

LA VIDA EN MÍ NO TIENE NOMBRE:  
LA HEROÍNA DEL AMOR CORTÉS

*La desheroización de mí misma está minando subterráneamente mi edificio,  
cumpliéndose, sin yo saberlo, como una vocación ignorada. Hasta que por fin me sea  
revelado que la vida en mí no tiene nombre.*

Clarice Lispector

El héroe a veces no halla espacio de contención ni de contento, y se vierte, se derrama por la válvula del ser, o del no ser más bien, hasta acabar no cabiendo en sí. Este no tener espacio suficiente dentro de uno mismo, el *fuera de mí* de la canción, se manifiesta de forma muy significativa en el fenómeno erótico. Ahí está la tradición de la locura de amor, probando su vigencia en los usos idiomáticos de todas las lenguas occidentales, desde aquel *amor fou* de los trovadores al estoy loquito por ti de cualquier enamorado en la actualidad. Y hay un punto en el que este proceso casi patológico de enamoramiento alcanza la categoría de canon, es decir, pasa a ser una retórica. El final de la Edad Media y el principio del Renacimiento marcan esta consideración al alza del enajenamiento amoroso. La amada de Dante Alighieri, Beatrice di Folco Portinari, constituye un caso singular dentro de esa fenomenología del eros evolucionada a partir del código del amor cortés. En ocasiones, incluso parece subvertirlo. Y si para Séneca el bien era corpóreo, es decir, la idea se hacía tangible como un cuerpo más, la inspiración poética de Dante lleva a cabo el fenómeno opuesto: descorporeiza a la mujer de carne y hueso y la convierte en la idea motor de toda su poesía. El que este fenómeno trascendiera las fronteras y se extendiera por Europa hasta caracterizar gran parte de la lírica amorosa y del comportamiento erótico occidental avisa sobre el valor antropológico que puede tener una concepción del amor que pone al objeto amado en un pedestal de bondad, belleza y excelencia, aun antes de conocerlo. O precisamente por eso. Frente a la sintomatología erótica descrita como algo patológico en los tratados del medioevo, atribuida a simples excesos humorales en el hombre enamorado, Dante propone la beatificación de la mujer amada. Y con esto, la singulariza, la aparta del *tractatus* para insertarla directamente en la *ars poetica*. Toda una tradición de violencia contra la mujer, con el pretexto de subirla a un pedestal, comienza entonces y llega hasta la letra de algunos boleros en la actualidad. La excusa de Dante es haber nacido en un tiempo que funde en uno, con total naturalidad,

sensación y pensamiento, como quería T. S. Eliot ver en los poetas metafísicos ingleses; un tiempo que no ha disociado todavía religión y civilización, doctrina y vida. Para nosotros, sin embargo, no existe excusa posible.

Hay que tener en cuenta que el tratadista medieval recomendaba una terapia de reducción de la amada a sus condiciones reales, lejos de todo ensalzamiento e idealización. Se pensaba que la pérdida de control de uno mismo ante lo avasallador de la pasión amorosa era una señal de la patología del alma, tal y como el dolor lo es del cuerpo. Para muchos poetas tardomedievales, sin embargo, estos síntomas son el golpe de adrenalina e inspiración que los empuja a verterse en tiradas y tiradas de versos. En concreto, *La vita nuova* de Dante se ofrece como una glosa al rosario de sonetos y canciones provocado por esa pasión. Sus comentarios a cada poema son valiosos tanto para el conocimiento de los géneros literarios como para el desarrollo de su enamoramiento. Pero en otras obras y autores posteriores, no siempre se conserva esa glosa al poema amatorio. Es el caso de los poetas españoles de cancionero, por ejemplo, en cuyas composiciones bajo el canon estricto del amor cortés, el poema ha alcanzado el estatus de forma fija. Y hay otros poemas coetáneos no menos sujetos a convención que ofrecen una perspectiva distinta sobre el fenómeno erótico: la llamada lírica tradicional. Estas cancioncillas recogidas en florilegios, y que se hacen pasar por poesía popular, tienen detrás la autoría de un poeta culto. Los mismos hombres que escribían poemas de decoroso asedio a la amada fueron los autores de este género popularizante en el que la mujer era objeto de fantasías de consumación. La jerarquía social se traducía en otra de los géneros literarios, y, dependiendo de si la mujer era dama o villana, protagonizaba una u otra modalidad. En ambos casos, no obstante, se desvirtúa, y mucho, del papel real de la mujer en la relación amorosa.

El amor en el primero de estos tipos de poesía es una fuerza sobrenatural y levanta al amante y a su amada a una situación superior que con el tiempo será confundida con la ascesis neoplatónica. Paradigmáticamente, la labor que había llevado a cabo Dante con su Beatriz fue la de neutralizar toda vuelta a la cordura que buscarse normalizar a la amada y hacerla canjeable por otra, tal y como recomendaban los tratados medievales de medicina. Todo el esfuerzo retórico de *La vida nueva* pasa por idealizar a la amada, negarse a sujetarla a la condición de realidad que sería pensar en una mujer de carne y hueso, es decir, en un sujeto. Lo que hizo Dante fue no solo singularizarla, sino personalizarla, hacerla suya en la memoria. Y su efecto se pudo leer como toda una revolución, erótica y retórica, pero también política, pues instauró en el cielo de las formas

adorables a la mujer con nombre y apellidos. Es un debate que ya informa la dialéctica amorosa escenificada en *De amore*, de Andreas Capellanus, donde la simple casuística de posibles combinaciones, dama noble parlamentando con hombre noble, plebeyo con plebeya, plebeyo con dama noble, etc., introduce la posibilidad de romper con el orden feudal. En Dante, esta ruptura de una jerarquía aristocrática fundamentada en la vía de la sangre, sustituida así por otra basada en la individualidad, reivindicó lo psicológico frente a lo consuetudinario en las relaciones amorosas, pero encorsetó a la amada en un cielo que no le pertenece. Todavía no ha bajado de ahí, y esta prominencia de siglos, contrarrestada en muchos casos con una dominación y un maltrato sufridos de forma inveterada por la mujer, es un fenómeno que excede el canon erótico y poético para instalarse en los rasgos y conductas más patológicos del ser humano. Mientras tanto, a la mujer no parece habersele dado mucha vela en semejante entierro. La vida en ella sigue sin tener nombre. No se le dio la oportunidad de réplica a la mujer que era elevada al espacio excelso del ideal; como tampoco se le dio a la otra, su sosias real, a la que los poetas recurren para descargarse, en todos los sentidos del término, y a la que el mismo Dante utiliza de pantalla o señuelo. Su condición, ya sea dama o villana, se parece mucho al papel de la heroína por decreto: siendo su heroicidad, más que asumida impuesta; y el poema escrito para celebrarla, una especie de canto gratuito que la encorseta en un arnés so pretexto de subirla a un pedestal.

La labor que lleva a cabo Dante en *La vida nueva* y, con posterioridad, en toda su obra es de empecinamiento en la singularidad de ese amor. Hoy podemos verlo como un paso adelante, insisto, al haber reivindicado lo personal por encima de lo social, pero su cuadro roza lo enfermizo. Apenas sabe nada de Beatriz, se enamora de la muchacha cuando ella lo mira, subvirtiendo la máxima aristotélica que pospone amor a conocimiento; es decir, la ama de forma inmediata y casi mística, en puro acto de fe. Igual que una madre mira a su bebé y le da sentido, a Dante, Beatriz le hace sentirse real por esa unción de la mirada fundadora. No hay más, ni conocimiento mutuo ni pasión descrita en términos psicológicos, articulados conforme a la secuencia erótica de una relación sana y normal. El encoñamiento de Dante, si se me permite ponerlo de manera un tanto agreste, lo es por dación de identidad. *La vida nueva* es entonces la vida que otorga una segunda madre *dadora de infinito*, como llamó Vicente Huidobro a la amada en un poema. La tradición es larga, porque la carencia lo es. Y la mirada parece que restituya al poeta a lo real; es decir, el sujeto femenino parece que lo cualifique como objeto mirado. Pero no todas las miradas valen. No vale, por ejemplo, la mirada equivocada que le lanza una

dama situada por error en la trayectoria de los ojos de Beatriz. Y tampoco vale la mirada de la dama gentil, cuando, una vez desaparecida aquélla, Dante flirtee con la posibilidad de que a rey muerto le suceda un rey puesto. Ninguna de estas miradas basta porque solo la mirada de Beatriz es significativa, tiene y da significado. Por eso, cuando ella muere, ya ha quedado entronada en la fantasía retórica del poeta. En la de tantos y tantos en su mismo caso después de él, empecinados en que tiene que ser ésa, su Beatriz particular, crecidos si se les es negada, hartos de ella como Calisto de Melibea en el momento en que la someten a la catarsis de la cópula.

Frente al delirio de Dante, instituido ya en canon amatorio, entregado a la amada sin conocerla realmente, idealizada hasta el extremo de que ni se plantee conocerla sexualmente, Guido Cavalcanti parece un amante mucho más maduro y real. Ante el soneto que le envía Dante, y en el que Beatriz adquiere ya la estatura de una amada dadora de significado, al devorar el corazón del poeta, Cavalcanti deja claro en su soneto de respuesta, pero sobre todo en la canción *Donna me prega*, que nadie puede dar o poner nada en el sujeto que no estuviera allí antes; nada en puridad es de forma ontológica un objeto de amor, pues la relación se establece siempre entre sujetos o no se establece de forma real. Cavalcanti denuncia justamente que la relación entre Dante y Beatriz no se produce a través del afecto; es decir, de forma recíproca, sino solo por contemplación. Los estudiosos nos dicen que esto es así porque Guido defiende el chiringuito del antiguo orden feudal: que el sujeto no pueda ser descabalgado de la realidad por objeto alguno. Pero es que la revolución de Dante, pese a romper con siglos de tradición y aparente inmovilismo, al hacer que el objeto se impregne de cualidades individuales y tenga acceso a la cúspide social a través de su supuesta excelsitud, deja al sujeto malparado para la relación amorosa y para la vida. Parece mucho más real, en ese sentido, el orden ficticio que instaura Leonor de Aquitania y sus cortes y juicios de amor, en los que no solo la voz y el voto, sino el criterio y la capitalidad eran ostentados por las mujeres; quienes permitían, al amparo de esas leyes, muchas de las cuales tienen por cierto bastante sentido común, una especie de amor libre civilizado e incruento. Como veremos, la misma reivindicación de Eloísa a su amado Abelardo había apuntado en esa dirección.

Todo esto lo recogió Andreas Capellanus, quien redactó, como conclusión a su *De Amore*, una condena de la relación amorosa psicopática. El libro y sus dos primeras partes, en las que se codifica la relación de servidumbre del enamorado a la mujer amada, son atribuidos a la influencia de Leonor de Aquitania, y respondería al afán de esta y otras grandes por educar en cuestiones de amor al rudo noble medieval. Las contradicciones

entre el ensalzamiento del amor cortés en los libros I y II, por un lado, y el reprobatorio libro III, por otro, constituyen todavía hoy motivo de debate. Pero queda esa *De reprobationis amoris* final como un aviso contra los excesos más delirantes de la pasión amorosa; una obsesión que Andreas Capellanus ya señala en el primer libro, cuando busca definir qué es el amor, siguiendo muy de cerca a Ovidio: «No basta cualquier reflexión para hacer surgir el amor. Se necesita una reflexión obsesiva» (*Libro del amor cortés*, página, 31). El delirio no solo comportaba pasión irrealizable y diversa casuística patológica. Atentaba sobre todo contra las capacidades intelectuales. Es decir, una vez más a lo largo de la Historia, un problema metafísico se traducía en desorden epistemológico. Al errar en el perfil ontológico de la realidad, el hombre tira por tierra lo más sagrado e intrínseco que tiene: su capacidad de conocimiento. No es tanto una cuestión moral, de ética. Sino metafísica y epistemológica.

En el inicio de *La vida nueva*, el poeta llama a Beatriz *la gloriosa dueña de mi intelecto*. El principal aporte de este librito de Dante es la transformación de los códigos de servidumbre a la mujer en imaginaria cristológica, haciendo así de Beatriz, no un amo y señor, sino una criatura beatífica santificada por su martirio. A su vez, las imágenes venatorias que pueblan *De amore*, el halcón y el gavián como más dignos cazadores del faisán y la perdiz, son substituidas en *La vida nueva* por la sola imagen de la amada, tal y como el crucifijo acaba aunando en sus dos aspas toda la espartana simbología de una civilización. Son cambios que también afectan al *locus amoenus*, y la floresta es substituida por las cuatro paredes de la iglesia; en consonancia con una sociedad que abandonaba el campo para empezar a desarrollarse en la urbe: y en la que el noble era reemplazado por el burgués; la corte y su orden feudal, por la ciudad y sus relaciones comerciales. Los efectos de una sociedad impregnada de amor y *amicitia*, una sociedad en la que la virtud circule en todos los sentidos, horizontal y transversalmente, de Dios al hombre, con el tiempo, también a la Naturaleza; y del hombre al hombre, es decir, en el fenómeno erótico, son algo indudablemente positivo. Ya he señalado cómo el propio Dante recalca en varias ocasiones la coincidencia entre pasión y entendimiento en su amor por Beatriz, entre voluntad de amar y razón. El problema surge cuando se tensa uno de estos dos polos: y el lenguaje invade al sujeto; la retórica, a la realidad, y el enamorado no vierte todo su caudal de bondad sobre una mujer a la que conoce y por tanto valora, sino sobre la primera que llega con unas condiciones dadas y una voluntad preimpuesta: el canon de belleza y el recado de contemplación. Entonces, esa especie de olimpismo amatorio se vuelca sobre

ella sin conocerla bien, la objetualiza, pervierte su naturaleza de sujeto y, con el pretexto de las bondades del amor, la ama a discreción, sin conocimiento.

No es un procedimiento muy distinto al utilizado por don Quijote para fabricarse su dama, una Dulcinea erigida, objetualizada, sobre un sujeto invadido. La parodia de Cervantes se suele entender limitada a los libros de caballerías, pero el fenómeno amoroso que pone en solfa también atañe a idealizaciones como la de Dante. No en vano, el autor del *Quijote* es uno de los escritores más preocupados por el recto conocimiento y respeto de la naturaleza femenina. El ideal existe en la mente de Dante, pero supeditado a la necesidad y al hueco, una carencia formativa en su constitución. Un eco de la existencia del ideal es el entramado numerológico que informa todas las epifanías de Beatriz, siempre en torno a la hora novena o a horas múltiplo del nueve. Individualizada por esta misma operación mental que la predata, la mujer real es señalada como la ungida, la elegida. Y ya, una vez se la ha instalado en la ménsula del amor ideal, solo queda amarla. Un vacío, de repente, ha tomado forma. Más todavía, ha tomado también figura y filiación; y eso explica que, cuando la hornacina quede realmente vacía porque la amada ha muerto, siga allí la efigie que ha construido el poeta. Para Dante la muerte de Beatriz es un hecho secundario, pues el objeto amado siempre existió independientemente de la persona. Como necesidad. La mujer real ha desaparecido, pero la amada no ha muerto. La vida en ella no tiene ni ha tenido nunca nombre. Las interpretaciones escatológicas de *La vida nueva*, como hermenéutica cristológica, un decálogo de salvación al fin y al cabo, van por esa senda también. Por eso, cuando en *De amore*, en el diálogo entre el hombre y la mujer nobles, aquél le dice a esta: «Os pido, por tanto, vuestro amor, salvación de mi vida. Y eso es lo que trato de conseguir en mi cacería» (*Libro del amor cortés*, 113), la distancia para con Dante estriba en el medio, la simbología venatoria, no en el fin: la salvación por el objeto amado. Pero no se trata de negar aquí las bondades intrínsecas a la voluntad de amar. El problema es solo ése, la voluntad. Enseñaba María Zambrano que todo exceso de voluntad conduce al absolutismo. Y con el pretexto del amor, un amor no solo no correspondido, sino de imposible reciprocidad, pues no se le ha dado tiempo ni ocasión a la amada a desarrollar una proyección recíproca, ungida como está de los atributos que el poeta le pone por adelantado, con el pretexto de ese amor absoluto, decía, el sujeto invade o coloniza al sujeto haciéndolo objeto amado, pero más objeto que amado, en realidad.

En este contexto, ser mujer parece una tarea heroica. Y no lo digo por su celebración en tantos poemas, tantas Beatrices y Lauras rampantes y tronantes, sino en referencia a

otras mudas y anónimas heroínas. Está la heroína conforme con y en su papel. Está Beatriz, la mujer sobrehumana que se proyecta por encima de su época, de todas las épocas, de su amante y de su idioma, para inaugurar un arquetipo amoroso. Está la amada desgenerizada en señor, travestida del poder más masculino, tal y como se la imaginaron Leonor y sus condesas. Y está la otra (siempre está la otra), la que habita con holgura la alcoba y el poema, una alcoba de segunda, con sábanas bastas; un poema de menor rango y retórica: la cancioncilla. Aquí vierte Guido Cavalcanti su amor real, en una zagala; y aquí se vierten los poetas de cancionero del siglo XV en España, como he adelantado antes, fantaseando con la amada inalcanzable de su poesía amorosa según los cánones del amor cortés; pero haciéndola tangible, es decir, imaginando que la han poseído sexualmente, en las canciones a lo popular.

El molde o modelo lo daba la llamada *chanson de femme*, un género literario que parece remontarse a lo más ancestral de la especie y del idioma. En Galicia, que es, si se exceptúan las jarchas, dentro de la península ibérica donde primero cuaja esta forma literaria en las canciones de amigo, se respeta todavía el perfil psicológico de la protagonista: una muchacha que pena por su amado, ya sea, anticipando ansiosamente la cita con él, o bien, doliente porque este la ha abandonado. Pero entre los siglos XIV y XVI en Castilla, la canción *de femme* compuesta por poetas cultos alcanza un virtuosismo que desaconseja cualquier consideración de lírica popular y que hace más viable el término de lírica tradicional, esto es, enmarcada en toda una tradición culta de canto femenino. Como un Jano de dos sensibilidades poéticas, los poetas castellanos de la Baja Edad Media y primer Renacimiento cultivan la poesía de cancionero, en cuyas composiciones generalmente no pasa nada, solo el puro fervor y el asedio en boca del enamorado. Y se dan también al cultivo de las cancioncillas anónimas con voz femenina, en las que pasa todo, es decir, logran poseer a la muchacha, bien diferenciada social y sexualmente de la dama. Un mismo poeta sufre y conquista, canta y narra, en poemas de extensión similar pero muy distinta retórica, pues las canciones popularizantes tematizan las estrofas para dejar en un espacio elidido la consumación del amor; igual que en una película, el director introduce un fundido en negro después el primer beso, para ocultar la escena amorosa:

Desciende al valle, niña.

Non era de día.

Niña de rubios cabellos,  
desciende a los corderos,  
que andan por los centenos.  
Non era de día.

En este poema, anónimo como tantos otros, la aparente inconexión de los dos primeros versos queda explicada en la elipsis y el eufemismo de la estrofa final, siendo los corderos en terreno vedado un trasunto del amor vedado que se ha consumado. La pieza no es inconexa, tal y como afirman algunos estudiosos, sino que juega con la retórica del ocultamiento y la vuelta del verso inicial, informando a una audiencia entendida y cómplice de lo que en realidad ha ocurrido: la doncella ha sido desflorada. Porque, igual que los telespectadores, al ver la película, son conscientes de que después del beso y el cambio de escena, ha habido ayuntamiento, la vuelta de la forma zejelesca después del verso culminante debía de avisar a la audiencia de la época de que la consecución se había producido, quedando el virtuosismo del autor para introducir variaciones sobre el sitio y la forma de darse esa consumación. El poeta ejercita así su arte en dos planos que responden a dos formas poéticas distintas. Cuando canta a su amada, lo hace siguiendo fielmente los cánones del amor cortés: sujeto a normas sociales que prohíben el fornicio, sumiso ante la dama de forma casi enfermiza, esclavo de su voluntad, asumiendo la no consumación de su amor. Y todo esto encuentra su válvula de escape en composiciones de ese mismo poeta, de manera velada, donde fantasea sobre el amor conseguido y la mujer burlada. Un poeta que se venga de los desdenes de su amada y de los rigores de la retórica de cancionero en las muchachas que le ofrecía la lírica tradicional, una especie de doble o substituta con la que hacer las cosas que la titular, por así decir, no le permite siquiera imaginar. Sucede todavía siempre que un hombre deja a su mujer en casa y se va de putas. Aun en tiempos de libertad sexual como los nuestros, los bosques y parques aledaños a las ciudades, el mismo centro muchas veces, conocen bien este comercio de la carne. La oferta incluye hasta variedades exóticas. La dicotomía moral y su trasfondo de explotación siguen siendo marca de nuestra civilizada sociedad.

El mismo Andreas Capellanus, en su *De amore*, considera lícito este desfogue, siempre que sea ocasional y se dé con mujeres que no son nobles. Y hasta Dante flirtea con esta doble en *La vida nueva*. En un momento de la glosa a sus composiciones métricas, el poeta describe cómo por error otra dama cree ser la destinataria de su mirada.



Y la reacción del poeta es muy poco caballerosa en realidad, muy poco heroica, una nueva muestra de invasión de la realidad u objetivación del sujeto:

Entonces me alivié mucho, tranquilizado porque mi secreto no había sido descubierto aquel día a causa de mi mirada. Inmediatamente pensé en hacer de esta noble dama celada de la verdad; y tanto hice ver en poco tiempo, que la mayoría de las personas que hablaban de mí creían conocer mi secreto. Con esta dama me encubrí algunos años y meses; y para que los otros lo creyesen más, hice para ella ciertas cosillas en rima, que no es mi intención transcribir aquí sino en cuanto traten de la gentilísima Beatriz; por ello las dejaré todas a un lado, salvo alguna de ellas que escribiré porque va en alabanza suya (*La vida nueva*, página 43).

Triste papel el de la segundona: en ella, nuevamente, la vida no tiene nombre, es decir, no cotiza en las cimas de la obra del poeta, quien solo la quiere, si se me vuelve a permitir la franqueza, para follar, poéticamente hablando. Triste papel el de la mujer, y curiosa configuración la de los géneros literarios. Las cosillas en rima van para la que es celada de la verdad, reservándose lo noble del arte poética para la elegida. Igual que la canción según los códigos del amor cortés se dirige a la desdeñosa dama del mismo estamento social que ocupa el poeta, pero la canción popular va a los burdos oídos de la pastorcilla. Yeats lo puso en verso y de forma muy explícita: *Does the imagination dwell the most on woman won or woman lost?* Está la mujer ganada y la mujer perdida, con doble valencia para los géneros literarios. Entre una y otra, entre la unguida de virilidad y menosprecio y la seducida dulce pero ingenua, vive una mujer de carne y hueso. Entre las damas y las villanas, viven las heroínas, esas *pure femmine* de las que Dante habla con cierto desdén. Al poeta le parecerá siempre mejor dedicar las mieles de su genio a la eterna amada extinta. No faltarán serranillas con las que calmar lo más bajo de sus apetitos.

Habitualmente, la primera reacción de toda mujer, cuando se ve subida a un pedestal por su pretendiente, es muy parecida a la de los tratadistas medievales: avisa al amante de la perturbación que puede estar sufriendo, renuncia a esa posición de preeminencia, a esa estatura impuesta, insiste en subrayar su normalidad, «soy una chica normal», jura y perjura, procura racionalizar el proceso y que el que la pretende se avenga a bajarla a ras de tierra. Incluso en *De amore*, blindado como código para una elevación

de la mujer amada, las diferentes parlamentarias insisten en quitarle ese delirio al hombre de la cabeza. Se trata de ser elevadas a un plano más delicado de amor, no de que las idealicen. Todas saben que, desde lo más alto, la caída es tanto más dolorosa. Pero el poeta ya se ha lanzado a escribir, ya ha llenado páginas, o libros, ebrio de su amor, una ebriedad que no dimana tanto de la cosa en sí, el sujeto, como del amor a la canción, o al canto. *Love is love of the thing sung, not of the song or of the singing*. Los versos de Robert Bringham, tantos siglos después de Dante, resuenan en los oídos con la cordura de un tratado medieval. Sin embargo, en el poema de este autor canadiense de nuestros días, esos versos son solo una cara de la moneda, pues corresponden a la lucidez que la amada intenta imponer en un proceso amoroso, según el cual, con el pretexto de alabarla, se la idealiza, es decir, se la aleja de la realidad. El poema es dialogado y los versos citados son el parlamento de la amada. Pero *La vida nueva* y tantos poemas amorosos, desde el *Cancionero* petrarquista a la poesía de Garcilaso, son espacios retóricos carentes por lo general de la posibilidad de réplica. Se hacen elucubraciones sobre el nombre de estas amadas misteriosas, se debate si Elisa será o no Isabel Feryre, pero en el caso de todas estas mujeres, de nuevo, la vida en ellas no tiene nombre. Lo que queda es el texto exento como exudación de la pasión del poeta, un amor a la canción y al canto que deja mal parada a la que supuestamente es motivo de los mismos: la mujer amada. De hecho, la muerte de ellas es miel sobre hojuelas, pues recrea la figura de un amor imposible más allá de la muerte, alguien que no sabe y no contesta y perfila los versos con un buril de trascendencia. Tan es así, que llega a convertirse en un motivo retórico más. La tradición es larga, pues, como se verá, llega hasta el espacio en la anagnórisis de Kelvin, el héroe protagonista de *Solaris*, lo que lo hará clamar contra esta retórica y sus pretensiones metafísicas.

Por otra parte, las referencias constantes que incluye Dante en *La vida nueva* a lo que escribe, a por qué y cuándo lo escribe, el pequeño comentario de texto que sucede a cada composición, con el cuerpo de Beatriz todavía caliente, no son sino muestra de esta ebriedad de cantar que confunde el luto con la celebración. Es un uso de las letras muy diferente al empleado para ensalzar la gesta del héroe, cuyos actos son reales y en muchos casos históricos. A la peculiar heroína que protagoniza gran parte de la lírica de Occidente no se la canta por lo que ha hecho; sino, como mucho, por lo que se pretende que nos haga, o por aquello que no se deja hacer. Y si bien es cierto que el estro de Dante parece desinteresado, ajeno a toda voluntad de posesión carnal, el afán de comentarista de sus propios textos lo aleja también de un amor verdadero. Es como si Beatriz, todo lo trufada

de divinidad que se quiera, fuera solo el detonante del proceso retórico de escritura. De hecho, la posibilidad de una experiencia real en la vida amorosa de Dante queda truncada al final de *La vida nueva*, cuando renuncia al amor de la dama gentil, haciendo caso omiso de la sabiduría que encierran los tratados medievales, aquello de que la mancha de mora con otra verde se quita. Desde Cicerón, se sabe que un clavo con otro sale, pero los estudiosos de la literatura alaban esta castidad de Dante por lo que significa en la construcción de un amor puro, sobrehumano e idealizante. Sin embargo, lo que ocupa claramente al poeta es otro edificio, la elevación de su obra literaria: «Así, si quiere Aquel por quien todas las cosas viven que mi vida dure algunos años, espero decir de ella lo que nunca fue dicho de ninguna» (*La vida nueva*, 141). No nos engañemos: para Dante, la excelencia de Beatriz no radica tanto en su naturaleza humana, sus rasgos, virtudes y defectos, como en el hecho de que él haya decidido cantarla como nadie ha cantado a mujer alguna antes; es decir, cantarla gratuita, olímpicamente. Su amor no es, insisto, de la mujer amada, sino de la canción, o del canto. *Not of the thing sung, but of the song or of the singing.*

La verdadera heroína de la Edad Media es Eloísa, volcada en la humanización y no en la divinización de Abelardo. Apasionadamente enamorada de él, Eloísa renuncia, igual que Dante renunció a la dama gentil al final de *La vida nueva*, a volver a casarse con otro y prefiere permanecer fiel a un hombre que la sacrificó por su carrera intelectual. La diferencia con otras heroínas anónimas en tantos textos medievales, la diferencia con Dante, es que Eloísa sí tuvo turno de réplica y utilizó las letras no para cantar, sino para contar con plenitud y sin sordina el alcance heroico de su amor. Su testimonio en las cartas a Abelardo así lo prueba. Hay en ellas, y en esa defensa a ultranza de un amor libre y puro, mucho más heroísmo que en la baladronada de su amado al inicio de *Historia calamitatum*; la justificación que Abelardo dejó a la posteridad, y en la que literalmente defiende una práctica bélica de las letras: «Abandoné el campamento de Marte para postrarme a los pies de Minerva. Preferí la armadura de la dialéctica a todo otro tipo de filosofía. Por estas armas cambié las demás cosas, prefiriendo los conflictos de las disputas a los trofeos de las guerras. Así pues, recorrí diversas provincias, disputando» (*Cartas de Abelardo y Eloísa*, página, 38). Hasta Juan Ramón Jiménez, que quizá sabía algo de la renuncia de la mujer por la carrera del hombre, ensalza a Eloísa en su magno poema *Espacio*. Allí reserva toda su ira para el capado Abelardo, quien no duda en justificar su seducción de la muchacha atribuyéndola al pernicioso efecto que las mujeres tienen sobre los hombres, traicionando así lo más sagrado: el amor de ella (algo que Eloísa

no deja de recriminarle elegantemente en su primera carta). De nuevo, la diferencia para con Dante, entregado a la causa canora de Beatriz, estriba en que la pasión de Eloísa es real, fundamentada en el conocimiento de su amado y de la pasión intelectual que los unió. Sus cartas son lo opuesto a lo gratuito de la voluntad olímpica de cantar. Se ve en la insuficiencia del lenguaje que Eloísa utiliza para ubicarse con respecto a Abelardo en el saludo inicial de la primera carta: *Domino suo, imo patri, conjugii suo, imo fratri; ancilla sua, imo filia; ipsius uxor, imo soror; Abaelardo Heloissa*. Hermana, mujer, criada, hija, por todos esos estados pasa sin detenerse, como si no hubiera término para su amor. Todo cuanto cabe en el mundo, toda la fenomenología de las relaciones entre hombre y mujer, se le queda corta a Eloísa, no vale ni para protegerla ni para fundar ese amor inefable y verdadero de uno de los testimonios de mujer enamorada más desgarradores que nos ha llegado. La heroína rechaza el talismán del nombre, una letra que no la contiene, y empieza con una fórmula conmovedora en su sinceridad y sencillez: *Amado mío*. El valor heroico y sustantivo de las palabras no solo se aprecia en el delgado calibre con que las usa Eloísa; sino en que, frente al impulso de la escritura de Dante, ella escribe después de un conocimiento profundo y tangible de Abelardo.

Su defensa del placer erótico que compartió con su amado, una reivindicación del eros en toda su dimensión, es algo heroico viniendo de una mujer en el siglo XII: «Debería gemir por los pecados cometidos y, sin embargo, suspiro por lo que he perdido» (*Cartas de Abelardo y Eloísa*, 121), dice textualmente en su segunda carta a Abelardo, más reposada pero no menos apasionada y heroica. La literalidad de este llamamiento es el principal venablo que contra el castrado lanza Juan Ramón Jiménez: si hubo una mujer así, lo increpa directamente, el ideal existe y no es necesario inventárselo. Ni siquiera la muchacha abandonada de la lírica popular, a la que da voz, no se olvide, un hombre, llega a rozar el sentimiento de pérdida que transpiran las palabras de Eloísa. El cociente de su heroicidad estriba también en que se sabe la elegida y así lo manifiesta: «Y, dejando a un lado las demás cosas, piensa en qué forma tan particular me eres deudor. Si te debes al común de las mujeres piadosas, justo es que me pagues a mí con más dedicación, pues soy solo tuya» (*Cartas de Abelardo y Eloísa*, 99). Rompe el corazón este clamor de Eloísa. Como mujer despechada, echa mano de todos los argumentos hasta que, como heroína, rechaza el talismán y recurre a la única razón legítima para llamar a su amado: *el amor sin límites con que siempre te amé*. Por ese amor, Eloísa está dispuesta incluso a bajar en la escala de los nombres hasta lo más bajo; trazar un recorrido desde la dama a la villana, colmando los distintos episodios amorosos de los poetas y sus respectivos

géneros: «El nombre de esposa parece ser más santo y más vinculante, pero para mí la palabra más dulce es la de amiga y, si no te molesta, la de concubina y meretriz» (*Cartas de Abelardo y Eloísa*, 100). Este amor desinteresado, pero no carente de ansia de reciprocidad, de defensa y reivindicación de un bien común; es decir, este amor real y realista, es el opuesto al de Dante por Beatriz, un andamiaje espurio para levantar la obra ideal del poeta. Quizá Beatriz, de habersele dado turno de réplica, habría cambiado toda *La vida nueva* y hasta la *Comedia* por unas pocas palabras de amor compartido. Eloísa lo hizo, enmendando la plana a un Abelardo que adorna su *Historia* para hacerla aún más calamitosa. Y en esa reivindicación de hasta qué punto estuvo dispuesta a defender su amor por encima de todo, Eloísa roza el heroísmo de nuevo en sus cartas: «En ella [*Historia calamitatum*] no juzgaste indigno exponer algunas razones que yo te daba para disuadirte de un matrimonio desgraciado. Pero dejaste en el tintero la mayoría de los argumentos que yo te di y en los que prefería el amor al matrimonio y la libertad al vínculo conyugal» (*Cartas de Abelardo y Eloísa*, 100). Uno no se cansa de oír la voz de esta heroína de la Alta Edad Media.

Hay en estas palabras un anticipo de la carta escrita por María, condesa de Champaña, hija de Leonor de Aquitania, y que Andreas Capellanus incluye en su *De amore* para dirimir el debate en torno a la posibilidad de darse el amor entre esposos: «Los amantes, en efecto, se dan mutua y gratuitamente todo y sin que les obligue razón alguna. Los esposos, por el contrario, quedan obligados por el débito a satisfacer sus mutuos deseos y a no negarse nada» (*Libro del amor cortés*, 124). Parece que los hombres se mostraran sordos a esta desinteresada forma de amar femenina. ¿Los hombres, o los maridos? Porque Eloísa se queja solo en el espacio privado de la misiva a Abelardo, asumiendo sin rechistar su reclusión en el convento, alejada de su esposo. Parece bien consciente, de hecho, de hasta qué punto la ha perjudicado, a ella y a su amor, el sacramento del matrimonio. Y aunque no haya conocido demasiado tratamiento en la literatura occidental, esta forma de concebir el amor ofrece un perfil antropológico distinto en el hombre y la mujer, y es tremendamente heroica. Solo se gana perdiendo, parecen decir con la boca chica estas mujeres que lo dejan todo por la proyección pública de sus maridos, ocupados, como Pedro Abelardo, en el estudio de los universales y ajeno a la particularidad de Eloísa, un ideal de tangible existencia. Mientras, con la boca grande, estas mismas mujeres guardan un respetuoso silencio.

En la película de Brian Gilbert *Tom & Viv*, por ejemplo, basada en una obra de teatro de Michael Hastings sobre la tormentosa relación entre el poeta T. S. Eliot y su primera

mujer, un oficial del ejército estadounidense visita a Vivianne Eliot en el manicomio en el que su familia y su marido la han recluido. Cuando el oficial insinúa que T. S. Eliot podría haber actuado de modo cobarde al recluirla allí, Vivianne responde airada con una frase rotunda: *Mi marido es el mejor poeta en lengua inglesa*. La renuncia por parte de la mujer en favor de la carrera intelectual del hombre, una variación interesante sobre acción y contemplación, las armas y las letras, es el verdadero acto de heroísmo, llámese el esposo Pedro Abelardo, T. S. Eliot, Gustav Mahler o Juan Ramón Jiménez. Llámese incluso Stefan Zweig, quien no dudó en llevarse consigo a la silenciosa Lotte. Y es una acción que los hombres no solo no entienden, sino que pasan por alto con su ansia de gloria, buscando ese ideal que Juan Ramón denuncia en Abelardo pero no se aplica a sí mismo, quizá en la creencia de que solo con la idealización es posible hallar el Espacio para la poesía. Ese espacio que, como en el caso de Dante, les permite elevarse sobre la efigie idealizada de la amada para su propia glorificación. Ese espacio que el idioma reconoce y cataloga con su sabiduría proverbial: *Detrás de todo gran hombre hay una gran mujer*.

Cervantes era consciente de esta grandeza, y dedicó no pocas páginas de su voluminosa obra a ensalzarla. Incluso a contracorriente, como en el caso de la pastora Marcela en el *Quijote*. Pero hay un precedente más radical todavía en *La Galatea*: Gelasia, cortejada por varios pastores, amenaza con arrojar desde la peña a la que se ha subido a celebrar el único amor que está dispuesta a consentir, el de la Naturaleza. La pastora es tildada de cruel una y otra vez por sus pretendientes, que la asedian con versos y se atreven incluso a arrebatarse su espacio personal, esa roca sobre el Tajo. Uno de ellos hasta intenta, en ese mismo río, suicidarse por ella, como un esbozado Werther. Otro le increpa a Gelasia su crueldad con versos de Garcilaso, dejando claro cuál es la tradición de enajenación mental, de locura de amor, en la que Cervantes sabe insertos tales delirios. El héroe, muchas veces, no es profeta en su tierra; y estas heroínas de Cervantes demuestran, entre el rechazo y la incomprensión, lo heroico de defender su idea de la libertad *aun a riesgo de perder la vida*. Siempre ha tenido mejor prensa en la literatura occidental la locura, o la cárcel, de amor. Hasta Juan Ruiz, en su esfuerzo pedagógico por dejar claro cuál es el buen amor y cuál el *amor fou*, tiene problemas para sonar convincente. Solo en el caso de la literatura epistolar, como en las cartas de Eloísa, o en el caso de un autor ecuménico y polifónico en su concepción de la literatura como Cervantes, la mujer parece alcanzar esa voz suficiente. En muchas otras obras de la tradición occidental, sin embargo, la mujer se ve encorsetada en papeles y voces que

quedan en un platillo o en otro de lo que parece ser el fiel de la balanza: la aquiescencia al hombre. Porque la literatura ha sido durante mucho tiempo cosa de hombres. Por eso, oír la voz angelical de Maite Martín cantando boleros de letras que suenan con un tono funesto entre las estadísticas de mujeres víctima de los malos tratos; ver el canon de patología amorosa repetido en voz de una mujer, puede parecer algo subversivo, pero no deja de tener un pequeño eco macabro. Entre la dama y la villana, entre la mártir y la crudelísima, entre Dante y Pedro Flores, ni tan fácil ni tan difícil, ni lenguaraz ni muda, ni puta ni santa, se escapa la voz de la verdadera mujer: la vida en ella sí tiene nombre.