR*, no. 16, 2008, pp. 167-91.
- Beteta Martín, Yolanda. "Representaciones de la sexualidad femenina en la literatura medieval y su influencia en la consideración de las mujeres." *Arenal. Revista de Historia de las mujeres*, no. 16 (2), 2009, pp. 213-33.
- Brundage, James A. *La Ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Duby, Georges. "El modelo cortés." *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 2, Taurus, 1992, pp. 319-39.
- Flandrin, Jean-Louis. "La vida sexual matrimonial en la sociedad antigua: de la doctrina de la Iglesia a la realidad de los comportamientos." *Sexualidades occidentales*, 1987, pp. 153-76.

- Martos Rubio, Ana. *Historia medieval del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la querrela del esperma femenino y otros pleitos*. Nowtilus, 2008.
- Montalvo Mareca, Sergio. "Renacimiento y educación: Juan Luis Vives y la enseñanza de la mujer." *Actas del 8º Simposio Anual de Español*, Saint Louis U, 2018, pp. 51-58.
- Montero Cartelle, Emilio. "La sexualidad medieval en sus manifestaciones lingüísticas: pecado, delito y algo más." *Clío & Crimen*, no. 7, 2010, pp. 41-58.
- Pastoureau, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*. Seuil, 2004.
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Traducción de E. T. Howe. Fundación Universitaria Española/U Pontificia de Salamanca, 1995.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 01/05/20



***Retórica y erotismo en la poesía
amatoria cancioneril: Torroella y el
tratamiento de la mujer***

Inmaculada Cózar Martínez

Investigador Independiente - inmaculadacozar@gmail.com

#PereTorroella
#EdadMedia
#Misoginia
#PoesíaCancioneril
#PoesíaCortesana



Retórica y erotismo en la poesía amatoria cancioneril:

Torroella y el tratamiento de la mujer

Inmaculada Cózar Martínez

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar tres obras de temática amorosa confeccionadas por Pere Torroella, un autor poco conocido del siglo XV de origen catalán, que vivió a lo largo de su vida en diferentes lugares de ambiente cortesano, tomando influencias de cada uno de ellos. Torroella fue quien introdujo en la literatura castellana el tema de la misoginia, creando una obra de temática misógina conocida como el *Maldezir de mujeres*. Por ello, en este artículo se estudia esta obra junto con otras dos más escritas en castellano, *Leyes de amor y Razonamiento en defensa de las donas*, para establecer la visión que el autor tenía sobre la mujer.

Palabras clave: Pere Torroella, Edad Media, misoginia, poesía cancioneril, poesía cortesana.

Rhetoric and Eroticism in Spanish Amatoria Cancioneril Poetry: Torroella and the Treatment of Women

ABSTRACT: This article aims to analyze three works on a love theme made by Pere Torroella, a 15th-century little-known Catalan author, who lived throughout his life in different places with a courteous atmosphere, taking influences from each of them. Torroella was the one who introduced the subject of misogyny into Spanish literature and that is why this article analyzes three of his best-known works written in Spanish, *Leyes de Amor, Maldezir de mujeres and Razonamiento en defensa de las donas*, in order to know the author's vision of women.

Keywords: Pere Torroella, Middle Ages, misogyny, medieval poetry, courtly poetry.

Retórica y erotismo en la poesía amatoria cancioneril: Torroella y el tratamiento de la mujer

Inmaculada Cózar Martínez

El marco histórico de cada época proporciona unas características que dan paso a la creación de un tipo de literatura determinada. Este es el caso de la Edad Media y la poesía amatoria cancioneril. El tema amoroso siempre ha estado presente en la literatura pero en cada momento ha sido tratado de diferente forma. En la Edad Media, debido al gran peso que ejercía la corte y los asuntos de palacio, se establece el estamento social de la nobleza. Estos eran cortesanos que vivían entre los altos cargos de la sociedad y que, en muchos casos, se interesaban por la literatura y la cultivaban.

La corte, por lo tanto, se convirtió en el centro de la cultura y educación de la clase aristocrática y es aquí donde florece la poesía amatoria cancioneril. La lírica amorosa ya tenía un largo recorrido en la poética castellana con las conocidas jarchas medievales, que trataban sobre el lamento de una mujer por la ausencia de su amado. Pero es a finales del siglo XIV cuando se introduce esta lírica amorosa, que bebe de la poesía provenzal y que encuentra sus grandes exponentes con el marqués de Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique. Sin embargo, hay una gran cantidad de autores que son menos conocidos, pero no por ello menos importantes. Este es el caso de Pere Torroella, un caballero-escritor al servicio de Juan II de Aragón y Carlos IV de Navarra.

Torroella nació, probablemente, en Bisbal (Gerona) en el año 1420. Perteneció a la baja nobleza del Ampurdán en la corte de Navarra y ahí fue donde

desarrolló parte de su actividad literaria, puesto que se creó un círculo poético en la corte que contaba con influencias francesas por su situación geográfica, a la vez que con poetas de tradición castellana como Juan de Torres (Rodríguez 23).

Más tarde participó en los preliminares de la guerra civil catalana en el bando de Juan de Navarra y marchó a Nápoles, donde estuvo al servicio de don Juan de Aragón como su camarero. Gracias a su posición en palacio mantuvo un contacto permanente con la corte real y pudo relacionarse con personajes como los embajadores de Francesco Sforza o Giovanni Pontano. A la muerte del rey Alfonso y el ascenso de su hermano Juan en 1458, Pere Torroella se trasladó a Zaragoza y Barcelona como emisario de Carlos de Viana.

Desde 1472 –año en el que finalizó la guerra civil catalana, que enfrentó a la Generalitat de Catalunya y a la monarquía aragonesa– Torroella ejerció de consejero del rey Juan II hasta la muerte del mismo, cuando se trasladó a sus dominios en el Ampurdán y murió en compañía de su mujer Violant de Llebià y de su hijo Diomedes.

La producción literaria de Torroella adquiere importancia al considerarse un autor bilingüe, escribiendo en catalán y español –algo muy común en la época– y por ser el primer poeta documentado que escribiera *lais*¹ en lengua catalana (Bach y Rita 36). Sin embargo, las obras que más nos interesan del autor para este artículo son las compuestas en lengua castellana, puesto que en esta escribe decires amorosos, canciones y esparzas².

¹ Canciones al estilo de Ausiàs March.

² Esparza o esparsa es un poema de una estrofa de ascendencia trovadoresca que evoluciona junto a la canción o al villancico. Se conoce por ser la precursora del madrigal y del epigrama (Meneghetti 23).

La problemática en el análisis de las obras de Torroella radica en la incógnita y duda sobre la autoría en algunos de sus escritos o ciertas obras que aparecen como anónimas pero que los estudiosos como Cátedra (175), asignan a Torroella por la datación y su modo de escribir. Algunas de ellas, no obstante, sí que pueden ser fechadas con bastante claridad por pertenecer a su primera etapa como poeta, que tuvo lugar en la corte navarra. Estas son la *Complanta por la muerte de Inés de Clèves*, que fue escrita en abril de 1448, y la consolatoria dirigida a María López de Biu por la muerte de su esposo Martín de Ansa que se sitúa en octubre o noviembre de 1451. Es en esta época de su vida cuando se puede datar su obra *Leyes de Amor*, una carta cuyo destinatario era Mosén Hugo de Urriés³ y en la que expone la definición de amor atendiendo a diferentes aspectos que analizaremos a continuación.

Continuando con la biografía del autor, nos es sabido que durante su estancia en Nápoles tomó hondas influencias del petrarquismo y el modo italiano de poesía acompañado de música. Sin embargo, tras su vuelta a Barcelona y tras la guerra civil catalana, la producción literaria del autor es cada vez menor. A partir de aquí se pierde el rastro de esta, pero sí que sabemos que la mayor parte de su poesía tanto en catalán como en castellano ya estaba compuesta en 1462, cuando estalló el mencionado conflicto bélico. Es posible que sepamos esto con cierta certeza debido a que estas obras hablan sobre la corte de Carlos de Viana o lejos de Cataluña (Rodríguez 60).

3 Poeta, traductor, militar y diplomático nacido a finales del siglo XIV o inicios del XV. Encarna el ideal cortesano del tardomedievo.

No obstante es en esta época cuando Torroella escribe su *Maldezir de mujeres*, un conjunto de coplas que introdujeron el tema de la misoginia en la lengua castellana –en lengua catalana ya tenía un largo recorrido– que el autor dedica a Doña Juana de Aragón. Poco después escribe otra obra llamada *Razonamiento en defensa de las donas* por las coplas que había compuesto con anterioridad.

Son, precisamente, estas tres obras –*Leyes de amor*, *Maldezir de mujeres* y *Razonamiento en defensa de las donas*– las que ostentan un mayor valor en la obra del autor escrita en lengua castellana y además, las que nos sirven de muestra para analizar la visión de la mujer en los escritos de Torroella.

Leyes de amor será la obra que comenzaremos a analizar, puesto que fue la primera de las tres citadas en escribirse. Esta se sitúa entre los años 1436 y 1451 y fue compuesta por iniciativa de Hugo de Urriés en la corte de Navarra, según afirma el mismo autor en la obra y, por lo tanto, es a quien dirige la epístola. En principio, se conoce como una obra anónima que se inserta dentro del Cancionero de Herberay des Essarts; sin embargo, Pedro Cátedra investiga sobre su autoría y concluye con que encuentra razones asequibles para afirmar que su paternidad pertenece a Torroella (181).

Por su parte, Rodríguez acota que la composición de la obra fuese alrededor de 1450, puesto que esta ya requiere de una formación intelectual, la cual Torroella habría ido adquiriendo en la corte navarra (60). La obra está escrita en forma de carta y se inicia con una clásica definición de amor como unión de voluntades y lo que este produce: “Reduze amor dos voluntades en una” (línea 1). En los siguientes versos (líneas 1-5) destaca los efectos ennoblecedores del amor, algo que era habitual en la literatura amorosa desde los trovadores: “aterresçe los esforçados e

desvaneçe los cuerdos e los ancianos rejuvenesçe; saber en ignorança, villanía en gentileza, avaricia en franqueza, covardía en ardimiento tras cambiadamente rebuelve; la propria calidat en la strana trasmuda, causa seguir la muerte, aborreçer deleytes, plazer enojos, e desechar riquezas.”

El autor hace uso de diferentes motivos y tópicos literarios para la composición de su obra. Uno de ellos es la conocida sentencia de Virgilio (Virgilio, X, 69), *omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori*, que Torroella expone de la siguiente forma: “de ninguno sino de sí mismo puede ser vençido” (línea 8). Así mismo expresa ideas aristotélicas en lo referente al amor cuando habla de este como algo natural. Igualmente, a lo largo de toda la composición toma influencias y pensamientos de autores como Petrarca, Cicerón o Séneca, como vemos en las líneas 17-18: “ninguna maravilla es que presto con el golpe de solos ojos l’enamorado fuego s’ençienda” donde Torroella glosa a Petrarca “*i’ che l’ésca amorosa al petto aveva, l qual meraviglia se di súbito arsi?*” (Petrarca XC, 7-8). Se puede observar aquí la similitud entre “ninguna maravilla” y “*qual meraviglia*” formando una correspondencia exacta. Con Cicerón se establece una relación en las líneas 42-43 escritas por Torroella: “mas dissimulando aquél, conoçiendo ser mejor juzgar ante d’amar que depués d’amado juzgar”, las cuales vemos en la obra *De amicitia*: “*cum iudicaris, diligere oportet, non, cum dilexeris, iudicare*” (Cicerón XXII), y del mismo modo, esta idea también se puede observar en las *Epístolas* de Séneca: “*Isti vero praepostero officia permiscent, qui contra praecepta Theophrasti, cum amaverunt, iudicant, et non amant, cum iudicaverunt*” (Séneca 2).

Haciendo uso de los pensamientos de los autores citados y a través de sus influencias, el autor expone en su escrito los medios a través de los cuales se puede

llegar a alcanzar el amor, que son tres y todos necesarios: la primera vía para conseguirlo es partiendo de un impulso sensitivo que se puede identificar con un primer movimiento; la segunda, a través de la semejanza de los amantes debido a la conjunción astral; la tercera, a partir del conocimiento de las virtudes de la otra persona. Esta última vía supone el amor superior debido a que predomina la razón. Además, Torroella expone que hay personas dispuestas para el amor y otras no, diferenciándolas según sean aptas o no. El autor hace uso de una palabra clave a lo largo del texto, que es la *aptesa* o aptitud que se contrapone al *grossero* en cuanto a las limitaciones intelectuales del amante, puesto que este último solo se centra en los apetitos sensibles y por lo tanto, nunca alcanzará un amor verdadero, ya que será incapaz de entregarse por entero en cuerpo y alma a su amante. Finalmente, el texto tiene como objetivo la resolución de la cuestión acerca de si el amor es una consecuencia de las influencias astrales, por lo que el autor aporta diferentes argumentos para justificarlo, como se observa en la líneas 73-77 “si entre personas dispuestas a sser amadas con voluntades libres la celeste e reconoçida conformidat acaeçe, ser forçado tarde o temprano, en el jugo d’amor de consuno domados, aren el terrenyo suyo e, sembrando, cojan aquel sabroso fruto de dulce gusto el qual a ninguna otra delectaçión puede ser comparado”, donde Torroella alude a la “celeste conformidat” para dar paso al amor.

Es posible observar que las ideas de Torroella son muy comunes a las de su destinatario, Urriés, debido a que también se nos conservan escritos de este último

de temas relacionados con el amor y el arte de amar⁴, un asunto muy comentado ya desde la Antigüedad con la arquetípica obra de Ovidio, *Ars amandi*.

Siguiendo con la tradición literaria de Torroella, alcanzamos una de las obras más conocidas del autor: el *Maldezir de mujeres*. Esta obtuvo gran fama debido a que introdujo el tema de la misoginia en la lengua castellana (Rodríguez 425). Este escrito fue estudiado por críticos como Menéndez Pelayo, Azáceta y Aubrun, los cuales consideraron que el poema carecía de valor, tanto literario como sociológico (para sus opiniones véase Salvador 227-28). Pero Salvador refuta este pensamiento añadiendo que “la obra de Torroella revela un excelente conocimiento de la naturaleza femenina, en la que el autor ha calado con profundidad sorprendente y con mayor intensidad de lo que muchos creen” (Salvador 228).

La obra se fecha antes de 1458 por referencias a otros escritos anteriores citados en esta misma como son las *Leyes de amor*. El poema se constituye de un catálogo de mujeres, diferenciándolas entre malas mujeres y las que han logrado superar su mala naturaleza, de manera que el poema termina creando un elogio de su dama, que hace que la obra torne de un maldecir a una alabanza. Este ataque hacia el género femenino era habitual en la tradición catalana pero no en la castellana, por lo que Torroella dio el primer paso hacia su composición que muchos siguieron después. Por ello, en la época esta obra alcanzó un gran éxito.

En cuanto al texto, he de señalar la comparación de las mujeres con animales, algo muy común y con gran trayectoria desde la Antigüedad. Torroella compara a estas con lobas, anguilas o erizos: “De natura de lobas son,/ çiertamente,

⁴ Observamos temas e ideas parecidas en obras de Hugo de Urriés compiladas en el *Cancionero de Herberay des Essarts*, colección de composiciones donde aparece en todo su esplendor la estilización del arte trovadoresco de la Corte de Navarra.

en escoger,/ d'anguilas en retener/ e'n contrastar d'erizón." (vv.19-22). Nos encontramos aquí con un recurso que ya vemos veinte siglos atrás en un poema, que se conserva muy fragmentado, de atribución a Hesíodo conocido como *Catálogo de mujeres* (*Γυναικῶν κατάλογος: gynaikōn katalogos*) o *Eas* por la fórmula *H' οιή: ē' hoiē*, "o una mujer como..." que introduce en cada estrofa la tipología de mujeres, todas ellas con aspectos negativos.

Continúa la obra de Torroella con un repertorio de maldecires contra las mujeres en general, exponiendo la naturaleza del género y haciendo definiciones anímicas: "Son todas naturalmente malignas e sospechosas,/ mal secretas, mentirosas/ e movibles ciertamente" (vv. 55-58). El autor expone la forma en la que las mujeres conquistan a los hombres, que es, principalmente, mediante la mentira: "saben mentir sin pensar,/ reír sin causa, llorar/ y enbaydoras ser" (vv. 79-81). Generalmente, estas obras misóginas elaboradas por hombres se deben a un desamor que estos han sufrido por parte de alguna mujer, por lo que descargan sus complejos sentimentales a través de la composición de un texto que tenga como pretensión la definición del género femenino, sin ningún tipo de fiabilidad científica, es decir, escriben lo que han podido observar a través de sus experiencias personales. Por ello, dan todo este tipo de descripciones sobre cómo se comportan las mujeres (Cátedra 130).

Las tres últimas estrofas del poema son muy interesantes, puesto que funcionan como conclusión y una especie de resumen sobre el carácter de la mujer, tachándola como imperfecta y un sinfín de adjetivos negativos:

Muger es un animal/que se dize hombre imperfecto,
procreado en el defecto/del buen calor natural.

Aquí s'encluyen sus males/e la falta del bien suyo,
e, pues les son naturales,
quando se demuestran tales/que son sin culpa concluyo" (vv.91-99)

Sorprendentemente, en la última estrofa, realiza un apóstrofe para referirse a su amada y corrige todo lo que había dicho anteriormente al afirmar que esta merece muchos elogios y no es nada parecido a lo que había escrito con anterioridad: "Vós soys la que desfazéys/ lo que contienen mis versos" (vv. 115-16).

El poema no tiene muchos méritos literarios, pero en cambio, sí que ostenta intereses sociológicos en el plano de la visión femenina durante el Medievo. En la época en la que fue compuesto gozó de éxito por ser un ataque contra el género femenino, resumiendo los principales defectos de las mujeres desde la perspectiva masculina. Según Periñán, Torroella escribe este poema como un juego en el que exponía argumentos contra las mujeres para luego contradecirse y loar a su amada en las dos últimas estrofas, resaltando, así, su bondad y la diferencia de esta con las demás mujeres que había criticado (19). Es muy probable que esto fuese así por el cambio que se produce en la última estrofa del poema al loar Torroella a su amada, diferenciándola del resto de mujeres que había descrito.

En cuanto a las influencias que pudo tener Torroella para la composición del poema hay opiniones diversas. La mayoría de estudiosos como Jeanroy y Farinelli (Rodríguez 425), afirman que este tiene ecos del *Corbaccio*⁵ de Boccaccio y del *Ars Amandi* de Ovidio, mientras que Salvador indica que esta obra es "una fina observación de la mujer" (228). Sin embargo, debemos tener en cuenta que tanto

5 Obra escrita entre 1354-55 en la que expone un debate moral y satírico en cuanto a la mujer, comparándola con un cuervo al considerarla como un símbolo de mal augurio.

Boccaccio como Ovidio eran bastante conocidos en la época y sirvieron de influencias para todos los autores medievales, teniendo más peso la teoría de los ecos literarios de Boccaccio y Ovidio en la obra de Torroella. Es de gran interés señalar que la literatura misógina a lo largo de la historia ha sido creada por hombres que han sufrido despechos amorosos como es el caso de Boccaccio con la obra citada, que escribe estas palabras de odio contra las mujeres en un intento de venganza por lo que ha sufrido tras un enamoramiento poco exitoso (Rodríguez 485).

Tal y como indica Dalarum, para estudiar el papel de la mujer en la Edad Media se tiende a partir de los hombres, ya que son estos los que ocupan el monopolio cultural de dicho período y lo que es más impactante, son fundamentalmente los clérigos los que dictan cómo ha de ser la ética femenina y la forma en la que estas se han de tratar. De esta forma, “representan a la mujer en la distancia, la ajenedad y el temor” (29). Esto ya funciona como referente para la visión de la mujer durante la época, puesto que sin llegar a conocerla se establece un prejuicio claro y de naturaleza misógina. Sin embargo, y gracias a los estudios que se han realizado durante los últimos años, podemos observar que sí existieron mujeres que destacaron durante la Edad Media, aunque estas son casos excepcionales y, por ello, fácilmente identificables.

Una idea que debemos tener en cuenta es que la visión de la mujer siempre ha estado subyugada a la Iglesia, y por lo tanto a cómo aparece esta en la *Biblia*: “Creó Dios al hombre a imagen suya; a imagen de Dios le creó, los creó varón y hembra” (**Génesis, 1, 27**). Siguiendo en la línea del análisis de la obra de Torroella, se observa con bastante claridad la referencia a este pasaje en los versos 91-94 del

Maldezir: “Muger es un animal/ que se dize hombre imperfecto,/ procreado en el defecto/ del buen calor natural”. Al conformarse la mujer a partir del hombre ya se crea un pensamiento de inferioridad de esta en relación con el género masculino, que influirá gravemente en la literatura universal.

Continuando con la trayectoria literaria de Torroella, años más tarde de componer su *Maldezir de mujeres*, escribe *Razonamiento en defensa de las donas*, a modo de excusa por haber creado su obra anterior. Es interesante señalar que el autor vive en una época a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, en la que la idea del género femenino está en constante cambio. A partir del siglo XV, el canon femenino de la época varía y la figura de la mujer terrenal se eleva a lo sacro creándose el concepto y el tópico literario de *donna angelicata*, un símbolo de la mujer pura, una alegoría de la perfección tanto espiritual como físico. Se crea, de igual forma, una imagen de mujer que representa lo divino, cuyos rasgos eran la piel clara, el cabello largo y rubio y los labios rojos entre otros.

El texto de Torroella, *Razonamiento en defensa de las donas*, comienza con la definición de lo que para él es una dona, seguido de una defensa y un arrepentimiento por la creación de su *Maldezir*. Más adelante afirma que el género femenino no es malo por naturaleza, sino que se va corrompiendo a través de los hábitos y las malas costumbres y por ello, no elabora un poema contra el género femenino en general sino contra un tipo de mujer en particular como vemos en las líneas 11-15:

Pregunto yo, pues, maldizientes, si vuestro fablar s’entiende a singular caso o a general ser. Si a singular caso, sin debate quedamos, que yo confieso, segunt que en los hombres, haver entre las mugeres malas, comunales e

buenas, e ninguna, como ninguno, perfecta. Si a general ser, o está en el alma o consiste en el cuerpo: en el alma no es possible, como sean todas en sí propriamente buenas

Es interesante destacar un pasaje en el que se advierte el pensamiento del autor en cuanto a la formación del cuerpo femenino y masculino. Durante la Edad Media se pensaba que el hombre y la mujer se componían de cuatro humores que se encontraban en desequilibrio. Estos eran la sangre, la bilis, la flema y la melancolía o bilis negra; dependiendo de la proporción de cada uno de esos elementos en el cuerpo humano, así se creaba su personalidad. Era habitual pensar que las mujeres ostentaban los humores fríos y húmedos y los hombres los calientes y secos, por lo que se sugería la debilidad del género femenino por su falta de calor y fortaleza (Bullough 492; Jacquart 81-88). Torroella lo expresa así en las líneas 20-27:

En cada uno d'estos extremos distraídos, entre floxedat e rigor se causan inclinaciones no buenas; aquel conveniente medio qu'entre estos se falla ningún natural orden contrasta que en las mugeres segunt que en los hombres no pueda avenir, como vehemos entre ellas algunas por viril conplessión y en los hombres por femenina la natural procreación falleçer. E aunque por la parte corporal universalmente todos más a mal que a bien seamos dispuestos, aquellas condiciones que loables se dizen, assí como piedat, benivolença, suavidad e vergüença, caen en la complexión femenina.

Torroella expone como ejemplo de hombre a Adán y por lo tanto hace lo mismo con Eva como paradigma de mujer, lo que conforma el pensamiento de Torroella en cuanto a la inferioridad de la mujer bajo el hombre, a causa del pecado

original que engendró Eva, según la tradición cristiana. Pero a esto se interpone el pensamiento del autor al afirmar que a las mujeres no se les puede juzgar por su naturaleza, sino por los actos y hábitos que estas tienen. Este concepto es fundamental en la obra de Torroella, puesto que se repite a lo largo de todo el texto. Un ejemplo de ello aparece en las líneas 38-41: “yo confieso que ni alabança ni vituperio a ningunos por naturaleza deve ser dado, salvo por aquellos hábitos que juzgando adquerimos o por aquellas obras que praticando mostramos.”

En las líneas siguientes, el autor excusa a poetas pasados como Ovidio o Boccaccio, por componer escritos misóginos alegando que lo hacían debido a que habían estado expuestos a un desamor o a una relación fallida, por lo que se desahogan escribiendo un texto en contra del género femenino: “assí como Salamón, Ovidio, Johan de Meun e Vocacio, praticando no donas mas fembras quales a su viciosa dissolución conferían, por ser d’ellas trocados o refusados, movidos a furiosa vengança, en scrivir mal de mugeres su saber aviltaron” (58-61).

Del mismo modo, enumera a diversas mujeres que a lo largo de la historia se les ha tachado de poco virtuosas: “ca d’aquellas que dezir malas se pueden puedes tú solamente nombrar Mirra, Clitamestra, Venus, Medea, Leena, Flora, Senpronia, Agrepina, Sabina, Circes e por ventura otras pocas algunas” (líneas 66-69), así como una enumeración de mujeres “singulares en sabiença”: “Eritrea, Ysis, Aragne, Nicóstrata, Almatea, Cassandra, Manto, Nicaula, Yrine, Marian, Senpronia, Sapho, Corniphicia, Medusa,...”(líneas 74-75). Expone muchos más ejemplos de mujeres cuya virtud se resalta, ya que no debemos olvidar que Torroella compuso esta obra como apología de las mujeres por haber compuesto previamente su *Maldezir*. En este punto es interesante analizar cuáles son los rasgos que diferencian a una

buena mujer de una mala según Torroella. De acuerdo con Rodríguez (491), el autor elaboró su catálogo de mujeres partiendo del *Libro de las claras e virtuosas mugeres* de Álvaro de Luna y mayormente del *De mulieribus claris* de Boccaccio. La razón por la que se incluyen este tipo de listados en tales obras se debe a que en la época las dotaban de un punto de erudición puesto que se enumeraban mujeres ilustres de la Antigüedad. Se puede observar claramente cómo los nombres de las mujeres que se encuentran en la lista negativa tienen en común el adulterio o la prostitución, algo que, visto en aquella época por el prisma cristiano, era de baja moral. Como ejemplos de este tipo de mujeres se encuentran Clitemnestra, que engañó y asesinó a su esposo; Venus, que fue adúltera y llegó a ser la responsable indirecta de la guerra de Troya; o Medea, que era el prototipo de hechicera en la Antigüedad. Por lo tanto, se puede determinar que las mujeres de mal comportamiento eran aquellas que no atendían bien a su esposo, las que no propiciaban un matrimonio feliz o las que tenían relaciones sexuales libremente. Sin embargo, las mujeres virtuosas eran aquellas que dominaban las artes, mujeres sabias y justas, con conocimientos suficientes para ayudar al hombre a realizar sus empresas.

Torroella continúa su obra excusando, con diversos argumentos, ideas que había plasmado en su *Maldezir* pero que en esta obra rebate, como por ejemplo en las líneas 86-89 donde el autor expresa: “queremos mostrar que no en su voluntat, mas en nuestra guarda la bondat suya consiste, que d’apeteçer el mal e desdenyar el bien es ocasión mucho grande”; mientras que en el *Maldezir* Torroella negaba que la bondad de las mujeres fuese poco más que una apariencia: “E no es más su bondat/que vana parençería” (vv. 14-15). Finaliza la obra con el deseo de Torroella

de que se conozcan sus verdaderos pensamientos y opiniones en cuanto a las mujeres y pidiendo perdón por las ofensas que introdujo en su *Maldezir*.

Las conclusiones que se pueden obtener tras el análisis de estas tres obras de Torroella son múltiples. En primer lugar, hay que tener en cuenta el contexto social, cultural e histórico en el que se encuentra el autor. Este aparece en la corte, rodeado la mayor parte del tiempo por intelectuales de diferentes lugares y con cambiantes puntos de vista. Además, Torroella vive en un momento en el que las ideas se están transformando hacia lo que será el Renacimiento y, por lo tanto, también cambia el papel de la mujer y su visión, que será adaptada al imaginario cristiano y el idealismo del género femenino vendrá impuesto por las características de la *donna angelicata*.

La religión es otro rasgo que cabe destacar a la hora de comentar la obra de Torroella, puesto que todo se observa a través de la visión y moral cristiana, partiendo ya de la misma idea de que la mujer surgió de la costilla de Adán y que, por lo tanto, no puede llegar a ser perfecta porque ontológicamente se le cede el papel de inferioridad. Las obras comentadas aquí tratan sobre el amor o la naturaleza de la mujer según las convicciones de Torroella. El primero de los textos, *Leyes de amor*, supone unos preceptos a la hora de enamorarse y es común dentro de la obra el uso de tópicos que se encuentran en otros escritos similares de la época, incluso en otro texto de Hugo de Urriés, en el que claramente estaba influenciado Torroella.

El poema del *Maldezir* es la obra por antonomasia de Torroella, sin embargo, no es su mejor ejemplo literario, puesto que no destaca por la calidad de su escritura, sino por el hecho de haber introducido el tema de la misoginia en la

lengua castellana. La razón por la que no lo compuso en catalán, lengua en la que el tema de la misoginia ya tenía una tradición, se debe, posiblemente, a que el poema tiene como intención resaltar los aspectos negativos de las mujeres, pero especificando que su amada no atiende a esos atributos asignados por el autor al colectivo femenino. Se crea, de esta manera, una alabanza hacia su amada, la infanta Juana, perteneciente a la corte aragonesa.

Por otra parte, el tercer texto comentado muestra una visión completamente distinta del autor hacia el género femenino, disculpándose de todo lo que había escrito en su *Maldezir* y elaborando catálogos de mujeres según su condición de virtuosas o mujeres de baja moral, según los preceptos de la época. Es en este punto donde se observa con mayor claridad la imagen cambiante de la mujer desde la Edad Media al Renacimiento, cuando se crea ese nuevo concepto de mujer santa, vinculada a la Virgen María que tanto se representó durante todo el Renacimiento bajo la forma de una *Madonna*

Este tópico de *donna angelicata* conserva incólume su atractivo y cierto carácter erótico, puesto que el amor que inspira al poeta nunca llega a realizarse carnalmente. De esta forma, aparece entre los dominios del espíritu y es compatible con la pureza y la virtud de la que habla Torroella en las obras analizadas. Por lo tanto, es el sacrificio de la carne lo que permite a los amantes deleitarse en el plano espiritual, puesto que según Mayoral (1), la posesión carnal trae consigo la pérdida de la pureza y con ella, una de las condiciones indispensables para ser objeto erótico.

Bibliografía

- Aubrun, Charles Vincent. *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV e siècle)*. Féret et Fils Éditeurs, Bordeaux, 1951.
- Bach y Rita, Pedro. *The Works of Pere Torroella, A Catalan Writer of the Fifteenth Century*. Instituto de las Españas, 1930.
- Bullough, Vern Leroy. "Medieval Medical and Scientific Views of Women." *Viator*, vol. 4, 1973, pp. 485-501.
- Cátedra, Pedro Manuel. *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. U de Salamanca, 1989.
- Cicerón, Marco Tulio. *De amicitia*. Edición de Valentín García Yebra, Gredos, 1987.
- Dalarum, Jacques. "La mujer a ojos de los clérigos, Historia de las mujeres en Occidente." *La Edad Media*, vol. 2, 1992, pp. 29-59.
- Hesíodo. *Obras y Fragmentos*. Introducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Gredos, 2000.
- Jacquart, Danielle. "La morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du Moyen Âge." *Micrologus*, vol. 1, 1993, pp. 81-98.
- Mayoral Díaz, Virginia. *De ángel de luz a estúpida (El triste destino de la amada romántica)*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Meneghetti, Maria Luisa. *Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadour, en Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. U de Liège, 1989.
- Ovidio, Publio Nasón. *Ars amandi*. Traducción de José Miguel Baños Baños, U Complutense, 1989.

- Periñán, Blanca. *Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos*. Miscellanea di Studi Ispanici, 1968.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero*. En *Mil años de poesía europea*. Edición de Francisco Rico, Planeta, 2009.
- Rodríguez Risquete, Francisco Javier. *Vida y obra de Pere Torroella*. U de Girona, 2003.
- Salvador, Miguel. *La poesía cancioneril. "El cancionero de Estúñiga"*. Editorial Alhambra, 1977.
- Séneca, Lucio Anneo. *Epístolas morales a Lucilio*. Introducción y traducción de Ismael Roca Meliá, Gredos, 1986.
- Virgilio, Publio Marón. *Bucólicas y Geórgicas*. Traducción y edición de Julio Picasso Muñoz, Fondo editorial UCSS, 2004.
- VV. AA. *La Biblia*. Edición de Sígueme, Verbo Divino, 1992.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 25/04/20



***La libertad del lenguaje erótico: del
convento a la clandestinidad***

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Universidad de Cádiz - vperaltar94@gmail.com

#Erotismo
#Mística
#Hermeneútica
#Lenguaje #Poesía



La libertad del lenguaje erótico: del convento a la clandestinidad

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

RESUMEN: El presente trabajo compara el uso del erotismo en el lenguaje de la poesía mística española del s. XVI y la poesía exclusivamente erótica del mismo siglo. De esta manera se tratará de descifrar dos cuestiones capitales. Por un lado, el por qué un lenguaje reservado para poemas de alto contenido sexual se empleó en este tipo de poesía teológica y, por otro lado, el trato diferente que tuvieron ante la censura estos dos tipos de géneros.

Palabras-clave: erotismo, mística, hermenéutica, lenguaje, poesía.

The Freedom of Erotic Language: From Convent to Hiding

ABSTRACT: This article compares the use of the eroticism in the language of Spanish mystical poetry of the 16th century and exclusively erotic poetry from the same century. In this way we will try to decipher two key issues. On the one hand, why a language reserved for poems with a high sexual content was used in this type of theological poetry and, on the other hand, the different treatment that these two types of genres had when faced with censorship.

Keywords: erotism, mysticism, hermeneutics, language, poetry.

La libertad del lenguaje erótico: del convento a la clandestinidad

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

“¿Quién podrá escribir lo que a las almas
amorosas donde Él mora hace entender?”

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual* (1578)

A veces la historia de la literatura crea situaciones realmente fascinantes en cuanto a la conservación y transmisión de algunos textos. Ya sea por la permanencia de algunas obras en soportes ajenos a ella¹, o por la pervivencia oral de toda una poética de romancero, se puede disfrutar hoy día de un gran elenco de obras literarias. Sin embargo, uno de los motivos que más ha perjudicado a la perduración de obras ha sido la censura, que ha encadenado a la libertad a lo largo de diferentes períodos de la historia de España. Gran parte de la censura se ha centrado en evitar lo que se ha considerado amoral o lascivo para la sociedad del momento. En lo referente al Siglo de Oro fue la Santa Inquisición quien se encargó de perseguir a cualquier autor que no se acogiera a sus autoritarios e intolerantes márgenes de moral. Por esta razón ha llegado un número muy reducido de obras de contenido erótico de este período dorado de nuestra literatura.

Viendo esto, sorprende que la poesía mística, cargada de simbología erótica, haya pasado frente a los ojos censores y lograrse perdurar hasta nuestros días. Buena parte de la mística española se apoya en el lenguaje erótico y gracias a las

¹ Véase la conservación de las obras de Plauto en el Palimpsesto Ambrosiano (Marqués 137).

nuevas perspectivas de estudio podemos indagar en este tipo de aspectos que la crítica ha pasado por alto muchos años. De acuerdo con Schatzmann: “la apertura hacia lo erótico nos permite nuevos puntos de vista y hasta una nueva interpretación de una obra entera” (282). Es por lo que en las páginas posteriores se pretende responder a tres cuestiones. La primera consiste en averiguar a qué se debe la utilización de un léxico aparentemente ajeno al ámbito eclesiástico en este tipo de poesía; la segunda, trata de deducir cómo logró esta poesía burlar la censura hasta nuestros días, mientras que en la misma época otros autores se enfrentaron a procesos inquisitoriales y proliferó el anonimato por miedo a las consecuencias; por último, la tercera cuestión estriba en ver cómo se manifiesta el lenguaje erótico en la mística. Antes de continuar, es preciso remarcar de nuevo que la finalidad de este artículo no es la de relacionar el proceso de la mística con la experiencia sexual, sino la de analizar el empleo de un lenguaje erótico en la poesía mística.

Si se revisa la historia de la Iglesia a lo largo del s. XVI se es testigo de grandes disputas y un sinfín de movimientos que promueven la aceptación o no de las directrices de la Santa Sede. Todo esto desembocó en la Contrarreforma que defendía el acercamiento al pueblo y la vuelta a las raíces para lograr depurar las instituciones eclesiásticas de corrupción y de un clero acomodado que había olvidado al prójimo. Como fruto de estas reformas surgió la de la Orden Carmelita, en la que Santa Teresa tomó las riendas para instaurar un modelo de conducta espiritual basado en la piedad popular y la oración íntima. La monja abulense configuró dichas premisas en su obra *Camino de perfección* (1583) para hacerlas llegar a sus iguales. Se observa en este hecho la preocupación por la difusión y la comprensión de su doctrina. Fue el cultivo de la espiritualidad personal en lo que

más incidió la Santa. De estas ideas surgirían en España la corriente de la mística, que para la Orden Carmelita consistió en un modelo de oración íntimo que se configuraba en tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva, a través de las cuales el alma lograba la unión con Dios. Derivó de esta experiencia mística la producción de la literatura ascética —por la cual se teoriza sobre ella— y, además, de la poetización de estas experiencias se sentaron las bases de la poesía mística. La tercera vía estaba reservada para unos pocos; a pesar de esto, el orante debía aspirar a lograr esta unión: “La mística parte de la ascética pero supone un grado superior que sólo está reservado a algunas almas escogidas a las que Dios distingue con gracias especiales” (Pedraza et al. 446). Era tal la condición exclusiva del encuentro místico que aquellos que lo experimentaron insistían en su inefabilidad: “y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo” (14), escribe San Juan de la Cruz tras esta unión. Este carácter inenarrable provocó que la mística fuera “incapaz de ser reducida a las coordenadas de la lengua vulgar . . . Se trata de vivencias tan sumamente complejas que no caben en la estructura convencional del lenguaje humano” (Pedraza et al. 450-51), y los escritores místicos utilizaron un lenguaje ya creado para expresar algo nuevo. Afirma Jorge Guillén: “San Juan de la Cruz tiene que inventarse un mundo” (94), y corrobora estas palabras Unamuno afirmando que los místicos son creadores del lenguaje (83-105).

Por estos motivos, para representar de forma textual la experiencia de la mística tomaron signos asentados en la cultura popular y, por tanto, reconocibles para los lectores. De este modo, se aseguraron de que el método de su unión con Dios llegara a aquellos que se aproximen a su doctrina. Es entonces cuando, al analizar qué signos fueron los seleccionados por los místicos para poder describir

sus experiencias, se descubre todo un amplio léxico erótico que, *a priori*, puede resultar contradictorio por el contexto en el que está siendo empleado. Leyendo las palabras del propio San Juan en su glosa al *Cántico espiritual* se ve la siguiente explicación sobre la experiencia mística: “es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas partes por total posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor” (136). ¿Por qué de entre una infinitud de campos semánticos S. Juan de la Cruz, Sta. Teresa de Jesús y Fray Luis de León eligieron el lenguaje erótico e impregnaron esta carga sensual en textos cuyos fines eran la doctrina espiritual y el relato de la unión del alma con Dios? Además, teniendo en cuenta la enorme censura que caía sobre la literatura erótica en esa época surge la pregunta de por qué toman este léxico vetado en la sociedad del momento.

Antes de responder a estas cuestiones, conviene recordar, acudiendo al análisis que realiza Valdelamar, cuál era la situación de la literatura erótica en estos años:

La poesía erótica del Siglo de Oro ofrece una visión positiva, gozosa, del erotismo y del amor corporal; en su exaltación y celebración del deseo, echa mano, sin aspavientos morales, de los relatos de curas y doncellas, maridos cornudos, monjas y sacristanes, mujeres insaciables, hombres impotentes, viudas lujuriosas... no hay quién se salve. (12)

Esto generó que la censura se fijara sobre ella, pues atentaba contra los preceptos morales y éticos de la España católica del dieciséis. Por tanto, la literatura erótica tuvo que encontrar su sitio en la clandestinidad y el anonimato para sobrevivir al no poder hacer uso de los soportes editoriales que gozaban otros géneros; y es que, como afirma J. A. Cerezo: “la erótica siempre ha sabido esquivar

los caminos de publicación oficiales” (cit. en Schatzmann 283). Esto provocó que el corpus erótico que ha llegado a la actualidad se viera reducido a un número limitado de manuscritos y recopilaciones breves que han sido víctimas de manos censoras².

Hoy día se cuenta con *Poesía erótica del siglo de oro*, una recopilación realizada por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues. Gracias a este trabajo se conocen un gran número de poemas eróticos anónimos y, en palabras de Schatzmann:

La *Floresta* [así se tituló la primera edición de esta obra] ha abierto un aspecto más positivo del erotismo aurisecular, aportando la felicidad y la alegría que liberan de culpabilidad, haciendo frente a la conocida y socialmente reconocida vertiente negativa y ampliando la definición hacia la nueva aceptación social del momento. (290)

Dentro de esta recopilación se encuentra una de las grandes antologías de poesía erótica áurea: el *Jardín de Venus*. A pesar de que “resulta problemático asignarle un corpus definido” (Blasco 143), los autores de *Poesía erótica del siglo de oro* lo fijaron en 44 poemas. Las teorías apuntan a que la gran mayoría de estos poemas datan de mediados del XVI y, aunque en un principio la crítica apostara por la hipótesis de la autoría múltiple (Walters 543), se acabó aceptando la autoría y/o recopilación de Melchor de la Serna (Blasco 152)³, un fraile benedictino que cuenta

² Como ejemplos sirvan el Retrato de la Lozana Andaluza (conservado en la Biblioteca Imperial de Viena) y la Carajicomedia (Museo Británico). Ambos conservados en el extranjero. Además, menciona Schatzmann la quema de este tipo de libros y “aquellos lectores e investigadores que toman la moral en su propia mano, arrancando páginas o manchando las hojas con tinta” (284).

³ Para más información véase: Gotor, José Luis. "Fray Melchor de la Serna, poeta «ovidiano» inédito del siglo XVI." *I Codici della transgressività in area ispanica*, 1980, pp. 143-65.

con la primera traducción al castellano de *Ars Amandi* de Ovidio⁴. Es el *Jardín de Venus* una celebración desenfadada del amor físico y “cuestiona valores compartidos tradicionales sobre el amor y la sexualidad” (Quintero 241) por sus poemas de alto contenido erótico. No obstante, tampoco falta quien equipara el talento de algunos de estos poemas a la pluma de “Hurtado de Mendoza, Cetina y Aldana” (Walters 543). Dentro del *Jardín de Venus* se halla una “poesía obscena, pero a la vez bienhumorada, que circula por la vía permisiva del chiste ingenioso, generalmente aceptado sin sonrojo en ambientes de camaradería masculina, estudiantil y conventual” (Blasco 158).

De nuevo, una persona vinculada estrechamente al mundo eclesiástico se ve rodeada de literatura de carácter erótico. En su caso no vio publicadas sus obras de manera oficial en vida pero sí se distribuyeron en calidad de manuscritos (Rodríguez párr. 2). Además, Fray Melchor de la Serna fue contemporáneo a Fray Luis de León y compartieron el ambiente de la Universidad de Salamanca. Habría que recordar que Fray Luis fue procesado por el Santo Oficio acusado curiosamente no por su poesía de tintes eróticos, sino por aproximarse en su traducción de el *Cantar de los Cantares* al carácter primigenio del epitalamio, pues “se recrea en el análisis del amor de los esposos, con palabras tan tiernas y encendidas a un tiempo que parecen salidas de boca de quien las ha experimentado en sí mismo” (Pedraza et al. 525). Autor además de varios sonetos que pueden tener una doble lectura a lo divino y erótica (Acereda 19), como es el caso del poema “Agora con la aurora se levanta”, donde describe el despertar de una hermosa mujer a ojos de su

⁴ Esta obra cuenta con una edición de Javier Blasco: *Arte de amor: Primera traducción al castellano del “Ars Amandi” de Ovidio*. Agilice Studia, 2016.

enamorado que vuelve a la realidad de no ser correspondido y da “rienda suelta largamente a lloro” (v. 14). Además, resulta interesante ver que el autor de *La perfecta casada* (1584) también se aproximó a las doctrinas místicas de Santa Teresa, como puede verse en algunas temáticas de su obra poética y en su ensayo *De los nombres de Cristo* (1583). Y, casualmente, es otra figura eclesiástica vinculada al uso del erotismo en sus obras. La clave del uso de un lenguaje erótico en los poetas estudiados reside en la relación que tienen con el *Cantar de los Cantares*. Dicho libro bíblico se trata de un epitalamio de la tradición hebraica que “originariamente, sin exégesis deformante, es lisa y llanamente un poema erótico, tal como suele entenderse el término” (Pedraza et al. 493), pero que más adelante fue tomado por la Iglesia otorgándole un significado alegórico para representar la unión entre el alma (la Amada) y Dios (el Amado).

Es frecuente que la mayoría de las religiones tomen en sus comienzos símbolos, cultos y tradiciones de otras anteriores para su mejor integración en la sociedad, por esto no resulta llamativo que para retratar la unión cristiana del alma con Dios se inspiraran en un texto de componente erótico-amoroso. Ya en la mitología grecolatina eran típicos los encuentros sexuales de la divinidad con un mortal. Los contactos con la divinidad en muchas religiones tienen el mismo sentido: “se trata siempre de un desapego en relación a la conservación de la vida, . . . se libera de repente en el desbordamiento de una alegría infinita de ser” (Bataille 229-30).

Encuentro con la divinidad que el propio Bataille y otros como J. Thiele relacionan con lo erótico: “En la experiencia erótica el hombre transgrede un tabú y trasciende de cierto modo a su Yo” (cit. en Schatzmann 296). Pues a ambos flancos,

lo teológico y lo sexual, los mueve el anhelo de consumir la unión (González 47). Para la religión católica “*in principio erat Verbum*, el Padre y el Hijo, uno en esencia” (López 101), pero el verbo se hizo carne y el hombre ha sido desplazado, desea volver a encontrarse con Dios y clama, en palabras de San Juan: “¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?” (13). La Amada no podrá encontrar consuelo si no es con el reencuentro de su Amado, pues escribe el místico carmelita: “Que estando la voluntad / de divinidad tocada, / no puede quedar pagada / sino con Divinidad” (5). Se convierte el alma en una mujer melancólica que desea tornar a los brazos de su amado y trata de hallarlo: “Pastores, los que fuerdes / allá, por las majadas, al otero, / si por ventura vierdes / aquél que yo más quiero, decidle que adolezco, peno y muero” (13). Es común encontrar ejemplos de este tipo de mujeres activas en la literatura erótica coetánea: “—¿Qué hacéis, hermosa? —Mírome a este espejo. / —¿Por qué desnuda? —Por mejor mirarme. / —¿Qué veis en vos? —Que quiero acá gozarme” (Alzieu et al. 12), recoge el *Jardín de Venus*. En esta antología algunas mujeres “dejan de ser objetos deseables y se convierten en sujetos deseantes, adquiriendo una voz erótica” (Quintero 240), poco común para la época.

La mística comparte este rasgo con esta poesía, como ya se ha mencionado, por la influencia que ejerce sobre ella *El Cantar de los Cantares*, donde también se narra, al igual que en el *Cántico espiritual*, cómo la Amada recorre las calles en busca del Amado: “«Me levantaré y rondaré por la ciudad, por las calles y por las plazas, buscaré al amor de mi alma»; Lo busqué, y no lo encontré. Me hallaron los centinelas que hacen la ronda de la ciudad. —¿Habéis visto al amor de mi alma?” (828). Existen bastantes ejemplos de mujeres deseantes en el imaginario de

las religiones. Durante el s. XVI se representó a Venus como una mujer no solo deseada sino también deseosa. No es casualidad que esta sea la deidad de la cual tomen su nombre para el título del *Jardín de Venus* (Quintero 240). Fruto del mito amoroso que comparte con Adonis reflejó Tiziano, en el siguiente óleo, la actitud anhelante de la diosa:



Vecellio, Tiziano, "Venus y Adonis", Década de 1560, Óleo sobre lienzo, The MET Museum, New York, *The MET Collection*.

Venus clama a Adonis que no la abandone. Mientras, Cupido observa la escena tras haber reposado sus flechas. La saeta amorosa del dios del amor, un motivo más que universal, incide en la poesía mística como otro símbolo de su erotismo, escribe Teresa de Ávila:

Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal . . . Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que

me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. (246-47)

La mística abulense, al igual que Venus, ha sido víctima de la flecha de Cupido, en su caso de la de un ángel, y tras la transverberación solo desea volver a estar con la persona a la que más ama: Dios. Más ejemplos sobre la actitud activa de la mujer en la mística pueden verse en el poema *Noche oscura* de San Juan, en él es la Amada quien busca al Amado “a oscuras y segura” (424) y abandona su rol de pasividad (López 105), para acabar finalmente con el rostro del Amado reclinado en su “pecho florido” (425).



Núñez, Benjamín, “Escultura de ‘El éxtasis de Santa Teresa’ de Gian Lorenzo Bernini situada en la Iglesia de Santa María de la Victoria (Roma)”, 2019, Imagen digital.

También en el *Cántico espiritual*, tras la separación entre los amantes, ella decide ir tras él: “salí tras ti clamando, y eras ido” (13), inevitable no recordar la pintura de Tiziano. Finalmente, ella se entrega al esposo sin recelo: “Gocémonos, amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura” (19). En el *Jardín de Venus* también se ve la actitud de entrega sin remordimientos: “—¿Y no os resisteréis?— Muy poca cosa. / — ¿Y qué tanto? —Menos que aquí lo digo, / que él me sabrá vencer si es avisado” (13) y en: “las piernas estendía / con que al mozo en mil lazos envolvía (22).

En el encuentro con la divinidad el gozo se hace inefable y todo lo venidero tras dicha experiencia perderá la importancia. Esta idea fue empleada por los poetas petrarquistas para reflejar la futilidad de la vida cuando se está sin la amada —como retrató Fray Luis en el poema, citado con anterioridad, “Agora con la aurora se levanta”. Más adelante, e inspirada por la escuela petrarquista y por la tradición de *El Cantar de los Cantares*, Sta. Teresa escribirá: “Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero” (1177). Es esto un ejemplo de un erotismo velado por la tradición petrarquista amorosa, pues no solo reside en la influencia de *El Cantar de los Cantares* el erotismo de la mística, sino que supo alimentarse —según la teoría secular del origen de la mística española— de toda una tradición poética profana, “ya sea popular o culta . . . el romancero, las canciones populares y la lírica de cancionero” (Pedraza et al. 448). No es de extrañar ya que los autores místicos mencionados fueron grandes lectores y conocedores de la tradición y, si a esto se añade el interés de la época por conjuntar en las obras el *delectare et prodesse* con su entendimiento (Iriarte 107), es lógico que tomaran símbolos reconocibles por los lectores para la representación y explicación de sus experiencias místicas. “Con este fin, como es habitual en el lenguaje místico se sirve de imágenes; pero lo original es que estas imágenes están tomadas de los elementos más vulgares de la vida cotidiana” (Pedraza et al. 480).

No solo, como se ha visto, toma la poesía mística elementos de la tradición petrarquista sino también de la corriente erótica que circulaba por España en aquella misma época. Aludiendo de nuevo al *Jardín de Venus*, esta antología comparte con el petrarquismo “no solo ciertas estrategias retóricas sino también . . . la representación textual del deseo y la fetichización de la mujer y sus

atributos” (Quintero 236). Las diferencias entre la mística y el *Jardín de Venus* radican en un mayor carácter explícito por parte de la antología y un tono burlesco que algunos críticos han señalado como posible parodia del modelo anterior: el petrarquismo (236). Apoya esta idea de burla el que “la parodia y el ‘contrafacta’ constituyen motores fecundos de la producción erótica universitaria de los siglos XVI y XVII” (Blasco 14) y, teniendo en cuenta que Fray Melchor de la Serna estaba vinculado a la Universidad de Salamanca cobra peso la teoría paródica. Además, no solo parodiaría su modelo anterior, sino a los modelos de conducta moral de la época y, curiosamente, a algunos aspectos de la mística como se puede ver en el siguiente verso del *Jardín de Venus*: “Mas hay en este encuentro tan sabroso / un sí sé qué que falta a los casados” (38), este podría tomarse como una respuesta paródica al verso de San Juan, antes citado: “un no sé qué que quedan balbuciendo” (14). Se añade también al carácter paródico el empleo del soneto para expresar lujuria; mientras que esta forma métrica es utilizada por la tradición culta como foco de pasiones reprimidas, la corriente erótica lo utiliza para llegar a la consumación explícita (Quintero 237).

La mística, por tanto, se aproxima a la idea del deseo de unión del petrarquismo pero tendrá más relación con la poesía erótica del *Jardín de Venus*, ya que en ambas se consuma la esperada unión entre los amados, se utilizan recursos léxicos similares y se retrata a un tipo de mujer que no es solo objeto de deseo, sino que es sujeto de la acción. A nivel gramatical, la poesía erótica del *Jardín de Venus* también presenta similitudes con la mística, el uso del apóstrofe al inicio de las estrofas se repite en ambas: “¡O dulce noche! ¡O cama venturosa!” (Alzieu et al. 47), mientras que dice San Juan: “¡Oh noche que guiaste! / ¡oh noche amable más que

el alborada! / ¡oh noche que juntaste” (425). Sin mencionar, además, la alabanza a la cama en la que gozan los amantes, a la que se hace mención en el fragmento citado justo arriba y que recuerda al *Cántico espiritual*: nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado, / en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado” (17). Otra característica que las asemeja formalmente es la utilización del diálogo como estructura del soneto o la utilización de versos en el *Cántico espiritual* que evocan a otros del *Jardín de Venus*: “Mil gracias derramando . . . / vestidos los dejó de hermosura” (14) escribe San Juan, y, por su parte, el supuesto texto de Melchor de la Serna: “porque no basta sola la hermosura, / aquí hallarán mil gracias derramadas” (3). Recuerda “la importancia del juego amoroso, el coqueteo” (Quintero 239) a la búsqueda del Amado y su posterior encuentro místico: “aquel correr tras ella y alcanzalla, / y tras correr un rato ansí tras ella,” (Alzieu et al. 38). De igual manera, esta imagen de “persecución” no es exclusiva de la literatura erótica sino que hunde sus raíces en el cancionero popular, por tanto, cuando en el *Cántico espiritual* se hace alusión al ciervo que huye tras herir a su perseguidor, el místico se apoya en una imagen tradicional de la poesía profana (Pedraza et al. 494). La herida a la que se refiere simboliza el amor que siente el enamorado, pues lejos de dañarle le reconforta, como se mencionó anteriormente con la saeta de amor que atravesó el pecho de Santa Teresa o como hizo constar el místico de Fontiveros en *Llama de amor viva*: “Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres de mi alma el más profundo centro” (238). Una imagen erótica intensa y “más profunda, que las de la poesía amorosa profana” (Pedraza et al. 494), aunque, en este caso San Juan de la Cruz puede no estar refiriéndose al plano erótico aunque así lo parezca en un primer vistazo, sino

que el místico parece estar aludiendo a la zarza que ardía y no se consumía por la que Dios se mostró a Moisés (López 105). Es también un símbolo común entre ambos tipos de poesía la noche, que une a los Amados, una nocturnidad que se torna luminosa una vez se han reencontrado los amantes: “la noche se hace día bendiciéndole, / y la luna se alegra contemplándonos” (Alzieu et. al. 59), “En la noche dichosa, / en secreto, que nadie me veía, / ni yo miraba cosa, / sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía (424). Para terminar, ambas poéticas comparan este amor con una cárcel en la que se hallan por voluntad del Amado: “Suelte luego la cadena en que está mi libertad” (Alzieu et al. 7) figura en el *Jardín de Venus* y Teresa de Ávila escribe: “Esta divina prisión, / del amor en que yo vivo” (1177).

Tras contemplar el uso compartido del lenguaje y la iconografía erótica tanto en la poesía de esta temática como en la mística, podrían apuntarse dos razones por las que se da este fenómeno. Por un lado, se debería a la tradición literaria en la que se inspira la mística: el *Cantar de los Cantares* y a la tendencia de vincular con el goce sexual los encuentros divinos en diferentes religiones (González 47). Afirma Rosado:

La unión erótica-amorosa ha sido el único símbolo de la unión mística utilizada por prácticamente todas las tradiciones místicas, incluida la cristiana, y a diferencia de cualquier otro símbolo sagrado, la sexualidad inmanente en el amor y el erotismo es universal y a-histórica: el ser humano nunca pudo prescindir de ella, y cuando lo hace con ejercicios de ascetismo, recurre a metáforas o alegorías para encontrar una vía que permita expresar la

inefabilidad de la continuidad del ser, de la participación de Dios por medio de su semejanza con el acto amoroso. (10)

Esto provocaría que los místicos vieran en lo erótico una herramienta a su servicio pues, y respondiendo a la segunda cuestión, por otro lado, la necesidad de comunicar la experiencia mística de una manera comprensible y cercana generó que estos poetas utilizaran un imaginario ya creado, accesible y reconocible para aquellos lectores no experimentados en cuestiones de la doctrina eclesiástica. Una vez comprendido a qué se debe el uso de este lenguaje erótico en la poesía mística, llama la atención la distinta suerte que corrieron estos tipos de poesía frente a la censura. Los poemarios puramente eróticos fueron relegados a los ambientes clandestinos, pues tuvieron que huir de los censores para poder sobrevivir en manos del vulgo, mientras que la mística no corrió esa misma suerte. Es cierto que algunos de estos poetas tuvieron problemas con el Santo Oficio, como se mencionó en el caso de Fray Luis de León. A pesar de ello, Santa Teresa fue denunciada hasta en dos ocasiones ante la Inquisición por el contenido de sus escritos pero no fue condenada porque no apreciaron nada nocivo en ellos⁵. A propósito de la interpretación herética del *Cantar de los Cantares* mencionó la Santa: “Así que estas palabras verdaderamente pondrían temor en sí, si estuviese en sí quien las dice, tomada sola la letra; mas a quien vuestro amor, Señor, ha sacado de sí, bien perdonaréis diga eso y más, aunque sea atrevimiento” (800). Estas palabras son la clave para comprender sendos tratos de la censura a estas dos poesías. Sí es cierto que la mística tomó elementos eróticos que provienen de la tradición bíblica del

⁵ Para saber más sobre estos procesos inquisitoriales que sufrió la santa de Ávila véase: Pérez, Joseph. *Teresa de Ávila: Y la España de su tiempo*. Vol. 26. EDAF, 2007.

Cantar de los Cantares, del erotismo teológico presente en otras religiones y de la propia poesía sensual del momento, pero esto no implica que los textos de los místicos deban tomarse como una representación erótica más, sino como un ejemplo de la maleabilidad del lenguaje en función de su contexto (Profeti 58); la distinción entre una interpretación y otra reside en la hermenéutica teológica que se aplica a estos textos desde el mismo momento que se escriben hasta su recepción: “Las palabras espantan en otro contexto. Lo que se puede decir, lo más directo u natural, Dios lo dice para hacer sentir y desear, y si usara otras palabras no causarían la misma emoción ni avivaría la llama del verdadero amor” (Benítez 137).

En definitiva, el hecho de que la poesía mística consistiera en narrar la unión plena con Dios y dado que es: “imposible hablar del cielo o de los seres celestiales sin darles una forma, sin tener de ellos una imagen precisa” (Benítez 136), generó que estos poetas se fijaran en el único tipo de poesía coetánea que reflejaba una unión entre amantes sin tapujos. En ella se retrataban: “los rostros de unos hombres —y de unas mujeres, que, a pesar de sus cuatro siglos de edad, se parecen a nosotros mucho más de lo que imaginábamos” (Alzieu XXIV). Así pues, los poetas místicos supieron aprovechar la aproximación y complicidad de ese léxico con el pueblo para “utilizar el lenguaje de manera nueva . . . a fin de pasar de lo conocido a lo desconocido, a lo más real” (López 107). Con este nuevo uso teológico no solo consiguieron el objetivo de narrar lo inenarrable, sino que llegaron a cotas de excelencia altísimas en la poesía mística española. Además, actualmente, gracias a la libertad que goza la cultura se están abriendo nuevos caminos de investigación en los que se hace justicia con aquellos géneros que, como la poesía erótica áurea, fueron ocultados en su día por el yugo de la censura editorial e investigadora. Por

ello es menester mencionar la riqueza léxica de la que gozó el erotismo del Siglo de Oro, pues sirvió tanto de lectura de entretenimiento en la intimidad como de doctrina religiosa en el convento.

Bibliografía

- Acereda, Alberto. "El prototipo femenino en la poesía de Fray Luis de León." *Cuadernos de ALDEEU*, vol. 9, no. 2, 1993.
- Alzieu, Pierre, et. al., *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Editorial Crítica, 1985.
- Bataille, George. "Mística e sensualidade." *O erotismo*, L&PM Editores, 1987.
- Benítez, Fernando. *Los demonios en el convento: sexo y religión en la Nueva España*. Ediciones Era, 1985.
- Cepeda, Teresa de. *Obras Completas*. Edición de P. Isidoro de San José, Editorial de Espiritualidad, 1963.
- Conferencia Episcopal. *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.
- Blasco, Francisco J. "En el nombre de Venus: un «arte de amar» español del siglo XVI." "Lasciva est nobis pagina"... *Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- Cerezo, José Antonio. *Literatura erótica en España-Repertorio de obras 1519-1936*. Ollero & Ramos, 2001.
- González Suárez, Lucero. "Finitud, erotismo y experiencia mística en San Juan de la Cruz." *Revista de filosofía Open insight*, vol. 4, no. 6, 2013, pp. 43-68.
- Gotor, José Luis. "Fray Melchor de la Serna, poeta «ovidiano» inédito del siglo XVI." *I Codici della transgressività in area ispanica*, 1980, pp. 143-65.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial, 1969.
- Iriarte, Luis Ignacio. "Barroco, hermenéutica y modernidad II." *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, vol. 5, 2011, pp. 99-127.

- León, Fray Luis de. *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*. Edición de José María Becerra Hiraldo, Cátedra, 2003.
- López, C. Armando. "Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 568, 1997, pp. 97-110.
- Marqués, Eva. "Plauto en las *dissertationes criticae* de EM Villegas (edición y comentario de las *Dissertationes* 6 y 22." *Berceo*, no.142, pp. 133-51.
- Núñez, Benjamín, "Escultura de 'El éxtasis de Santa Teresa' de Gian Lorenzo Bernini situada en la Iglesia de Santa María de la Victoria (Roma)", 2019, Imagen digital, *Wikimedia*.
- Pedraza, Felipe B, y Milagros Rodríguez. *Manual de literatura española. Renacimiento II*. Cénlit Ediciones, 1980.
- Profeti, Maria Grazia. "La escena erótica de los siglos áureos-poesía, novela, teatro." *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular-siglos XI al XX*, Edición de Myriam Díaz- Diocaretz e Iris M. Zavala, Tuero, 1992, pp. 57-89.
- Quintero, María Cristina. "Aspectos del discurso erótico en la poesía del dieciséis." *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994.
- Rodríguez, Fernando. "Arte de amar' de Fray Melchor de la Serna." *Oro de Indias*, 2016.
- Rosado, Juan Antonio. *Erotismo, misticismo e arte*. Praxis, 2001.

- Schatzmann, Martin. "Consideraciones acerca del erotismo: en la investigación y en la poesía del siglo XVI." *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, no. 21, 2003, pp. 281-300.
- Tasende, Mercedes, y Luis T González del Valle. "‘La mística española’: Un ensayo rescatado de Unamuno." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 73, no. 1, 1996, pp. 5-28.
- Tejada, José Luis. "La pasión por la libertad y la verdad en Fray Luis de León." *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1984.
- Unamuno, Miguel de. "De mística y humanismo." *En torno al casticismo, Ensayos*, Aguilar, 1942, pp. 83-105.
- Valdelamar, Eduardo. "El erotismo oculto del Siglo de Oro." *El ojo del cangrejo*, 2012.
- Vecellio, Tiziano, "Venus y Adonis", Década de 1560, Óleo sobre lienzo, The MET Museum, New York, *The MET Collection*.
- Vega, Amador. "Iniciación y hermenéutica: estudios sobre mística comparada." *Ilu. Revista sobre ciencias de las religiones*, 1995, pp. 279-84.
- Walters, David Gareth. "Petarquismo y pornografía: el Jardín de Venus." *Studia Áurea*, 1996, pp. 543-50.
- Yepes, Juan de. *Obra Completa I y II*. Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Alianza Editorial, 1991.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 10/05/20



***La Serrana de la Vera, posibilidades de
la libertad femenina en el siglo XVII***

Elena Moncayola

Universidad Complutense de Madrid - elenammo@ucm.es

#MujerVaronil

#Serrana

#SigloXVII

#Teatro



***La Serrana de la Vera*, posibilidades de la libertad femenina
en el siglo XVII**

Elena Moncayola

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo principal analizar el desarrollo y las características de Gila, la protagonista de *La Serrana de la Vera* escrita por Luis Vélez de Guevara en 1613. En el estudio se exponen las particularidades del personaje, su conflicto interior y los deseos de Gila, la serrana. Vélez de Guevara utiliza un personaje femenino enmarcado en la línea de la mujer varonil pero su configuración desafía las normas establecidas.

Palabras clave: mujer varonil, serrana, siglo XVII, teatro.

***La Serrana de la Vera*, the female freedom possibilities of the 17th century**

ABSTRACT: The main objective of this article is analyze the development and characteristics of Gila, the main character of *La Serrana de la Vera*, a play written by Luis Vélez de Guevara in 1613. This study shows Gila's specific particularities, her psychological conflict, as well as her wishes and desires. Vélez de Guevara created a female character who by definition was more masculine yet still challenged established rules.

Keywords: masculine woman, serrana, siecle XVII, theatre.

La Serrana de la Vera, posibilidades de la libertad femenina en el siglo XVII

Elena Moncayola

ITEM-UCM

La mujer seductora, devoradora de hombres y moradora de montañas no era, como es sabido, una novedad en el siglo XVII. Este personaje literario se documenta tanto en las serranas del Arcipreste de Hita¹, como en una amplia tradición de romances que perviven hasta la actualidad². No obstante, aún hoy resulta imposible adivinar la intención con la que Luis Vélez de Guevara creó *La serrana de la Vera* en 1613. Su personaje principal, Gila, es una villana definida como "mujer varonil" pero su configuración supone un desafío a las normas establecidas. Las aportaciones que el autor realiza sobre el personaje dotan a la obra de innumerables hipótesis cautivadoras para la investigación. En este personaje confluyen diversos motivos, fuentes y tradiciones tal y como Rodríguez Cepeda (100-01) ha señalado:

Aparte del influjo pastoril que lleva diluido, la forman un buen número de refranes (...) el romancero, (...) alusiones históricas de varios tipos (...); por otra, menciones a personajes célebres como Semíramis, Evadnes, Wamba, César; alusiones mitológicas (Palas, Fénix, etc.) y literarias (Aldonza, Beatriz,

¹ Las principales características de las Serranas del Arcipreste de Hita quedan reflejadas por Domínguez Moreno (1985).

² De las veintiuna versiones que conocen Menéndez Pidal y Goyri (1916: 134), el proyecto Pan-hispanic Ballad Project aumenta a un total de 213 variantes (172 si se limita geográficamente a España y se excluyen los textos fragmentarios). Además su pervivencia en la zona sur ha sido estudiada por Piñero y Atero (1987).

Aquiles, Fray Guarín, Olimpia, Bireno). Está, además, la lírica de tipo tradicional (...), y otros elementos folklóricos.

La inclusión de elementos populares en la comedia era necesaria para garantizar el éxito en escena. Es obvio que la "mujer varonil", brava en sus actos no es la gran novedad³, pero Gila va más allá de las características conocidas. Vélez se sumerge en temas tan conflictivos como el honor de la villana o los prejuicios de la condición femenina y, de forma muy audaz, construye un personaje que se aleja de la órbita de lo conocido en tanto que el conflicto interior de Gila será uno de los temas con mayores interrogantes entre la crítica especializada.

El desarrollo y resolución de estos conflictos desafía el imaginario colectivo y las normas sociales establecidas. La tensión dramática comienza con la ausencia de la protagonista en escena al inicio del primer acto. Así, encontramos a Giraldo, su padre, intentando temerosamente ahuyentar al capitán Lucas de su casa, sin éxito. El lector espera la entrada de Gila puesto que la defensa del padre es: "una hija me dio el Zielo / que podré dezir que vale / por dos hijos, porque sale / a su padre y a su agüelo" (vv. 129-132)⁴. Esta estrategia genera la gran expectación del público pues se advierte que no será una dama convencional. Efectivamente, su aparición y caracterización queda fijada por el autor mediante una acotación explícita (I, acotación f) "vestida a lo serrano, de muger, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado". Así, Gila se presenta acompañada de una comandilla de

³ Además de las conocidas Serranas del Marqués de Santillana, este motivo es tratado anteriormente por Lope de Vega en 1603 en una obra homónima y posteriormente en otras obras como *La Serrana de Plasencia* por José Valdivieso en 1619.

⁴ Se cita por la edición de Piedad Bolaños (2001).

labradores que le cantan una canción popular. La cuidadosa caracterización y el análisis textual de la canción de los labradores son las herramientas mediante las cuales Vélez de Guevara introduce al personaje. De esta forma, se produce el primer contrapunto respecto a la convención de "mujer varonil", ya que, mientras el público espera a un ser monstruoso —ruda, externamente viril y poco atractiva—, se encuentra una mujer no solo de porte valeroso sino también de inigualable belleza. A su irrupción, el capitán afirma: "de puro admirado, callo. / No e visto en onbre jamás / tan varonil biçarría" (vv. 248-250). Y, a pesar de la deshonra que produce que una mujer expulse a un varón, confiesa: "porque venze con valor, / con hermosura y amor, / y dos veces decir puedo / que vencido me a dexado" (vv. 452-455), reafirmandolo unos versos más adelante: "loco me lleva y sin mí / la serrana de la Vera" (vv. 525-526), declaraciones que consolidan lo expuesto en la canción de los labradores y la acotación del autor.

Ahora bien, Gila, consciente de su singularidad, se enorgullece de su condición y personalidad. Desde sus primeras intervenciones presume de dones para la caza (vv. 274-335) o una velocidad sobrehumana, propia del viento (v. 274). Pero lo que llama la atención en su discurso es la razón por la que asegura su naturaleza:

Con reverenzia y perdón
soy de Garganta de la Olla,
que de tan bizarra polla
fue otra igual el cascarón
que no hue menos gentil (vv. 939-942)

Su condición viene heredada de su madre que no de su padre a quien, como hemos visto, brinda protección en Garganta de la Olla. De esta forma, se observará cómo destaca de sí misma cualidades que, tradicionalmente, se han asociado al género masculino. Por ello, el lector o espectador atiende a escenas en las que Gila demuestra su valía. Durante el primer acto, se presencia un combate singular: "arremeten Gerónimo y Gila a la espada y cóxela Gila" (I, aa). En él, Gila afirma su superioridad ante el rival: "bien sé que dársele puedo, /mi señor, carro o carreta, / más que por muger, por onbre" (vv. 754-756). Debido a la demostración de modos y aptitudes que acompañan a sus palabras, el adversario afirma "nunca vi / tal muger!" (vv. 780-781); por su parte, Gila remata la escena destacando que "yo siempre huí / deste parezer" (vv. 782-783). Como se ha adelantado, la protagonista cumple con la descripción que da de sí, por ello, será la justa ganadora del combate. A este hecho le acompañan 27 versos (vv. 829-856) en los que magnifica su condición viril, distanciándose de los hombres de su entorno a los que considera unos "gallinas".

Hasta el momento estas características que se podrían considerar simplemente una hipérbole de las asociadas a la "mujer varonil", quedan desplazadas debido al conflicto interior de Gila. Las dudas e incertidumbres que provoca la personalidad de Gila configuran su faceta más impactante para la época, puesto que demuestran un gran conflicto interior poco reflejado en la literatura. Si bien es cierto que la "mujer varonil" suponía cierta ambigüedad sexual en la comedia áurea, también lo es que Gila va un paso más allá. No se corresponde simplemente con una mujer que, mediante la técnica del disfraz, se hace pasar por hombre e imita sus cualidades; ni siquiera con la serrana tradicionalmente conocida.

Es una mujer que, siendo consciente de su género, se vanagloria de los valores y cualidades propias del varón, de lo cual no se avergüenza, sino que presume y se enorgullece. La crítica, desde luego, aún no se ha puesto de acuerdo ni sabe cómo afrontarlo. Son numerosos los investigadores (Otero Torres, 1997; Delpech, 1978; Crivellari, 2005) que han tratado este aspecto, aunque es un debate aún no resuelto.

Desde el primer acto el lector o espectador aprecia esta pugna interna en la que su deseo es denominarse como "hombre". Cree que debe pertenecer al género masculino porque las cualidades que posee son merecedoras de autodenominarse como tal:

Gila: no vi capitán jamás
 tan resuleto, ¡vive Dios!

Capitán: Ni yo mujer que tan bien
 lo jure

Gila: Si imagináis
 que lo soy, os engañáis,
 que soy muy hombre. (vv. 347-352)

Gila considera el término "mujer" despectivo para sí misma, sin embargo, sus bellos rasgos femeninos hacen que el resto de los personajes le recuerden en numerosas ocasiones su condición. Debido a esta insistencia por demostrar que, a pesar de su apariencia, se encuadra en el modelo masculino, Gila rechaza los modos y normas establecidos. Vélez, con gran acierto, apoya los deseos de la protagonista con otros personajes femeninos como su prima Madalena. Ella será

una de las pocas personas con las que Gila entable conversaciones cómplices, esto es, existe en la obra una atmósfera en la que ambas hablan sin prejuicios. Gracias a ello, el lector o espectador atiende a las siguientes declaraciones:

Madalena: Erró la naturaleza,
Gila, en no herte varón.

Gila: ¡Ay, prima! tienes razón. (vv.659-661)

En esta confidente conversación, Madalena refleja la diferencia de los roles de la época entre el hombre y la mujer, es decir, al varón se le asocia con la agresividad, la fuerza, la intimidación y la legitimidad del poder sobre los demás, perspectiva que, bajo la mirada de Madalena, cumple Gila. Son estas mismas características las que permiten que su perfil desafíe las normas establecidas. La protagonista es consciente de que sus sentimientos no son comprendidos por la sociedad en la que vive, por ello, solo muestra sus emociones más íntimas en apartes, soliloquios o intervenciones con personajes de confianza. Así, el público conoce en boca de la propia Gila su interior, pues no faltan ejemplos en los que rechace su naturaleza como en el acto I: "Muger soy solo en la saya" (v. 773)⁵, o al inicio del II acto: "por no parecer muger, / (que es lo que yo más deseo)" (vv. 1087-1088). Vélez de Guevara ha creado, de esta manera, un espíritu masculino encerrado en un cuerpo femenino, el cual se siente disconforme con las imposiciones de su género.

⁵ Esta confesión se realiza mientras Gila se encuentra sola en el escenario, por lo que ningún personaje es cómplice de sus pensamientos excepto el público. Vélez profundiza de esta manera la personalidad del personaje, apartándola del arquetipo de mujer varonil. Es un momento de introspección de Gila.

Para demostrar este aspecto, el autor introduce la confesión de amor de Mingo, el gracioso, hacia Gila. De acuerdo con Cobos (1262):

Gila muestra esa incapacidad del rústico para el lirismo amoroso que había sido uno de los más eficaces recursos de comicidad de la comedia del XVI y que se mantendrá en la del XVII en las escenas amorosas entre villanos de nivel social inferior, criados y criadas, con su concepción del amor cercana a la bestialidad, contrapunto del idealismo petrarquista.

Ante el rechazo hacia el cortejo, reacciona con brava crueldad (vv.1291-1292). En este cuadro destaca la presencia de unos versos concretos en los que, completamente admirado por su belleza, Mingo afirma: "an dicho que lo as dexado / por faltas secretas tuyas" (vv. 1169- 1170). George Peale , anota en su edición que:

[es una] evocación de una idea popular, general en su tiempo, acerca de los órganos sexuales de las llamadas hombrunas y viragos. Como Gila no está inclinada al amor, la gente común dice que, acaso, no tenga los órganos propios de su sexo. (208)

Es decir, Mingo en un intento de cortejo de lo más irrisorio, desenmascara lo que el resto de los habitantes del pueblo opinan acerca de Gila. A su vez, este mismo pensamiento sería el que inundaría al espectador del siglo XVII mientras asistía a la representación de *La serrana de la Vera* ya que para el público de la época no existe otra razón para los modos del personaje.

No obstante, sí se atiende a cierto deseo de la protagonista. El supremo entusiasmo de Gila por conocer a la reina Isabel de Castilla, "rabiando vengo por ver a la reyna, porque della, /después de decir que es bella, / dizen que es brava

muger" (vv. 631-634)⁶, aumentan las sospechas acerca de sus intereses sexuales. Lo que pudiera parecer un simple elogio o icono de mujer en la que verse reflejada, parece un deseo más profundo. La admiración que proclama hacia ella permuta en una intervención (vv. 871-878) cercana al amor cortés ya que el léxico y las fórmulas recuerdan a los enamorados. Es más, incluye que "si onbre huera, / por vos sola me perdiera, / y aun así lo estoy ¡por Dios!" (vv. 888-890). Se puede admirar al rey pero no a la reina por encima de este, pues ella siempre está subordinada a la figura de su marido. No obstante, Gila no cumple esta premisa, pues es obvio que presenta respeto al rey, pero su verdadera devoción la obtiene la reina⁷. Gila confunde al auditorio con sus confesiones *contra natura*, es decir, su deseo se enfrenta a la norma de su naturaleza sexual⁸.

Hasta el momento, el lector o espectador ha presenciado la peculiar figura de una mujer que, sin sentirse cómoda con su condición, es aceptada por la sociedad —no sin los correspondientes rumores comentados en boca de Mingo—. Esta percepción de los demás personajes no perdurará durante toda la obra. El capitán Lucas, prendido por la fascinación que le provocó Gila, pide su mano a Giraldo, el cual, en su aspiración por ascender socialmente, se la concede. Gila, que permanece opuesta a la personalidad del padre, replica:

Hasta agora

me imaginaba, padre, por las cosas

⁶ Cabe recordar que de toda la muchedumbre de hombres de la que Madalena sí se percata, Gila solo demuestra el interés por la reina.

⁷ "en el coso la ocasión / y yo a Isabel enamoro" (906-907) echa al toro para que la reina la admire. La fuerza es típicamente masculina y su demostración una clara muestra del cortejo.

⁸ Otero Torres (1997) resume las ideas sobre los tratados médicos que dictan la normativa de la naturaleza sexual.

que yo me he visto her, hombre muy onbre,
y agora echo de ver, pues que me tratas
casamiento con este caballero
que soy muger (vv. 1577-1582)

Queda patente que Gila no pretendía casamiento con hombre alguno, pero también que no esperaba de su padre que la usara como objeto de cambio para conseguir sus deseos —tal y como sucedía en la época—. Ha realizado enormes esfuerzos para ganarse su nombre y honra. No es ingenua, por lo que su intención es esquivar responsabilidades de su condición para permanecer en su libertad. Por ello, declama en terrible sentencia:

No me quiero casar, padre, que creo
que mientras no me caso que soy onbre (vv. 1584-1585)

Esta suposición no debe inducir a pensar que Gila no posee deseos de ascenso. Su intención es romper los estigmas sociales mediante su valía como mujer libre y varonil. De esta manera, la única razón por la que acepta el casamiento es "por imitar a vuestro lado luego / a la gran Isabel" (vv. 1614-1615), la cual se casa con Fernando de Aragón para unir fuerzas.

Pero, como cabe esperar, el capitán, tras pasar una noche con Gila, la abandona. Esta deshonra supone el gran cambio en el personaje que, durante el tercer acto, se retirará a las montañas para ejecutar su ira contra los hombres, lo que provoca el rechazo de sus allegados. Finalmente, llevará a cabo su venganza contra el capitán que, perdido en los caminos, acaba en la cueva de la serrana. A pesar de los intentos por aplacar su cólera, Gila lo despeña por las montañas y, una

vez ejecutado el castigo, es apresada sin oponer resistencia. Ante las circunstancias, los personajes femeninos de la obra intervendrán según se enteren de su muerte con palabras apenadas, esto es, Madalena confirma la tristeza que le inunda tras su ejecución e, incluso, la reina Isabel se desenmascara diciendo: "a mí me entenece el alma" (v. 3287).

Su muerte, sin embargo, es descanso para el público áureo, que ve reestablecido el orden social. Pero, ¿el desenlace desarticula toda la configuración del personaje? Las normas de la Comedia del Siglo de Oro parece que rechazarían —por lo menos con lo conocido hasta ahora— que el público aceptara el carácter y homosexualidad de Gila. Es más, si se analizan las comedias en las que una mujer se enamora de otra resulta siempre una confusión por la estrategia del disfraz, lo cual se resuelve cuando se retira el traje. Si nos basamos en un análisis textual es evidente que, a ojos del presente, existe una tendencia sexual lésbica; sin embargo, aventurarse a afirmar que Vélez pretendía construir una protagonista homosexual exigiría una mayor profundización en este aspecto⁹. Por el momento, tal y como observa Bolaños (52-63), los pasajes atajados en la comedia infunden numerosas pistas sobre la voluntad del autor. El manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional presenta numerosos cortes que afectan a un total de 408 versos y, aunque algunos de ellos se realizan por ritmo dramático, largas intervenciones o verosimilitud de la escena, se extrae que el porcentaje de versos que más se han recortado refieren a su inclinación por el sexo femenino (v.644-873)¹⁰. Este hecho afirma la intención del autor por presentar un personaje que desafiaría las normas establecidas pero que,

⁹ Respecto a este asunto Crivellari (18-20) alude a otra comedia, conocida por Vélez, en la que existe esta característica y que señala que existen analogías.

¹⁰ Aunque no todos ellos han sido eliminados (por ejemplo el verso 908).

seguramente, por necesidades de la época se vio obligado a atenuar las características. Se entendería el deseo de venganza hacia el capitán Lucas pero es probable que el aumento de su ira hacia todo el género masculino derive de la necesidad de Vélez de Guevara por finalizar la obra al gusto del público.

Por su parte, Gila en sus últimos momentos de vida no muestra signos de arrepentimiento pues asume que "quien tal haze, tal pague" (v. 3074); así como, habiendo cumplido su promesa, se entrega a la justicia afirmando: "y caigase el Zielo agora" (v. 3075). Se cierra, así, la configuración de un personaje plenamente meditado, completo y novedoso en toda su concepción dramática, abocado, a su vez, a la destrucción debido a su personalidad alejada de las convenciones de la época. Gila se desvanece, despreciada por todo su contexto, pero protegida por el cariño de su autor, Vélez de Guevara, que le concede la redención y libertad en sus actos.

Bibliografía

- Bolaños, Piedad. "Introducción y notas." *La Serrana de La Vera*. Clásicos Castalia, Madrid, 2001.
- "Ayer y hoy: una hipotética puesta en escena de 'La serrana de la Vera'." *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico*. U de Castilla la Mancha y Festival de Almagro, Almagro (Ciudad Real), 2002.
- Caro Baroja, Julio. *Ritos y mitos equívocos*. Istmo, Madrid, 1974
- "¿Es de origen mítico la 'leyenda' de la Serrana de la Vera?" *Revista de dialectología y tradiciones populares*, no. II, 1946, pp. 568-72.
- Cobos, Mercedes. "La "Ínsula" de Gila. Notas sobre la génesis literaria de la protagonista de 'La serrana de la Vera' de Luis Vélez de Guevara." *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, U de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2005, pp. 1255-65.
- Crivelari, Daniele. "'La serrana de la Vera' de Luis Vélez de Guevara: entre convención y desviación." *Acotaciones, Revista de Investigación Teatral*, Omagraf, 2005.
- Delpech, François. "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales." *Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.)*, Toulouse, 1978, pp. 25-38.
- Domínguez Moreno, José María. "El mito de La serrana de la Vera." *Revista de Folklore*, T. 5ª, no. 52. 1985.

Manson, William R. y C. George Peale. "Edición crítica y notas." *La Serrana de la Vera*. Cal State Fullerton P, 1997.

Menéndez Pidal, Ramón y GOYRI, María. "Observaciones y notas." *Teatro antiguo español: textos y estudios. La Serrana de la Vera*. Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1916.

Otero Torres, Damaris. "Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerostismo femenino en 'La serrana de la Vera'." *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, U. Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, Ciudad Juárez, pp. 131-39.

Pan-Hispanic Ballad Project. <https://depts.washington.edu/hisprom/router.php>

Rodríguez Cepeda, Enrique. "Fuentes y relaciones en La Serrana de la Vera." *NRFH*, no. 23, 1974.

Vélez de Guevara, Luis. *La serrana de La Vera*. Edición de Piedad Bolaños. Clásicos Castalia, Madrid, 2001.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 08/05/20



Dafne: la libertad convertida en laurel

Ofelia González Escoda

Investigador Independiente - ofegonzalez95@gmail.com

#Mujer
#Feminismo
#Libertad
#SigloDeOro



Dafne: la libertad convertida en laurel

Ofelia González Escoda

RESUMEN: El propósito de este artículo es el de analizar la figura de Dafne a través de la obra *El amor enamorado* de Lope de Vega con el fin de cambiar la óptica femenina de los Siglos de Oro. A partir de esta lectura el estudio se centrará en la libertad femenina de la sociedad dieciochesca. Asimismo, esta obra se constituye como un espejo de las redes culturales que describen una época subyugada a la jerarquización social, al honor, al amor cortés y a la profunda crisis en la que estaba sumida la monarquía y la Iglesia.

Palabras clave: mujer, feminismo, libertad, Siglo de Oro.

Daphne: Freedom through the Laurel Tree

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze Daphne's character in Lope de Vega's *El amor enamorado* and the change of feminine figure in the Golden Age. From that point on, the study focuses on the feminine figure in eighteenth century society. This piece is contextualized by a socially segregated society subdued by honor, courtly love, and the profound crisis the church and the monarchy were experiencing.

Keywords: women, feminism, freedom, Golden Age.

Dafne: la libertad convertida en laurel

Ofelia González Escoda

SILVIA

Estarán por ventura consultando

tu casamiento.

DAFNE

Siempre fue molesto

ese cansado nombre a mis oídos.

Lope de Vega, *El amor enamorado*.

Partamos del principio de que cualquier investigación científica ha de tener su lugar determinado, sus objetivos y sus límites propios, armonizando así todo el conjunto y otorgando una sintonía apropiada de lo que el compendio expresa. En consecuencia, partir de la representación discursiva que caracteriza la literatura del Siglo de Oro sobre lo femenino, el análisis de la obra *El amor enamorado* de Lope de Vega busca adentrarse en la figura mitológica de Dafne y acercarse a una obra que muestra las limitaciones que sufría la mujer en la Edad Moderna. La lectura de esta obra, pues, es reflejo genuino de los valores en los que se hundía la sociedad española y de todo un conglomerado de redes culturales que, en definitiva, describen una época subyugada a la jerarquización social, al honor, al amor cortés y a la crisis profunda en la que estaba sumida la monarquía española y la Iglesia. En este sentido, se va a hacer especial ímpetu en el papel de la mujer en la Edad

Moderna. Al mismo tiempo, se quiere dar a conocer a través de esta obra teatral una nueva óptica que legitime la lucha de la libertad femenina. Una investigación, por ende, que tiene como finalidad la comprensión de la mujer en el ámbito social así como realzar su papel como pieza del engranaje histórico. Así pues, la Dafne que recoge Lope de Vega, es el espejo de toda una herencia clásica y cristiana puesta en práctica para condenar ciertas conductas que estaban fuera de la dialéctica social. De tal forma, encontramos a una ninfa que ahora es castigada por huir de la sociedad y rechazar su naturaleza pero que, sin embargo, es imprescindible para subvertir la lectura lopesca a través de nuevas perspectivas.

Cabe señalar también que la obra *El amor enamorado*, con un total de 2771 de versos, fue elaborada entre el año 1632 y 1633. Asimismo, se encuentra publicada en el final del tercer tomo de *La Vega del Parnaso* publicado en 1637. No cabe olvidar que el argumento principal gira en torno al mito ovidiano de Dafne y Apolo.

Por otro lado, no puedo desligar el estudio de *El amor enamorado* de las investigaciones actuales de género y señalar la afirmación de Judith Butler: “la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres” (43).

Dicha afirmación sustenta la imagen de que el lenguaje binario y estructurado de los Siglos de Oro limita una visión amplia del papel de la mujer dentro de la sociedad. No obstante, la dificultad de formular un discurso fuera de la estructuración binaria, obliga al historiador a trabajar desde dentro de la misma. De tal modo que, a partir de una nueva interpretación de la obra de Lope de Vega y de

la figura de Dafne, lo femenino adquiere como resultado: una reafirmación del papel de la mujer en la sociedad y la lucha por la libertad individual.

La Dafne lopesca, pues, representa la relación entre el diálogo literario y la libertad femenina. *El amor enamorado*, por ende, abre el camino hacia nuevos planteamientos. Por una parte, la existencia de un comportamiento individual femenino desligado del discurso oficial; y por otra, la presencia de una red de relaciones entre mujeres que persiguen su libertad. Una libertad expresada a partir del repudio hacia el matrimonio y que, sin embargo, la obra lopesca condena.

Teniendo en cuenta los objetivos mencionados, el análisis de *El amor enamorado* no se puede entender sin la influencia de las fuentes clásicas. Con esta percepción, la profesora Dolores Castro nos representa los atributos que dibujan la figura de Dafne (símbolo de los grandes dioses, de lo perenne y de la pureza) y su legado, junto con el nuevo significado que se otorga. La consecuencia más directa en la obra de Lope de Vega fue la transfiguración de Dafne al carácter moralizador del honor, el amor cortés, la defensa de la castidad, del ideal de belleza o del amor exacerbado. Así, la obra de *El amor enamorado* es el perfecto ejemplo de cómo el Barroco utilizó la parte clásica y su lectura moralizadora para unirlos a los problemas de carácter más humano.

Tales argumentos no pueden desligarse de su esfera contextual donde la consolidación de la unión entre política y religión no hizo más que incrementar un endurecimiento de las estructuras sociales. Como bien expone Carlo Capra, la sociedad española fue evolucionando a una sociedad más jerarquizada, preocupada por los juicios de sangre, con desconfianza a lo extranjero, en el que aumentaba el interés en el mayorazgo y crecía el sentimiento de honor. Aparece, por ende, un

fuerte conservadurismo social y de protección del patrimonio que va de la mano de un inmovilismo social y del recrudescimiento del matrimonio.

Una visión del matrimonio que empezó a constituirse como un factor determinante para reforzar la estructura hermética de la sociedad española. En torno a esto, 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 conservar la propia herencia. Reafirma esta posición la profesora Margarita Ortega López quien expone que “la posibilidad de matrimonio en el antiguo régimen iba indisolublemente unida al patrimonio; los padres, al llegar a la edad de adolescente, comenzaban a esbozar las estrategias necesarias para casar a sus hijas: buscar el marido adecuado y preparar la dote era lo más importante” (355).

A dichos elementos, la Iglesia sumaba la idea del matrimonio como un sacramento, como un medio de salvación de las dos almas. La implementación más rigurosa de la Inquisición en la sociedad española afectó también a la figura de la mujer, de tal forma que se disminuyó aún más su presencia en la esfera pública. En consecuencia, como bien explica Margarita Ortega la sociedad ilustrada “silenció y postergó sistemáticamente, negándole [a la mujer] no sólo un protagonismo en la vida pública sino, lo que es más grave, una enseñanza que le permitiese desarrollar su propia personalidad” (4).

No obstante, en otro artículo titulado “Una reflexión sobre la historia de las mujeres en la Edad Moderna” la misma autora, aborda el estudio de las fuentes documentadas, ya sean judiciales, sacramentales u otras, dando una nueva

dialéctica social paralela al discurso oficial. Una nueva dialéctica social que según la autora:

si analizamos otras fuentes como los archivos de protocolos o las fuentes inquisitoriales percibimos a mujeres con una determinada personalidad y con planteamientos no siempre con la moralidad oficial.

Si además buceamos en la vida familiar, percibimos un peso específico de las mujeres dentro de ella que se muestra en su presencia en las estrategias matrimoniales de su clan, o en su papel en la transmisión cultural a sus miembros más pequeños, o en el dominio de las relaciones sociales o en la pervivencia de una determinada cultura, específica de mujeres, que mantiene y desarrolla. (López 162)

En este sentido, aunque privada de una instrucción pública, la mujer participaba en el rol histórico a través de la casa y de los conventos en tanto que los libros y la posterior escuela pública se convirtieron en el medio para la reivindicación de la libertad femenina. Así pues, la victimización en torno a la figura femenina sería sólo una parte de la visión histórica y cabría resaltar la impronta que ejercía dentro del entramado social.

Tales perspectivas se pueden desarrollar con el análisis de *El amor enamorado*. Y es que Lope de Vega fue también un artífice intelectual del Siglo de Oro que mediante el teatro buscaba difundir hacia la sociedad ideas o valores sociales. En lo que atañe, son las comedias mitológicas las que nos interesan. Unas comedias mitológicas que muestran la simbiosis entre lo colectivo y lo individual y la asimilación dramaturga del ambiente circundante. La aportación que nos ofrece el profesor José María Díez Borque sustenta la tesis de que la nueva comedia que

caracterizaba a Lope de Vega tenía como objetivo crear una relación entre escritor y público; al tiempo que garantizaba la diversión del espectador a través de la representación de temas reales que atraían por su reflejo social. Otro aspecto importante es que el autor representaba sus obras en los corrales de comedias o en espacios cortesanos, ya que tenían una gran impronta divulgativa. En esta tarea fue donde utilizó a personajes mitológicos al tiempo que les otorgaba características que escapaban de la fábula original y que conectaban con las preocupaciones sociales del momento.

Para ello, Lope de Vega, utiliza a personajes mitológicos dotándolos de nuevas características que reflejan los intereses del autor. Así, como nos expone José Antonio Martínez Berbel en *El amor enamorado* se representa a un Cupido que caracteriza la nueva concepción del amor cortés y de los celos, el gran mal de la comedia barroca; otro ejemplo sería el de Cupido y Venus en vinculación con lo inmoral; o el de Diana y Febo representando lo moral y lo correcto.

Pero es la Dafne Lope de Vega la que nos llama más la atención. Un personaje que a partir de metáforas e innovaciones mito-poéticas encarna una nueva personalidad. Caracterizada como rebelde, insensata, con desdén hacia los cánones y desobediente, rechaza el matrimonio. Con esto quiero argumentar que la figura de Dafne es la representación de la mujer que busca ser dueña de su propia vida en una sociedad hermética. En este sentido, a través de diálogos, florecen los sentimientos de una ninfa que busca libertad e independencia. Por ejemplo, la conversación que mantiene con Silvia afirma su desdén hacia el matrimonio:

DAFNE. Gente de la ciudad, Silvia: ¿qué es esto?

¿y con mi padre hablando?

SILVIA. Estarán por ventura consultando
tu casamiento.

DAFNE. Siempre fue molesto
ese cansado nombre a mis oídos.

SILVIA. Pues ¿qué galanes?

DAFNE. Menos que maridos

SILVIA. No parece mujer, pues en naciendo,
ese nombre les abre los sentidos,
ni viven otra cosa persuadiendo
a sus padres jamás.

DAFNE. Pues yo no entiendo
darle esa pesadumbre (Vega 248-49).

Sin embargo, en la última escena, donde Dafne pide ayuda a los dioses y finalmente es convertida en laurel encontramos la gran diferencia respecto al mito original y donde observamos la finalidad y los valores que Lope de Vega busca retransmitir. Así pues, Dafne al tiempo que se convierte en laurel dice:

DAFNE . Febo, el favor agradezco,
aunque arrepentida tarde;
que para ejemplo de ingratas
quiso el cielo transformarme
en el que llamas laurel.

Vengado estás; ya no aguardes
oír más mi voz (Vega 268).

Este último ejemplo sirve para reafirmar la hipótesis defendida. Y es que, Dafne personifica la necesidad de legitimar unos nuevos cánones morales y la rebelión de muchas mujeres en contra de la estructura patriarcal. Por ello, estamos ante una Dafne que representa la voz de la libertad callada por la legitimidad histórica.

En definitiva, son varias a las conclusiones a las que hemos podido llegar. En primer lugar, este trabajo atestigua la visión desfigurada del mito en la que Lope transforma la muerte de Dafne, símbolo de libertad y victoria, en una alegoría que advierte a la mujer de cuál será su castigo si pone en cuestión el papel que debe ejercer. Una obra que idealiza la figura de la mujer perfecta dentro de una sociedad estamental y que, a través de la representación de escenas como la huida, la exacerbación de los sentimientos, la muerte o el desamor reflejan la voz silenciada de aquellas mujeres que, como Dafne, prefirieron morir a la sumisión. No cabe duda que Lope de Vega hizo uso de sus habilidades literarias para reivindicar o condenar valores que él mismo defendía.

En segundo lugar, la nueva óptica que la figura mitológica de Dafne nos ha dado. En efecto, el estudio de la obra lopesca ha servido para abrir un debate en torno a un tipo de mujer que, dentro de los marcos establecidos, tenía planteamientos propios y se sentía incómoda en una sociedad que la marginaba. Dafne representa, por ende, es el esbozo de la libertad que existía en muchas mujeres que se convirtieron en el laurel de la sociedad.

Por otro lado, a lo largo de este estudio, se ha querido subvertir la visión histórica de la mujer ligada al hombre – hecho que la convierte en una víctima– y consolidar una perspectiva de estudio que destaque la presencia de la mujer libre e independiente. Por ello, los estudios de género, como los de Margarita Ortega López, son necesarios para terminar con el funcionamiento de la opresión de género en los contextos culturales, ya que como bien dice:

Las mujeres de este siglo –y especialmente las de las élites–, incrementaron sus posibilidades de intervención en la vida social. La fuerte presencia femenina en los paseos, teatros, espacios extradomésticos y la mayor libertad en el trato con los hombres fueron algunos testimonios de ese cambio. Ninguna de esas prácticas otorgó a las españolas el poder social que una minoría de damas francesas ejercían ya desde el siglo XVII desde sus salones privados. Sin embargo, en las casas de muchas ilustradas españolas –como la condesa de Montijo, o la condesa-duquesa de Benavente...– se fueron creando unos nuevos hábitos de comportamiento y de sociabilidad no despreciables, en un contexto de transformaciones culturales y socioeconómicas indudables. (357)

Desde luego, acabar con el lenguaje discursivo binario y asimilar la presencia femenina como un enclave más dentro del devenir histórico sigue siendo un tema de crucial importancia en las investigaciones actuales. Con ello, la figura de Dafne ha servido como hilo conductor para encontrar la voz de la mujer libre convertida, por Lope de Vega, en laurel. Tal obra ha permitido confirmar la existencia de unas voces que, sepultadas debajo la oscuridad y la pobreza, abogaban por unos valores

nuevos estrechamente vinculados con la concepción de libre elección en el matrimonio. Por ello, coincido con Virginia Woolf al afirmar:

Cuando leemos algo sobre alguna bruja zambullida en agua, una mujer poseída de los demonios, una sabia mujer que vendía hierbas o incluso un hombre muy notable que tenía una madre, nos hallamos, creo, sobre la pista de una novelista malograda, una poetisa reprimida, alguna Jane Austen muda y desconocida. (69)

En conclusión, me aferro a pensar que también detrás de Dafne se encuentran muchas mujeres libres a las que Lope de Vega y la sociedad moderna quiso condenar. Me obstino a pensar que en cada Dafne leída se hallan las voces escondidas de alguna mujer libre y dueña de su destino. Un destino y un personaje literario que sigue escapando a la temporalidad y, aún hoy, podemos leer su historia. Unas fuentes históricas que encarnan libertad, fuerza y lucha.

Bibliografía

- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- Capra, Carlo. *Storia moderna*. Le Monnier, Firenze (2007).
- Castro Jiménez, Ma Dolores. "Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, no. 24, 1990, pp. 185-222.
- Díez Borque, José María. "Teatro en el siglo XVII." *El Madrid de Velázquez y Calderón Villa y corte en el siglo XVII*, vol. 1, 2000, pp. 277-296
- Folguera, Pilar y Ma Isabel Cabrera Bosch. *El Feminismo En España Dos Siglos de Historia*. Pablo Iglesias, Madrid, 1988.
- Garrido González, Elisa M., et al. "Siglo XVIII: La ilustración." *Historia de las mujeres en España*. Síntesis, Madrid, 1997.
- Martínez Berbel, Juan Antonio. *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Vol. 15. Fundación universitaria española, 2003.
- Ortega López, Margarita. "Una reflexión sobre la historia de las mujeres en la Edad Moderna." *Revista de Historia*, no. 8-9, 1987-1988, pp. 159-168.
- Vega, Lope de, y Marcelino Menéndez y Pelayo. *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles; comedias mitológicas*. Vol.13, Atlas, 1965.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Planeta, 2017.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 27/04/20



Afeminamiento y travestismo en la literatura española del siglo XVIII

María del Valle Baurre García

Investigador Independiente - vallebgml@gmail.com

#Hermafroditismo
#Afeminamiento
#Travestismo
#LiteraturadelSigloXVIII



Afeminamiento y travestismo en la literatura española del siglo XVIII

María del Valle Baurre García

RESUMEN: Desde la duplicidad sexual propia del hermafroditismo, pasando por el transformismo hasta llegar al conjunto de la multidiversidad que ofrece la identidad de género, estas líneas tienen como objetivo abordar el tema del afeminamiento y el travestismo en determinadas obras de la literatura española del siglo dieciocho. Para ello me centraré en elementos como el juego de disfraces en el teatro de la época, en el que las mujeres se visten de hombres y viceversa, así como en la asociación establecida entre afeminamiento y flaqueza que desarrollan autores como José Cadalso o el amaneramiento de personajes tipo como el petimetre.

Palabras clave: hermafroditismo, afeminamiento, travestismo, literatura del siglo XVIII

Femininity and Transvestism in Eighteenth-Century Spanish Literature

ABSTRACT: From the sexual duplicity inherent in hermaphroditism, through transformism, to the set of multidiversity offered by gender identity, these lines aim to address the issue of femininity and transvestism in certain works of eighteenth-century Spanish literature. To this end, I will focus on elements such as the costume game in the theatre of the time, in which women dress up as men and viceversa, as well as in the established association between effemination and weakness developed by authors like José Cadalso or the mannerism of characters like the petimetre.

Keywords: Hermaphroditism, Femininity, Transvestism, Eighteenth-Century Literature

Afeminamiento y travestismo en la literatura española del siglo XVIII

María del Valle Baurre García

En la mayoría de ocasiones la sociedad actual percibe y cataloga a las personas por su sexo biológico: o es hombre o es mujer. Sin embargo, esta realidad, que no es más que una apreciación que se produce de manera innata en el individuo, dista mucho del vasto cuerpo conceptual alternativo al modelo dualista y rígido que respalda la exclusiva existencia de los géneros masculino y femenino. Es por ejemplo el caso de las personas trans, andróginos, género neutro, agéneros, no binarios, género fluido o pangéneros, entre otros. Es aquí donde cobra especial relevancia la definición de identidad de género, lo cual hace alusión a la propia identidad de la persona: lo que somos, cómo nos sentimos con nosotros mismos independientemente de nuestra genética o anatomía. De hecho, durante la Edad Media y parte del Renacimiento se creía en la existencia de tres sexos, siendo el tercero de ellos el hermafrodita:

Entre la Edad Media y el siglo XVII, aproximadamente, la medicina y el derecho civil y canónico occidentales habían reconocido la existencia anatómica de tres sexos posibles: hembra, varón o hermafrodita ... Solo a partir de los siglos XVIII y XIX se impondrá la idea de que por nacimiento las personas son en exclusiva hembras o varones. Corresponderá al médico decidir, más allá de las preferencias del sujeto o de sus parientes, cuál es el verdadero sexo en los casos de duda. Los casos de supuestos individuos hermafroditas, se dirá, son en realidad ejemplos de anomalías ... (Romero 218)

Análogamente, existe un caso que avala la teoría del hermafroditismo: es el de Helena o Heleno de Céspedes, nacida en la Alhama de Granada en el año 1545¹. Esta persona fue una reputada cirujana que nació con cuerpo de mujer. Sin embargo, al alcanzar cierta edad, se definió a sí misma como hermafrodita. De esta forma, Heleno de Céspedes hizo que se pusiera en tela de juicio el matrimonio y la dicotomía sexual, alterando para muchos el orden natural de la vida:

Buena parte de la medicina del siglo XVII había rechazado como erróneo el juicio en favor de la existencia de hermafroditas. Entre los intelectuales europeos del siglo XVIII este rechazo se convertirá en lugar común. La crítica a la creencia extendida en los hermafroditas, a la posibilidad de existencias ambisexuales, es coetánea de la crítica a la milagrería ... (Vázquez “Un solo sexo” 105)

Además del caso de Helena o Heleno de Céspedes en el siglo XVI, un siglo más tarde se da a conocer la extraordinaria historia de Maddalena Ventura, una mujer con aspecto de hombre: manos rudas, barba oscura y voluminosa, rasgos faciales propios de varón, etc. Resultó ser un caso tan insólito que el pintor José de Ribera, alentado por el entonces Virrey de Nápoles, retrató en su obra *Maddalena Ventura con il marito e il figlio* (o *Donna barbata*) a dicha mujer con el pecho descubierto dando la lactancia a su hijo junto a su marido, Felici di Amici. Así

¹ Helena o Heleno de Céspedes se casó dos veces: la primera de ellas como mujer y la segunda como hombre. Cuando hubo un proceso incoado contra él por el Tribunal del Santo Oficio de Toledo en 1587 por su condición, Heleno narró que al dar a luz a su hijo, emergió de su zona íntima lo que parecía un miembro viril. Este hecho fue avalado por un médico que dictaminó su identidad de hermafrodita. Heleno fue examinado más adelante por otros doctores, los cuales certificaron tras examinarla con detenimiento que era un varón. Sin embargo, un último diagnóstico reveló que Helena era una mujer y que jamás había podido ser un hombre, ya que no quedaba la menor huella en su cuerpo de lo contrario. Para saber más sobre el caso de Heleno de Céspedes tratado en estas líneas, véase: Vázquez García, Francisco. “Siendo justos con Helena de Céspedes. Cambios de sexo antes de la transexualidad.” *Andalucía en la Historia*, 2017, pp. 80-82.

mismo, en el margen inferior derecho del cuadro se pueden observar dos lápidas sobre las que hay un bovino de lana encima de una concha, ambos símbolos del hermafroditismo (Fundación Medinaceli).

Tras un largo proceso de incoación llevado a cabo por el Tribunal del Santo Oficio, este “declaró que se trataba de un fraude y dictó un castigo semejante a los aplicados en caso de bigamia: pena de doscientos azotes y condena a diez años de reclusión en un hospital como médico al servicio de los pobres” (Vázquez “Siendo justos” 80). A pesar de que el pensamiento premoderno no catalogaba al hermafrodita como un ser monstruoso, con la llegada del siglo XVIII estos fueron percibidos como una ofensa contra la naturaleza y sus leyes al trascender los límites del género, al poner en tela de juicio el carácter monosexual del ser humano y las instituciones sociales. De esta manera, y especialmente a partir de este siglo, predominará la idea de que solo se posee un único sexo verdadero: el de varón o el de mujer:

Para Foucault, el deber de los hermafroditas de tener un sexo único ... es un hecho reciente pues ... durante siglos se admitió que tenían dos. El sexo que se atribuía en el nacimiento era determinado por el padre o el padrino. En la edad adulta, cuando se acercaba el momento de contraer matrimonio, el hermafrodita podría decidir ... si quería continuar con el sexo que le habían atribuido o si prefería otro. La única condición era que no cambiase más, ya que podría ser penalizado bajo acusación de sodomía ... (Bento 9)



Ribera, José de, “La mujer barbuda”, 1631, óleo sobre lienzo, Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Ya inmersos en el siglo XX, el filósofo y sociólogo Michel Foucault estudió otro caso de hermafroditismo que aconteció un siglo antes: el de la francesa Herculine Barbin. Se trataba de una institutriz que un día, al comenzar a sentir molestias por el conducto inguinal, fue reconocida por un médico que dictaminó que Herculine era realmente un varón. De esta manera, obligada a amoldarse al nuevo género, la joven francesa decidió suicidarse pasados unos ocho años:

Como ha señalado Foucault en su estudio sobre el caso de Herculine Barbin; ¿por qué en un momento determinado de nuestra historia se pensó que existía una identidad sexual verdadera y solamente una, y que competía a los médicos el establecerla? ... Este proceso de rarefacción del hermafrodita desemboca en el siglo XVIII, y especialmente en el pensamiento ilustrado, con el rechazo generalizado a admitir la existencia de este personaje ... (Vázquez "Un solo sexo" 196-98)

A pesar de que el hermafroditismo fue rechazado por médicos, hombres de ciencia, filósofos y otros intelectuales en el siglo XVIII, esta cuestión del individuo que oscila entre el bigénero va a resultar un recurso muy codiciable, particularmente en el panorama literario del Siglo de Oro y del dieciocho, dando lugar a personajes femeninos que se travisten de hombres (y viceversa) y a figuras que acostumbran a tener rasgos y características del sexo contrario. Este gusto por el equívoco supondrá un alto al fuego al dicotomismo sexual empeñado en confrontar como opuestos al género masculino y femenino, ofreciendo una posición neutra o compartida que permita al ser fluctuar entre ambos. De esta forma, la creación artística experimenta con este recreo de disfraces en el que el juego de las apariencias era sin duda el tema imperante. Esto ocurrió sobre todo en el teatro

breve de la época, con un especial gusto por el llamado teatro travestido, en el cual el público sentía inclinación por los equívocos de hombres vestidos de mujer y mujeres disfrazadas de hombres:

Desde Ramón de la Cruz ... al petimetre y al abate lo ponen de relieve en el escenario del teatro breve saliendo vestidos ridículamente y de manera muy ceñida, sin “sobriedad” masculina ... Con verlos, el público puede menospreciarlos también por su peinado, su maquillaje ... su corto espadín, su forma de andar o brincar ... Cuchichean y murmuran mujerilmente, hablan de ... temas tan femeninos como la moda. Ignoran la autoridad propia de los hombres, son cobardes y maledicientes, y de ahí que se comporten como mujeres en las visitas ... (Valldaura 447)

Para estudiar de manera óptima el asunto concerniente, de aquí en adelante se procederá a una división del tema en dos modalidades: travestismo y afeminamiento. Ambos ejes se apoyarán respectivamente en ejemplos de obras literarias del siglo XVIII con el objetivo de abordar la mutabilidad de la identidad de género en este período cronológico. En primer lugar, en el caso del travestismo, el recurso del cambio de rol de los personajes de una obra mediante el disfraz o la caracterización del sexo contrario es una estrategia bastante seguida desde que Lope de Vega lo pusiera de moda en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “Las damas no desdigan de su nombre, / y, si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 280-83). Por un lado, las mujeres se sometían a este proceso de cambio de identidad debido a que solo de esta manera podían realizar acciones que no fuesen mal vistas por la sociedad de la época. De este modo, las actrices de las obras teatrales y las damas

de las novelas barrocas tenían que disfrazarse de varón si querían recuperar su honra (solo un hombre podía conseguir tal recompensa, como ocurre en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro), batirse en duelo con algún adversario, poder emigrar a otros lugares, aproximarse al mundo de la ciencia u otros asuntos culturales, evitar el matrimonio, etc. Por otro lado, también son numerosos los ejemplos de hombres que cambian sus ropas por las propias de una mujer, ya sea para provocar celos en la amada, para poder acercarse a ella y transmitirle algún mensaje o huir, o simplemente para aportar mayor comicidad a la obra, como solía pasar en aquellas representaciones en las que aparecía el famoso actor Juan Rana:

También son casos muy significantes los que podemos encontrar en la narrativa, como sucede en el *Quijote* ... Sancho cuenta a don Quijote que «anoche, andando de ronda, topé una muy hermosa doncella en traje de varón y un hermano suyo en hábito de mujer» ... Existen además algunas novelas breves donde el travestismo masculino es central, como sucede en *Amar sólo por vencer*, de María de Zayas, en que encontramos a Esteban en traje femenino para seducir a Laurela; o en *El andrógino*, de Francisco de Lugo y Dávila, donde el traje de mujer sirve para burlar al viejo ... (Martínez 15)

De esta forma, el primer ejemplo que planteo es *La dama misterio, capitán marino* (1751-1800), de la actriz María de Laborda Bachiller. La escritora advierte en una de las notas iniciales que el papel de Evaristo debe ser desempeñado por una mujer joven. Además, también se puede observar cómo el papel de Rebeca está desempeñado bajo el nombre de capitán Semptrit. Este personaje femenino está caracterizado por llevar a cabo grandes acciones varoniles. Por último, el personaje

de Evaristo, hijo de Rebeca, aparece travestido como una dama llamada Arabela, por lo que sin duda esta obra pone en tela de juicio a través del juego de disfraces los patrones de conducta varoniles y femeninos:

La dama misterio y el capitán marino presenta estos cambios sociales por medio de un productivo juego de disfraces. Mediante personajes travestidos ... El primero y principal intercambio de sexo está en la protagonista, Rebeca, una dama noble, que, tras el conflicto de honor ... se hace pasar durante dieciocho años por un hombre, por un «valiente capitán marino». A los espectadores Rebeca se nos muestra como un militar. Con este disfraz ... son sus estrategias las que van hilando los sucesos y complicando la trama. Rebeca se mete tanto en el papel masculino que al final de la comedia rechaza el marido que se le ofrece y la posibilidad de casarse de nuevo ... (Egea 24-25)

Así mismo, otra comedia que recurre al juego de cambio de roles entre hombres y mujeres a través de la vestimenta es *La dama capitán*, una obra escrita a finales del XVII pero publicada en 1748 por los hermanos Don Diego y José de Figueroa y Córdoba. En esta pieza de teatro, los personajes de Doña Elvira de Vergara y Lucía serán travestidos como hombres para representar a Don Lope y Martín, respectivamente:

La mujer en el teatro ... se viste de hombre para poder hablar y comportarse como un hombre. Disfrazada de hombre, puede recurrir a la violencia, acercarse a la cultura, batirse en duelo o utilizar expresiones no adecuadas a las mujeres. Solo disfrazándose, la mujer puede expresar su odio, su furia o su sed de venganza. (Rodríguez-Campillo 69)

De hecho, la compañía de teatro de Antonio de Escamilla representó esta comedia, siendo su hija Manuela la protagonista de esta historia, “que estaba muy bien vestida de hombre y solía hacer esta clase de papeles” (Cortarelo). En último lugar, el sainete *El robo de la pupila en la feria del Puerto* de Juan Ignacio González del Castillo se sirve de nuevo del recurso del travestismo, añadiendo también una pincelada de afeminamiento mediante la figura del petimetre, el cual se caracteriza por su falta de virilidad. De hecho, resulta curioso, si atendemos al *dramatis personae*, que el abate llamado Don Estirado, aparezca en la obra con el nombre de Abate, mientras que el petimetre, llamado Don Líquido, se muestre con esa misma denominación y no como petimetre. Tal vez el dramaturgo hiciera un guiño y se valga aquí de un juego de palabras que refleje aún más en el personaje ese carácter blando y poco rudo:

Sale DON LÍQUIDO, petimetre, andando a brinquitos.

LÍQUIDO. Madama,

¡qué felicidad! Abate,

dame dos besos.

ABATE. ¡Hola, amigo de mi alma!

LÍQUIDO. ¡Hombre, hombre, que han chocado los dos bucles!

(Saca el espejo y se los compone.)

(Vase dando saltos hacia la feria)

...

Sale DON ANTONIO trayendo del brazo a DON NARCISO, vestido de mujer

(310-20)

En segundo lugar, en relación con el afeminamiento masculino, la primera muestra que planteo en estas líneas sobre el amaneramiento como símbolo de debilidad, flaqueza y de incompetencia, es la obra *El chichisveo impugnado* (1729), del clérigo Joseph Haro de San Clemente, en la cual el autor declama una crítica contra la afeminación de las costumbres de los varones españoles de su época:

Los hombres, que por el traje Español
fe hacían mas respetuosos, y venerables, ef-
tán oy tan afeminados, que temo, que
alargando mas las chupas un poco, y las
cafacas, ahorren de calzón, y anden con
bafquiña ...

Affí confundidos los fexos, fe han intro-
ducido los hombres en los íi- lirados. Y al
tiempo, que las Señoras van dexando las
almohadas, por los taburetes, vayan los
hombres abandonando los taburetes, por
tomar de affiento las almohadas. Dexaron
las espadas por unos eípadines, que pare-
cen eícarbi-dientes. Aquí fe defeubre bien
fu mugeril inclinación, por mejor decir,
fu afeminado natural, pues parece, que
han dexadola espada, por fer ella. (36-37)

El tema del afeminamiento de los hombres con un valor pernicioso también está presente en las *Cartas marruecas* de José Cadalso. Por un lado, en la “Carta III”, Gazel le transmite a Ben-Beley una reflexión que ha llevado a cabo Nuño sobre la historia de España: las revoluciones trajeron a la península numerosas naciones guerreras que se establecieron en España, pero que, con el tiempo y la acomodación, sucumbieron a la afeminación hasta el punto de convertirse en esclavos de otros conquistadores. Aquí se observa, por tanto, cómo el español asemeja la derrota y la pérdida de poder con lo femenino.

Nuño se queja amargamente en las cartas de que ... el enemigo es en este punto el afrancesamiento general de las costumbres que identifica de nuevo con el afeminamiento del carácter nacional. Cadalso, como el resto de ilustrados españoles de su tiempo, fustigará a los petimetres y coquetas que inundan sus conversaciones de galicismos y abandonan el carácter propio. El petimetre afrancesado se convierte en el gran culpable de que en España no arraigue el modelo del hombre de bien: moderno, varonil y patriota. (Miralles)

Este mismo tema también será planteado en la “Carta IV”, donde Gazel menciona la fuerza, austeridad y atrevimiento de los abuelos en contraposición con la afeminación de aquellos que no mantuvieron el rigor de las costumbres de sus antepasados, reiterando la asociación de este amaneramiento con la flaqueza. Por último, la “Carta LXXXVIII” tal vez sea la más clara a la hora de criticar esta cuestión con crudeza: “Un pueblo acostumbrado a delicadas mesas, blandos lechos, ropas finas, modales afeminados, conversaciones amorosas, pasatiempos frívolos, no es capaz de oír la voz de los que quieren demostrarle lo próximo de su ruina” (Cadalso LXXXVIII). A modo de conclusión, la praxis del recurso del disfraz, llevada a cabo

sobre todo en el panorama teatral, es una técnica que se ha desarrollado durante siglos anteriores y posteriores al concerniente. Por ejemplo, el gusto por el juego de apariencias y por el equívoco se ve afianzado en el Siglo de Oro, estando latente en obras como las de los dramaturgos Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes o Lope de Vega, entre otros:

Para darse cuenta de la enorme popularidad que alcanza la utilización del disfraz varonil en el teatro, baste decir que, de las 460 comedias que escribió Lope de Vega, este recurso aparece en 113, es decir, casi en la cuarta parte de su producción dramática. Tirso de Molina lo utiliza en veintiuna de sus comedias. También lo utiliza Juan Ruiz de Alarcón. En cuanto a Calderón de la Barca, de las 105 comedias que escribió, en siete de ellas aparece ... El Cervantes dramaturgo tampoco va a ser ajeno al disfraz varonil y, si contamos sus diez obras teatrales aparece en dos ocasiones. (Rodríguez-Campillo 74-75)

Análogamente, existe una actriz española de finales del siglo XVII que desempeñó de manera bastante asidua el rol del papel masculino sobre las tablas. Se trata de María de Navas, quien interpretó más de una decena de obras teatrales de dramaturgos de la talla de Calderón de la Barca o Agustín Moreto y Cavana:

A lo largo de su relativamente corta pero intensa carrera teatral ... María de Navas desplegó un amplio repertorio de comedias ... De ese importante número de comedias cabe destacar aquellas que contienen de forma principal el motivo de la mujer vestida de hombre. Los títulos son los siguientes: *Amor, ingenio y mujer*, de Mira de Amescua; *Afectos de odio y amor*, *La niña de Gómez Arias*, *La hija del aire* y *Las manos blancas no*

ofenden, de Calderón; *Las Amazonas de Escitia*, de Antonio de Solís; *El triunfo de Judit*, de Juan de Vera Tassis; *Mari-Hernández «la Gallega»*, de Tirso de Molina; *San Franco de Sena*, de Moreto; *El rayo de Andalucía*, de Álvaro Cubillo de Aragón; *La dama capitán*, de los hermanos Figueroa. (González 910)

Ahora bien, resulta curioso que, tal y como ha reflejado el filósofo coetáneo Francisco Vázquez García en sus artículos de investigación, a partir del siglo XIX esta virilidad femenina va a volverse un objeto de crítica, tal vez ocasionado por el incipiente movimiento feminista de finales del siglo que reflejaba la llegada de una “nueva mujer y la crisis del orden patriarcal” (Martínez Victorio 3). Ante el titubeo del emergente poder de la mujer en la sociedad, en 1894 el filántropo Cayetano del Toro y Quartiellers y el humanista Pedro Felipe Monlau se encargaron de definir al tipo de mujer que presenta rasgos, costumbres y actitudes masculinas:

Mujer hombruna. Si repugnante es el tipo del hombre afeminado, no lo es menos el de la mujer hombruna. No resplandece en ella el aseo como en aquél, sino ... hace gala de su despreocupación por la limpieza y en el vestido ... En sus modales pretende imitar al hombre y prescinde del abanico y del pañuelo ... Aficionada al vino y el aguardiente y usando del cigarrillo o del puro, su voz se enronquece ... Estas mujeres son unos verdaderos Otelos para aquellas otras a quienes conceden su predilección ... (Vázquez “Figuras femeninas” 25)

En resumen, el caso de hermafroditismo de Helena de Céspedes, el cambio de identidad de Herculine Barbin y el continuo empleo del travestismo en el panorama teatral demuestran lo trivial que resulta seguir apoyando el dicotomismo

sexual en la actualidad. El abanico de posibilidades que presenta la identidad de género es tan rico que se nos escapa como arena entre las manos y requiere de investigaciones constantes. Sin embargo, a pesar de hallarnos en el siglo XXI, todavía se conocen casos recientes como el de Brian Sullivan (posteriormente Cheryl Chase), de 64 años. Esta persona nació presentando unos genitales ambiguos y hasta sus 18 meses fue identificado como varón, pero una vez pasado el año y medio, unos doctores de Columbia-Presbyterian Medical Center en Manhattan le dijeron a los padres que Brian era realmente una niña. Fue así como la operaron, reduciendo el tamaño de su clítoris hasta asemejarlo al de uno “normal”. Del mismo modo, recomendaron a la familia que se mudaran y que no se preocuparan por nada, puesto que su hija iba a crecer de manera normal, feliz y heterosexual. Nada más lejos de la realidad, puesto que Cheryl dejó de hablar durante seis meses y fue infeliz hasta gran parte de su edad adulta. Aun así, la neojerseíta reunió fuerza y coraje para utilizar su caso como ejemplo de lo que no se debe hacer a una persona con género ambiguo, fundando en 1993 la Intersex Society of North America para poner fin a las cirugías genitales no deseadas. Casos tan cercanos como el de Cheryl nos inspiran y nos muestran, por desgracia, que todavía hay mucho que trabajar y normalizar en los términos de la diversidad sexual. Un asunto tan trascendente y de gran importancia emocional para el individuo no debería ser decisión de un médico en una habitación de un hospital. Solo nosotros mismos deberíamos tener la potestad de decidir lo que somos, aunque esta decisión no sea acorde con lo que refleja nuestro cuerpo.

Bibliografía

- Angulo Egea, María. "Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del XVIII." *Anales*, no. 23, 2011, pp. 11-34.
- Bento, Berenice. "La producción del cuerpo dimórfico: transexualidad e historia." *Anuario de Hojas de Warmi*, no. 15, 2010, pp. 1-19.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Espasa Libros, Barcelona, 1996.
- Cortarelo y Mori, Emilio. *Los hermanos Figueroa y Córdoba: dramáticos españoles del siglo XVII*. Madrid, 1919.
- De Vega Carpio, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias*. Cátedra, Madrid, 2006.
- Figueroa y Córdoba, Diego de y José de. *La dama capitán: comedia famosa*. Nabu Press, 2011.
- González del Castillo, Juan Ignacio. *Obras completas de Don Juan Ignacio González del Castillo*. Librería de los Suc. de Hernando, Madrid, 1914.
- González, Lola. "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica." *AISO*, Actas VI, 2002, pp. 905-916.
- Haro de San Clemente, José. *El chichisveo impugnado*. Imprenta del Dr. D. Geronymo de Castilla, Sevilla, 1754.
- Laborda Bachiller, María de. *La dama misterio, capitán marino*. Madrid, 1751-1800?
- Martínez Victorio, Luis. *Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el fin de siglo*. U Complutense de Madrid.
- Martínez, Ramón. "Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco." *Anagnórisis*, no. 3, 2011, p. 9-37.

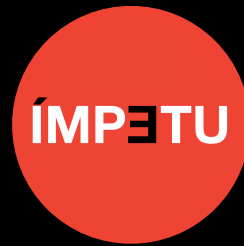
- Miralles, Xavier Andreu. *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Taurus, Madrid, 2016.
- Ribera, José de, "La mujer barbuda", 1631, óleo sobre lienzo, Colección de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
- Rodríguez Campillo, M^a José, *et al.* "El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro." *Triangle: Language, Literature, Computation*, no. 4, 2011, pp. 69-85.
- Romero de Solís, Diego, *et al.* *Variaciones sobre el cuerpo*. U de Sevilla, 1999.
- Vázquez García, Francisco, y Andrés Moreno Mengíbar. "Un solo sexo. Invención de la monosexualidad y expulsión del hermafroditismo (España, siglos XV-XIX)." *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, no. 11, 1995, pp. 95-112.
- . *Sexo y razón: Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Akal, Madrid, 1997.
- Vázquez García, Francisco. "Figuras femeninas de la desviación sexual. España, 1850-1920." *Anuario de Hojas de Warmi*, no. 15, 2010, pp. 1-37.
- . "Siendo justos con Helena de Céspedes. Cambios de sexo antes de la transexualidad." *Andalucía en la Historia*, 2017, pp. 80-86.
- Sala Valldaura, Josep María. "Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII." *Revista de Literatura*, vol. LXXI, 2009, pp. 429-60.
- Weil, Elizabeth. "What if It's (Sort of) a Boy and (Sort of) a Girl?" *The New York Times Magazine*, 24 Sep. 2006.

3. *EROTISMO Y LIBERTAD*

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 09/05/20



Gozar con la caída: el papel del erotismo en “La Regenta”

Andrea Carretero Sanguino

Universidad Complutense de Madrid - csanguino.andrea@gmail.com

#LaRegenta
#Erotismo
#GeorgesBataille
#Naturalismo
#Transgresión
#Sexualidad



Gozar con la caída: el papel del erotismo en *La Regenta*

Andrea Carretero Sanguino

RESUMEN: En los sucesivos análisis que han tratado el erotismo en *La Regenta*, se ha puesto el foco sobre las alusiones eufemísticas a toda actividad sexual o deseo carnal en la novela. No obstante, a la luz de las ideas de Georges Bataille, el erotismo en la obra de Leopoldo Alas adquiere un carácter de transgresión que va más allá de la mera presencia de lo sexual para significar un acercamiento a la quiebra de los valores de la Restauración por medio de un discurso que, a la vez, revela la importancia de la relación entre deseo y contemplación del sufrimiento o, lo que es lo mismo, entre el placer y el dolor. El presente artículo partirá de los distintos puntos desde los que se ha abordado la alusión a lo sexual en la novela, con el fin de poner en el punto de mira los actos que desatan los impulsos de lo erótico: la superación de las prohibiciones.

Palabras clave: *La Regenta*, erotismo, Georges Bataille, naturalismo, sexualidad, transgresión.

Enjoy the fall: the role of eroticism in *La Regenta*.

ABSTRACT: In the reviews of eroticism in *La Regenta*, the focus has been put on euphemistic allusions to the sexual activity or carnal desire in the novel. However, in light of the ideas of Georges Bataille, eroticism in Leopoldo Alas' work acquires a transgression character that goes beyond the presence of the sexual to signify an approach to a breach of the values of the Restoration. This discourse simultaneously reveals the importance of the relationship between desire and contemplation of suffering- in short, between pleasure and pain. This article will pay attention on the different points that the allusion to sexuality has been addressed in the novel, with the objective of illuminate the acts that unleash the impulses of the eroticism: the overcoming of prohibitions.

Key-words: *La Regenta*, eroticism, Georges Bataille, naturalism, sexuality, transgression.

Gozar con la caída: el papel del erotismo en *La Regenta*

Andrea Carretero Sanguino

Tus ayes y los míos son la voz del deseo
encadenado; rompamos esos lazos y
volemos juntos; la primavera nos convida;
cada hoja que nace es una lengua que te
dice: ‘Ven, el misterio dionisiaco te espera’.

(Alas, “Solos” 363)

En 1881 se publica en España *La desheredada* de Benito Pérez Galdós, inaugurando de manera oficial la ya evidente presencia del naturalismo en España. Clarín, que lo considera el mejor novelista español de su época, no tardó en pronunciarse a propósito de los derroteros que iba tomando la narrativa española en las últimas décadas del siglo XIX. En el mismo año en que Isidora Rufete entraba de lleno a formar parte del imaginario del Madrid decadente, Leopoldo Alas —que mucho había hablado sobre la pertinencia de la novela de tesis¹ como forma esencial del realismo— se pronuncia sobre este movimiento primero en el artículo “Del teatro” (Alas, “Solos” 50) en 1881, pero la reflexión alrededor del naturalismo continúa en *La literatura en 1881*, publicado en 1882, y principalmente en los ensayos publicados en *La Diana* en el mismo año bajo el título “Del naturalismo” y en el prólogo a *La cuestión palpitante* (1883) de Pardo Bazán.

¹ Véase “El libre examen y la literatura”, incluido en Solos (1971).

Resulta interesante detenerse en la labor crítica de Clarín, puesto que su figura resulta fundamental en las discusiones que ahondan en las características de este periodo; no obstante, no nos pararemos a discutir sobre las posibles derivas del género en España ni tampoco sobre las diferencias —ya sobradamente cuestionadas— entre la corriente francesa del naturalismo, con Zola a la cabeza, y la española, cuyos mejores representantes han sido ya nombrados en este artículo: Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas, Clarín.

Juan Oleza, en su estudio introductorio al primer volumen de *La Regenta* presenta un análisis de la estética clariniana que resulta fundamental para entender la posición asumida por Clarín a este respecto. Esta introducción permite comprender la manera en que Leopoldo Alas, de manera similar a sus contemporáneos, llevó a cabo su ejercicio crítico para intentar definir las líneas que seguía la corriente naturalista en España, a la que se adhiere desde muy temprano.

Desde la posición que asume no negará ni dará por obsoleta la novela naturalista, aunque legitimase las corrientes que vinieron después, marcadas por el espiritualismo y más próximas a la novela psicológica, de la que el mismo autor será partícipe con su última novela *Su único hijo* (1891). Esta se encuentra muy cercana ya al Tolstoi de *Resurrección* (1899), precisamente porque “el último Clarín está muy cerca del espiritualismo tolstoiano y muy lejos del utopismo socialista de Zola” (Oleza, “Introducción” 35). De hecho, sus puntualizaciones sobre las diferencias que adquiere la “versión” española frente al naturalismo francés le llevan a intentar definirlo de forma independiente.

Frente a Pardo Bazán, este acepta de pleno el naturalismo francés, aunque infundiéndole un giro que adecúe el movimiento a la situación histórico-social

nacional (35-36). En la exposición de Oleza se pueden hallar los motivos fundamentales que articulan tanto la ficción como la crítica literaria de Clarín, y cómo ambas vertientes se conjugan para conformar una escritura que complementa la creación con la reflexión sobre las derivas literarias de la España de la Restauración. Asimismo, este trabajo dedica varias páginas a la labor crítica de Clarín que, dentro de las discusiones sobre el movimiento naturalista, toma una posición fundada en el problema de la relación del arte con la realidad (37), pues, como se recoge en un fragmento de “Del naturalismo”:

el naturalismo viene a representar ... el advenimiento del arte a la vida plena de la sociedad, para influir y ser influido, para ser al fin realmente un interés serio, de los capitales en la civilización contemporánea. Con ocasión de esto se notará que el arte era antes una esfera inferior, subalterna, por sí y por su valor social; y el naturalismo predica que debe ser actividad de las más atendidas, de las capitales en la vida nacional, y que sólo con sus doctrinas puede lograr esto en nuestros días. (*Ibid.*)

En este sentido, cabría decir que para Clarín el arte deja de ser un juego meramente artístico para asumir la función de análisis de la realidad, convirtiéndose en un elemento de utilidad social, donde la observación se erige como punto esencial para la gestación de la novela. En consecuencia, requiere del elemento psicológico para retratar aquello que resulta característico y representativo de la sociedad, pero se aleja de los postulados de Zola en tanto que estos se vinculan más a lo fisiológico y científico que a lo literario; como afirma Oleza, “en última instancia, Clarín lo que no acepta es la dependencia del naturalismo de ninguna filosofía: si lo que se pretende es reflejar la realidad tal como es, el autor no puede

imponerle su propia ideología a la novela. ... La novela naturalista debe ser un reflejo de la pura realidad en sí misma” (41).

Sin embargo, no resulta llamativo que, como movimiento literario, Clarín vincule el naturalismo con la tendencia progresista en la España decimonónica, pues la corriente naturalista entra en las fronteras nacionales tanto para reflejar los vicios y virtudes de los españoles —y criticarlos si es preciso— como para fomentar un cambio en ellos. La novela naturalista entra como una línea renovadora, tanto del arte como de la sociedad, pues en esta narrativa el protagonismo de lo considerado *feísta* tenía un propósito más allá de servir de espejo a la sociedad: “por el simple hecho de reflejar la realidad de un modo objetivo puede contribuir a crear una conciencia colectiva de esa realidad y, a través de esa conciencia, servir a su transformación. En la medida que el arte refleje más fielmente el mundo, más contribuirá a influir sobre él” (42).

Como en la mayor parte de las novelas realistas europeas, *La Regenta* (1884-1885) trata los enfrentamientos de una sociedad inconforme que busca trascender la realidad circundante, pero los personajes son vencidos en su propósito. No obstante, su singularidad reside en la construcción de los personajes, plenos de matices y cuyos conflictos poseen una cantidad de complejidades que derivan en una gran variedad de subconflictos. Dentro de estos, la presencia que adquiere particularmente el erotismo en la novela de Clarín es de una relevancia particular, pues se halla en la base de la pugna que vive su protagonista, Ana Ozores, pero amplía su campo de acción para abarcar —de forma menos evidente— a toda la sociedad de Vetusta. Esto se debe principalmente a la entrada en la intelectualidad española de las ideas procedentes de Europa, donde el

naturalismo de Zola puso sobre la mesa temas que supusieron en España un intento de transgresión de ciertos valores morales que estaban vedados a la literatura. De la misma manera, estas ideas fomentaron la subversión de la estructura social y política de entonces. En esta línea apunta Santiáñez-Tió que “el naturalismo abre el camino tanto a la experimentación modernista y vanguardista, como a la literatura comprometida, de combate político y social” (585).

Se puede argüir entonces que el naturalismo es modificado y asimilado a la tradición española por la necesidad de un arte nuevo. El naturalismo español se libera de la tesis para abarcar en la materia el espíritu y estudiar la trascendencia que alberga el mundo racional: “el individuo lucha contra la realidad y es vencido, pero ello no es culpa exclusiva de la realidad, sino que el individuo, por algún motivo, también es impuro” (Oleza, “La novela” 35). En este sentido, el escritor naturalista asume una posición de *voyeur* con el objetivo de conocer el conflicto que se genera entre la impureza del hombre y la realidad circundante que lo empuja a transgredir sus propias limitaciones y, en consecuencia, a perderse. Claro ejemplo de ello encontramos en *La Regenta*: desde las primeras páginas el Magistral, desde la torre de la catedral, revela los intersticios de la realidad vetustense:

el Magistral, olvidado de los campaneros, paseaba lentamente sus miradas por la ciudad escudriñando sus rincones, levantando con la imaginación los techos, aplicando su espíritu a aquella inspección minuciosa, como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos. ... Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todas su ciencia de Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por

el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo sino el trinchante. (Alas, “La Regenta” vol. I, 177)

Si la novela realista ha de ser fiel a la realidad representada, en tanto que la moral social posee restricciones en lo relacionado con el amor y con las relaciones sexuales, el ejercicio narrativo deberá elegir los mismos modos de actuación, eludiendo la referencia explícita a todo aquello que la moral condena. La nueva expresión que requiere el empleo de temas como el cuerpo, el deseo y la espiritualidad, implica para los autores la búsqueda de un nuevo lenguaje artístico, provocando, con una fuerte presencia del erotismo, que se muestren los instintos más básicos del hombre de forma eufemística. En consecuencia, en el afán subversivo que adquiere, la novela naturalista ahonda en lo marginal, en las bajas de la sociedad decimonónica, donde lo sexual —como se ha mencionado— toma un papel importante en la construcción de los personajes y el desarrollo de los conflictos en que se ven inmersos:

Se consolida en literatura la presencia de las masas urbanas, de grupos de delincuentes y de marginados sociales como el criminal y la prostituta, de peleas callejeras, del lenguaje popular y de germanía; se describe la latente o manifiesta sexualidad de los protagonistas, las vicisitudes y problemas del Deseo, los partos y los asesinatos, los incestos y las ventas que algunos padres hacen de sus hijos. El ser humano aparece, en las novelas naturalistas, en toda su bestialidad. (Santiáñez-Tió 592)

Particularmente en el caso que nos ocupa, Clarín en *La Regenta* alude a lo sexual siempre bajo la máscara del eufemismo, de la sutil sugerencia, que, no obstante, permite al lector llevar esas insinuaciones a la imaginación, donde la realidad se expande y ensancha, a sabiendas del autor. Esto se debe a las convenciones de la moral social, pues, aunque las novelas afines a la corriente naturalista pretendan aplicar el escalpelo en un intento de disección y acceso a todos los intersticios de la sociedad, todavía existen ciertas limitaciones. El erotismo en el siglo xix seguía siendo tema tabú y su aparición en la novela está sujeta a la transgresión de los valores establecidos, amparados bajo la doctrina católica; por ello, la expresión de la sexualidad se da de manera velada, tanto en un nivel superior por parte del autor en la novela, como en un nivel más interno en cuanto a la expresión de los personajes,

pero el discurso erótico del naturalismo va más allá, por lo demás, de la simple transcripción de pulsiones libidinosas. En su interés por una literatura crítica y comprometida, los naturalistas enmarcan siempre las tendencias eróticas de sus personajes en un contexto social. El erotismo del naturalismo pretende cuestionar, en último término, la política sexual de su sociedad.

(595)

Es evidente la conformidad de Clarín con las normas que codifican la presencia de lo erótico en la novela, pero no por ello el texto rechaza una lectura más profunda sobre el erotismo, más allá de la mera representación de lo carnal y sexual. Los códigos que rigen la construcción de la novela realista-naturalista en España abogan por un exceso en las descripciones, un detallismo y fractalidad que, expandidos, multiplicados, permiten el retrato completo de una sociedad. En este

sentido, Clarín podía reflejar con todo lujo de detalles la alcoba de Ana, su comportamiento, hasta sus pensamientos más profundos, pero con dificultades podría referirse a la actividad sexual si no era mediante la metáfora, que implica en cierta medida la omisión. Entonces, ¿cómo puede ser que, con tales leyes marcando la presencia del sexo en la novela, Clarín pueda reflejar un ambiente pleno de alusiones a la actividad sexual, saturado de erotismo?

La crítica ha apuntado que la expresión de lo erótico se lleva a cabo a través de las metáforas de lo sensorial, y a este respecto, señala Jean François Botrel que la subversión de las normas morales, religiosas y sociales impuestas sobre la actitud y la vestimenta de las mujeres en relación con el erotismo se da principalmente a través del sentido de la vista, pues hace hincapié en el conflicto visibilidad/invisibilidad como un indicador de presencia de lo erótico en la novela de Clarín (118). Cabe señalar que estudios como este, el de Ortiz Canseco (2005) o el de Sonia Núñez Puente (1999) se centran más en el deseo velado y el eros limitado y constreñido por la realidad social que realmente en una reflexión profunda sobre el erotismo entendido según las ideas que plantea Georges Bataille en *El erotismo* (1997).

En consecuencia, esta segunda parte del artículo versará sobre ciertos pasajes de la novela de Clarín a la luz de los planteamientos tanto del pensador francés, como de las teorías de Susan Sontag (2013) y de Julia Kristeva (1988). En particular serán objeto de investigación los aspectos vinculados con el terreno de lo abyecto, por ser el motivo principal que lleva a Ana Ozores al desasosiego que implica enfrentarse a una posible transgresión de los límites socialmente establecidos. En la misma línea, es necesario tener en cuenta la tensión entre el

dolor y el placer a la que se ve abocada la Regenta, concretamente en episodios como la procesión del Viernes Santo, donde ella también es objeto de contemplación y deseo al mismo tiempo que siente repulsión y vergüenza de sí misma.

Entendiendo el cuerpo como un generador de significado, en el caso de la novela naturalista asume la función de metáfora de una posición ideológica. Aunque el propósito teórico de esta corriente era proyectar un reflejo de la realidad alejándose de determinaciones filosóficas, es evidente, como defiende Gonzalo Navajas, que “Ana Ozores revela la imposibilidad de negar los impulsos del cuerpo que, en su caso, emergen de manera caótica y desestabilizadora precisamente porque son sometidos a una prohibición contranatural” (13).

A partir de esta afirmación podemos entender que la fuerza que empuja a Ana Ozores a caer —a transgredir los límites— procede del terreno de la abyección, definido por Kristeva como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. ... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto” (11), pues la tensión entre la atracción y el rechazo hacia el acto prohibido, el adulterio, contraviene toda ley moral impuesta. Por otro lado, aunque no de forma tan evidente, su relación con el Magistral de Vetusta, Fermín de Pas, adquiere tintes obscenos, entendiendo este término como “la perturbación que altera el estado de los cuerpos” (Bataille 22), que coincide con el erotismo en tanto que supone el desequilibrio que provoca el cuestionamiento del ser sobre sí mismo (35). Es precisamente este desequilibrio el que encontramos en el comportamiento de Ana, dividida entre la devoción y la piedad de un lado, y el deseo carnal, de otro.

Las ideas de Bataille apuntan hacia una comprensión del erotismo como una perturbación de las leyes, en este caso sociales, morales, religiosas y políticas, que “deja entrever el *reverso* de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese *reverso* se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan *vergüenza*” (115).

Cuando Ana Ozores se esconde en su alcoba, escribe y se flagela, el sufrimiento que experimenta es tal porque conoce su propia atracción hacia la violación de la ley, y teme su deseo, precisamente porque lo abyecto se apodera del sujeto, haciéndole ver aquello que desconocía de su propio ser y provocando el cuestionamiento de sí mismo. Ana quiere caer, pero experimenta el vértigo ante el abismo en repetidas ocasiones, y lo rechaza, fortaleciendo su falso convencimiento de ser la mujer casta y pura que toda Vetusta ve en ella, aunque sea apenas una fachada:

Ana no se entrega nunca por entero a ninguna de sus decisiones de cambio de vida, no está dispuesta a salir nunca por completo de sí misma, a abandonarse. Todo lo que sea actividad despierta en ella defensas instintivas: bien sea el adulterio o la religiosidad activa. Ella prefiere la contemplación vaga, soñadora, el autoanálisis meticuloso, las divagaciones y lucubraciones. [...] Su miedo a la aventura real, peligrosa, lo disfraza ella con el concepto del deber hacia su marido, a quien ama, es cierto, pero a quien considera un pobre idiota. (Oleza, “Introducción” 99)

De esta manera se evidencia hacia el final de la primera parte de la novela donde Ana, ya fuera de sí, reconoce su propio deseo y la perturbación que este acarrea:

Nunca, nunca accedería ella a satisfacer las ansias que aquellas miradas le revelaban con muda elocuencia; sería virtuosa siempre, consumaría el sacrificio, su don Víctor y nada más, es decir, nada; pero la nada era su dote de amor. ¡Mas renunciar a la tentación misma! Esto era demasiado. La tentación era suya, su único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar! (Alas, “La Regenta” vol. 1, 517)

Tanto Álvaro Mesía, el donjuán, como el Magistral Fermín de Pas desean poseer a la Regenta. Por parte del primero son claros los objetivos, aunque tras la fachada de un simple adulterio se esconda su motivación principal: provocar que Ana cruce los límites. Es decir, el objetivo de Mesía no es tanto la posesión sexual como demostrar la evidencia de la fuerza de las pasiones. En el caso del canónigo encuentra el lector a un hombre movido también por un deseo de posesión que trastoca su rumbo:

Aquello era vivir; lo demás era vegetar. Ana era, al fin, todo aquello que él había soñado, lo que una voz secreta le había dicho el día en que ella se había acercado por primera vez a su confesonario. Seguía el Magistral ocultándose a sí mismo las ramificaciones carnales que pudiera tener aquella pasión ideal que ya se confesaban los dos *hermanos*; no quería pensar en esto, no quería sustos de conciencia ni peligros de otro género, no quería más que gozar aquella dicha que se le entraba por el alma. (Alas, “Las Regenta” vol. 2, 300)

En un primer momento, Fermín de Pas busca la dominación de Ana Ozores mediante la palabra, para alejar sus deseos del límite de la transgresión, y su triunfo se materializa en el pasaje de la procesión del Viernes Santo. Sin embargo, una vez

Ana es consciente de haber cruzado la frontera que la aleja de la mera devoción religiosa para aproximarse a ser objeto de dominación, pues no se halla sometida sólo a las fuerzas espirituales del Magistral, sino que se ve también bajo el yugo moral de Vetusta, su ser se ve invadido por un rechazo absoluto de la figura de Fermín de Pas. Este conflicto puede entenderse a su vez como otra forma de abyección, que esta vez procede de la perturbación de las leyes que rigen la religiosidad vetustense.

El impulso del que habla Bataille es aquel marcado por una violencia que aleja al hombre del pensamiento racional y provoca un movimiento en favor del deseo, que implica la transgresión de las prohibiciones y le hace perderse; no obstante, es un impulso que —aunque condena— resulta liberador. Erotismo y libertad se conjugan en esta obra como consecuencia de los impulsos que mueven las pasiones de Ana Ozores y de Fermín de Pas.

En el caso de la protagonista, las fuerzas que la empujan a la transgresión del límite que tiene que ver con el placer carnal llevan su deseo hacia la libertad, empero, pagando el precio del rechazo por parte de la sociedad. La lujuria satura el ambiente de Vetusta, viola los mecanismos de control, pero —de la misma manera que la norma literaria se lo exige a Clarín— esa violación debe darse en un segundo plano, nunca de forma evidente, siempre manteniéndose en el terreno marginal de la abyección, pues su expresión quebraría una ley que debe mantenerse. En el caso de Ana, lo abyecto permanece de manera constante en su interior, vinculado al terreno del espíritu: “Amaré, lo amaré todo, lloraré de amor, soñaré como quiera y con quien quiera; no pecaré mi cuerpo, pero el alma la tendré anegada en el placer

de sentir esas cosas prohibidas por quien no es capaz de comprenderlas” (Alas, “La Regenta” vol. 2, 105)

En el segundo caso, pero como consecuencia de la transgresión de Ana, los impulsos del Magistral que se habían mantenido bajo su férreo dominio, quedan desatados en una carta que revela la caída. En ella, Fermín de Pas cruza el límite que separa su ser religioso de su ser carnal, pues sus ansias de posesión —que habían estado dominadas por el poder de la palabra— toman los derroteros de la atracción física: se ve obligado, por haber roto la ley de la sotana (aunque sólo haya sido de palabra y pensamiento) al cuestionamiento de su propio ser:

Sí, sí, —decía—, yo me lo negaba a mí mismo, pero te quería para mí; quería allá en el fondo de mis entrañas, sin saberlo, como respiro sin pensar en ello, quería poseerte, llegar a enseñarte que el amor, nuestro amor, debía ser lo primero; que lo demás era mentira, cosa de niños, conversación inútil; que era lo único real, lo único serio el quererme, sobre todo yo a ti, y huir si hacía falta; y arrojar yo la máscara, y la ropa negra, y ser quien soy, lejos de aquí donde no lo puedo ser. (Alas, “La Regenta” vol. 2, 653)

Fermín, a diferencia de Ana, podría acceder a la libertad que implicaría librarse de la sotana, pero el vértigo que le produce una transgresión real de la ley es tal que el rechazo supera la atracción. Como consecuencia, ambos personajes se ven abocados al derrumbe.

El erotismo, como agente de la perturbación del orden y vida regulares, se encuentra en el fondo mismo, no sólo de los cuerpos individuales, sino en el cuerpo colectivo que representa la ciudad de Vetusta. Sin embargo, es Ana Ozores quien introduce los impulsos violentos que potencian esa transgresión. Es ella quien vive

la religiosidad con tal fervor que despierta las pasiones carnales del canónigo, también quien desvela los oscuros deseos de personajes como Visitación Olías y Obdulia Fandiño al verla descalza cumpliendo su penitencia, y, asimismo, son el hastío y la prosa que parasita toda la ciudad las causas de su pérdida. Frente a ello, Ana no rechaza mirar al abismo y se sumerge, gozando en la caída. No obstante, la consecuencia no otorga un valor positivo a su rebeldía, por el contrario, condena al personaje a los márgenes de la moralidad y la vida social.

Hablaban mal de Ana Ozores todas las mujeres de Vetusta, y hasta la envidiaban y despellejaban muchos hombres con alma como la de aquellas mujeres. Gloucester en el cabildo, don Custodio a su lado, hablaban de escándalo, de hipocresía, de perversión, de extravíos babilónicos; y en el Casino, Ronzal. Foja, los Orgaz echaban lodo con las manos sobre la honra difunta de aquella pobre viuda encerrada entre cuatro paredes.

Obdulia Fandiño, pocas horas después de saberse en el pueblo la catástrofe, había salido a la calle con su sombrero más grande y su vestido más apretado a las piernas y sus faldas más crujientes, a tomar el aire de la maledicencia, a olfatear el escándalo, a saborear el dejo del crimen que pasaba de boca en boca como una golosina que lamían todos, disimulando el placer de aquella dulzura pegajosa.

‘¿Ven ustedes? —decían las miradas triunfantes de la Fandiño—. Todas somos iguales’. (Alas, “La Regenta” vol. 2, 585)

Por ello podemos decir que su libertad se encuentra en el margen, pues pertenece al terreno de la abyección que, en pleno siglo XIX, puede ser cuestionado, pero nunca transgredido *de facto*, pues el acercamiento a los límites

de la ley implica una condena. Sin embargo, Leopoldo Alas deja una puerta abierta como una esperanza de que la protagonista, a fuerza de caer, consiga establecer un pacto con la sociedad, más que adaptándose, resignándose a ella. Ana Ozores acude de nuevo, como en el comienzo de la novela, a los pies del Magistral a confesar sus pecados buscando en ello la solución a su angustia vital.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo. *La Regenta*. 2 vol. Edición de Juan Oleza, Cátedra, Madrid, 2015.
- , *Solos de Clarín*. Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets, Barcelona, 1997.
- Botrel, Jean-François. "Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*." *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Edición de Myriam Díaz-Diocaretz et. al. Ediciones Tuero, Madrid, 1992, pp. 109-27.
- Faúndez V., Edson. "Mímesis y deseo en la novela realista decimonónica: *La Regenta*, de Leopoldo Alas, 'Clarín' (Segunda parte)." *Acta literaria*, no. 45, 2012, pp. 101-16.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI, México, 1988.
- Núñez Puente, Sonia. "De la carne a la estatua: fetichismo y representación en *La Regenta*." *Verba Hispánica*, vol. 8, no. 1, 1999, pp. 141-45.
- Oleza, Juan. "Introducción.", *La Regenta*, vol. I, Cátedra, Madrid, 2015, pp. 11-153.
- , *La novela de siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Editorial Bello, Valencia, 1976.
- Ortiz Canseco, Marta. "Sentidos y sensualidad pervertida... erotismo y terror en *La Regenta*." *Verba Hispánica*, vol. 13, no. 1, 2005, pp. 29-43.
- Santiáñez-Tió, Nil. "En el umbral de las vanguardias: deseo y subversión en la novela naturalista española." *Bulletin Hispanique*, vol. 97, no. 2, 1995, pp. 583-604.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Random House Mondadori, Barcelona, 2013.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 07/05/20



***Identidad de género y deseo
homosexual en “Los Pazos de Ulloa”
de Emilia Pardo Bazán***

Ana Díaz Correa

Universidad de Málaga - adiazc34@gmail.com

#EmiliaPardoBazán
#LosPazosDeUlloa
#Homosexualidad
#Identidad #Género
#Deseo



Identidad de género y deseo homosexual en *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán

Ana Díaz Correa

RESUMEN: El presente artículo analiza la figura de Julián, narrador y protagonista de *Los Pazos de Ulloa* (1886) de Emilia Pardo Bazán. Se persigue con ello establecer la ambivalencia de género del capellán. Asimismo, se estudiará una posible represión sexual por parte de este que justificará las acciones desarrolladas a lo largo de la obra. Todo ello queda enmarcado a través de la propia narración, siendo el estilo indirecto libre el causante de que el lector experimente el mismo proceso de autodescubrimiento que el personaje, desentramando, así, la parte oculta de la novela.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, homosexualidad, identidad, género, deseo.

Gender Identity and Homosexual Desire in Emilia Pardo Bazán's "Los Pazos de Ulloa"

ABSTRACT: This article analyzes the figure of Julián, narrator and protagonist of Emilia Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa* (1886). The aim is to establish the chaplain's gender ambivalence. Likewise, his possible sexual repression will be studied, which will justify the actions carried out throughout the novel. All of this is framed through the narrative itself, with the indirect freestyle causing the reader to experience the same process of self-discovery as the character, thus unravelling the hidden part of the novel.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, homosexuality, identity, gender, desire.

Identidad de género y deseo homosexual en *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo

Bazán

Ana Díaz Correa

Una de las pocas escritoras españolas que más se ha visto respetada y representada en los manuales de literatura a lo largo de la historia ha sido Emilia Pardo Bazán, quien acuñó en su obra las tendencias literarias desarrolladas durante el siglo XIX, pero aportando en cada una de ellas su visión filosófica del mundo. Esto mismo puede observarse en una de sus obras más alabadas: *Los Pazos de Ulloa* (1886). En ella se encuentran los preceptos naturalistas, románticos y góticos que se estaban dando en el resto de Europa; en especial serán las literaturas francesa y rusa dos de sus grandes influencias¹. Sin embargo, será el tratamiento de la psicología de los personajes presentados en la obra lo que hará que se considere como una de sus mejores creaciones. Esto es debido a que no solo establece el modelo naturalista y las nociones psicológicas del momento, sino que lo reformula dando a la obra una gran cantidad de misticismo y sensibilidad. Se crea, con ello, una novela que estudia “la condición mental y psicosocial de Nucha y Julián” (Romero), dos personajes que no se corresponderán con la sociedad decimonónica española que los rodea.

Toda la obra está narrada a través de Julián, un joven sacerdote criado en la ciudad que llega al pequeño pueblo gallego de Los Pazos, donde se encuentra con

¹ “Durante los ochocientos hubo entre los escritores franceses un interés renovador en la vida mental y emocional de los personajes de sus novelas. Esto se debió al descubrimiento de las obras de los grandes novelistas rusos (Goncharov, Turguenev y sobre todo Dostoyevsky), la influencia de la creación de Émile Zola y al prestigio adquirido por esa —relativamente— nueva ciencia: la psicología” (Romero).

un mundo dominado por la violencia y la animalización de sus habitantes. El uso del estilo indirecto en la narración de los hechos hará que estos se presenten siempre bajo la visión y los pensamientos del propio personaje:

La función literaria del estilo indirecto libre es la reconstrucción de la realidad de la conciencia, es decir, la realidad según es experimentada por una conciencia. El narrador reproduce una conciencia que a la vez imita una realidad . . . En el caso del estilo indirecto libre no sabemos “dónde empieza la realidad verdadera del mundo ficticio” . . . el estilo indirecto libre ofrece como rasgo primordial la ambigüedad. (Ojea 130-31)

La ambigüedad será, por tanto, una constante en toda la obra; una característica intrínseca al personaje de Julián, que se ve reforzada con el uso del estilo indirecto y la técnica del doble juego establecida por Sandra Gilbert y Susan Gubar: “es una técnica mediante la cual los textos funcionando como palimpsestos, permiten el trazar superficial que oculta sentidos y posturas menos accesibles y socialmente menos aceptables” (Agawu-Kakraba 97). Se trata de un método utilizado por multitud de escritoras del periodo decimonónico para establecer su propia voz en la literatura. En el caso de Emilia Pardo Bazán y la obra que nos concierne no es de extrañar el uso de dicho recurso, ya que se encuentran ciertas posturas que difieren con el pensamiento que expone la autora en el resto de sus obras, artículos y conferencias; incluso podría decirse que, en una primera lectura, se trata de una obra machista y misógina debido al tratamiento del protagonista de las figuras femeninas. Sin embargo, y como bien afirma Yaw Agawu-Kakraba, la autora “aparentemente apoya y se alía con una sociedad y una institución hegemónica dominada por los hombres, y —por otra parte— una voz muda y

femenina está sutilmente protestando contra el estatus quo” (97). Será, justamente, el personaje de Julián quien encarne esta parte ambivalente y oculta a través de su personalidad, pensamientos y actos; y por el que se justificará dicha visión “aparentemente” machista.

Desde el principio, y a lo largo de toda la obra, se nos presenta al capellán con rasgos y comportamientos femeninos: “Iba el jinete colorado, no como un pimiento, sino como una fresa, encendimiento propio de personas linfáticas. Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba . . .” (Pardo 94). No solo se describe a Julián como un pésimo jinete —una habilidad que debía presentar el hombre—, sino también de rasgos delicados. Además, la comparación con la fresa y su oposición con el pimiento es un elemento importante en esta primera aproximación. Ambos términos manifiestan ya una connotación del género tanto en la forma como en la consistencia: la fresa se establece como un símbolo femenino debido a su delicadeza y pequeño tamaño, mientras que el pimiento se contrapone a ella por su dureza y mayor consistencia (Ferrerías 264). Asimismo, la fresa también se ha utilizado como símbolo del deseo homosexual², un elemento que no puede pasar desapercibido, ya que puede justificar de una manera más clara la actitud del personaje. Se utilizan, por tanto, las descripciones físicas para establecer los distintos modelos humanos de la sociedad, es decir, dichos rasgos “desempeñan una función directamente relacionada con el comportamiento de los personajes, estableciéndose una interrelación con el espíritu y la moral” (Pardo 34). Se sigue, en este sentido, el pensamiento psicológico del siglo XIX de identificar las

² Dicha relación puede apreciarse en la película cubana *Fresa y chocolate* (2003), dirigida por Tomás Gutiérrez.

leyes fisiológicas con la conducta del ser humano. Esto se ve específicamente en la continua descripción del personaje como “linfático-nervioso”: “A Julián le ayudaba en su triunfo . . . la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, dulce y benigno” (Pardo 115)³. Esta misma terminología es usada para la representación de Nucha, el único personaje femenino con el que Julián se identificará y por el que sentirá mayor debilidad. Es curioso observar que esta es la única que es descrita de forma asexual, a diferencia del resto de mujeres de la obra donde la sexualidad y la capacidad reproductora forman parte de ellas:

Nucha, asemejábase bastante a la menor, sólo que en feo: sus ojos, de magnífico tamaño, negros también como moras, padecían leve estrabismo convergente, lo cual daba a su mirar una vaguedad y pudor especiales; no era alta, ni sus facciones se pasaban de correctas, a excepción de la boca, que era una miniatura. (Pardo 187)

Podría decirse que se trata más de una descripción grotesca, propia del género gótico y del decadentismo, la cual se va transformando hacia una idealización de la persona, comparándola en todo momento con la Virgen María:

En cuanto al natural aumento de su persona, no era mucho ni la afeaba, prestando solamente a su cuerpo la dulce pesadez que se nota en el de la Virgen en los cuadros que representan la Visitación. La colocación de sus

³ “El temperamento linfático-nervioso corresponde al primer grupo de la clasificación de Heymans relativa a la descripción de las propiedades psíquicas correspondientes a los tipos de temperamento. Ocho son los grupos: nerviosos, sentimentales, sanguíneos, flemáticos, coléricos, apasionados, amorfos y apáticos . . . Acertadamente señala E. Pardo Bazán que la endeblez de su temperamento linfático-nervioso es puramente femenino, pues en las colecciones costumbristas siempre es la mujer la que padece trastornos nerviosos. Enfermedad arquetípica que expresaría su inestabilidad emocional” (Pardo 115).

manos, extendidas sobre el vientre como para protegerlo, completaba la analogía con las pinturas de tan tierno asunto. (Pardo 255)

Esta desexualización y el hecho de que Nucha se convierta en un ente divinizado coincide con lo establecido en la escritura decadentista, y es uno de los motivos por los cuales Julián se siente unido a esta, ya que “Women reappear as objects of value in decadent writing only when they are desexualized through maternity or thoroughly aestheticized, stylized, and turned into icons or fetishes” (Showalter 170). Todo ello contrasta con el resto de personajes femeninos, hacia los cuales Julián no presenta ningún tipo de interés. Es aquí donde se encuentran aquellos comportamientos misóginos mencionados anteriormente; en especial será Sabel el foco de su odio: “Lo cierto es que Julián bajaba la vista, no tanto por lo que oía, como por no ver a Sabel, cuyo aspecto, desde el primer instante, le había desagradado de extraño modo” (Pardo 109). Sabel representa lo contrario a Nucha y es especialmente su sexualidad, que expone de manera abierta, la que la caracteriza:

Sin explicarse el porqué, empezó a desagradar a Julián la tertulia y las familiaridades de Sabel, que se le arrimaba continuamente . . . Cuando la aldeana fijaba en él sus ojos azules, anegados en caliente humedad, el capellán experimentaba malestar violento . . . Una mañana entró Sabel . . . con las jarras de agua . . . al recibirlas, no pudo menos de reparar [Julián], en una rápida ojeada, cómo la moza venía en justillo⁴ y enaguas, con la camisa entreabierta, el pelo destrenzado y descalzos un pie y pierna blanquísimos . . . —Cúbrase usted, mujer . . . —Me estaba peinando y pensé

⁴ Según la RAE: “Prenda interior sin mangas, que ciñe el cuerpo y no baja de la cintura”.

que me llamaba... —respondió ella sin alterarse, sin cruzar siquiera las palmas sobre el escote. (Pardo 139-41)

Dicha actitud radical hacia el género y sexualidad femenina —además de otros componentes que se verán a continuación— hace que se cuestione no solo la identidad de género que presenta Julián, sino también su propia sexualidad. El “nuevo” hombre homosexual aparecerá en la esfera y en la conciencia pública a finales del siglo XIX, junto con la aparición de la *New Woman* (Showalter 171). Ambos pertenecen a lo que se denomina “crisis de fin de siglo”, donde la identidad sexual y el comportamiento establecido para cada sexo comienzan a desvanecerse (Del Pozo 181). En este sentido, el hombre homosexual no solo se veía como una persona con un alto nivel de feminidad, sino que, además, y siguiendo a Elaine Showalter:

Their sexual preference for their own sex was seen as determined by their sexual disgust for the opposite sex rather than by their sharing of its desires. Lesbians were manhaters, gay men were misogynist; each was repelled by the other. (173)

Todo ello queda contrastado con su tratamiento hacia las figuras masculinas, especialmente hacia don Pedro. Este no recibirá el rechazo y odio desmesurado que presentaba con Sabel, a pesar de encarnar comportamientos y realizar acciones con los que el capellán difiere. Anteriormente exponíamos las descripciones hacia los personajes femeninos: o bien se destacaban sus dotes para

la procreación (como es el caso de Rita⁵), su asexualidad (Nucha), o bien el desprecio hacia su sexualidad (Sabel). Ahora, sin embargo, cuando se establece el primer contacto entre Julián y don Pedro aparece una actitud completamente diferente:

. . . alto y bien barbado, tenía el pescuezo y rostro quemados del sol, pero por venir despechugado y sombrero en mano, se advertía la blancura de la piel no expuesta a la intemperie, en la frente y en la tabla de pecho, cuyos diámetros indicaban compleción robusta, supuesto que confirmaba la isleta de vello rizado que dividía ambas tetillas. (Pardo 98)

Como bien dispone Daniel Ferreras, el simple hecho de elegir el término “tetillas” y enfatizar en el vello de su cuerpo (signo de virilidad), hace que la descripción presente una carga sexual importante, ya que se establece la atracción física de don Pedro (265), la cual se reforzará aún más con la siguiente interacción:

. . . mientras el capellán le miraba con interés rayano en viva curiosidad. No hay duda que así, varonilmente desaliñado, húmeda la piel de transpiración ligera, terciada la escopeta al hombro, era un cacho de buen mozo el marqués; sin embargo, despedía su arrogante persona cierto tufillo bravío y montaraz, y lo duro de su mirada contrastaba con lo afable y llano de su acogida. (Pardo 100)

De nuevo, la elección de términos como “varonilmente”, “húmeda” o “duro” exponen una connotación erótica y un deseo por parte de Julián, quien no aparta la

⁵ “. . . no era tanto la belleza del rostro como la cumplida proporción del tronco y miembros, la amplitud y redondez de la cadera, el desarrollo del seno, todo cuanto en las valientes armónicas curvas de su briosa persona prometía la madre fecunda y la nodriza inexhausta. ¡Soberbio vaso en verdad para encerrar un Mocosito legítimo, magnífico patrón donde injertar el heredero, el continuador del nombre!” (Pardo 187).

mirada y se siente interesado en la persona que observa, al contrario que con Sabel con la que inmediatamente retira la vista. Además, el uso del sustantivo “cacho” acentúa la identificación del sujeto como un objeto de deseo; asimismo, la escopeta completa la imagen representando el propio símbolo fálico (Ferrerías 265). Otro de los elementos que pueden demostrar esta atracción homosexual se da durante el episodio XIX, durante el cual Julián recrea en un sueño la situación que ha vivido anteriormente⁶. El episodio experimentado se transfigura en el subconsciente del capellán. En primer lugar, don Pedro aparece representado como un caballero cubierto de hierro. Ambos términos indican la masculinidad del personaje, siendo el hierro símbolo de dureza y robustez, y el caballero imagen del hombre deseado (Chevalier 207, 566). Este, además, empuña una bota de acero, la cual está relacionada con la sumisión y los términos de vasallaje “besarle las botas” o “te tiene bajo las botas” (Núñez). Ante la situación, Julián, a pesar de estar ante un peligro inminente, no se aparta: “Éste no hacía movimiento alguno para desviarse, y la bota tampoco acababa de caer; era una angustia intolerable, una agonía sin término” (Pardo 298). A esto aparece una lechuza que se ríe de la escena, un ave que simboliza la pasividad y la clarividencia (Cirlot 270; Chevalier 633). Podría entenderse la aparición de dicho animal como una señal de que en el fondo Julián reconoce estos sentimientos en su subconsciente, ya que este no oculta del todo dicha tendencia, expuesta tanto en su trato hacia don Pedro como en su identificación con lo femenino.

⁶ Durante el capítulo XIX, Julián oye gritos que provienen de Nucha y corre en su búsqueda temiendo que don Pedro esté abusando de ella. Cuando llega a la escena se encuentra a don Pedro “blandiendo un arma enorme” (Pardo 296) y a Nucha arrinconada. Ante esto el capellán se interpone entre ellos. Sin embargo, la situación es muy distinta, se trataba simplemente de que una araña había entrado en la habitación.

La tensión del acto continúa creciendo y el caballero se convierte en la figura de San Jorge que aparece con un animal híbrido entre dragón y araña; ambos representan tanto la masculinidad como la feminidad respectivamente⁷. E, incluso, el dragón “simboliza determinados obstáculos a la vida sexual, y, en otro aspecto, representa las dificultades para descubrir las maravillas del inconsciente a causa de los lazos, demasiados estrechos, que nos atan a lo consciente” (Pérez 153). Por otro lado, San Jorge empuña una lanza, la cual no solo representa la Pasión cristiana, sino que también se relaciona con un simbolismo sexual (Cirlot; Chevalier; Bruce-Mitford):

. . . en cuya tenazuda boca hundía la lanza con denuedo... Brillante y aguda, la lanza descendía, se hincaba, se hincaba... Lo sorprendente es que el lanzazo lo sentía Julián en su propio costado... Lloraba muy bajito, queriendo hablar y pedir misericordia: nadie acudía a su auxilio, y la lanza le tenía ya atravesado de parte a parte... (Pardo 298-99)

Siguiendo a Daniel Ferreras, la escena traspasa la iconografía religiosa haciendo que la repetición de “hincar”, así como el silencioso llanto y la actitud pasiva del sacerdote sugiera un acto sexual. Asimismo, la situación que experimenta Julián puede



Guido, Reni. “Saint Sebastian.” c. 1615. Pintura al óleo sobre lienzo. Musei di Strada Nuova, Genova.

⁷ Para más detalle con respecto a dicha simbología ver los diccionarios de símbolos de Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier.

compararse con el mártir San Sebastián (270-71), el cual se ha convertido en un símbolo de la sensualidad homosexual: “Sebastian’s supple, near-naked body; the wink-wink symbolism of the penetrating arrows; his thrown-back head expressing a mixture of pleasure and pain; and his inviting gaze all readily contribute to his homoerotic appeal” (Goldman 1).

El hecho de que esta manifestación del deseo no se produzca de una manera directa por parte del personaje, pero que sí se encuentren dichos sentimientos en su subconsciente y en su ambivalencia con respecto a su identidad de género, hace que se refuerce dicha teoría. Ello, además, coincide con el pensamiento de que tras la aparición del hombre homosexual moderno este no estaba completamente reprimido, sino que se encontraba en los márgenes de su visibilización, es decir, no se manifestaba abiertamente, pero tampoco se ocultaba de forma plena (Bergmann 9). Bien es cierto que multitud de estudiosos de la obra han declarado que Julián está enamorado de Nucha; sin embargo, a lo largo de la obra la actitud que expresa el capellán hacia la muchacha se da en términos de respeto y de defensa hacia esta, más que románticos: “Reprendióse a sí mismo por haber pensado siquiera en marcharse. Si la señorita necesitaba un amigo, un defensor, ¿en quién lo encontraría más que en él?” (Pardo 291). Asimismo, al cambiar el objeto de deseo y establecerlo en la figura de don Pedro se justifican muchas de las acciones que Julián lleva a cabo que terminan perjudicando a Nucha, como bien expone Daniel Ferreras (263). En primer lugar, se encuentra la actitud negativa del capellán hacia Sabel, por la cual don Pedro siente debilidad y hacia la que continuamente manifiesta su atracción. En segundo lugar, la elección de Nucha en lugar de Rita como la esposa del marqués. Desde el principio Julián

conoce tanto la personalidad de don Pedro y su comportamiento con Sabel y Perucho (su hijo), como el carácter de Nucha, la cual siempre ha manifestado sus dotes para la Iglesia, así como la atracción del marqués hacia Rita, por lo que esta elección se hace extraña en un personaje que justamente se identifica con Nucha. Todo ello lleva hacia una situación de violencia, ya que la esposa ha dado a luz a una niña en lugar de a un varón, lo cual enfurece a don Pedro. Sin embargo, cuando Julián se da cuenta de los signos del maltrato este no realiza nada:

. . . advirtió otra cosa, que le cuajó la sangre de horror: en las muñecas de la señora de Mocosó se percibía una señal circular, amoratada, oscura... Con lucidez repentina el capellán retrocedió dos años, escuchó de nuevo los quejidos de una mujer maltratada a culatazos, recordó la cocina, el hombre furioso... . . . Julián, trastornado, contestó balbuciendo al saludo de las señoritas. (Pardo 340)

Por otro lado, en este sentido también podrían justificarse sus propias identificaciones con el sexo femenino, así como su instinto maternal: “. . . soy muy apocado y muy... así... como las mujeres, que por todo se afectan. ¡Vaya un sacerdote ordenado de misa! Si tengo tal afición a chiquillos, no debí abrazar la carrera que abracé” (Pardo 289). Finalmente, todo se delimita de una manera más clara con la continuación de la obra: *La madre Naturaleza* (1887). En ella se rompe la historia de Manolita (hija de Nucha) y de Perucho, para introducir la vida de Julián tras la muerte de Nucha y su huida de Los Pazos. Durante todo el capítulo XVIII se narra la vida que lleva el capellán junto con su criado Goros:

El cura vivía con un criado, y no pisaba los aposentos otro pie femenino . . .

El criado era uno de esos . . . seres universales y andróginos, que reúnen

todas las buenas cualidades del varón y de la hembra . . . el cura de Ulloa había reconstruido con Goros el hogar que perdiera al fallecer su madre. Y en cierto modo, hasta donde puede aplicarse la frase a dos individuos del mismo sexo, Goros y él se completaban. (Pardo 258-61)

Como conclusión, el personaje de Julián representa esta androginia y ambivalencia entre los dos sexos, en el sentido expuesto por Carolyn Heilbrun que define a esta como la condición por la cual las características masculinas y femeninas no están asignadas rígidamente:

Androgyny suggests a spirit of reconciliation between the sexes; it suggests, further, a full range of experience open to individuals . . . it suggests a spectrum upon which human beings choose their places without regard to propriety or custom. (143-44)

Son justamente los personajes que revelan esta unión entre los sexos los que son definidos como humanos, al contrario que el resto de habitantes de Los Pazos, cuya principal característica es la animalización y la violencia. Se podría pensar que dicha actitud es debida a la pertenencia de Julián a la Iglesia, pero esta teoría se desmonta ya que se encuentran múltiples personajes eclesiásticos que manifiestan el comportamiento masculino establecido, especialmente se observa en el abad de Ulloa, cuya actitud hacia Julián es repulsiva y repudia en todo momento la personalidad afeminada del joven sacerdote:

. . . al abad de Ulloa . . . le exasperaba Julián, a quien solía apodar *mariquitas* . . . «Afeminaciones, afeminaciones», gruñía entre dientes, convencidísimo de que la virtud en el sacerdote, para ser de ley, ha de presentarse bronca,

montuna y cerril; aparte de que un clérigo no pierde, *ipso facto*, los fueros de hombres. (Pardo 145)

En este sentido, Perucho es la única figura masculina que consigue superar su animalización gracias a su trato con Nucha y Julián, estableciendo que dicha dualidad es inherente a la naturaleza del ser humano, pero que el hombre rechaza y reprime por razones culturales cuando madura (Feal 216). Por ello, incluso Perucho supera la figura de Julián en dicho aspecto, ya que no presenta los prejuicios del capellán, los cuales se identifican con una represión de su orientación sexual que acaba por perjudicar a Nucha, la única con la que se funde no solo por su manifestación femenina, sino también porque ambos son víctimas del modelo opresor patriarcal.

A través de la técnica del doble juego y el estilo indirecto, Emilia Pardo Bazán consigue hacer que el lector sufra el proceso de descubrimiento de Julián, donde prevalece —al igual que en la mente del personaje— la ambigüedad, la confusión y el deseo de superar ese estado de incertidumbre y de eliminar aquellos comportamientos basados en la violencia, presentándose como única solución la dualidad entre las virtudes femeninas y masculinas.

Bibliografía

- Agawu-Kakraba, Yaw. "Emilia Pardo Bazán y la técnica del doble juego: *Los Pazos de Ulloa*." *Letras Femeninas*, vol. XVIII, no. 1-2, Cornell U, 1992, pp. 97-107.
- Bergmann, Emile L. y Paul Julian Smith, editores. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Duke UP, 1995
- Bruce-Mitford, Miranda. *El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos*. Diana, Mexico, 1997.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.
- Del Pozo García, Alba. "Cuerpos escritos, textos vestidos: moda y género en el fin de siglo español." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 12, no. 2, 2011, pp. 177-95.
- Feal Deibe, Carlos. "La voz femenina en *Los pazos de Ulloa*." *Hispania*, vol. 70, no. 2, 1987, pp. 214-21.
- Ferreras Savoye, Daniel. "Homosexual desire and gender bending in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*." *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, no. 7, 2009, pp. 261-76.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, New Haven, 1979.
- Goldman, Jason. "Subjects of the Visual Arts: St. Sebastian." *Glbqt: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002.

Guido, Reni. "Saint Sebastian." c. 1615. Pintura al óleo sobre lienzo. Musei di Strada Nuova, Genova.

Heilbrun, Carolyn. "Further notes toward a recognition of androgyny." *Women's Studies*, no. 2, vol. 2, 1974, pp. 143-49.

Núñez, Abersio. "Histeria, abulia y la constitución del sujeto masculino/emasculado en *Los Pazos de Ulloa*." *LL Journal*, vol. 6, no. 1, 2011.

Ojea Fernández, María Elena. "El lector en *Los Pazos de Ulloa*." *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, no. 18, 2013, pp. 127-37.

Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. 18.^a ed., Cátedra, 2019.

Pérez-Rioja, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Tecnos, Madrid, 2008.

Romero, Raúl E. "Los tipos temperamentales, psicología tradicional y naturalismo en *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán." *Argos*, no. 16, U de Guadalajara, 2000.

Showalter, Elaine. *Sexual anarchy. Gender and culture at the fin de siècle*. Viking P, 1990.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 07/05/20



***Nueva York y Federico García Lorca.
Una aproximación al superrealismo y a
lo erótico en “Poeta en Nueva York”***

Francisco Cantero Soriano

Auburn University, Alabama - franciscocanterosoriano@hotmail.com

#Superrealismo

#PoetaEnNuevaYork

#Erotismo

#PoesíaSuperrealista

#Homosexualidad

#Generacióndel27



**Nueva York y Federico García Lorca. Una aproximación al
superrealismo y a lo erótico en *Poeta en Nueva York***

Francisco Cantero Soriano

RESUMEN: El propósito de este artículo es analizar la naturaleza superrealista y erótica de la obra *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Para este fin, se destacará en las siguientes páginas no solo la influencia del viaje a Nueva York del poeta, sino también los elementos de un entramado poético-cultural único que se aleja de la ortodoxia superrealista. En la búsqueda de lo erótico y de la libertad, el artículo se centra en la parte “Dos odas” del poemario como fundamental para la aproximación al pensamiento del poeta granadino.

Palabras clave: Superrealismo, PoetaEnNuevaYork, Erotismo PoesíaSuperrealista, Homosexualidad y Generacióndel27

**New York and Federico García Lorca. A surrealist and erotic approach to *Poet
in New York***

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyse the surrealist and erotic components in Federico García Lorca’s *Poet in New York*. This work draws attention not only to the author’s personal experiences in the creation process, but also to the elements of a complex and very unique poetic structure. In this search for the erotic and for the idea of freedom, the poems “Two Odas” are highlighted as fundamental parts to understand the personal thinking of the poet from Granada.

Keywords: Surrealism, PoetInNewYork, Erotism, SurrealPoetry, Homosexuality and Generacióndel27

Nueva York y Federico García Lorca. Una aproximación al surrealismo y a lo
erótico en *Poeta en Nueva York*

Francisco Cantero Soriano

Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes
os cierren las puertas de la bacanal.
Federico García Lorca, “Oda a Walt Whitman”
Poeta en Nueva York

En el diario lírico de las aventuras generacionales españolas no dejan de sorprendernos ideas, recuerdos, paradojas o enfrentamientos que cuestionan qué es y qué supone la literatura y, en especial, la poesía. Los años veinte y treinta en España son conocidos por el florecimiento de una nueva Generación o Grupo del 27. Sin embargo, la creación cultural de estos autores se vio truncada por la ruptura impuesta tras la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias políticas, sociales y psicológicas tanto en la península ibérica como en el resto del mundo (Brown 137). Es por ello que esta nueva —y tardíamente— catalogada generación resurge de la simiente de los valores de la inmediatamente anterior —aquella conocida como “Generación del 98” representada por autores como Miguel de Unamuno, los hermanos Machado o Juan Ramón Jiménez—, pero en un clima muy diferente. Estos nuevos poetas crecen en las cenizas de una experiencia traumática y se recuperan con un estallido de creación y experimentación.

En 1909 Ramón Gómez de la Serna presentaba en España los primeros síntomas de los ismos a través del futurismo de Marinetti. Pero no fue hasta 1918 el momento álgido en el que el grupo ultraísta incorporó en el panorama literario las corrientes del movimiento de vanguardia, entre las que destacamos el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo —tan relevantes en la poesía y en la obra de García Lorca. Aunque la influencia directa de estos movimientos puede ser cuestionable, no cabe duda de que aportaron un crucial valor a la lírica de la Edad de Plata, consiguiendo “liberar a la poesía de la razón y de la lógica, considerando el arte como un juego disparatado que no tenía reglas, yuxtaponiendo con traviesa audacia imágenes y conceptos incongruentes y tomando diversos elementos del creacionismo” (Brown 137). Esta definición propia de los movimientos y las extravagantes teorías vanguardistas haría que los poetas de la generación anterior —que consideraban la poesía como un medio serio para dar sentido a la humanidad y transmitir la verdad— desaprobasen esta nueva moda que consideraban efímera. Sin embargo, los jóvenes autores fueron capaces de aunar el arte experimental europeo contemporáneo con la más áurea tradición española, en una auténtica sinergia en la que el arte igualaba —o incluso superaba— a lo real.

Para la comprensión y el análisis de *Poeta en Nueva York* es necesario subrayar una serie de acontecimientos que cambiaron el rumbo de esta generación o grupo entre 1938 y 1931. La obra mencionada no solo posee un agudo impacto del surrealismo y las vanguardias, sino también una influencia clara del espíritu de la crisis mundial de 1929 y de la experiencia personal del poeta en la Gran Manzana (1929). Aunque como Brown determina, también influye en el panorama general la

convocatoria reformista de la República española de 1931, que hizo mella en la producción literaria en las revistas literarias españolas (137).

El año de la Gran Depresión es descrito irónicamente como un año de extrema languidez y aflicción también para García Lorca. Las razones del poeta para “huir” a Nueva York han sido cuestionadas por críticos, amigos y periodistas. No obstante, todos los argumentos coinciden en el estado depresivo que el autor sufría. Se contemplan motivos como: el distanciamiento de su amigo y pintor Salvador Dalí; las grandes críticas públicas recibidas por Luis Buñuel y el conocimiento del rodaje de *Un chien andalou*; e indudablemente la pena amorosa por el inevitable distanciamiento con Emilio Aladrén, de esta manera alejándose el poeta de “una compañía que tanto le había exultado” (Gibson 616). Así pues, el padre del autor, don Federico, decidió financiar completamente el viaje, para mejorar la situación anímica de su hijo.

La obra puede definirse como un reflejo exquisito de la inadaptación del poeta con el medio; una expresión de su rechazo y repulsión por un nuevo mundo urbano de progreso, opuesto al medio natural de su infancia en su tierra natal. Como comentan los hermanos Rabassó, grandes estudiosos del poeta:

Las avenidas neoyorquinas, el bullicio de las calles, la ambición desmesurada, la pobreza y la indigencia en medio de la más descarada opulencia abrieron mucho más los poros de su sensibilidad, su sensación de angustia y la obsesión de la muerte. La jungla humana de Manhattan es abarcada en una visión totalizadora de caos, injusticia y pérdida del individuo ante el progreso. (354-55)

Aunque, de la misma manera, se necesita incidir en el desarrollo poético del autor en esta etapa. Aunque estos nueve meses no fueran del todo gratos para el poeta de Fuentevaqueros, significaron una etapa productiva y en la que desplegaría una gran exactitud y perfección poética. Como si se tratase de un elegido, Lorca recorrió durante su vida diferentes etapas poético-espirituales. La última se corresponde con *Poeta en Nueva York*, donde la perspectiva del poeta se concentra en una visión cósmica de la realidad a través de varias disciplinas. La obra atestigua al poeta maduro, a la concepción del sello lorquiano —tanto temático como poético— que alcanza el mayor grado mediante un hermetismo no logrado hasta entonces. Aunque también se compone de su pasión por el dibujo, la fotografía y la música. Y es que la obra inconclusa se estructura con tres materiales diferentes: los poemas con sus dedicatorias correspondientes, las fotografías y sus propios dibujos.

Conviene recalcar que el poemario en sí no es una crónica poética del viaje de Lorca a Nueva York y La Habana, sino que es un proyecto más ambicioso en el que se combinan, a la manera que hubiera deseado el poeta, su universo filosófico-poético y las disciplinas artísticas que colaboran en su expresión. Como bien relata la investigación de María Clementa Millán, si bien se revisan los poemas, se descubre que su contenido no refleja el tiempo lineal de sus construcciones, ni el lugar en el que fueron escritas, lo que desmonta la creencia de que esta obra es un diario de viaje desligado de la producción anterior (58-65). De hecho, es precisamente este alto grado de complejidad a todos los niveles —de edición, de documentación, de estructura externa e interna, de conceptualización—lo que hace de *Poeta en Nueva York* una obra en su conjunto no comparable a ninguna corriente o vanguardia específica, pero sí con influencias palpables en ellas.

La relevancia del superrealismo en la obra de Lorca sigue siendo todavía un tema de discusión en la academia. *Poeta en Nueva York* se estudia como la obra superrealista del poeta de Granada, pero como bien argumentan críticos como Higginbothan, esta dura etiqueta presenta dudas. Tal y como Federico expresaba: “nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora” (Brown 142). Si bien el automatismo es una de las características más notables de lo superreal, en la obra de Lorca no se contempla. Es decir, esta característica no impide descatalogar a la obra de superreal (Higginbothan 59). Por consiguiente, deberíamos preguntarnos ¿cuáles son las fuentes de las que bebe el poeta?, ¿a qué se debe el cambio de rumbo del autor de *Impresiones y paisajes*?, ¿influye la obra de autores como Dalí, Juan Larrea, Goya y Quevedo a Lorca en su propia visión de lo superreal?

Al contemplar la definición del movimiento superrealista de André Bretón, observamos la nueva actitud ya comentada frente al arte, junto a sus nuevos motivos y temas. El superrealismo “valora un nuevo mundo, la región oscura de la conciencia, la subconsciencia y así se convierte el mundo del sueño en el motivo del arte” (Mahmoud 32), muy en acuerdo con las ideas de Lorca:

Indica mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo,

el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. (Bretón 30)

Y es que el poeta granadino comparte esta nueva filosofía romántica de integración en la que la magia y la lógica, lo verdadero y lo falso, la realidad y el sueño, así como la tradición y la vanguardia se dan la mano en un universo telúrico de hiperrealidad: “Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil. / Las muchachas americanas / llevaban niños y monedas en el vientre / y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo” (García Lorca, “Poeta” 120). El lenguaje, por lo tanto, obedece a la riqueza, a la confusión y a la sustitución de símbolos lingüísticos llevada al extremo. La riqueza del sustantivo, predominante en el discurso, se desarrolla en plenitud y representa a todos los seres orgánicos e inorgánicos que existen, además de trazar el mundo de los deseos y de las emociones humanas (Menarini y Del Río 395). Los verbos que se analizan presentan ideas de cambio y destrucción (*tropezar, disolver, trepar...*) y la palabra generalmente posee un fuerte contenido sensorial y metafórico, antes que un sentido descriptivo o ideológico: “Puede el aire arrancar los caracoles / muertos sobre el pulmón del elefante / y soplar los gusanos ateridos / de las yemas de luz de las manzanas” (García Lorca, “Poeta” 171). Federico García Lorca es, de esta manera, capaz de unir lo inconexo e inconcebible para transformar lo concreto en

abstracto, lo físico en humanizado, lo sentimental en inerte, en una permanente metamorfosis. Esta descripción de la humanidad quebrada sigue fielmente el concepto de Lautréamont, que los surrealistas hicieron suyo: “El arte es un encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (Menarini y Del Río 396). No obstante, la diferencia en el poeta andaluz es que el humor queda relegado a un segundo plano y la poesía se eleva a un compromiso social, abstracto y de autoconocimiento. Nueva York y su falta de raíces naturales, su violencia, su sociedad anónima y su disgregación hacen que el poeta presente la tremenda verdad ante la realidad atropellada en la gran urbe: “Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato; / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero; / debajo de las sumas, un río de sangre tierna” (García Lorca, “Poeta” 187).

En cuanto a la distribución del poemario, se presentan por un lado los temas (conceptos), pero también los objetos (icónicos, visuales y sonoros). Es decir, la obra es un collage formado por una repetición intratextual; entendiendo por intratexto la obra de Lorca como un solo texto representado en diferentes manifestaciones o disciplinas: poesía, teatro, música, dibujos, fotografías... (Rabassó 361). Y es que la mayor hazaña del poeta granadino irradia en la creación propia de un discurso concreto, es decir, “la renuncia de la expresión conceptual, abstracta, la formulación —y la contemplación — poética de la realidad desde una conciencia que en cierto sentido puede ser denominada sensorial” (La Concha 361).

La temática de la obra, como su nombre revela, se inspira en la metrópolis del Nuevo Mundo: Nueva York. Es la percepción del poeta; una primera impresión de la ciudad, cargada de aspectos visuales y temporales, del ritmo de la ciudad que

conecta con un sentimiento de angustia: “El mascarón. ¡Mirad el mascarón! / ¡Cómo escupe veneno de bosque / por la angustia imperfecta de Nueva York!” (García Lorca, “Poeta” 133). Este ritmo presuroso y violento de la ciudad de Nueva York se refleja durante todo el poemario, excepto en la novena parte titulada “Huida de Nueva York. Dos vales hacia la civilización”. Estos dos vales son aquellos que fundamentan nuestro análisis junto a la parte que los precede, “Dos odas”. Es necesario aclarar que esta huida del poeta de la metrópolis hacia la civilización permite considerar a la nueva urbe como causante de la angustia existencial. Es decir, “los poemas hablan de un inmenso dolor del poeta, pero no producido por una situación actual del protagonista, ni por una circunstancia externa, sino por un anterior problema amoroso” (Millán 62). Con esto quiero transmitir que no debe olvidarse que la proyección personal del poeta se expresa y camufla en el complejo mecanismo poético de la obra. El poemario no corresponde a la estricta realidad socioeconómica, cultural, económica o racial de la época, pero aquello que es incuestionable es la subjetividad de Federico García Lorca como autor. En este poemario reluce el hallazgo, ensombrecido por lo poético, de las reflexiones más claras y directas sobre el amor, en las que se enfrenta lo homosexual y lo heterosexual.

Esta segunda parte del análisis está dedicada al alcance de la voz poética, a la reflexión más íntima del poeta consigo mismo: lo homoerótico, el amor y la falta de humanidad en “Dos odas”. Resulta imprescindible puntualizar que el universo poético lorquiano “está vertebrado por unos cuantos temas nucleares que reiteran a lo largo de toda la obra, hasta constituir una admirable maraña obsesiva” (La Concha 359). De esta manera, el acercamiento a la noción de amor en *Poeta en*

Nueva York es ambivalente. Mientras que guarda relación con obras como *Así que pasen cinco años*, *El público* o los *Sonetos del amor oscuro*, también constituye un especial entramado en el pensamiento general del poeta y en sus influencias. Investigadores como Belamich revelan que el gran tema que debe subrayarse en el estudio del poeta es la frustración. Y como sentimiento debe ser entendido en dos planos: el constituido por lo ontológico y lo social y el metafísico e histórico. Una oposición desgarrada, pero cohesionada conceptualmente de manera brillante.

A lo largo del poemario, como se puntualiza con anterioridad, se observa la gran urbe con un significado negativo, a diferencia del tratamiento ultraísta y creacionista de inicios de los años 20. La metrópolis pasa a ser un gigante de hormigón que representa los valores adversos al desarrollo humano, a la tradición y a la naturaleza. García Lorca denunciará a través de sus páginas la desigualdad, la desconexión humana del entorno natural y el racismo, entre otros:

que temen los ricos detrás de sus lupas

el olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata

y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido

o en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas.

(García Lorca, "Poeta" 138)

Pero indudablemente, "Dos odas" supone el punto álgido antes de la vuelta a la civilización. Estos dos poemas titulados "Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)" y "Oda a Walt Whitman" demuestran una faceta del poeta desconocida. Y es que el poeta, en un proceso de *abstracción* y de *desrealización*,

expone sus más íntimas reflexiones sobre sí mismo y sobre el universo, en un estado de confesión poética (Millán 70-71). En primer lugar, en “Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)” el poeta empatiza con el sufrimiento humano que se enfrenta a la sociedad deshumanizada, representada por la Iglesia católica —subrayada con la ilustración del “Papa con plumas”. Observamos una gran crítica social a la Iglesia de ornamento y sin valor humano. El poeta cifra en los versos la hipocresía de la iglesia y de la ciudad santa que vuelve la cara a los verdaderos problemas humanos, que se equiparan al sufrimiento, alejado de la fe:

Pero el hombre vestido de blanco

ignora el misterio de la espiga

ignora el gemido de la parturienta,

ignora que el Cristo puede dar agua todavía

...

Mientras tanto, mientras tanto ¡ay! mientras tanto,

los negros sacan las escupideras,

los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,

las mujeres ahogadas en aceites minerales,

la muchedumbre de martillo; de violín o de nube,

ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,

ha de gritar frente a las cúpulas,

ha de gritar loca de fuego,

...

Porque queremos el pan nuestro de cada día,

flor de aliso y perenne tortura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.

(García Lorca, "Poeta" 198-201)

Encontramos a través de los versos la voz más solidaria del poeta, que expresa su comprensión con aquellos que sufren y son olvidados en la sociedad. Esta voz es indivisible de otras que encontramos en el poemario y que aparecen en estas composiciones; estas son, como acuña María Clementa Millán, la voz liberada y la voz angustiada (77). Por otra parte encontramos alrededor del poemario aproximaciones a estas voces en poemas como "Poema doble del lago Edén":

Pero no quiero ni mundo ni sueño, voz divina
quiero mi libertad, amor humano,
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
¡Mi amor humano!

(García Lorca, "Poeta" 154)

La verdadera fuerza oculta no respira y se vierte en los versos hasta el poema "Oda a Walt Whitman". Es por ello que Federico García Lorca hace uso de la imagen de uno de los poetas más alabados y símbolo de la libertad, para expresar su propia liberación individual. Walt Whitman aparece representado junto al poema con la barba llena de mariposas y su figura representa, como bien apunta María Clementa Millán, la autenticidad del amor y la defensa de este en contra de la falsedad de "los maricas" y del panorama crítico de Nueva York:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,

he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla,
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vid,
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.

...

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

(García Lorca, "Poeta" 201-08)

En la lectura de estos versos, el poeta, nacido en el siglo XIX en la rural Andalucía, sintetiza algunos de sus pensamientos en una ciudad que culturalmente contrasta con el universo patriarcal que antes había vivido. Además manifiesta la capacidad de decisión del ser humano para elegir o manifestar su deseo amoroso, independientemente del sexo:

Porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.

El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

(García Lorca, "Poeta" 205-06)

Es además interesante recalcar que las perspectivas, desde las cuales el poeta se acerca a su sufrimiento amoroso, son múltiples y pueden observarse a través del poemario. Otro ejemplo que aboga la afirmación de su propia homosexualidad, se encuentra en los versos contenidos en "Iglesia abandonada". En ellos el sujeto poético se lamenta la pérdida de un hijo nonato, que podría haber sido un oso. Estos versos han sido interpretados de distintas maneras en el ámbito de la investigación literaria, pero parece clara su relación con la homosexualidad y el tema central de la obra: la frustración. Aunque en este caso viene dada por la imposibilidad de la reproducción en una relación homosexual:

Si mi niño hubiera sido un oso,
yo no temería el sigilo de los caimanes,
ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles
para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos.
¡Si mi niño hubiera sido un oso!

(García Lorca, "Poeta" 126)

En definitiva, antes de Lorca otros dos poetas andaluces viajan a Nueva York. Para Juan Ramón Jiménez su visita tendría consecuencias en el gran cambio de rumbo en *Diario de un poeta recién casado*, en el que su actitud pasó a ser de fascinación, desconfianza e ironía frente a la Gran Manzana (Jiménez Millán 121). Once años más tarde José Moreno Villa publicaría *Pruebas de Nueva York*, una

obra en la que en la línea de turista y observador minucioso retrató para enseñar a España la gran ciudad americana. Sin embargo, para Federico García Lorca todo ocurrió de manera distinta. Su crisis de 1929 le llevó a elegir Nueva York por ser “un lugar horrible” aunque tras su regreso afirmó que “el viaje a Nueva York enriquece y cambia la obra del poeta, ya que es la primera vez que éste se enfrenta con un nuevo mundo” (García Lorca, “Obras” 1966) . Y es que de manera indudable la Gran Manzana hizo al poeta madurar, crecer y hacer confluir en un marco poético-pictórico-filosófico toda su esencia y duende. El poeta fue capaz de aunar en esta composición incomparable a ninguna obra hasta el momento, la visión de la ciudad, las ansiedades de su propio sentimiento amoroso y las injusticias sociales, proporcionando a la obra una coherencia interna indiscutible hasta nuestros días.

¡Oh bovino frescor de cañavera!

¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!

Iré a Santiago

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*

Bibliografía

- Brown, Gerald. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Vol. 6, Ariel, 1976.
- Concha, Víctor G. de la. "Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti." *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*. no. 7, Crítica, 1987, pp. 351-82.
- Devoto, Daniel y Spitzer, Leo. "Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca." *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*. no. 7, Crítica, 1987, pp. 385-92.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1966.
- Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Cátedra, 2017.
- García-Sarriá, Francisco. "¿Lenguaje surrealista?" *Romanic Review*, tomo 72, no. pp. 349-356.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Crítica, 2011.
- Higginbotham, Virginia. "Reflejos de Lautréamont en 'Poeta en Nueva York'." *Hispanófila*, no. 46, U of North Carolina at Chapel Hill, pp. 59-68.
- Jiménez Millán, Antonio. "De Lorca a Blai Bonet. (La poesía y la metrópolis en el siglo XX)." *GRAMAYCAL*, U de Málaga, pp. 117-128.
- Mahmoud Salem, Omnia Ahmed. *El surrealismo en la obra poética de Federico García Lorca*. U Complutense de Madrid, 2016. Tesis doctoral.
- Menarini, Piero y Del Río, Ángel. "Sobre 'Poeta en Nueva York'." *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*. no. 7, Crítica, 1987, pp. 392-96.

Millán Jiménez, María Clementa. "Introducción." *Poeta en Nueva York*, Cátedra, 2017.

Rabassó, Carlos. y Rabassó, Francisco Javier. *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1998.

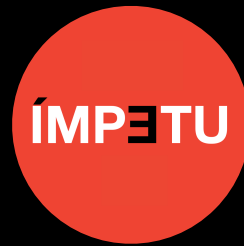
Salinas, Pedro. "El mundo de Lorca." *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*. no. 7, Crítica, 1987, pp. 383-85.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 17/05/20



***El cine de Pedro Almodóvar:
identidades, sexualidades y
referencias artísticas***

Elísabeth Maíquez Sánchez

Investigador Independiente - eli.maiquez22@gmail.com

#PedroAlmodóvar
#Identidades
#Sexualidades
#Deseo #Melodrama
#ReferentesLiterarios



El cine de Pedro Almodóvar: identidades, sexualidades y referencias artísticas

Elisabet Maíquez Sánchez

RESUMEN: Este artículo analiza los largometrajes *Carne trémula* y *La ley del deseo* a la luz de la teoría del Erotismo de Bataille, y las diferentes identidades y sexualidades que se dan en el cine de Pedro Almodóvar como son *Todo sobre mi madre* o *Entre tinieblas*. El principal objetivo es acercarse al cine de dicho director conociendo los códigos que utiliza para tratar el deseo, la pasión y la sexualidad. Tenemos que entenderlo en clave del melodrama llevado al exceso. Además, a modo de arbotante en el análisis, utilizaremos referentes literarios como las obras de Jean Cocteau, Manuel Puig, Paloma Pedrero y Maribel Lázaro.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, identidades, sexualidades, deseo, melodrama y referentes literarios.

The cinema of Pedro Almodóvar: Identities, Sexualities and Artistic references

ABSTRACT: This article analyzes the feature films *Carne trémula* and *La ley del Deseo* in the shadow of Bataille's theory of Eroticism and the different identities and sexualities that occur in Pedro Almodóvar's cinema such as *Todo sobre mi madre* or *Entre tinieblas*. What is sought is to approach Almodóvar's cinema with the techniques he uses to treat desire, passion and sexuality. We have to understand his work in terms of melodrama leading to excess. Furthermore, as a flying buttress of the analysis, we will use literary references such as the works of Jean Cocteau, Manuel Puig, Paloma Pedrero and Maribel Lázaro

Keywords: Pedro Almodóvar, identities, sexualities, desire, melodrama and literary references.

El cine de Pedro Almodóvar: identidades, sexualidades y referencias artísticas

Elisabeth Maíquez Sánchez

El cine español no podría entenderse sin la presencia del director Pedro Almodóvar (Ciudad Real, 1949). Su particular forma de ver el mundo nos lleva a pensar en un sello propio que nos sumerge de lleno en el universo almodovariano, en una vorágine donde el cineasta nos muestra las circunstancias de los personajes y nos arrastra con ellos. Podríamos considerar, por tanto, el arte de Almodóvar como un cine en el que el peso de la diégesis lo llevan los personajes que habitan sus atmósferas.

Su primera película profesional es *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). En esta ópera prima, se vislumbra ya la temática a la que el director se aferraría a lo largo de su trayectoria; es decir, temas recurrentes como bien puede ser la sexualidad, las relaciones afectivas, las adicciones, la transgresión, el deseo, la violencia y las pasiones humanas. No obstante, existe un abismo entre este primer *film*, que se convierte en un símbolo de la Movida Madrileña, y las últimas películas del director como *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011), *Julieta* (2016) o *Dolor y gloria* (2019).

Los objetivos que se persiguen en este estudio se articulan en torno a dos grandes ejes: por un lado, tenemos a los personajes con sus pulsiones y deseos que los llevan a salirse de la ética, donde tomaremos como referencia *Carne trémula* y *La ley del deseo* que, a su vez, se relacionarán con las obras teatrales *La fosa* (1986), de Maribel Lázaro y *La voz humana* (1932), de Jean Cocteau. Por otro lado, el segundo eje se asienta sobre las diferentes identidades y sexualidades,

como veremos con *Todo sobre mi madre* y *Entre tinieblas*, utilizando de igual modo dos obras literarias —una novela y una obra de teatro— para entender más profundamente el tránsito de los personajes: *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig y *La llamada de Lauren* (1984), de Paloma Pedrero. Además, mencionaremos otros personajes femeninos que exploran y tratan con naturalidad la sexualidad como es el personaje de Marina de *¡Átame!*, y Kika y Juana de *Kika*.

Así, como uno de los directores actuales con más personalidad, Pedro Almodóvar se vale de esquemas conocidos de un determinado género y lo reescribe bajo un universo estético propio e inconfundible. Los géneros de referencia del manchego son el melodrama, la comedia y el *thriller*, que están siempre pasados por su filtro:

[Existe en Almodóvar] Una querencia por el melodrama pasional que se materializa en obras como *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011), películas donde Almodóvar prosigue desplegando una poética del exceso, con una temperatura paroxística de extraordinaria audacia. Nominado “almodrama” por Silvia Colmenero, se trata en todo caso de un melodrama manifiestamente corporal donde el deseo es sistemáticamente vinculado al dolor, la pérdida y la muerte. (Poyato 102)

Almodóvar centra su mirada en aquellos que están excluidos de la norma social, que no se rigen por los convencionalismos. Él se posiciona en el lado de la libertad, sobre todo, de la libertad sexual, transgrediendo los límites y las prohibiciones. En cuanto a esto, vamos a establecer como punto de partida la teoría

del Erotismo de Bataille. Es importante apuntar que, para el filósofo francés, el deseo y la pasión están estrechamente vinculados a la violencia; de ahí que sea pertinente acercarse al cine de Almodóvar desde esta perspectiva:

En la filmografía de Almodóvar tienen peso las historias criminales que se caracterizan por tratamientos singulares, alejados de las convenciones de género; en ellas predomina la narrativa, la renuncia a los estereotipos y a los mecanismos de intriga, la ambigüedad del acto criminal o la ausencia de juicio moral y las motivaciones exóticas en los personajes. Los actos criminales están vinculados a situaciones extremas determinadas por el amor, el sexo, las pasiones y los deseos, que se sobreponen a la voluntad y libertad de los personajes. (Sánchez 21)

Al igual que con Bataille, la violencia que mueve el deseo de muchos de los personajes almodovarianos lanza un mensaje que obliga a la sociedad a mirar hacia aquello que excluye. Para Bataille, el erotismo es sinónimo de transgresión. Esto no significa un volver a lo primitivo, sino que el hombre sobrepasa la prohibición y la mantiene para gozar de ella:

Lo prohibido incita a la transgresión que, a su vez, modifica lo prohibido, dotándolo de un sentido nuevo que antes no tenía. Y no oculta nada negativo: la transgresión no tiene nada que ver con lo escandaloso o subversivo; simplemente, afirma el ser limitado y se abre al ilimitado. (Tornos 198)

El erotismo nace debido al límite que se transgrede, pero la revelación de este supone que el sujeto que experimenta ya no pueda volver a su realidad. Así, a través de la experiencia que el erotismo le proporciona al ser, “el sujeto pone en

juego su propio cuerpo, lo sacrifica; al fin y al cabo, es lo único que le queda por profanar, en un mundo que ya no tiene Dios” (Tornos 201).

Así pues, podemos decir que Almodóvar parte de la idea del sujeto de Batille para la creación de su duodécimo largometraje, *Carne trémula* (1997) —la carne que tiembla—. En este *film* encontramos diferentes relaciones en las que tanto el deseo como la pasión sobrepasan los límites de los personajes, situándolos en un limbo moral.

En primer lugar, tenemos la relación entre Elena y Víctor, dos jóvenes que se conocen una noche y mantienen relaciones sexuales. A los días, Víctor va en busca de Elena a su apartamento, pero ella lo rechaza. Empieza aquí a desentrañarse la trama de las pasiones frustradas. Cuando Víctor entra al piso de la mujer, podemos observar el cuadro de la *Dánae* de Tiziano a modo de vaticinio, ya que el encuadre que elige Almodóvar le da especial protagonismo a las piernas de la princesa argiva. Con este *mise en abyme* el director nos da la clave de la película y deconstruye el mito de Dánae mediante el diálogo que se establece entre los personajes:

VÍCTOR. Te conozco desde hace una semana. Echamos un polvo de puta madre. Para mí era la primera vez. ¿Tú sabes lo que es eso?

ELENA. ¿Te crees que porque la otra noche te corrieras entre mis piernas tienes derecho a colarte en mi casa y pedirme explicaciones? (00:20:04)

De esta manera, el cuadro de Tiziano es más que un motivo ornamental “al interaccionar con la diégesis, en concreto con esa relación sexual mantenida por los personajes que ellos mismos describen” (Poyato 132). Sin embargo, esas piernas se convertirán en anhelo de David y en culpa para Elena, de la misma manera que

en placer y deseo para Clara y Víctor en ese primer encuentro sexual, donde las piernas entreabiertas de Clara se convierten en análogas de las de Dánae recibiendo —aunque esta no por voluntad propia— el semen de Zeus.

En esta espiral de pasión y deseo es inevitable que Clara le sea infiel a Sancho, quien amenaza a su mujer cuando ella le plantea el divorcio después de tantos años de maltrato: “Mientras yo te siga queriendo tú no te separas de mí” (57:14); finalmente, él la mata y después se suicida. Sin embargo, antes de que su marido acabe con su vida, el personaje de Clara necesita paliar su deseo sexual, primero con David y, posteriormente, con Víctor, de quien llega a enamorarse. Ella es quien introduce a Víctor en el placer de las relaciones sexuales y en el amor; ella es libre cuando está con él en esa casa de los suburbios de Madrid, pero su sino es otro, y su mayor condena es la de ser deseada por un hombre cuya obsesión por ella lo lleva a matarla: “los comportamientos pasionales convierten a los personajes en una suerte de marionetas a merced del destino” (Sánchez Noriega 28). Al final de la película, Clara va a la casa de Víctor huyendo de Sancho, sabe que él la busca, como un perro persigue a su presa. Ella le escribe una carta de despedida al joven mientras Sancho golpea la puerta:

Cuando leas esto yo ya estaré muerta o huyendo . . . Antes de conocerte yo ya estaba condenada a desaparecer. . . . La gente como tú y como yo no hemos nacido para matar. Podemos seguir a los demás, diría incluso que poseemos un don especial para ello, pero matarlos no. (1: 27:40)

Aquí vamos a establecer una serie de paralelismos con la obra *La fosa* (1986) de Maribel Lázaro, coetánea al cine de Almodóvar. En esta, la protagonista, Greta, vive con su pareja, un hombre animalizado bajo los comportamientos de un

perro. Este hombre-perro está cavando una fosa, que será la tumba de la protagonista. Los personajes mantienen una relación tóxica llevada al extremo, en la que el maltrato y la violencia los condena. Al final de la obra, Maxi, el hombre, entierra a Greta en la fosa. Maxi es un perro que necesita la atención de Greta, al igual que Sancho con Clara. Sancho actúa como un perro cuando siente el peligro del abandono por parte de su mujer: “somos los centinelas de un rebaño enfermo” (00:13:04). Esto se lo dice a David, a quien minutos después dispara porque sabe que se acuesta con Clara.

Así, continuando con las posibles similitudes entre la obra cinematográfica y la teatral, Greta espera la llamada de un hombre que venga a por ella y la salve, un hombre a quien poder amar de verdad, de la misma forma que le sucede a Clara con Víctor. Se establece así un contraste entre Víctor y Sancho, al igual que Maribel Lázaro hace con los personajes de Maxi y el hombre desconocido que está por llegar.

Estás asustado porque sabes que va a venir. Ahora, definitivamente, va a venir. Aterrado y celoso. ¡Ja! Tienes motivos, puedes creerlo. Cuando lo veas lo comprenderás. El abismo inmenso entre uno y otro me ha vaciado las vísceras. Cada vez que has tocado con tu cuerpo el mío inerme, borracho. Solo borracha te he podido aguantar. Con buenas bocanadas de whisky en la barriga. Solo te ha faltado meter el whisky en un biberón y amamantarme con whisky. (Lázaro 36)

Hacia el final de la película, y al hilo de la anterior cita, Clara le dice a Víctor que Sancho ha dejado de beber para reconquistarla, aunque ella asegura que para aguantarlo necesita beber más. Al igual que cuando escribe la carta, ella sabe que

su fosa ya la ha cavado el “perro”, como sucede con Greta. Si bien hay diferencias sustanciales entre ambas obras, también hay paralelismos con respecto a las relaciones tóxicas que llevan a la muerte. La película hay que entenderla, al igual que la relación entre los personajes y con la obra de Lázaro, bajo los códigos almodovarianos del exceso llevado al límite.

La fosa es un monólogo de Greta, al igual que sucede en *La voz humana* (1932) de Jean Cocteau. En ambas existe una relación tóxica, de dependencia, y una llamada que puede salvar a las protagonistas. En *La ley del deseo* (1987), Almodóvar utiliza la obra del francés a modo de *mise en abyme* porque es el destino que le aguarda al personaje de Antonio en relación con Pablo. Este último es un reconocido director de cine que monta *La voz humana* interpretada por su hermana Tina (00:38:32). Por su parte, Antonio se obsesiona con Pablo, con quien llega a mantener una relación. Antonio es un joven homosexual que no se acepta y que, además, tiene que esconder su sexualidad cuando regresa al pueblo. Las llamadas que se dan entre los dos personajes —Antonio y Pablo—, como sucede en *La voz humana*, auguran el destino de Antonio, quien acaba suicidándose —al igual que la protagonista de Cocteau—. Pablo agarra el exánime cuerpo de Antonio en una especie de piedad, porque él también ha sentido ese deseo sin fin, pero con Juan. Nuria Vidal señala la importancia de los deseos exacerbados, puesto que determinan las acciones de los seres: “Sus personajes, entregados a pasiones sin límite, poseídos por un destino que los tiene atrapados desde el principio” (307)¹.

¹ Esta pasión sin límites que lleva a los personajes al deseo desmesurado donde pierden toda ética se da no solo en estas dos películas, sino también en otras como *Matador* (1986), *¡Átame!* (1989), *Hable con ella* (2002) o *Los abrazos rotos* (2009).

Por otro lado, y siguiendo con el segundo objetivo establecido, cabe mencionar cómo Almodóvar utiliza las diferentes identidades y sexualidades para representar una sexualidad tratada desde la libertad, como bien menciona Amícola:

Aquí se pone el acento, en cambio, en la originalidad de la obra almodovariana, tomando como piedra de toque su extraordinario interés por la ambigüedad y disidencia sexual para interpretarla no como un elemento bizarro y frívolo, sino como plataforma de toda una concepción de la sexualidad. (5)

En este sentido, y antes de proceder al análisis de las películas, cabe señalar la importancia de diferenciar los conceptos de “sexo” y “género”. El primero hace referencia a una característica biológica, mientras que el segundo es una construcción social que se da en torno al rasgo biológico. El género ha establecido qué comportamientos son considerados femeninos y cuáles masculinos; sin embargo, no deja de ser el resultado de una convicción social sobre lo que es ser hombre o ser mujer y es algo que se aprende, que nada tiene que ver con nacer con un sexo u otro. Se nace con un sexo, no con un género. Almodóvar juega con lo escurridizo que llega a ser la sexualidad, ya que en su universo los personajes son permeables, porosos, poliédricos y están en continua lucha, incluso consigo mismos.

En *Todo sobre mi madre* (1999), se encontrará dicha concepción a través del personaje de Agrado. Sabemos que es una mujer *trans*, que se ajusta a lo considerado femenino porque “así refleja cómo se siente por dentro” (Cantalejo y Herráiz 6). Agrado mantiene el órgano sexual masculino, algo que ella trata con total

naturalidad, comicidad e ironía, pero siempre genuina con los diálogos acerca de su miembro:

MARIO. Anoche no dormí bien, llevo todo el día nervioso... ¿tú no me harías una mamada?

AGRADO. Oye, ¿aquí no os entra en la cabeza que yo estoy jubilada?

AGRADO. Mámamela tú a mí, que yo también estoy nerviosa.

MARIO. Bueno, pues sería la primera vez que le como la polla a una mujer, pero, si es necesario...

AGRADO. Qué obsesión le ha entrado a toda la compañía con mi polla, ni que fuera la única. ¿Tú no tienes polla?

MARIO. Sí...

AGRADO. ¿Y te va la gente pidiendo por la calle que les comas la polla porque tú tengas polla? ¿A que no? ¿Entonces? (1:08:21)

Agrado defiende su condición ante el personaje de Mario, “que representa el hombre masculino de actitud arrogante e imagen machista (el único personaje de este tipo en la película)” (Cantalejo y Herráiz 7). Agrado en diferentes ocasiones hace referencia al proceso por el cual tuvo que pasar para llegar a ser como ella se sentía. Lo hace en todo momento desde el descaro que la caracteriza; de ahí que apueste siempre por la autenticidad de su ser:

MANUELA. ¿Y el Chanel este es auténtico?

AGRADO. No, mujer, ¿cómo voy a gastarme medio millón en un Chanel auténtico, con la de hambre que hay en el mundo? Yo lo único que tengo de

verdad son los sentimientos y los litros de silicona, que me pesan como quintales. (0:27:04)

Como apuntan Cantalejo y Herráiz (2008), ella ha pasado por un duro proceso para llegar a ser mujer y le da mucha importancia a ese tránsito, como bien podemos apreciar en su célebre monólogo sobre las tablas del teatro:

Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida. Rasgado de ojos, 80000. Nariz, 200, tiradas a la basura, porque un año después me la pusieron así de otro palizón. . . . Bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señores. (1:14:00)

Una situación opuesta es la que vive el personaje de Manuela, la protagonista, quien transita por su sexualidad de manera no activa; es decir, ella pasa de mantener una relación heterosexual a una relación homosexual con Lola:

Su paso de la heterosexualidad a la homosexualidad se produce por amor. . . . Manuela, por lo tanto, encarna también el deseo sin límites: deseaba a Lola cuando era hombre y la desea cuando es mujer, el cambio no impide que Manuela mantenga sus sentimientos y su deseo hacia la misma persona. (Cantalejo y Herráiz 8)

Los cambios en la sexualidad de Manuela están completamente ligados a los de Lola. El personaje de Lola está ausente durante toda la película — únicamente aparece los últimos minutos—. Lo único que sabemos de ella es lo que dicen los demás personajes y que, al igual que Agrado, mantiene su órgano sexual masculino. Por este motivo, Rosa, la joven monja, se queda embarazada de Lola.

Por su parte, en *Entre tinieblas* (1983), las sexualidades son vividas de una forma muy distinta a *Todo sobre mi madre*. El cronotopo del convento es fundamental para la diégesis de la película, ya que encierra física y simbólicamente a las monjas que lo habitan.

Entre tinieblas se presentaba como una historia encerrada en un solo escenario, con muy pocos personajes —las cinco monjas y Yolanda— y con una voluntad de profundizar en una aventura compleja y arriesgada como es la religión, la fe, la falta de fe, el pecado, la ausencia de dios y la sustitución de este por otra cosa. . . . El hecho de que en *Entre tinieblas* se atreviera con un tema religioso y con monjas, le relacionó automáticamente con Buñuel². (Vidal 284)

Cinco monjas viven en un convento y reciben en sus habitaciones a mujeres que llevan una vida poco ortodoxa; lugar donde estas mujeres se refugian y se sienten seguras. Yolanda, una de esas jóvenes descarriadas, llega pidiendo que la protejan y la libren de su adicción a las drogas, pero se encuentra con la sorpresa de que la madre superiora también consume. En este mundo limitado del convento, las monjas viven su libertad, de manera que Yolanda “en realidad es una espectadora de lo que allí sucede” (Vidal 288).

En una escena que se da la primera hora de la película, sor Rata de Callejón lee, en la iglesia del convento, un libro en el que se describen los diferentes tipos de besos. Mientras que sor Rata está leyendo, la cámara enfoca los rostros del resto de monjas. Esta lectura podría ser la de un oráculo que predice el deseo que poseen estas mujeres:

² Concretamente por la película *Viridiana* (1961) del director aragonés.

Hay tantas clases de besos como clases de amor. El beso sobre la frente, paternal. El beso sobre los ojos, lleno de paz. El beso sobre la nariz, gracioso. El beso en la mejilla, amistoso. Todos ellos algo anodinos, pero que sirven de tentadora invitación a otros más péfidos como el indiscreto beso en la garganta, o el arrullador beso en el oído semejante a la confidencia de un secreto. Y existe, por fin, el beso en los labios. (00:38:55)

Se establece una relación mutua de dependencia entre Yolanda y la madre superiora; sin embargo, los intereses son dispares: hay un afán de afectividad por parte de la monja, mientras que Yolanda busca en ella un interés puramente material, la droga. Como apunta Nuria Vidal: “Yolanda y Julieta³ viven su tormento de distinta manera, intentado librarse la una de la droga, la otra de la necesidad de amar y ser amada” (286). Ese deseo que la madre superiora siente por la joven no es correspondido y da lugar a que lamente estar entre las tinieblas. Al final de la película, Yolanda se va del convento. La madre superiora al ver que la joven no estaba en su habitación da un tremendo grito de desgarró al haber perdido el amor (1:35:18), mientras suena *Encadenados* de Luis Miguel y se escucha el verso “mi suerte necesita de tu suerte” (1:17). Este final es “la pura esencia del dolor de la pérdida de Julieta al saberse definitivamente abandonada” (Vidal 286).

Del mismo modo, existe en el convento la relación correspondida entre sor Víbora y el cura, quienes aceptan su amor y deciden irse juntos. Sor Víbora, en el momento en el que sor Perdida le da el tigre —elemento surrealista por excelencia en la película—, le dice al animal refiriéndose a su amor por el cura: “nuestro amor

³ Aquí la autora utiliza el nombre de la actriz, Julieta Serrano, para referirse al personaje de la madre superiora. Lo hace en distintas ocasiones.

es como tú, un tigre que ha ido creciendo en estos muros sin darnos cuenta” (1:34:13). Esta idea resume perfectamente lo que sucede entre las paredes del convento que encierra a mujeres llenas de deseos y anhelos. Su realidad se da dentro de estos muros, no fuera de ellos.

Dos obras literarias contemporáneas a estos largometrajes que sostienen estos análisis, y que nos permiten acercarnos al tema desde una visión más crítica, son *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig y *La llamada de Lauren* (1984) de Paloma Pedrero.

En la obra del porteño, dos personajes se hacen confidentes y amigos durante el tiempo que pasan en una celda: Valentín está encarcelado por ser un activista político de izquierdas, y Molina está preso por ser homosexual y por subversión. Este último es un gran cinéfilo que se entretiene contándole películas a Molina. Así es como se crea un espacio en el que ambos pueden ser libres; sin embargo, su espacio físico es muy limitado. Molina desea ser una mujer, pero el mundo en el que le ha tocado vivir se lo impide, por esta razón solo dentro de la celda con Valentín puede llamarse a sí misma mujer. Uno de los primeros momentos en los que lo hace es cuando habla del hombre del que se enamoró:

MOLINA. [...] Yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la semana siguiente fui sola al *restaurant*.

VALENTÍN. ¿Sola?

MOLINA. Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre. (Puig 58)

En otra escena, Molina le está contando una película a Valentín y en esa conversación se establece lo que el personaje considera masculino y los gustos de los hombres:

MOLINA. Es de esas películas que les gustan tanto a los hombres, por eso te la cuento, que estás enfermo.

VALENTÍN. Gracias

MOLINA. ¿Cómo era que empezaba?... Esperá, sí, en ese circuito de carreras de autos, que no me acuerdo del nombre, en el sur de Francia.

VALENTÍN. Le Mans

MOLINA ¿Por qué a los hombres saben siempre de carreras de autos? (Puig 102)

Podemos apreciar diferentes similitudes con respecto a *Entre tinieblas*, ya que los personajes encuentran su libertad en la intimidad de los muros o entre las rejas, una libertad que fuera de ellos no existe. El cronotopo del convento influye en la diégesis de la película del mismo modo que la prisión lo hace en *El beso de la mujer araña*. Además, podemos apuntar cierto parecido entre sor Rata y Molina, ya que ambos se valen de la ficción para entretenerse: la monja escribiendo bajo un pseudónimo y Molina contándole películas a su compañero.

Por otro lado, la obra de Paloma Pedrero nos presenta a un matrimonio, Pedro y Rosa, que el día de su tercer aniversario de bodas destapan una verdad. Cuando Rosa llega a casa después del trabajo se encuentra a Pedro vestido de mujer. Este se esmera en ir perfectamente caracterizado de Lauren Bacall, y a Rosa le compra un traje para que se disfrace de Humphrey Bogart, la mítica pareja de

actores. Pedro utiliza el carnaval para vestirse y maquillarse como una mujer; de esta manera, los dos entran en un juego donde Rosa se comporta como un hombre y Pedro como una mujer. En esta vorágine de seducciones, Pedro llega a decirle a Rosa, que está vestida de Bogart, lo siguiente: “Pues yo, cuando me case, será para toda la vida. Con un hombre fuerte y varonil. Me gustaría tener tres hijos y un perro” (Pedrero 3). En una escena de la obra, Rosa siente que para Pedro esta situación sobrepasa los límites del juego y le dice:

No sé... Llevas tiempo tan... Tengo la sensación de que tienes secretos para mí, que te estás alejando. ¡Hace tanto tiempo que no te veía animado...! ¿Cómo vas a estar cuando te quites todo ese maquillaje? No sé... pero ayer te miraba mientras dormías y me parecías viejo. De verdad, perdona, Pedro, pero es así. Me parecías viejo y triste. Creo que te aburres conmigo, que ya no te estimulo...Hace dos meses que no... (Pedrero 2)

Unas páginas después, Pedro se sincera con Rosa:

Un día mi padre me pegó una hostia, ¿sabes? Estaba cantando para mi hermana Piluca, disfrazado de Marisol. Nos lo estábamos pasando estupendamente. Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara también a ella. Le dijo: “vas a hacer de tu hermano un maricón”. . . . Desde ese día me prometí a mí mismo demostrar que yo era más hombre que nadie. ¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me he pasado la vida así; haciendo cosas que...Ahora ya no sé quién soy yo. No me conozco. Es absurdo, ¿no? A mi edad... (Pedrero 4)

Finalmente, Pedro, vestido de mujer, sale de casa, libre. Rosa, a pesar de estar abrumada y haberse alterado por las confesiones y los comportamientos de su marido, decide brindarle su apoyo y su amor. Cuando Pedro se prepara para marcharse, Rosa se levanta de la cama, le pinta los labios y le coloca una flor en el ojal del abrigo. Estas acciones las hace con generosidad. Rosa, al ver a Pedro salir de casa se echa en la cama intentado detener el llanto. Su amor se va ya libre por fin.

La llamada de Lauren es una obra donde el proceso de negación y asimilación toma un peso exponencial. Pedro tiene la necesidad de salir de su casa tal y como se siente, algo que no sucede con la madre superiora. Agrado, por el contrario, sí acepta su transexualidad. La libertad de Pedro empieza en casa pero se extiende al mundo exterior.

A modo de coda, como último punto de este segundo objetivo, destacamos a otros personajes de la filmografía de Almodóvar que nos permiten adentrarnos con más ahínco en la temática sexual. Uno de estos personajes es Kika, que habla con total naturalidad de la sexualidad con Juana:

JUANA. Ser bollera no es ninguna vergüenza.

KIKA. No, pero tampoco que una chica se vuelva loca por los hombres, Juana. (00:31:55)

De igual modo traemos a colación una escena en la que el personaje de Marina, de *¡Átame!* (1989), está dándose un baño relajante con un juguete que es un buzo. El juguete, que vibra dentro del agua, se acerca a su pubis y la protagonista disfruta de ese momento. El plano del que se vale Almodóvar es el

picado, que nos permite ver de forma cenital al buzo entre las piernas de la mujer.

(00:24: 18)

En conclusión, lo que destacamos del universo de Almodóvar es la libertad con la que trata las pulsiones humanas y la transgresión de los límites, que analizamos desde los principios de los que parte Bataille; así como las sexualidades e identidades que se dan en su cine —sobre todo— en mujeres creadas con miles de aristas como hemos podido comprobar en los análisis. Además, en todas las películas del genio manchego podemos encontrar numerosas referencias artísticas como el metacine, la literatura dentro del cine o el arte dentro del cine, característica que se repite en toda su filmografía, como apunta Cabrera Infante:

Sus películas no se parecen a nadie ni a nada. Si se parecen a algo es a otra película de Almodóvar. Eso se llama, en otras partes del arte, estilo. En cine, ya lo ha dicho Alfred Hitchcock, “el estilo se parece a la antropofagia, pero solo cuando uno es caníbal de sí mismo”. (471)

De esta forma, Almodóvar bebe de numerosas fuentes y las plasma para mantener a un espectador activo. Las referencias de Paloma Pedrero, Manuel Puig y Maribel Lázaro no están explícitas en estas películas —como sí lo está *La voz humana*— pero nos ayudan a entender el complejo proceso por el que pasan los personajes para superar los conflictos y conseguir su objetivo.

En este estudio, hemos podido comprobar el fluir de las sexualidades entendidas desde lo dinámico y no desde lo estático. No podemos obviar nuestros deseos, de la misma manera que tampoco podemos obviar nuestras pasiones. En esa problemática se sitúan estos seres ficticios, aunque haya veces que su moralidad sea cuestionada y solo se la permitamos en la ficción. Con su cine, Pedro

Almodóvar nos hace caminar por los anhelos de una humanidad que también nos pertenecen y por los que luchamos siempre: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” (Agrado en *Todo sobre mi madre* 1:14:00).

Bibliografía

- Almodóvar, Pedro, director. *¡Átame!* 1989. Cameo, 2009.
- , *Carne trémula*. 1997. Cameo, 2009.
- , *Entre tinieblas*. 1983. Cameo, 2013.
- , *Kika*. 1993. Cameo, 2009.
- , *La ley del deseo*. 1987. Cameo, 2010.
- , *Todo sobre mi madre*. 1999. Cameo, 2010.
- Amícola, José. "Queer Almodóvar." *Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, edición de Adriana Virginia Bonatto, U Nacional de La Plata, 2014.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o sardina*. Afaguara, Madrid, 1997.
- Cantalejo, Míriam, y Sílvia Herráiz. "Todo sobre mi madre: sexo, género y sexualidades como tránsitos utópicos." *Jornades de foment de la investigació*, U Jaume I, 2008.
- Lázaro, Maribel. *La fosa*. Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1990.
- Pedrero, Paloma. *La llamada de Lauren*. Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1987.
- , "La escritura del 'almodrama'." *El cine de Pedro Almodóvar. Una poética de lo "trans"*, edición de Pedro Poyato, U Internacional de Andalucía, 2015, pp. 101-28.
- Poyato, Pedro. "Referencias intertextuales de *Carne trémula* (Almodóvar, 1997)." *Zer*, vol. 17, no. 32, 2012, pp. 121-39.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Booket, Buenos Aires, 2007.

Sánchez Noriega, José Luis. "Cuando las pasiones llevan al crimen en el cine de Almodóvar." *Revista AdMIRA*, no. 4, 2017, pp. 21- 32.

Tornos Urzainki, Mainer. "Deseo y transgresión: el erotismo de George Bataille." *Lectora*, no. 16, pp. 195-210.

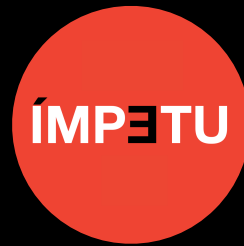
Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Ediciones Destino, Barcelona, 1990.

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 01/05/20



***Retórica desnuda: voz y experiencia en
“Alevosías” de Ana Rossetti***

Noelia AVECILLA BLANCO

Investigador Independiente - noeliaavecillablanca@gmail.com

#AnaRossetti
#Alevosías
#RetóricayPoética
#Erotismo
#Libertad



Retórica desnuda: voz y experiencia en *Alevosías* de

Ana Rossetti

Noelia Avecilla Blanco

RESUMEN: El presente trabajo propone un acercamiento a *Alevosías* (1990) de Ana Rossetti, con una metodología que parte de los estudios acerca de la conjunción entre la Retórica Clásica y el análisis del texto literario. De igual manera, el erotismo y la sexualidad se presentan como elementos clave que asumir y normalizar, lo cual la autora muestra a través de una serie de relatos que recogen estas manifestaciones del deseo carnal, primitivo e inherente, al más común de los mortales. Lo sutil y lo explícito convergen en continuo movimiento al amparo de un mecanismo retórico-erótico.

Palabras clave: Ana Rossetti, *Alevosías*, retórica y poética, erotismo, libertad.

Naked Rhetoric: Voice and Experience in *Alevosias* by Ana Rossetti

ABSTRACT: The article proposes an approach to *Alevosías* (1990) by Ana Rossetti, with a methodology based on the studies on the conjunction between classical rhetoric and the analysis of the literary texts. Similarly, eroticism and sexuality are presented as key elements to be assumed and normalized, which the author shows through a series of stories that reflect these manifestations of fleshly desire, primitive and inherent to the most common of mortals. The subtle and the explicit converge in continuous movement under the cover of a rhetorical-erotic mechanism.

Keywords: Ana Rossetti, *Alevosías* (1990), rhetoric and poetics, eroticism, freedom.

Retórica desnuda: voz y experiencia en *Alevosías* de Ana Rossetti

Noelia Avecilla Blanco

*Por qué mi carne no te quiere verbo,
por qué no te conjuga, por qué no te reparte,
por qué desde las tapias no saltan buganvillas . . .*

Ana Rossetti

*Desear es llevar
el destino del mar dentro del cuerpo.*

Aurora Luque

En la década de los 80 una joven Ana Rossetti aterriza en el panorama de la literatura española con el Premio Gules de Poesía por su libro *Los devaneos de Erato*; este hecho supuso el punto de partida de una poderosa corriente de escritura femenina que se hizo visible con la publicación de varias obras entre las que destacan *Las Diosas Blancas* (1985) —antología de Ramón Buenaventura—, *Litoral femenino* (1986), *Ellas tienen la palabra* (1997) de Noni Benegas y Chus Munárriz o *Mujeres de carne y verso* (2001).

El impacto de este “boom” femenino es, en realidad, algo muy relativo, pues como *d’habitude* la presencia masculina siempre ha sido mayor que la femenina. No obstante, Rossetti logró forjarse un lugar en este panorama y es una de las pocas mujeres escritoras que han logrado mantener una

presencia efectiva dentro de los elencos literarios generales. Tal que así, podemos encontrarla en antologías como *Treinta años de poesía española* de José Luis García Martín (1996), *La nueva poesía (1975-1992)* de Miguel García Posada (1996), o *El último tercio de siglo (1968-1998)* dirigida por José-Carlos Mainer para Visor (1998); por mencionar tan sólo algunos de estos lugares en los que la pluma de Ana Rossetti ha hecho acto de presencia.

En cuanto a la producción literaria de la autora, podemos encontrar narrativa —*Plumas de España* (1988), *Alevosías* (1991) o *El aprendizaje personal* (2001)—, literatura infantil y juvenil, poesía —*Devocionario* (1985), *Punto umbrío* (1996) o *La ordenación: retrospectiva (1980-2004)* (2004)— y otros géneros entre los que destacan ensayos —*Pruebas de escritura* (1998) o libretos de ópera —*El secreto enamorado* (1993). Pese su vasta y variada obra, siempre ha destacado la poesía, tal vez por ser el formato donde Rossetti ha logrado una mayor expresividad, liricidad y erotismo.

Tras esta breve introducción a la autora, es momento de fijar nuestra atención en el verdadero objeto de estudio de este trabajo, que consiste en un acercamiento y análisis de la obra *Alevosías*, partiendo de dos elementos clave en su configuración: por un lado, el erotismo de sus líneas; y por otro lado, la manera en la que lo configura. Dicho lo cual, debe tenerse en cuenta que abordar un análisis literario de *Alevosías* y no acudir —en ocasiones— a la comparativa con otras de sus obras es algo en lo que no se puede incurrir en el presente trabajo.

Alevosías supone la continuación de una excelsa carrera literaria — que se iniciaba con la publicación de *Los devaneos de Erato* (1980) y su posterior galardón—, pero también la ruptura en el tiempo con una determinada forma de empleo del lenguaje. He aquí la razón y la causa por la que el título de este trabajo recoge las palabras "Retórica desnuda": la manera en la que Rossetti se acerca —acecha— a su lector es desde la más absoluta desnudez del lenguaje, circunstancia que no podemos pasar por alto en el transcurso de estas líneas.

En lo que respecta al marco teórico, los trabajos en torno a esta obra son escasos —si no ausentes—, ya que de la obra de Ana Rossetti se ha estudiado principalmente su poesía. Sirva esta circunstancia, y la singularidad que encierran sus páginas, como motivación para abordar esta obra y no otra de la escritora. Además, no es un tema baladí que tras veintiséis años desde su publicación y premio, este libro haya sido reeditado por Ya lo dijo Casimiro Parker, una editorial independiente que aboga por una visión de la literatura libre donde el formato no es lo más importante y los prejuicios no tienen cabida. Por ello, no puede ser más oportuno centrarnos en esta obra y en las peculiaridades que entraña.

En esta obra coexisten ocho cuentos —interconectados algunos de ellos— en los cuales pretendemos ahondar y revelar algunas claves importantes para su interpretación y análisis. Aunque siendo sinceros, hacer interpretaciones profundas no es lo que casa con esta obra dada la explicitud con que están descritos muchos de sus pasajes, tal y como mostraremos más adelante. Según alabaría el jurado que le otorgó el Premio La sonrisa

Vertical, *Alevosías* se caracteriza por una “descarnada dramatización de las frustraciones afectivas de la gente corriente” (El País 1991)¹. Para construir estos relatos, Rossetti se vale de un *modus operandi* fundamental sustentado por toda una Retórica amatoria y/o erótica. Esta antigua ciencia de época clásica —y de todas las épocas, en realidad— tiene por objeto estudiar el lenguaje así como “las posibilidades persuasivas de su actuación lingüística en la oratoria” (Jiménez 323). No obstante, a lo largo de la historia, han sido muchos los trabajos teóricos que se han inclinado por su abordaje en relación con otras disciplinas y otros ámbitos de estudio, de donde surgen, por ejemplo, la Retórica como construcción cultural (Albaladejo 2013), a propósito de los medios de comunicación (Fernández 2019), o en sintonía con la Poética (Jiménez 2010). En cuanto a esta última y su relación con el análisis del texto literario recojo lo siguiente:

. . . la teoría del texto literario, en conjunción con el instrumental analítico-interpretativo de la retórica, supera la poética estructuralista, como se observa claramente en sus aportaciones a los estudios narratológicos (Chico 1987, Garrido Domínguez 1993, 17-25). El grado de amplitud analítica que alcanza la teoría del texto literario gracias a la integración en su cuerpo epistemológico de la retórica se observa en el hecho mismo de que logra explicar los aspectos pragmáticos localizados en el interior del texto literario y los proyecta hacia la comunicación literaria. (Jiménez 2010)

¹ En su 13º edición, el Premio La Sonrisa Vertical contó con un jurado compuesto por Luis García Berlanga, Charo López, Juan Marsé, Rircardo Muñoz Suay, Juan García Hortelano, Almudena Grandes y Beatriz de Moura.

Existe, por tanto, una confluencia entre los mecanismos retóricos y los literarios, o al menos en la manera de reproducirlos, ya que el texto se sostiene como unidad comunicativa y en ella operan la *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *intellectio* —componentes todos de la Retórica—, de manera que el texto literario reclama una extensión pragmática en tanto en cuanto “el escritor en el proceso de producción de la obra de arte verbal tiene como constante la figura de su lector”. (Jiménez 2010)

Ahora bien, y llegados a este punto, sería interesante ver cómo se manifiestan estos fenómenos retórico-literarios en *Alevosías* de Ana Rossetti. Lo primero que observamos es una adecuación comunicativa en función de qué relato se trata y quiénes son sus personajes. Por ejemplo, en el relato “Del diablo y sus hazañas”, el protagonista es un niño de apenas ocho años que comienza a experimentar sus primeros deseos sexuales. Él considera que esas sensaciones “extrañas” que comienzan a recorrerle el cuerpo son, en realidad, “obra del demonio”, de tal manera que cuando el demonio se apodera de él —esto es, cuando comienza a sentir los deseos de la lujuria— no le queda más remedio que deshacerse de él y la única forma de conseguirlo es masturbándose:

Porque el demonio se disfrazó de mosca, de sapo, de culebra y se apoderó de todos los escondites de mi cuerpo y sacó por mi frente sus cuernos de chivo, por mis dedos sus uñas de buitre, por mi espalda sus alas de murciélago y por mis cuadernos las imágenes de la tentación. (Rossetti 12)

Dicho lo cual, hemos de tener en cuenta que nos habla un niño, por lo que la narración estará repleta de estas señas, no solo en el estilo lingüístico —infantil y con empleo constante del polisíndeton— sino también en la manera en la que se van plasmando sus pensamientos —inconexos en ocasiones y repletos de *flashes*—:

Y la tentación era Nela. Y su culo de delante y su culo de atrás. Y el escote que se abría sobre el culo de delante. Y el escote que no había sobre su culo de atrás. Y si serían iguales los dos culos. Y los dibujaba. (Rossetti 12)

Un niño experimenta los primeros deseos de lujuria y comienza, claro está, a picarle la curiosidad pues no entiende muy bien qué es lo que le está sucediendo; pero sí tiene muy claro que su misión es expulsar el demonio sea como sea, e incluso ayudar a su primo a que también lo expulse porque “del pantalón de Fred, el demonio había levantado su tienda de campaña” (28), así que empieza “su tarea con tanto afán que Fred se puso a gemir como un gatito primero” (28) para finalmente “disparar un borbotón ardiendo” que iría directo a la garganta del niño, tragándose, así, el demonio. Como se puede observar, en estas líneas confluyen por un lado, la inocencia con que se emplean algunas expresiones con las que explica el personaje cómo se siente; y por otro lado, la sutileza con que son agrupadas algunas palabras —“Y los labios se juntaron sobre la carne de fresa como se juntan los bordes de un hoyo en las arenas movedizas” (21), — que contrastan con lo explícito de otras —“Nela tenía un culo detrás y otro delante” (11).

Cuando nos asomamos, por ejemplo, al relato “La sortija y el sortilegio”, —seguramente el que más desentona del libro—, se observa un mismo mecanismo retórico que se da en unas circunstancias muy distintas. La joven Laura se encapricha con el donjuán del pueblo y para que se fije en ella, acude a los servicios de una alcahueta. Las bridas de las que tira este relato son, por un lado, magia negra y, por el otro, la inocencia —aunque de forma diferente a como se manifestaba en el relato anterior—. A propósito de la magia en Ana Rossetti, no puedo dejar de recoger las siguientes palabras de Ana Sofía Pérez-Bustamante, que aunque se refieren a la poesía, también pueden aplicarse a este relato:

Se trata en principio de pequeñas escenas eróticas que el sujeto poético erige desde la identidad de un yo que se enmascara (la máscara, decía Nietzsche, revela lo esencial y oculta lo accesorio que se enmascara para contemplar al objeto deseado o deseante, o para verse reflejado en el deseo ajeno, o para observarse a sí mismo . . .

(83-84)

Tal que así sucede en el relato cuando los jóvenes se disponen a hacer de su deseo su carne y fundir sus cuerpos en uno solo. El único inconveniente es que la alcahueta se encuentra en la habitación contigua recitando una sucesión de palabras a modo de hechizo mientras sujeta la sortija que el muchacho le regaló a Laura —pues así es cómo este conjuro será efectivo—. Consumado el deseo, la anciana reavivará en el cuerpo de Laura, de tal forma que una mirada inocente y perdida, presa en el cuerpo de la anciana: “Laura tenía un puñado de lunarias salpicándole las ingles y, en

el rostro, la lasciva sonrisa de una vieja ramera” (111). De esta forma, el conjuro que Laura suplicó a la alcahueta para poder calmar sus ansias y sus deseos de amor, se revierte contra ella. La anciana la ha engañado pues el hechizo tenía otro objetivo en realidad: un intercambio de cuerpos, de manera que la niña quedará —penosamente— atrapada en el cuerpo de la anciana, y esta —con astucia— en el cuerpo de la niña.

Si proseguimos en nuestro análisis, podremos ser testigos de un juego comunicativo similar al de los dos relatos comentados: un personaje víctima de un deseo sexual irreprimible, que de un modo u otro se sacia, actos que pueden acarrearle alguna consecuencia. En gran medida, el sentimiento que vertebra la obra es la culpa, presentándose al unísono con el deseo sexual. Y este es otro elemento con el que Rossetti juega en su texto y que sirve al lector de guía en todo momento. Para ello, se vale de una serie de experiencias sexuales —que como bien nos hace ver la autora, le pueden ocurrir a cualquiera— a las que les añade diferentes matices: inocencia, insatisfacción, malicia o perversión; y todo ello, atravesado por el filtro de la culpa. Pues a través de estas situaciones comunicativas, se va forjando todo un marco retórico mediante el que el lector pueda ver y ser visto, esto es, identificarse con alguno de los relatos porque a fin de cuentas, la sexualidad nos compete y debemos normalizarla. He aquí el mensaje de la autora a sus lectores.

Otra cuestión que no deberíamos pasar por alto a propósito del mecanismo retórico puesto de relieve en la obra, es la elección del cuento y no de la poesía, por ejemplo. Pues según señala la crítica respecto a la

producción lírica de Rossetti, en su escritura “deambula por la página en blanco —hoja virginal— inscribiendo sobre sus pliegues carnosos, palabras henchidas de cierta sensualidad” (Marín 132). Pues bien, esta elección puede deberse, en cierto modo, a las posibilidades que ofrece el cuento para con el lector, ya que este es a su vez lector y personaje, lo seduce y conduce; y esto es precisamente lo que pretende la autora, porque “el cuento, como tal, persigue efectos preconcebidos que intentan producir un efecto cautivante en el lector” (Alvarado 102). Y con esto no se pretende decir que la poesía no vaya a ofrecer esos efectos, igualmente cautivadores y deslumbrantes, pues sin lugar a dudas seguro que también lo conseguiría. Si la poesía ofrece espacialidad, el relato expansión; y es precisamente este espacio —y no otro— el que estas anécdotas y experiencias sexuales reclaman para su total despliegue.

Asistimos a lo largo del libro a todo un espectáculo tanto lingüístico como sensorial, pues el lenguaje se desnuda constantemente —como lo hiciera el cuerpo— con el fin de ocasionar vuelcos en el horizonte de expectativas del lector. En relación a esta característica de la obra cabe señalar que, además de confluir en él la posibilidad de un análisis que combine los elementos de la Retórica Clásica con los mecanismos propios del texto literario, existe también toda una Retórica de lo Erótico sosteniendo el telón de fondo. Esto pone al descubierto el dilema sobre la normatividad de la sexualidad y el género que aborda Judith Butler en obras como *El género en disputa* (1999). El erotismo forma parte de nuestra vida, probablemente al mismo nivel que el resto de circunstancias y situaciones

comunicativas pues es, en resumidas cuentas, otro acto comunicativo más. A este respecto, ya el propio Foucault reconocía un intento por entender la manera en la que se ha ido constituyendo, en la sociedad occidental, esta noción de *sujeto de una sexualidad* partiendo de las experiencias eróticas.

Llegados a este punto, es preciso reiterar algunos aspectos a propósito de la configuración lingüística y retórica de *Alevosías*. Por un lado, encarna todo un entramado literario donde lo erótico confluye en dos vertientes: una plagada de sutileza —al modo en que lo hiciera en sus poemas— y la otra más explícita y primitiva —como lo es el deseo sexual por antonomasia. Por otro lado, los mecanismos que pone en marcha en el transcurso de la obra apelan continuamente a un lector-personaje cómplice, que pueda verse reflejado en las vivencias que se relatan, para lo cual el formato narrativo le permite estas licencias. Y por último, hemos de destacar la puesta en práctica de procedimientos persuasivos mediante el lenguaje, a los que es posible acercarse a través de la aglutinación entre los elementos de la retórica clásica y las pautas para abordar el análisis literario, lo cual constituye el método analítico-interpretativo idóneo para tratar esta obra.

Tal que así, el erotismo se torna como el gran acontecimiento al que no podemos dejar de asistir —y al que no podemos dejar de sucumbir—, ya que constituye una faceta comunicativa muy importante del ser humano, a través de la cual opera *Alevosías* para mostrarnos la maravilla que encierra en su cotidianeidad y lo fácil que es verse involucrado en alguna de esas circunstancias.

La escritura de Ana Rossetti puede abordarse desde diferentes ópticas y marcos teóricos, dada la multiplicidad y amplitud que ofrece, así como su característica atemporalidad. En estas líneas, hemos intentado un acercamiento a su obra mediante la conjunción de la retórica y del análisis del texto literario como mecanismos de interpretación y estudio de su *modus operandi*, para lo cual *Alevosías* ha resultado ser clave. Es por ello que la experiencia estética que este libro causa en nosotros, lectores y personajes, es la esperada, pues viene de Ana Rossetti, escritora de deseos vorágines y cuerpos ensimismados. Porque cuando escribe parece que “tomara, al pie de la letra, la rogativa trascendente de Hélène Cixous que impele al sujeto femenino a escribir-se en el texto a través de su propio cuerpo” (Marín 132).

Bibliografía

Albaladejo, Tomás. “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario.”

Tonos Digital, no. 25, 2013, pp. 1-21.

Alvarado Vega, Óscar. “El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio

Quiroga.” *Revista Espiga*, vol. 7, no. 4, 2007, pp. 99-110.

Butler, Judith. *El Género en Disputa. El Feminismo y la Subversión de la*

Identidad. Paidós, México, 1999.

El País. “Ana Rossetti obtiene el Sonrisa Vertical con un libro de relatos.” 5

Febrero 1991.

Fernández, Amelia. “Transcreación: Retórica cultural y traducción

publicitaria.” *Castilla. Estudios de Literatura*, no. 10, 2019, pp. 223-50.

Foucault, Michael. *Historia de la Sexualidad*. Vol. 2. Siglo XXI, Buenos Aires,

1984.

García Martín, Luis. *Treinta años de poesía española*. Renacimiento, Sevilla,

1996.

García Posada, Miguel. *La nueva poesía (1975-1992)*. Crítica, Barcelona,

1996.

Jiménez, Mauro. “La Retórica en la Teoría Literaria Postestructuralista.”

Castilla. Estudios de Literatura, no. 1, 2010, pp. 323-45.

Mainer, José-Carlos. *El último tercio de siglo (1968-1998)*. Visor, Madrid,

1998.

Marín Calderón, Norman. “Más allá de la letra: cuerpo y escopacidad en la poesía de Ana Rossetti.” *Filología y Lingüística*, vol. 39, no. 1, 2013, pp. 131-38.

Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía. “‘El nombre de la rosa’ (pequeña divagación sobre magia y poesía a propósito de Ana Rossetti).” *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Visor, Madrid, 2013.

Rossetti, Ana. *Alevosías*. Tusquets, Barcelona, 1991

---. *Alevosías*. Ya lo dijo Casimiro Parker, Madrid, 2017.



LE CHAT NOIR

Y Ricardo Díaz Peris

Y. RICARDO
DÍAZ PERIS
1914

Haz bien el amor.

Te estaba diciendo que lo único que nos diferencia de los animales es nuestra *libertad*. Libertad para tirarnos por la cabeza cubos repletos de hielo o condones llenos de agua, por ejemplo; libertad para grabarlo y para, posteriormente, compartirlo en redes sociales. Fantásticas habilidades fuera de cualquier programación natural. Estas decisiones vienen determinadas por el *lenguaje*, que a su vez es determinado por la *cultura*, arma de doble filo que nos programa en gran medida y con la que nos posicionamos por encima de otras especies. Es ella la que condiciona nuestro comportamiento, hasta tal punto que algunos seres humanos creen pensar que en la actualidad conviven con *diferentes especies* de seres humanos. A eso yo lo llamo «racismo»; alguno de tus tíos prefiere llamarlo «orden».

En Madrid, en 2016, una de las cabalgatas de Reyes aún era comandada por un Baltasar blanco pintado de negro. Será porque en España no hay negros, dicen. Yo contemplaba la escena atónito, petrificado. Los caramelos impactaban contra mi cara mientras el mundo sonreía sin problemas ante aquel *bukkake* de azúcar, en una maravillosa metáfora de cómo penetran los estereotipos racistas en nuestra cabeza: camuflados en forma de dulce azúcar blanco. Blanco como tú.

Exagero, me dicen algunos... Bueno... «Pon lo tuyo en concejo, y unos dirán que es blanco y otros que es negro». Ya hemos hablado de tu *libertad* a nivel individual, pero ¿qué pasa cuando nuestras libertades y deseos chocan con los de otros individuos o colectivos más o menos favorecidos. Imagina a un pequeño Ricardo de trece años, después de clase, vestido de riguroso uniforme marrón y verde botella, sentado en una inhóspita parada mientras espera al autobús que lo llevará de vuelta a casa. Imagina que un adulto se aproxima a él de la nada. Imagina que parece cabreado, quizá por la amanerada forma de sentarse del niño. Imagina que lo agarra del cuello, que lo obliga a decirle que es maricón, «soy maricón», para luego arrojarlo al asfalto y propinarle patadas por todo el cuerpo.

Ambos sabemos que para empatizar con los colectivos menos favorecidos no hace falta que hagas un máster en *empatía*, ni que salgas con el chico negro homosexual que no hay en tu colegio de monjas. La respuesta la tiene el filósofo que me inspiró a la hora de escribir este libro. *“Si la base de nuestra cultura es el lenguaje, y hablar y escuchar a alguien es tratarlo como persona, podemos concluir que este es un proceso recíproco. Si tener relaciones con otros seres humanos es lo que nos humaniza, hacer el bien a otro es por tanto, hacer el bien por uno mismo.”* - Savater.

¿Dónde nos lleva esta psicopatía colectiva, Julia? Tal vez no generes empatía. Tal vez, según tus propios valores y creencias no consideres el sufrimiento como algo malo. O, simplemente, tal vez seas ignorante y, en tu ignorancia, *racista y feliz*. Menos mal que hiciste la comunión a los 8 años con la ilusión de querer tener un novio negro, algo que estaba fuera de la norma y que a tu abuela le provocaba una parada cardiorrespiratoria cada vez que lo gritabas en el parque con los demás niños.

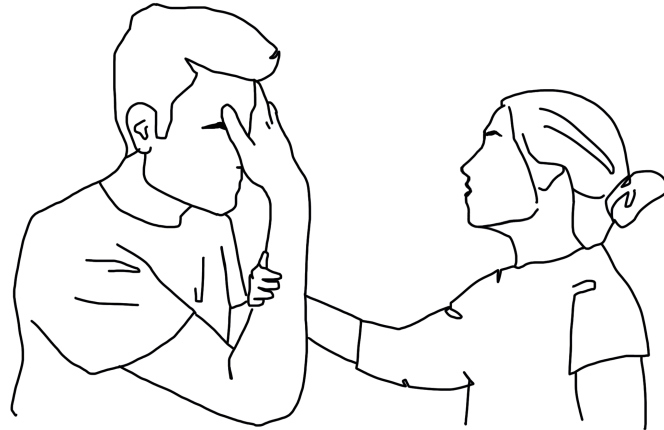
Si estás por encima de esta psicopatía individual y colectiva me temo que asumirás cierta responsabilidad contigo, con los que te rodean y con el suelo que pisas, pero no te estoy hablando de zumbarte a las minorías, ni de defender una ética común; la normatividad pervierte el ideal, hasta el punto de sustituirlo. La moraleja resultante de un libro como este te puede enseñar, simplemente, a valorar cosas tan simples como la comunicación y el lubricante. Un poco de narcisismo te ayuda a sobrellevar etapas en las que necesitas sobreponerte a un miedo y sentirte bien contigo misma, pero como en cualquier cosa, siempre que hay *demasiado o demasiado poco*, existe una patología en ambos extremos.

Hacer bien el amor es hacérselo a uno mismo. ¡Así que haz el bien, amor!

Nothing makes me feel more powerful than when a white dude eats my pussy. Oh, my God. I just feel like I'm absorbing all of that privilege and all of that entitlement. - Ali Wong.

Ética para Julia, Ricardo Díaz Peris.

SIEMPRE LO DOY TODO POR LA GENTE
SIN RECIBIR NADA A CAMBIO...



TE DAN GONORREA





**DISTRITO
ACTUALIDAD**

Luna Miguel, *El funeral de Lolita*. Lumen. Barcelona, 2018

Leer la primera novela de Luna Miguel es bucear en la memoria de alguien, tener el privilegio de saber qué siente Helena, la protagonista, en cada instante; notar, incluso, la cadencia de su paso, la textura de su piel, su mirada profunda y alejada del presente, sus defectos, sus manías, sus miedos y sus obsesiones. Un corazón abierto en canal encima de una mesa, expuesto a todo y a todos porque necesita gritar, ser escuchado, olvidar.



El libro comienza con el anuncio de una muerte a través de un mensaje. Siempre es una mala noticia perder a alguien, pero Helena se queda instalada en ese copo de nieve, sin sangre, inmóvil, casi tan inerte como el protagonista de la fatídica información que acaba de recibir.

Roberto fue su profesor de literatura, probablemente el objeto de ese tipo de atracciones adolescentes idealizadas por la erótica del poder. Y Helena, unos años antes del funeral con el que todo se desencadena, una chica huérfana de padre y madre, ávida de cariño y atención. No es fácil llevar a la espalda la muerte de tus padres en trágicas circunstancias. La vida sigue, claro, pero el amargor de ese recuerdo no se palia ni con varias ni con muchas copas de buen vino.

Hay relaciones que son meras anécdotas, otras que te acompañan de manera sosegada durante un largo tiempo y alguna que te marca de por vida.

Roberto pertenecía a este último grupo con un perfil fácil de encasillar: intelectual, atractivo, dilatada experiencia en la vida, casado y sin escrúpulos. La historia que viven ambos, Helena y Roberto, es sexo aderezado con más sexo. El peligro es notar que el deseo se vuelve rabia, que el enamoramiento se torna en odio, que hay deseos de venganza, que todo aquello por lo que una adolescente suspiraba ahora duele. Es el retrato de una víctima.

La narración de esta historia pone el foco indudable sobre su protagonista femenina, Helena. El resto de personajes que la acompañan –su novio, su jefe, sus amigas, Roberto o la mujer de este último- son meros trasuntos de seres sacados de la plantilla que da la propia cotidianidad que conocemos. Ella, no. Helena es víctima de su pasado, de Roberto, y todo lo que es y lo que le ocurre en el momento presente de la historia ha sido configurado por experiencias vividas en su infancia y primera juventud. Los homenajes de carne cada fin de semana o siempre que quiere olvidar, el gusto por el alcohol, el tamiz sexual por el que pasa a cualquiera de las personas que rondan su vida y el rechazo al amor sincero. Apartaba con las piernas a Sébastien, su novio, cuando hacían el amor; le incomodaba esa intimidad que no pudo lograr en otro tiempo. Ya nada tiene sentido en su mundo emocional, ni siquiera en el sexual. Nos dice en el capítulo veinticinco que “el orgasmo, como la muerte, deja el corazón vacío”. Pese a todo, vive aferrada a la emoción de sentir, de tocar con su cuerpo algo que le haga siquiera intuir el placer, aunque sea la humedad de su ropa interior usada.

Sumergirse en las páginas de *El funeral de Lolita* es también dejarse llevar entre líneas por la profundidad de la poesía; no en vano, todos los libros anteriores de la autora siguen la senda del verso y de la imagen. Y las referencias a obras y a

autores de reconocido prestigio en la historia de la literatura denotan lo que va más allá de contextualizar unas clases de literatura en un instituto de Alcalá de Henares. Vladimir Nabokov es casi la mano que mece la cuna, la ironía de un libro, *Lolita*, del que Helena empieza inversamente a formar parte el día que se pone brillo de labios con perfume de fresa, una blusa blanca abierta hasta el escote, vaqueros ajustados y dos coletas para leer un poema delante de sus compañeros y de su admirado profesor. Ser más niña aún, más cándida; mezclar la aparente inocencia con el deseo irrefrenable que conducía sus pasos con frecuencia al solitario departamento podía ser una mezcla explosiva.

Recorrer las páginas de esta, la primera novela de Luna Miguel, me ha traído reminiscencias de las paredes blanquísimas, blancas y, más tarde, ligeramente azuladas oscurecidas progresivamente por Lorca en uno de sus dramas más conocidos en un alarde metafórico del paso de la virginidad a la pasión desbordante. En el caso de *El funeral de Lolita*, el maquillaje de los labios de Helena es apenas un brillo rosa al inicio de la obra, un tono granate en el capítulo veintisiete y de color marrón al final. Recordar suele ser un camino de ida hacia ninguna parte y la protagonista esculpida por Luna Miguel es el ejemplo más vívido de lo que supone el laberinto de su propio pasado y que este vuelva de una manera tan abrupta a su presente.

Barcelona, Madrid, Alcalá de Henares o Cabo de Gata son algunos de los escenarios que rodean la tragedia de vivir dejándose arrastrar por la corriente. Un diario secreto que se pone a disposición de todo el que quiera leerlo para ser testigos de excepción de una historia cuyo lenguaje está aderezado con los recuerdos de la infancia, el primer deseo, la muerte, el sexo, las redes sociales

como transmisoras de noticias o estados anímicos, la amistad diluida en el paso del tiempo...

Una crítica gastronómica realizada por la propia Helena diría que se trata de un plato apetecible por la ductilidad de su lenguaje, pero difícil de cocinar debido a la dureza de algunos de sus pasajes y ese sabor salado que tanto escuece cuando los labios están cortados. Ser sin ser ya, pensar que tu vida es como la de los demás, llevar todo lo sufrido como un enredo que crece cada vez más en la cabeza.

Irene Cortés Arranz

A black and white photograph of a young man, shirtless and wearing a loincloth, playing a flute. He is standing in a natural, outdoor setting with trees and a large piece of driftwood in the background. The word "ÓPTICAS" is overlaid in large, bold, red capital letters across the center of the image.

ÓPTICAS







FEDERICO 2.0

ADELA

Siempre hace calor en casa de Bernarda. Lo notan las criadas, las vecinas y las hijas de la dominadora. Son aquellos muros un volcán a punto de entrar en erupción. La lava, sangre de las cinco muchachas encerradas tras un luto que pesa como una enorme roca que hubiese caído de repente sobre ellas, calienta los cuerpos de esas mujeres jóvenes. Y quema.

Los pechos de Paca la Roseta son una guitarra para Maximiliano y una lagartija recorre los de Adela hasta hacerla temblar. El peso del tiempo se cierne sobre sus cabezas igual que una losa y la menor de las hijas Alba se imagina marchitándose entre esas paredes que son murallas infranqueables.

No son suficientes las palabras de María Josefa desde su encierro; ella grita lo que sus nietas callan, amparada en la locura más cuerda que jamás se haya visto: salir, casarse, un hombre, alegría y el mar parecen ser las llaves de la felicidad, las cinco ganzúas con las que abrir el candado.

Es de noche, la una de la madrugada y el fuego sube de la tierra. Pepe el Romano se acerca a la fortaleza y cinco mujeres escudriñan cualquier rendija para verlo. Cinco desean, una habla, otra calla y la más joven ofrece su cuerpo a una realidad que le había sido negada. Entretanto, las historias sobre señoras vestidas de lentejuelas a las que los segadores pagan por llevar al olivar no hacen sino avivar la llama.

Dice Adela que el deseo muere. Y, ella, la pequeña de las hijas de Bernarda, lo quiere todo. Qué cortina de fina seda son sus palabras al preguntarle cubierta del disfraz de la inocencia a su madre por las estrellas fugaces: sentencia

la joven que le gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros. Así, sus veinte inviernos.

Piernas y boca han probado a qué sabe el caballo garañón. Hay quienes sólo oyen coces en el establo; no hay más ciego que el que no quiere ver. Está tras esas paredes el sonido del placer, de lo carnal, de la pasión, oculto a Angustias y a Martirio, a Bernarda, al pueblo, al mundo entero, pero siendo verdad, realizándose en un baile de gozo cuyos pasos marcan las agujas del reloj.

Adela se ha convertido en rayo y rompe el bastón de la matriarca. Se erige en nombre de la libertad para perderla en el instante que dura el resplandor del relámpago que sucede al trueno, al rifle, a Bernarda Alba:

“Mi hija ha muerto virgen”.

“Silencio”.

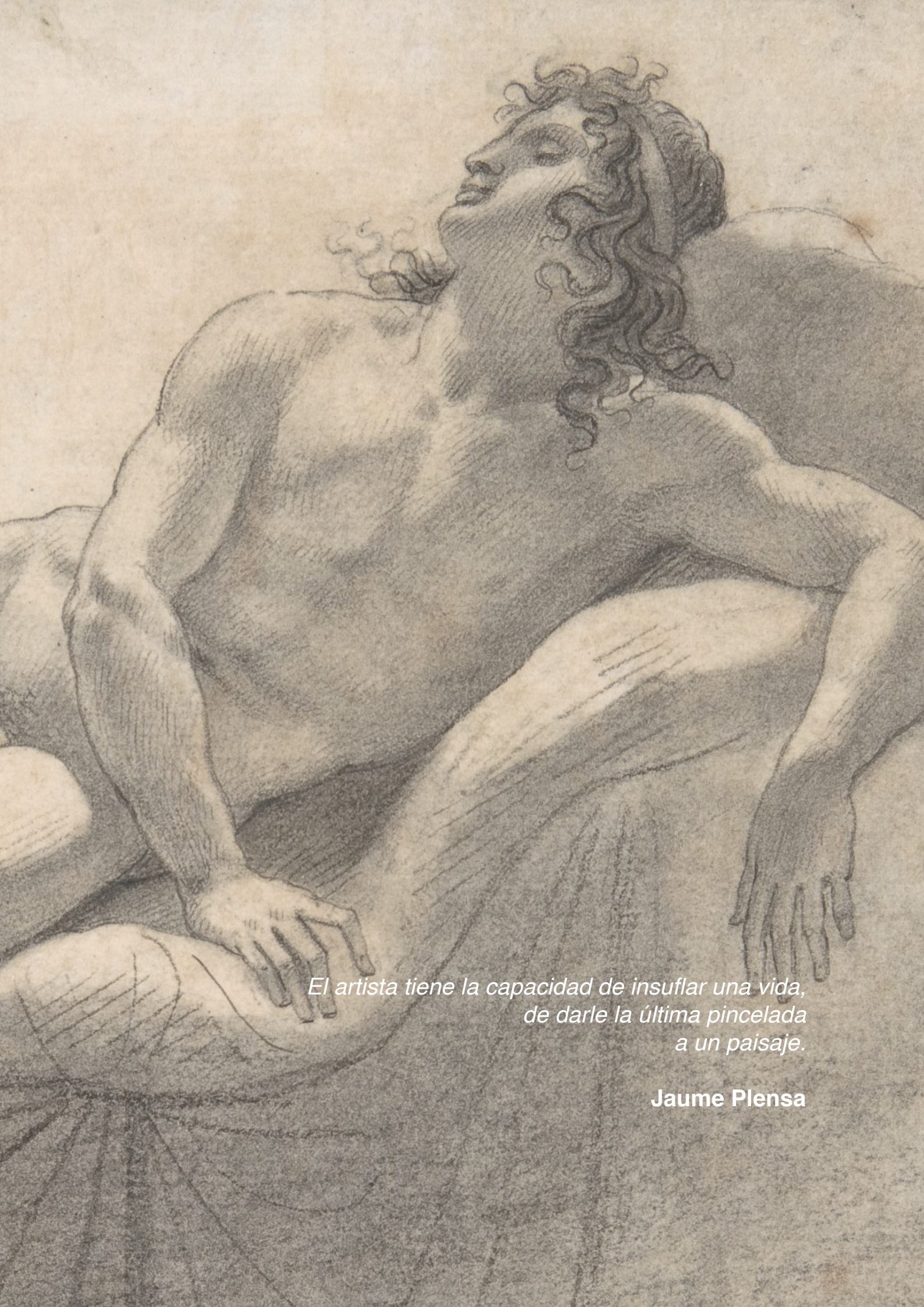
Existen voces que jamás deben ser acalladas, actos que se graban a fuego en el imaginario colectivo, palabras que son la antesala de lo que hoy somos. No hay miedo, no hay bocas cerradas, no hay rejas en las ventanas. Somos Adela.

Irene Cortés Arranz



**PALABRAS SIN NADA
QUE PONERSE**

Caty Palomares



*El artista tiene la capacidad de insuflar una vida,
de darle la última pincelada
a un paisaje.*

Jaume Plensa

Estamos hechos de palabras.
Palabras como cuerpos sin espacios.

(es la palabra lluvia,
la palabra memoria,
la palabra tiempo,
la palabra que nunca imaginamos).

Palabras en silencios de inmensidad
que quieren estallar y ser libres.

También estamos hechos de silencios.
Los nuestros. Los de otros.
Los silencios también se imaginan
con palabras que quieren soltar sus alas.

Ser libres. En las palabras.
Volar alto y profundo,
intensos y valientes
a la palabra del otro.

(PALABRAS SIN NADA QUE PONERSE)

DESEO

*A lo mejor no hubo esa tarde.
Quizá todo fue autoengaño.
La gran pasión
solo existió en tu deseo.*

José Emilio Pacheco

Yo sé que ata
pero me enredo
entre sus piernas
me retuerzo
con más ímpetu
y desmayo

logro apenas la boca
y no alcanza
al aire

en equilibrio acierta
y busca la palabra
mi cuerpo

atrás
no me sostiene
solo mira a mis ojos
sin saber por qué

apenas reconoce
balbucea...
y qué decirme
por qué de mí tan lejos.

LENGUAJE

Génesis
En el principio era el amor.

José Hierro

Idioma sin intérprete posible.
Tu cuerpo contra el mío.

MATRIOSKAS

*Y me pide y le pido
y me vence y lo venzo
y me acaba y lo acabo.*

Idea Vilariño

Es mi tiempo contigo una matrioska:

se me juntan los segundos
como dos cuerpos en entrega

se me separan los segundos
como si uno solo bastara

otra vez

una vez más.

COMO SI NADA
(3 haikus)

*Y sobre todo mirar con inocencia.
Como si no pasara nada, lo cual es cierto.*

Alejandra Pizarnik

Bebamos vino.
y siga siendo todo
como si nada.

Cuando enmudece
la tierra, con profundas
grietas adentro.

Tu cuerpo y el mío,
extenuando la noche.
Como si nada.

PARADOJA

*Y si no da más, tan solo encuentra
lo que hay en tus manos.*

Pablo Neruda

¿Es natural la raíz
si alza hacia arriba al árbol?

¿Si el tronco ensancha su espacio,
a qué obedece el fruto?

Si surge a tiempo,
inquebrantable, natural...

En esa lógica de la tierra,
cuerpo a cuerpo,
¿se es culpable?

CAMINO

*La normalidad es un camino pavimentado:
es cómodo para caminar,
pero no crecen flores en él.*

Van Gogh

Mirar tus ojos.
Saber que existes.

Ser.
En la misma aventura de la vida.

CIENCIA EXACTA

*Porque la única gente que me interesa
es la que está loca, la gente que está loca
por vivir (...) con ganas
de todo al mismo tiempo.*

Jack Kerouac

Dentro de todas las infinitas posibilidades
del azar,
y de acuerdo a las múltiples variables
de un conjunto no definido
en sus límites
(imprecisos y caóticos);

teniendo en cuenta el cálculo no logrado
de sumas imposibles
e hipótesis
jamás demostradas;

aun con los errores de la ciencia
y los procedimientos fallidos
de laboratorio.

Ni la prestidigitación
ni la nanotecnología más solemnes
podrán rebatir
la verdad
de esta locura

absoluta e irrefutable
de mis ganas de ti.

SUBLIMACIÓN

*Déjame entrar, déjame ver algún día
como ven tus ojos.*

Julio Cortázar

Desnúdate por dentro.
Hacia el idioma.

Si te atreves a entrar.
Todo el amor del mundo ahí.

Nada que hasta entonces te haya pasado
será la vida.

Tus ojos al desnudo.
Sin nada que ponerse las palabras.

Extenuante el deseo.
Será sublime.





