

**LA VIDA EN MÍ NO
TIENE NOMBRE**

CARLOS JIMÉNEZ

ARRIBAS ENSAYO



ÍNDICE

Prólogo

El escudo de Aquiles y la piel de Briseida

El capitalismo heroico de Robinson Crusoe

Cormac McCarthy y el caballero andante

Stefan Zweig, el héroe de sí mismo

Séneca, el héroe romano

Dama y villana. La heroína del amor cortés

Simiente de Teresa de Jesús

La pastora en la roca

El año heroico de 2666

Solaris: el héroe era el futuro

Epílogo. La vida en mí no tiene nombre

Nota bibliográfica

PRÓLOGO

Hay una inocencia que tiene el héroe antes de partir, algo previo al viaje, una especie de ingenuidad, igual que el que empieza a leer un libro y no sabe cómo va a acabar, la suspensión de la descreencia en términos anglosajones, cuando se cancela el escepticismo. Es un candor que el héroe, la heroína, va perdiendo según avanza en su periplo. Si le contaran lo que iba a ser en realidad el viaje, el cúmulo de luces, de horizontes, los pasos que lo iban a llevar por tierras, mares y montañas, probablemente le quitarían la idea de la cabeza. Si es que el viaje es una idea, y si es que el héroe, la heroína, el sujeto heroico, en algún momento lo tiene en cuenta. Quizá ni siquiera sienta lo que es, lo que puede ser el viaje. Quizá lo que le parece que acaba siendo el viaje conforme avanza, lo que el viaje acaba cuajando en sí, destilando en el sujeto heroico, sea una suma de instantes vacíos que, al empezar, antes aun, en su candidez del principio, ni imagina ni concibe, una anagnórisis demorada que no le cabe en la cabeza. Si Aquiles tuviera en Esciro un regusto de la sangre de Héctor que lo acabará embadurnando, un atisbo de la sal de las lágrimas seca en la cara de Príamo, un aroma de los muslos de Briseida, del aliento fétido de Agamenón, un roce del cabello del cadáver de Patroclo, siquiera una mancha en el dorso de la mano de los litros de aloque consumido después de la batalla, jamás dejaría que Ulises se lo llevara a Troya. Envejecen los paisajes en la mirada del héroe, crepitan en sus párpados con un fuego lento parecido al tedio. Envejece el héroe en la dilapidación de los paisajes, lo que se le antojaba un avance.

Viajo al norte de España. Imagino campos toscanos en la Rioja, bosques y riscos, y los hayedos se espesan delante de mis ojos en Valvanera. Antes, los dos Barbadillos trenzan su vigencia de piedra cabe el río Pedroso. Llego al Cantábrico, y el mar se tersa en azules, me sumerjo en él y tiemblo al ver el fondo, las rocas y algas, arenas y bancos de peces. Pero cuando salgo de unas aguas que no logran retenerme mucho tiempo dentro, ya soy menos ingenuo, mucho más viejo. Consumo a paso de gigante las etapas del viaje. Me pregunto si ser héroe es eso, si ser heroína es no cejar, no cesar, no dejar de ver siempre nuevo el paisaje. No envejecer. O saber hacerlo.

Escribí los diez ensayos centrales de este libro en 2008 y 2009. Antes había escrito el ensayo inicial, sobre *Ilíada* y *Odisea*, en un verano que pasé en 2004 en Tenerife. Quedó ahí ese ensayito que no aludía todavía al escudo de Aquiles, y, por supuesto, quedaban muchos años para que tradujese *El silencio de las mujeres*, de Pat Barker, donde Briseida cuaja como heroína entre el héroe y el antihéroe, entre Aquiles y Agamenón. Y

más años quedaban aún para que tradujera *El héroe de las mil caras*, de Joseph Campbell, donde se cartografiaba el viaje del héroe y sus variaciones, también sus etapas. En aquellos años este manuscrito se titulaba *El héroe y sus antípodas* y buscaba esa figura anti-heroica en cada uno de los diez periplos que lo formaban. Al principio escribía sin un plan fijo. Acababan de publicarse *Viaje al ojo de un caballo y Darwin en las Galápagos*, mis intentos de escribir narrativa no habían cuajado en nada, y me planteé la posibilidad de escribir un ensayo a la manera de Montaigne, de Emerson, a quien acababa de traducir. Un merodeo no sistemático por mis lecturas, quizá con la presencia en el subconsciente de *Hombres representativos*, un pequeño catálogo de héroes. Recuerdo que en el prólogo hablaba de los khoisan, la tribu que más se parece en su diseño genético a los primeros *sapiens* de la sabana africana. Los imaginaba saltando, los confundía interesadamente con otra tribu posterior, los masai, dando saltos para separarse del otro ser pegado a ellos por las plantas de los pies, una imagen simple de lo que podía ser un antípoda. Recuerdo que en ese prólogo hablaba de Barack Obama, ganador de las elecciones a la presidencia de los EE. UU. en 2008, el primer presidente afroamericano de la historia, un demócrata que encandiló a los progresistas de todo el mundo y acabaría ganando el premio Nobel un año más tarde. Pero pasó el tiempo, y Obama fue decepcionando a todos con sus promesas incumplidas y la ignominia de ser el presidente que ejecutó de forma arbitraria a Bin Laden, como si el brazo ejecutor de lo más arbitrario fuera siempre el de los presidentes demócratas, si pensamos que Joe Biden acaba de hacer lo mismo con el cabecilla que sustituyó a Bin Laden al frente de Al Queda.

Escribí aquel prólogo cuando pensaba que había acabado el manuscrito. Antes, cuando lo empecé, fui sumando lecturas al ensayo embrionario sobre los héroes homéricos. Era un trazado azaroso, Robinson Crusoe cayó en mis manos por algún motivo; por algún motivo leí *La carretera* de McCarthy; luego a Séneca, luego a Zweig. El ensayo iba cobrando forma en el archivo del ordenador. Y decidí cambiar de tono y leer un libro que me habían regalado hacía años, *La vida nueva*, de Dante. La heroína cantada por los poetas medievales acabó siendo representada con gran dignidad por Eloísa, y luego llevó de la mano a otra, Santa Teresa, cuyas obras completas tomé prestadas de la biblioteca de mi tío Víctor en Barcelona. Puede que ahí fuera donde más fascinado quedé por lo que todavía no sabía que era el viaje del héroe. Don Quijote y Próspero le dieron más fluidez al avance, y *2666* fue otra lectura atrasada que me enviaron por correo desde Turquía en 2005, azares de los libros. Lo más sorprendente fue ver lo bien que encajaba con el resto. *Solaris*, recomendación de los editores de Artemisa, Ulises

Ramos y Marian Montesdeoca, me curó en cierto sentido de mi animadversión por la ciencia ficción. Era pura metafísica. Y ahí quedó la cosa.

Había en aquel prólogo definiciones de la palabra *héroe*, y de la palabra *antípoda*, porque el manuscrito, hablando de héroes y antihéroes. Y había también un intento de explicación del orden, que no era cronológico. Ensayaba una lectura contemporánea de los distintos héroes y heroínas, y había una conclusión o epílogo al final. De ese epílogo, que comenzaba con una cita de Darwin, rescato ahora lo que me parece más aprovechable: *Natura non facit saltum*, la Naturaleza no da saltos. Darwin repite varias veces a lo largo de *El origen de las especies* esta vieja máxima de la historia natural, feliz de que su teoría no venga sino a corroborarla, a demostrar el pausado y continuado avance de los procesos naturales. Algo del burdo guerrero aqueo y del sutil Ulises perdura aún en el pensativo Kelvin de la novela *Solaris*; y algo del obstinado Sancho Panza, quizá ideado por Cervantes para ocultar, más que para revelar, la fulgurante efigie de su amo, perdura todavía en los sabuesos literarios y su afán de perseguir al héroe. En el mundo natural los estadios intermedios en la evolución se extinguen dando paso a nuevas y más formalizadas especies. Pero no está muy claro que en el universo literario unos héroes ocupen con más éxito el hueco mitológico que han dejado otros. Cuando Darwin acudía a los diferentes estratos geológicos buscando restos que ayudaran a explicar su teoría, se encontraba con organismos fósiles, huellas trazadas misteriosamente en la pared caliza. Pero cuando un lector abre hoy día *Robinson Crusoe*, *La tempestad* o *Ilíada*, salta el héroe vivo de entre las páginas y viene a recordar, no pocas de las veces, lo más real del lector mismo, el hecho insoslayable de que lo humano permanece. Esa es la lección más hermosa del libro de Darwin, la inevitabilidad y garantía de futuro de la vida, también su destilado en esa rara perfección que es el ser humano. Ulises acarrearía entonces el arquetipo del tesón y la sagacidad en sus constantes iluminaciones, pero, ¿cómo equilibrar con este rasgo del héroe su pizca de antihéroe, esa venganza cavernícola en tiempos civilizados? Robinson Crusoe encarna el ingenio arquetípico, pero también el sentido práctico, porque, ¿a qué preocuparse por el otro, el sentido trágico de la existencia, cuando se vive en un entorno lleno de materias primas? Su modelo de explotación sostenible de los recursos naturales deja también entrever un arquetipo de sometimiento y expolio de la naturaleza que ha acarreado en nuestros días aciagas consecuencias. El padre de *La carretera* es el arquetipo de la fe; el hijo, de la esperanza. Su contemporaneidad es la nuestra, también su Apocalipsis, y el heroísmo pasa por algo tan simple pero tan difícil como no dejar que ese ser humano pierda precisamente eso, su humanidad, y sea

transmitido como otro gen posible a las futuras generaciones. Stefan Zweig sería el arquetipo de la tercera virtud, la caridad, la generosidad del biógrafo que lo lleva a poblar sus memorias de todo y de todos menos de sus obras. Una caridad, sin embargo, que no empieza por él mismo, pues decide quitarse de en medio cuando el siglo XX amenazaba con coagularse en la sangre de su memoria. Séneca, con su ideal de *vida concordante*, es el héroe coherente con su ideario, hasta el extremo de llegar a dimitir finalmente del hecho de la existencia. Eloísa es el arquetipo del valor y la lealtad, no reñidos con la defensa de lo máspreciado de sí misma. Porque si el arquetipo del amor más allá de la muerte tiene un nombre, es el suyo, enterrada enamorada en vida en un convento, y no tanto el de Beatriz, la enamorada de Dante Aligheri, sepultada bajo ristas de endecasílabos. Heroína muy actual en tiempos de maltrato, Eloísa sirve, no obstante, para ilustrar ese conflicto genérico del amor obsesivo y deletéreo aún hoy vigente. Teresa de Jesús representa el trabajo constante, modelo de la obrera que consigue a pulso ser llamada al ágape de la visión. Y su ascenso, su ascesis, la lleva desde las capas más cuestionadas de la sociedad hasta la misma cima de la Iglesia católica. Próspero y don Quijote parecen arquetipos del poder y de la voluntad, tan próximos en la historia de Occidente, con todo el séquito que acarrearán, la troupe de uno y de otro, y sus distintos finales, los laureles y la indiferencia. Benno von Archimboldi, el héroe de *2666*, la novela de Bolaño, es el arquetipo del héroe con fortuna que se salva de las aguas gélidas del Báltico, de la escarcha social, espiritual y moral que supusieron los totalitarismos en la Europa del siglo XX, y que lo acredita como el único capaz de enfrentarse a Belcebú, el Patillas de la Santa, a orillas del Pacífico. Kelvin, en fin, lleva en sus genes el rasgo máspreciado de todos: en sus manos tiene la plasticidad del futuro, pero paga por ello con su soledad. Arquetipo del primer ser humano pensante enfrentado al despoblado del océano, es también el prototipo al que Darwin se refiere con cierta vaguedad al final de *El origen*. El héroe es el último de nosotros, una forma primordial frente al mar bravío de las formas; pero también es el Creador, el primero de nosotros.

Aflora en ciertos tramos del manuscrito la dicotomía entre las armas y las letras, la acción y la contemplación, y me parece que el mejor broche a esa doblez lo podía dar la estatura heroica de una escritora. Años más tarde leí una frase enigmática en un libro de Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, una frase que dice: «La vida en mí no tiene nombre», y la subrayé junto a otras frases de la misma novela que, entonces, no tenían mucho más sentido para mí que el del emblema, la cita sentenciosa que queda bien para abrir un libro. Por fin este verano de 2022, tanto tiempo después, he retomado el proyecto,

y ahora el epílogo es un ensayo dedicado a esa novela de Lispector, una mirada al viaje de la que es una de las escritoras más heroicas de todo el siglo XX. *La pasión según G. H.* llama la atención por esa innominación de la presencia femenina con la que juega la autora, y por la crítica que ensaya de manera implícita con la *Metamorfosis* de Kafka. En ambos relatos el narrador, la narradora en el caso de la autora brasileña, levantan el edificio de la ficción enfrentados a un insecto que problematiza la existencia. Kafka ventila en pocas páginas su encuentro con la cucaracha gracias a una saturación de la presencia, mediante la inmersión del narrador en el mismo cuerpo de la criatura nefanda. Lispector necesita páginas y páginas para fijar su posición frente a la presencia problemática del insecto que invade su intimidad en la casa desierta. Su heroína parece buen contrapunto a esa presencia soslayada de la mujer en relatos heroicos de la literatura occidental, una ausencia que llama la atención y cuya presencia es clamorosa.

Detrás de todo gran hombre hay una gran mujer, se suele decir. G. H. es esa gran mujer en posición central y como punta de lanza, sin estar detrás de ningún hombre, ni chico ni grande, sin que ningún hombre tenga que estar detrás de ella. Hablando de grandes mujeres, de mujeres heroicas, y por volver con el caso de Barack Obama, todo apunta a que la meteórica carrera del político estadounidense se debe en parte a su mujer. Fue ella quien lo conoció en la facultad, vio su potencial y se puso a la tarea de hacer de él el primer presidente del gobierno afroamericano. Si esto es así, la estatura heroica de Michelle Obama queda a más altura que la de su marido, y casi da miedo ese poder de decisión, la voluntad de llevarlo como en volandas al despacho oval y a la misma ceremonia del Nobel. Pero G. H. es la verdadera heroína de sí misma en solitario, sin hombre adscrito o por procuración en el que ancla su heroísmo. Por eso cierra el manuscrito

[...]

DAMA Y VILLANA. LA HEROÍNA DEL AMOR CORTÉS

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. La tradición de la locura de amor ha probado su vigencia en los usos idiomáticos de todas las lenguas occidentales, desde el *amor fou* de los trovadores al estoy loquito por ti de cualquier enamorado en la actualidad. Hay un punto en el que este proceso casi patológico de enamoramiento alcanza la categoría de canon, pasa a ser una retórica. El final de la Edad Media y el principio del Renacimiento marcan esta consideración al alza del enajenamiento amoroso. Hasta ese momento, el fenómeno erótico quedaba sujeto a la concepción mayor que tenía el poeta de su obra, como tributo a toda la Creación; y a la amada, como vía de acceso a la cima espiritual que constituía la contemplación de la Divinidad. A partir de entonces el poeta individualiza su deseo, lo psicologiza, y su liberación del ámbito mayor de lo creado arroja al poeta y a su amada a la contemporaneidad en la que todavía se encuentran.

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. Alegoría de la sabiduría mística, la llama Erich Auerbach en su monografía sobre el poeta florentino, donde ubica con precisión el alcance universal y sujeto a la experiencia religiosa que tiene toda la poesía de Dante. La constatación de 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 medievo, atribuida a simples excesos humorales en el 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 una sensación y pensamiento con total naturalidad, como quería ver T. S. Eliot en los poetas metafísicos ingleses; un tiempo que no ha disociado todavía religión y civilización, doctrina y vida. La dama era el medio y no el fin.

El tratadista medieval recomendaba como terapia reducir a 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 amoroso. 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. La heroína del amor cortés es la mujer cantada y seducida por igual pero con distinta valencia, pues se canta a la dama y se huelga con la pastora, en una literatura escrita eminentemente por caballeros que desconoce a la mujer al arrumbarla al ámbito de lo ideal o a la cuneta del camino. En ambos casos se desvirtúa el 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. La labor llevada a cabo por Dante con su Beatriz fue la de neutralizar toda vuelta a la cordura que buscara 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 fue sustituida por otra basada en la individualidad. Él 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 patológicos del ser humano. Mientras tanto, a la mujer no se le ha 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; su heroicidad, más que asumida, fue 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 en toda su obra es de empecinamiento en la singularidad de ese amor. Hoy podemos verlo como un paso adelante ya que reivindica lo personal por encima de lo social, pero a veces roza lo pueril o 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, Beatriz hace que Dante se sienta real por esa unción de la mirada fundadora. No hay más, ni conocimiento mutuo ni pasión descrita en términos psicológicos, articulados en la secuencia erótica de una relación. El enamoramiento de Dante lo es por dación de identidad. *La vida nueva* es la vida que otorga una segunda madre *dadora de infinito*, como llamó Vicente Huidobro a la amada en un poema. La mirada parece que restituya al poeta a lo real. 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 flirtea 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 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 que la relación entre Dante y Beatriz no se produce a través del afecto; es decir, de forma recíproca, sino solo por contemplación. Pudiera ser así porque Guido defiende el antiguo orden feudal, en el que el sujeto no puede ser descabalgado de la realidad por objeto alguno. Pero 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. Al amparo de esas leyes, muchas de las cuales tienen bastante sentido común, se permitía 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 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. Responderían 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 intenta 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»¹. El delirio no solo comportaba pasión irrealizable y diversa casuística patológica. Atentaba sobre todo contra las capacidades intelectuales. 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 ser humano 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 imaginería 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 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 ser humano, con el tiempo, también a la Naturaleza; y del ser humano al ser humano, es decir, en el fenómeno erótico, son algo indudablemente positivo. El mismo 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

¹ Andrés el Capellán, *Libro del amor cortés*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 2006, página, 31.

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. 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, van por ahí 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» (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 las bondades intrínsecas a la voluntad de amar. El problema es más bien la voluntad. Escribió 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, el sujeto invade o coloniza al sujeto haciéndolo objeto amado, pero más objeto que amado, en realidad.

Ser mujer así parece una tarea heroica. 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, 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 se remonta 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; ya sea como muchacha doliente porque 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 hace más viable el término de lírica tradicional, 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 que se ha consumado. La pieza 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 donde de manera velada 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, la promiscuidad de las redes, conocen bien este comercio de la carne. La oferta incluye variedades exóticas. La dicotomía moral y su trasfondo de explotación siguen siendo marca de nuestra civilizada sociedad.

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 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 (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. 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. 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 ungida 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. Walter Benjamin echa mano de Eric Auerbach para ilustrar su visión del *Amor fou* en *Nadja*, la novela de André Bretón². Auerbach ya apunta a esta dicotomía en la mente del poeta del estilo nuevo, entre la iluminación y el goce sensual. Pero Benjamin va un poco más allá: «Hay algo bastante peculiar en la dialéctica de la ebriedad», dice. «¿No es quizá todo éxtasis en un mundo un caso de vergonzosa sobriedad en el mundo complementario? ¿Acaso quiere otra cosa el amor cortés», añade, «que experimentar la castidad como una forma de arrobo?». Y concluye: «La dama es en el amor esotérico lo menos esencial».

La polaridad entre la mujer ganada y la mujer perdida podría ser una constante antropológica pero parece más bien una convención cultural, por mucho que dure siglos. El mismo Henry James, que tanto hizo con su narrativa para, por un lado, emancipar a la

² Walter Benjamin, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en *Iluminaciones*, edición y prólogo de Jordi Ibáñez Fanés, traducciones de Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Barcelona, Taurus, 2018, página 61.

mujer en un entorno social muy opresivo, y por otro, abrir paso a la llegada del modernismo con la inclusión de técnicas novedosas que anticipan el *stream of consciousness* y la emancipación del género narrativo de su base crematística de acumulación pequeñoburguesa, cae en ciertos conservadurismos, como quizá no podía ser de otra manera. E. M. Forster y otros críticos le afearon que en sus novelas no apareciera la ocupación de los personajes, a qué se dedican, el detalle de cómo han logrado su posición y patrimonio, echan en falta descripciones de interiores y paisajes, una nómina suficiente de los seres y las cosas. Como si la narrativa estuviera principalmente para eso, para darle al lector pequeñoburgués, valga la redundancia, un trasunto de mundo que pudiera reconocer como propio mientras devora novelones en pantuflas delante de un fuego acogedor. La liberación de los presupuestos crematísticos pasa, en la última etapa de Henry James, por darles a las cosas cierta realidad etérea, una especie de presencia mental. La cornucopia de cosas que puebla el hogar burgués aparece en *The Golden Bowl*, por ejemplo, pero es más mentada e imaginada que verdaderamente presente en la textura de la novela. Los edificios, los barcos, los trenes, los carruajes, las joyas y el oro están solo en su mención, en su imaginación por parte de los personajes, no forman parte de su entorno físico. La fenomenología narrativa del último Henry James, como quería Leonardo para la pintura, es una cosa mental³. Mental es también el diálogo, por mucho que venga entrecomillado según la tradición anglosajona. Se borran los contornos, y por ahí entrará el discurso de corriente continua del pensamiento. Sin embargo, en términos que quizá implicaban más al autor, vale decir en términos morales, se queda corto Henry James. Una muestra es el tema del adulterio en su última novela publicada en vida. Este tema venía siendo tocado de puntillas por la novela realista anglosajona a diferencia de su proliferación en Europa (Anna Karénina, Mme. Bovary, Fortunata y Jacinta, la Regenta, la gran cama redonda en la narrativa proustiana). Hay adulterio en *The Golden Bowl*, pero la pareja adúltera no deja de ser un medio para conseguir un fin conservador: apuntalar la otra pareja, la sacrosanta institución del matrimonio. Cuernos hay, pero son una estratagema en manos de la protagonista en la segunda parte para recuperar su patrimonio, esto es, a su marido. Igualmente, la pareja que hace de resonancia y exégesis en esta misma novela, los Assingham, que podrían ser alter ego de la voz del autor, dejan claro que los hombres no valoran a la mujer ganada a la hora de casarse, que prefieren atar lazos de por vida y unir su patrimonio a la que se lo

³ Ruth Bernard Yeazell, *Language and Knowledge in the Late Novels of Henry James*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

pone más difícil, a la pérdida a lo largo de páginas y páginas de tensión sexual y convencional cortejo, lograda ya casi heroicamente al final, garante de estatus y confort burgueses. Es una vara de medir que ya aplica Dante, cuando pone de pantalla a la desconocida entre él y Beatriz y que, independientemente de su valor antropológico, está inserta en la cultura hasta hoy día. «¿Quién, como yo, llamaba al miedo amor?», escribe Clarice Lispector (*La pasión según G. H.*, página 82).

Cabe preguntarse si el escaso éxito que ha tenido Henry James como novelista se debe a que dinamita el género desde dentro. Igual que Cervantes con el antihéroe caballeresco, James da la puntilla a un género hinchado retóricamente e ideológicamente ya caduco: los Assingham en *The Golden Bowl* asestan el golpe de gracia a la novela entendida como juego de espejos burgués, el género del eros reprimido, fantasioso y decadente tan frecuentado por el autor masculino que proyecta sus frustraciones en la mujer asaeteada. Justo en mitad de la novela, en el capítulo XI del tercer libro, los Assingham comparten reflexiones sobre el devenir de la trama en manos de los protagonistas, la doble pareja padre-hija, mujer-marido, y desentrañan los códigos del género. Una vez más en la narrativa de Henry James, la buena hija sube al patíbulo para ser sacrificada en aras del devenir de la novela; pero nunca como en esta última entrega llega tan lejos en el cuestionamiento del eros transmitido desde antiguo que ve a la mujer a la vez como víctima y salvadora. Los ecos de la buena hija del rey Lear, «Glo'ster, Glo'ster», son evidentes, y la farsa amorosa en la que estriba la narrativa decimonónica salta por los aires. No vale engañarse, los hombres prefieren a la mujer perdida, y en cantarla se les va la vida, la égloga y la novela. No parece gratuito que el que da la puntilla sea príncipe e italiano, ni que sea descrito literalmente como el último de su casta: hasta él llega Dante con su amor medieval decadente, ya amoribundia. La efigie retórica del eros occidental, válido solo porque es negado, queda expuesta e invalidada. El lector pequeño-burgués, volvemos a reincidir en la redundancia, nunca le perdonará a un autor de sexualidad ambigua que descorriera de tan perverso modo la cortina de la alcoba.

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 al hombre de la cabeza ese

delirio. 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 en las églogas de Garcilaso, pero la vida en todas estas mujeres 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. Incluso 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 a lo que escribe en *La vida nueva*, 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 le haga al poeta, 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 dice que un clavo con otro sale, pero se alaba 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» (141). 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, pues, 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 seguir siendo 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»⁴. 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

⁴ *Cartas de Abelardo y Eloísa*, introducción de Pedro R. Santidrián, traducción y notas de Pedro R. Santidrián y Manuela Astruga, Madrid, Alianza Editorial, 2007, página 38.

sagrado: el amor de ella (algo que Eloísa no deja de recriminarle elegantemente en su primera carta). La diferencia 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 sapor; 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» (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. Habrá que esperar a los sutiles plantos amorosos que la Santa cuela en la correspondencia a su particular hombre perdido. El cociente de la heroicidad de Eloísa 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» (99). Parte 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» (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; y no dejará de echárselo en cara al poeta cuando se la encuentre en *La divina comedia*. 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» (100). Uno no se cansa de oír la voz de esta heroína de la Alta Edad Media.

Hay en sus 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 que digan 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, Barack Obama 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 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. Un 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*. «El admirable discurso de Marcela encierra alguna partícula pitagórica»⁵, escribió Arturo Marasso. Pero hay un precedente más radical todavía en *La Galatea*. Gelasia, cortejada por varios pastores, amenaza con arrojarse 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 arrebatarle 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 locura de amor en la que Cervantes sabe insertos tales delirios. El héroe muchas veces no es profeta en su tierra, y estas heroínas caen el rechazo y la incomprensión por 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

⁵ Cervantes. *La invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1954, página 85.

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 que alcanza 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 amatoria 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 que proclama con heroicidad que la vida en ella no tiene nombre.

SIMIENDE DE TERESA DE JESÚS

Entonces, si detrás de todo gran hombre hay una gran mujer, ¿qué o quién puede haber detrás de Dios? Pues, si de verdad existe, detrás de Él la única mujer que cabe es una santa de verdad: Teresa de Cepeda y Ahumada, que ya en su niñez apuntó maneras de héroe con una expedición truncada a tierra de infieles con su hermano pequeño. Aunque aquella ansia tan temprana de heroísmo militante no parezca muy congruente con la falta de vocación religiosa que la Santa admitirá luego en su primera mocedad. También confiesa cierta coquetería en los años previos al ingreso en el convento; y cierto gusto por la seducción, acompañado del deleite en la lectura de libros de caballerías que atesoraba su madre. Todo a escondidas del padre, un adelantado al cura pirómano de don Quijote y su celo contra la literatura fantástica. La sensibilidad de esta mujer indomable del siglo XVI, una nueva María Magdalena, responde a un tiempo que se resistía a dejar de ser caballeresco; un mundo en el que la lucha contra el infiel, por un lado, y las armas femeninas de recatado galanteo, por otro, parecen como un eco sublimado del código del amor cortés. En cierto sentido, parte del esfuerzo retórico de Santa Teresa en sus escritos pasa por la traslación a un plano de mayor elevación espiritual de los devaneos amorosos que recogían los cancioneros. A la amada la sucede Dios, con su variante filial en Jesús, un nombre que acabará adoptando Teresa como su estandarte. Un nombre labrado a base de sangre, sudor y lágrimas: el de la primera escritora con plenitud de conciencia de serlo que conoce la literatura universal, una mujer que pasó del marasmo de la descreencia a ser doctora de la Iglesia, con una de las mejores prosas castellanas antes de Cervantes, heredero suyo, y no solo en las calidades de la prosa. Un repaso a su vida y a su obra sirve para alzar la voz de la mujer que se rebela contra la innominación, no por primera vez, pues están las desgarradoras y lúcidas cartas de Eloís. La vida en ella sí tiene nombre, y se llama como el Cristo atado a una columna. El ansia infinita de unión con quien ella ha elegido como objeto de su amor, algo que acabará presidiendo su obra y su vida, esa sed total de fusión con el ser Amado, no es menor en esta descendiente de conversos que en Dante. Los dos elevaron magníficos edificios para mayor gloria de un ser supremo o extinto; piedra a piedra y terceto a terceto, incluso con similar estructura acumulativa y concéntrica, como un escudo, en la *Comedia* y en el diseño de las moradas que constituyen el *Castillo interior*. Los conventos y los cantos se fueron alzando para

ensalzar la memoria de lo ido. Los dos le entregaban al objeto amado otro objeto: una sobreabundancia en la que caber pueda todo cuanto pasa en el mundo.

Pero, tanto en uno como en otra, lo que más se echa en falta, justamente por su incapacidad de verlo, o por su voluntad de ignorarlo, es otro tipo de ente en fuga: el mundo y su vigencia. La creación, el edificio ingente levantado por el amado o en nombre suyo, sustituye a ese mundo. El escudo del héroe lo protege y lo ayuda a fundar un nuevo reino, pero a veces, la distancia entre ese reino nuevo y el perfil de lo real es trágica: un abismo. Y desde ese *contemptus mundi*, ese desprecio por la vanidad del mundo, por su supuesta brevedad, se erigen estas y tantas obras, dándole la espalda a lo que es, con la vana excusa de lo que no es o nunca ha sido. Incluso cuando no es puramente una negación del mundo, sino más bien un ponerlo entre paréntesis, un apartarse de él para atender a cosas más subidas, tal y como suele suceder en los místicos. Muchas veces los mártires basan su ansia de salvación en la incapacidad para vivir en el siglo; ebrios del más allá, mientras se tapan los ojos para no ver la contundencia de lo hodierno. Santa Teresa, en concreto, parte de una situación de precariedad existencial notable y de ahí pasa al diálogo místico con Dios, gracias a un tremendo esfuerzo de la voluntad; mediante un proceso que ensancha, eso sí, los angostos cauces de la doctrina, pero que nunca los subvierte. Como si hubiera sido la incapacidad para articular su vida con el entorno, más que el cornezuelo alucinógeno en el pan de centeno, lo que acabara arrojándola en brazos del delirio: «Deseaba vivir, que bien entendía que no vivía sino que peleaba con una sombra de muerte, y no había quién me diese vida, y no la podía yo tomar» (*Vida*, 8, 12). Como Montaigne, parece que la Santa llegara a la salvación a través del escepticismo. Porque si la búsqueda de la esencia en el antihéroe Montaigne es una autodefensa, si su retiro del siglo es un acendramiento en el yo como refugio, en el caso de la heroica Santa Teresa, ¿se podría explicar su abrazo de la mística por idéntica imposibilidad para hacer conjugable su vida con la sociedad de la época?

La capacidad casi heroica de arrobo responde, no obstante, a un proceso mental bastante concienzudo y complejo que la Santa detalla en varios puntos de su obra. No se trata tanto de una ascesis como de cierta ceremonia de iniciación. En la *Vida*, por ejemplo, cuenta que, para dar comienzo al proceso que conduce al éxtasis, ayuda mucho imaginarse un *Ecce homo* sobre una columna conservada todavía en el Convento de la Encarnación, en Ávila. Y una imagen de este tipo es lo que recomendará después en *Camino de perfección* a sus monjas, como estímulo para los diversos tipos de oración. Igual que el señuelo amatorio desencadenaba el proceso retórico del amor cortés, pasando por alto a

la amada en sí, enfebrecido el poeta con el vértigo de la canción y del canto, la visión del lado más humano y sufriente de Dios es el detonante de los éxtasis primerizos de la Santa. Más que un ver y un estar fuera de sí, se trata entonces de un querer ver y un no anhelar otra cosa que enajenarse. La voluntad toma preeminencia por encima de la memoria e incluso del entendimiento, aunque puede no anularlos en el proceso. El eje tomista del conocimiento, *nihil volitum quin praecognitum*, no amar nada que no se haya conocido antes, no es tanto anulado como reformulado en su polaridad. Igual que al actor novato se le permite pensar en experiencias tristes de su vida para romper a llorar en escena, la Santa recomienda que el orador bisoño traiga a la memoria a Cristo atado a una columna. Parfraseando a Pessoa, se podría concluir que también el místico es un fingidor. Y una vez desencadenado el proceso, volcado desde las otras potencias del alma hacia el polo de la voluntad, sucede una especie de baldío en el que entra el Amado: «Queda el ánima animosa, que, si en aquel punto la hicieran pedazos por Dios, le sería gran consuelo. Allí son las promesas y determinaciones heroicas, la viveza de los deseos, el comenzar a aborrecer el mundo, el ver muy claro su vanidad» (*Vida*, 19, 2). Palabras que, figurativamente al menos, resuenan con un eco macabro en el decálogo de todo terrorista suicida, alguien que se hace pasar por héroe y se dinamita, se hace literales pedazos en nombre del Altísimo. Siglos antes de que se inventara la palabra *terrorismo*, la Santa ajusta la definición del ideario que preside toda vida religiosa y da con una metafísica: «teniendo en algo lo que es algo, y lo que no es nada tenerlo en nonada, pues todo es nada y menos que nada lo que se acaba y no contenta a Dios» (*Vida*, 20, 26). El problema, sin embargo, es haberlo querido todo. Y esa ansia, en el caso de la Santa y de tantos místicos, no es sino un anhelo de eternidad que necesariamente ha de negar el mundo. Lo eterno y lo que por definición es finito son incompatibles en la fenomenología del éxtasis.

Aunque las visiones y arrobos parece que dejan atrás, una vez iniciado el proceso, la primacía de los sentidos, el ansia de contemplación está en la cúspide de toda esta jerarquía dialéctica o trato divinal. Dentro de esa nada tan extendida que asedia a la Santa, parece que la vista lo sea todo (el tacto o *tocamiento* es más común en San Juan de la Cruz). Y aquí la retórica mística, en su anhelo de percepción visual sin límite y sin tacha, es compartida, no solo por Dante, sino también por el fundamentalista: alguien que se mata llevándose por delante a tantos infieles como puede y que lo hace porque anhela tener conocimiento de las huríes, sí; pero, sobre todo, para poder acceder a esa visión directa del rostro de Dios. Puede que el sujeto heroico sea un visionario, pero su reino es tercamente de este mundo. Lo recuerda Homero al confeccionarle un escudo a la medida

de ese mundo. Si lo olvida, si levanta los pies del suelo, su peripecia se torna trágica. En su designio pervive un ideal fantasmagórico en el peor de los casos; o de trascendencia en el mejor de ellos, una huella neoplatónica. Tanto los poetas como los monoteísmos acabarán desplazando su retórica hasta hacer de ella casi una ontología, una invasión de la realidad que ponga en el continente del amor el contenido deseado; en el objeto elegido, un sujeto propio, llámese Beatriz o Jesucristo. El escudo de Aquiles es la parusía de Teresa de Jesús.

La Santa, fiel a esta pirámide de la percepción, jerarquiza los distintos modos de relación con su Amado en disposición inversamente proporcional al protagonismo de los sentidos. Es una escala dialéctica que tiene en su picota la visión intelectual, sentida, más que percibida, con el entendimiento; debajo está la visión imaginaria, creada por lo que Santa Teresa llama los ojos del alma, a saber, la facultad creativa de la imaginación; y queda por último, más abajo, en la base de la pirámide y al alcance de todos, la visión corporal, percepción directa a través de los sentidos. A su vez, el diálogo empieza con la oración vocal y va ascendiendo hasta la oración mental, pasa luego a la oración de recogimiento, a la contemplación o quietud infusa más arriba aun, y, por fin, a la contemplación perfecta. Como las fiebres del cuerpo, los hervores de la mente viajan lejos en el aire, y hasta los místicos protestantes, pese a ser el luteranismo el objeto de los venablos de Santa Teresa en el inicio de *Camino de perfección*, acabarán asumiendo el entramado dialéctico de los distintos grados de relación con la divinidad.

Parece, a primera vista, que la doctrina fuese algo secundario en todo trato divinal directo. El intento de Santa Teresa en *Camino* es, sin embargo, otro: erigir una fortaleza, un castillito, tal y como ella lo llama, en el que resguardar las esencias de la fe. Un escudo inverso, una rodela que vierta su copia primordial, no para afuera, sino para adentro; no hacia la Creación, sino hacia la síntesis, como un extraño viaje a la semilla, con el grave peligro de que, así, niegue el mundo. Pero la imagen que trae a la mente su descripción de este espacio de retiro no es tanto de índole bélica como perceptiva: más que la fortaleza, lo que evoca es la cámara oscura, un habitáculo aislado del mundo exterior y en el que ni la luz ni los sentidos pueden estorbar la visión deseada, creada con la facultad de la imaginación. Recogida el alma de esta manera, concentrada y reconcentrada en la estancia más interior del edificio, estará mucho más próxima a entablar con Dios su oración perfecta. Allí pensará en ese elemento externo revestido de tintes dramáticos — la figura de Cristo doliente—, y desencadenará la verdadera pasión: una representación de cuño propio del acto sacramental que es la unión de Padre e Hijo. Esta entrega

sintetizada de las dos personas del verbo, de Cristo a Dios para ser más exactos, convierte en acto sensible el sacrificio que, desde la literalidad de la Escritura, sirve de base a toda la cristiandad. Y así, de forma inmediata, incruenta también, acaecerá la transubstanciación en cada orante. Obsérvese, sin embargo, que está abriendo la puerta a una versión casera de la eucaristía, a la posibilidad de establecer una sede válida de la doctrina en cada hogar calvinista. Con una diferencia importante: Calvino, por su desconfianza intrínseca en la bondad de la Creación y del hombre, permite este diálogo a una voz, pero nunca la unión mística. El lecho en el que se produce, el cuerpo místico de la Iglesia, repugna al protestante.

Aparentemente ajena a lo que podría ser un aprovechamiento de su propuesta doctrinal por parte del enemigo, la Santa cree que la ciudad de Dios, el mundo católico, se puede defender a golpe de espada; pero también con los libros, y suma así un episodio más a la polaridad de las armas y las letras, dos caras de una misma moneda: «que valgan nuestras oraciones para ayudar a estos siervos de Dios, que con tanto trabajo se han fortalecido con letras y buena vida y trabajado para ayudar ahora al Señor» (*Camino de perfección*, 3, 2). No obstante, la peculiaridad de estas letras, bruñidas como armas para un grupo de monjas, implica, más que una lucha, una retirada y una labor de desasimiento o desvinculación con lo terrenal. Y aquí, con este nuevo dar la espalda al mundo, aparece en el horizonte la figura del caballero cervantino, un don Quijote que cuestiona la realidad o la desvirtúa a su antojo. La sociedad se iba haciendo cada vez más pícara, menos caballeresca, y expulsaba al héroe a los egidos de la irrelevancia. La diferencia estriba en que el hidalgo mantiene un punto de interés en ese mundo, su ideal amatorio de transformación; mientras que la Santa postula directamente la renuncia al mismo, una muestra ejemplar de la cual es la vida en el convento. Así, casi como un amargo eco del ideario carmelita, don Quijote cruzará España y sufrirá el escarnio de las dos virtudes teresianas por excelencia: humildad y mortificación. Justo lo opuesto, por un lado, a su hidalguía, su caballerosidad, su negativa viril a conformarse; y por otro, a esa sana renuncia a consentir que el aire mortecino de la España del seiscientos se cuele por debajo de la armadura. Esos dos pilares sobre los que el caballero edifica su ideal, orgullo y mirada vivificante, se ven constantemente ridiculizados, y su triste figura acaba siendo humillada y mortificada en todo tipo de lances. Julia Kristeva ha dedicado hermosas páginas a esta pareja de héroes españoles del Siglo de Oro, el caballero y la Santa.

Quizá el problema de don Quijote se pueda reducir a la incapacidad para distinguir cuándo las armas deben dejar paso a las letras; o simplemente, aceptar que en un mundo

de eunucos, solo queda espacio para la pluma. Unos años antes, y bien consciente del valor que tiene la correcta dosificación de ambos esfuerzos, eso que en la rutina conventual puede reducirse a acción y contemplación, a una contemplación activa, Santa Teresa comprende que es necesario imprimirle nuevo espíritu a la letra, y se dedica a ello en *Camino de perfección*, una especie de guía para iniciados, una cierta militancia de la letra, aunque solo parezcan sus instrucciones para rezar. Como le ocurría a Séneca con los preceptos de la filosofía, parece necesaria una resemantización de la oración cristiana, una restitución del espíritu a la letra, de índole más emocional que erudita, menos literal que la del calvinismo. Porque, tal y como sucedía en el caso del filósofo estoico, cuando las letras se informan de nuevo significado, se acercan mucho a los actos, y esa acción deviene un paso previo suficiente y necesario para que la grey conventual tenga acceso a la contemplación. Este tránsito de las palabras a la acción, en apariencia tan sencillo, es lo que maravillaba, ya lo apuntamos, a un escritor de tradición empirista como Raymond Carver. Por todo ello, Santa Teresa procura a toda costa hacer que sus monjas vean la necesidad de orar mentalmente, no solo de forma vocal; es decir, no limitándose a repetir mecánicamente la cantinela de la letra. Frente a la desconfianza del uso y la ortodoxia, la Santa recomienda una oración sentida por cada individuo, y en la que mente y voz sean una. Todo parece casi como un manual de autoayuda; una batería de medidas para reforzar la mismidad del ser, poniéndolo en términos filosóficos. Un tipo de sujeto heroico enrocado en su castillo, retirado del mundo, deberá aprender lo «que es señorearse poco a poco de sí mismo, no se perdiendo en balde; sino ganarse a sí para sí, que es aprovecharse de sus sentidos para lo interior» (*Camino*, 29, 7).

Pero esta operación perceptiva, diametralmente opuesta al empirismo y su machacona reducción del conocimiento a lo que perciban los sentidos, arroja al sujeto en brazos de otro maximalismo: el que niega la labor de mediación de las facultades sensoriales entre la mente y el mundo. Porque en la epistemología teresiana la supresión de los sentidos (*vencerlos*, es el verbo que utiliza), no es solo un medio para alcanzar el recogimiento, el castillo interior o cámara oscura; sino también un fin en sí mismo para que los sentidos, una vez pasado el éxtasis, vuelvan sojuzgados al mundo. En los experimentos científicos que buscaban hallar la sede del alma, llevados a cabo hace unos treinta años en varias universidades estadounidenses, y en los que se analizó la actividad cerebral de monjes tibetanos, se vio cómo unas partes del cerebro bloqueaban la información que se debía transmitir a otras, dando lugar a este fenómeno de cámara oscura o recinto vacío de datos empíricos. Según demostraron estos experimentos, si al área del

cerebro encargada de la lateralidad, por ejemplo, de ordenar las coordenadas de espacio y tiempo, se le impide que reciba los datos reales, seguirá ofreciendo un asomo de orientación al sujeto. Es decir, la parte del cerebro encargada de determinada operación mental la llevará a cabo incluso si la parte cuya función es proporcionar la posición en el mundo no aporta ningún dato. Y este vacío de los sentidos ofrecerá, más que una ubicación espacial y temporal concreta, la sensación de otredad, de estar fuera de sí tan característica de los místicos, católicos, protestantes, sufíes, o budistas, pues el experimento venía a demostrar la universalidad de la experiencia mística en la mente humana. De hecho, el énfasis de la Santa en el dominio sensorial revela su peculiar metodología, no teórica, sino profundamente práctica. Quizá debido a eso, a su dependencia del dato real tangible como inicio del proceso, es consciente del peligro que los sentidos pueden traerle a quien busca trascenderlos. Ya que, si no se anulan lo suficiente, podrían contaminar con datos la mecánica del trance.

Así, al describir cómo abandonan ese recinto de recogida y mullida imperturbabilidad, Santa Teresa cuenta que la vista y el oído y demás guías para nuestra relación con el mundo «salen como cautivos y sujetos y no hacen el mal que antes pudieron hacer» (*Camino*, 28, 7). Pero ¿qué mal puede ser ése? ¿Conocer la realidad? ¿Acaso la desconfianza protestante en el mundo se traduce en sospecha de la capacidad de conocerlo para la Santa? ¿O, más bien, sojuzga los sentidos para un mayor protagonismo de la voluntad, ante la cual serían como perritos falderos? De nuevo la voluntad, cuyo exceso, recuérdese, lleva directamente al absolutismo en zambraniana fórmula, aparece en el centro del sistema solar teresiano. Y cancelados los sentidos, no así las potencias, se fuerza a estas a volverse sobre el alma, a encerrarse en ella. En otras palabras, al desvincular conocimiento y mundo, aquél ya no puede formarse y validarse con éste. De hecho, es la voluntad la elegida entre las potencias para, una vez en el grado sumo de oración, unirse a Dios. La voluntad vendría a ser una especie de apéndice sexual, el *ápex*, el pliegue de la morfología mística especializado en el acoplamiento con Dios, de su misma naturaleza y forma, cabe suponer. De tal manera que las otras potencias, la memoria y el entendimiento, son como cortesanas áulicas o ayudas de cámara de la voluntad cuando se une al Ser Amado.

En una sociedad en la que todos aspiran a ser héroes ejercitados en la defensa del honor por las armas, llevar a semejante altura el ejercicio de las letras, lograr el acceso a una oración perfecta partiendo de la espiritualidad más estricta de la letra, ¿no es un heroísmo también? Se puede formular la pregunta de otra forma, como ha hecho un

estudioso de la mística española: «¿Podían los místicos enseñar de algún modo a entrar en la hondura del yo y a salvar la unidad de la persona? Ellos recorrieron el camino de la interioridad, de la integración personal y de la unión con Dios desde la verdad y el señorío de sí mismos, sin engaños ni embrollos. Ellos trataron de formar una sociedad nueva, que aglutinase a indios y españoles en América, a conversos y cristianos viejos en la Metrópoli»⁶. Pero el intento heroico de la mística en el siglo XVI acabará siendo la derrota de Cervantes en el siglo XVII, el héroe escindido en héroe y antihéroe. Antes, la Santa parece que asuma todavía la posibilidad de unidad, no solo del ser humano con Dios, sino del ser humano mismo en la configuración de un héroe y de su antípoda, guerrero y letrado, versado en las armas y en las letras: «Es gran merced esta a quien el Señor la hace, porque vida activa y contemplativa es junta» (*Camino*, 31, 5). Su jerarquía, no obstante, está bien clara, y en ella ocupa una posición de mayor preeminencia la contemplación, volviendo un poco las tornas con respecto al héroe tradicional y sus armas de guerra. Otra tradición, la de la Biblia, está bien presente aquí con el eco de Marta y María, las amigas de Jesús en el Nuevo Testamento: una hacendosa; y la otra, perdida en ensoñaciones. Se trata, además, de una escala de valores que reproducen con sus estamentos clasistas las sectas católicas más beligerantes en la actualidad. Los abducidos de mayor capacidad intelectual acaban siendo miembros numerarios en la organización, quedando el resto para hacer el trabajo menos agradecido: «Si es de tan flaco natural que no le baste esto, créanme que no la quiere Dios sino para la vida activa, que de todo ha de haber en los monasterios; ocúpennla en oficios, y siempre se tenga cuenta que no tenga mucha soledad, porque vendrá a perder toda la salud» (*Castillo interior. Cuartas moradas*, 3, 13). La jerarquía es incluso extensible a la sociedad española actual y su predilección por los estudios universitarios, en detrimento de la formación profesional, las antiguas y dignas escuelas de oficios. Se ha intentado poner remedio con la enésima ley de educación, baile de alternativas que debería llenar de oprobio a nuestros gobernantes, copiando el modelo alemán. Solo cabe esperar, hasta que el siguiente partido en el gobierno cambie esta ley por otra, que no se hagan verdad aquellas palabras de Paul Celan cuando escribió que la muerte es un maestro llegado de Alemania. Tristemente, la derrota de aquella sociedad, prefigurada por Santa Teresa pero sufrida sobremanera por Cervantes, es también nuestra derrota.

⁶ Melquíades Andrés, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, BAC, 1994, página XVII.

La Santa es el héroe que vendrá, que acabó viniendo a darles nuevo significado a las letras ortodoxas. Vista la dependencia que tienen los monoteísmos del verbo revelado, su legitimación eminentemente hermenéutica, una interpretación u otra parece definitiva a la hora de alegar su acceso a la Verdad. La lectura de Santa Teresa es coherente con la importancia dada al sentimiento en el cristianismo. La retórica de amor es explícita, se define como locura, entiende que los enamorados dejen todo por amor, no difiere mucho de la batería de expresiones al uso en cualquier quinceañero. No es muy diferente, por eso mismo, de la poesía amatoria, desde los sonetos de Petrarca a los cancioneros castellanos del siglo XV y XVI. Y pasa, de ser una retórica, a convertirse en toda una epistemología. Porque, si los sentidos estorban para entrar en esa pieza recóndita y dulcísima del alma, una vez dentro, lo que empece es el pensamiento: «Solo quiero que estéis advertidas que, para aprovechar mucho en este camino y subir a las moradas que deseamos, no está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho; y así lo que más os despertare a amar, eso haced» (*Castillo interior. Cuartas moradas*, 1, 7). Toda una ciencia política, en realidad, pues lo que la Santa llama las señales del amor se reduce a la sumisión a la autoridad del Padre, la hagiografía del Hijo, y el proselitismo. El talante guerrero de aquella muchacha que llegó a cruzar el río porque quería ir a tierra infiel, en un acto de martirio, pero también de cierta provocación, late todavía en esta mujer que hace de su vida una ascesis de recuperación de las esencias del catolicismo.

Y Roma se lo pagará, la misma Roma que no pagaba a traidores, ni santifica a heterodoxos. No en vano, la Santa es capaz de embridar su visión más excelsa, la que acontece en la morada séptima, con la figura de la ortodoxia. Porque, bien lejos de la contemplación de un Dios informe pero sentido por el entendimiento; muy alejada también del crédito y la universalidad sin atributos que ostenta la visión intelectual, esa *visión cuadrada* de muchos estados místicos, es decir, no articulada, nuestra visionaria acabará amoldando el tenor de lo contemplado a la letra de la doctrina. Como resultado, la cima no será otra que poder ver la Santísima Trinidad y asistir al privilegio de una explicación *in situ, in corpo*, más bien, del misterio más celosamente guardado por la Iglesia Católica. Sería un error ver en la Santa un ejemplo adelantado de espiritualidad muy zen, una poetisa del agua amiga de andar buscando el éter entre los pucheros. La visión trinitaria está en la cima de la escala contemplativa para los místicos católicos, y la Santa aprovecha su experiencia de esa cúspide para adoctrinar a sus monjas y que no se salgan del redil, en lo que pudiera ser uno de los puntos más debatibles de la fe. Hay que tener en cuenta que esta limitación doctrinal responde a cierta ortodoxia psicológica:

no cancelar nunca del todo el entendimiento. De lo contrario, el peligro que acecha, y que explica los frecuentes procesos de investigación por parte del aparato inquisitorial a los místicos, es el de acabar flirteando con la nada. Como Miguel de Molinos, quien ya ni siquiera mantiene activa en su metodología de contemplación la mínima potencia, la voluntad, y por lo cual tuvo que afrontar funestas consecuencias. Pertrechada con una voluntad de hierro, la imagen de Santa Teresa en estas obras de doctrina se parece más a la del sargento, un férreo guardián de la fe: «¿Sabéis qué es ser espirituales de veras? Hacerse esclavos de Dios, a quien, señalados con su hierro que es el de la cruz, porque ya ellos le han dado su libertad, los pueda vender por esclavos de todo el mundo, como Él lo fue; que no les hace ningún agravio ni pequeña merced» (*Castillo interior. Séptimas moradas*, 4, 8). Como aquella profesora de danza en la serie televisiva *Fama*, Santa Teresa empuña la vírgula el primer día de clase y les increpa a sus asustadas novicias: Vosotras buscáis a Dios, pero Dios cuesta, y aquí es donde vais a empezar a pagar por Él.

El camino que recorre la Santa, y en el que instruye a su grey, acaba llevando a una mística suficiente, una iluminación digerible por el cuerpo místico de la Iglesia. Antes me refería a que el héroe siempre ha sido un visionario, con su reino sólidamente fundamentado en el mundo, con su escudo como fiel reflejo de él, y apuntaba a que la visión heroica no solo lo es del más allá, a que el héroe no lucha únicamente por un arrobamiento de contemplación de Dios. Más bien, lo que defiende es la visión de un mundo posible sin salir de éste, una lucha porque sus valores y sus seres perduren, permanezcan. Para Santa Teresa, sin embargo, ese combate es más contra uno mismo que contra otros, y lleva a anular las propias defensas en sus ansias de ser invadida, penetrada de una forma más sutil, pero no menos gozosa. Para ella el héroe primordial es el inverso al que puebla tantas y tantas páginas de la literatura occidental. Es el teresiano un héroe contemplativo, dotado de rasgos femeninos; un héroe ajeno a la virilidad comúnmente asociada al héroe convencional, a su aguerrida estampa. La retracción, el abandono, la negación de uno mismo para acoger en sí a Dios, en fin, son atributos del nuevo héroe de contemplación que allana así el camino para que su fortaleza sea conquistada. No es de extrañar que cuando Nietzsche añore al héroe exiliado por el cristianismo, eche en falta precisamente su carácter de virilidad y fuerza. Y es un camino no muy distinto al de G. H. en la novela de Clarice Lispector, aunque avancen en sentido inverso. La Santa sube al cielo; G. H. bajará a los infiernos. Pero las dos buscan la innominación, que la vida en ellas no tenga nombre.

En apariencia, tanto el héroe fuerte de la tradición legendaria como el héroe inverso, débil de Santa Teresa están dispuestos a llegar hasta un mismo límite: darlo todo por aquello que defienden. Y en ambos casos se trata de ofrecer algo supuestamente más pequeño por una ganancia mayor, sacrificar una vida para salvar miles de ellas. Sin embargo, al que da su vida por salvaguardar las de los suyos lo llamamos héroe, pero al que lo hace para ganar nuevos creyentes se lo conoce como mártir. El primero se vivifica en su acción, ejemplo máximo de expansión de las capacidades humanas, un acto tan visceral como la procreación; el último se anula con su retracción, su gesto infértil, una suerte de triunfo extremo del nihilismo. Un ejemplo de la distancia que va de uno a otro, de la línea que separa el heroísmo del martirio, aparece en las *Séptimas Moradas* del *Castillo interior*, las últimas y, por tanto, una especie de cúspide. Allí, las ansias de fundirse con la divinidad, el coqueteo con la idea de suicidio para romper las telas del cuerpo, una motivación muy distinta de la de Séneca, por cierto, alcanzan la psicosis cuando la causa que se esgrime para evitar el propio aniquilamiento no es la voluntad de vivir más, eso que caracteriza a todo organismo vivo; sino una especie de sacrificio inverso, la sublimada perversión de vivir porque así sufre más el alma ansiosa de la unión con Dios: «y con aquello se contenta y ofrece a Su Majestad el querer vivir, como una ofrenda la más costosa para ella que le puede dar» (*Castillo interior. Séptimas moradas*, 3, 7). ¿Qué enrevesado Dios podría aceptar de sus criaturas *que le ofrecieran querer vivir*, una combinación de palabras que distorsiona y violenta hasta la estructura y el régimen del idioma? ¿Cómo sostener esta turbia lógica nihilista de lo inverso, de lo perverso, a la misma altura que el afán de defensa de la vida latente en todo héroe?

Desde los primeros tiempos del cristianismo a los de la Santa, el arte de la conversión se ha vestido de nueva retórica. Al inicio de las *Moradas sextas*, en el *Castillo interior*, se describe el conocimiento divino en términos amorosos. Literalmente *herida* de amor, el alma busca soledad, un anhelo que también embargaba a Dante, y a tantos otros enamorados cuando huyen del mundo y de la gente para mejor cebar su imaginación en el deseo del objeto amado. El estigma llega a música castellana en voz de Garcilaso con aquel *escrito está en mi alma vuestro gesto*, tan evocado y evocador en la Santa: «Está esculpida en el alma aquella vista, que todo su deseo es tornarla a gozar» (*Castillo interior. Moradas sextas*, 1, 1). Como el neoplatonismo que alimenta a uno y a otra, es larga la historia de esta reminiscencia. Larga e intrincada, pues el místico también puede ser aristotélico. En ese sentido, San Juan de la Cruz también es más tomista que la Santa, más ocupado en la naturaleza y el ser humano. Pero Dante, Garcilaso, Teresa de Jesús,

no se puede afirmar que todos ellos sean exactamente poco realistas, pues para Platón las ideas *son* la realidad. Más reales que el mundo, de hecho, que no es sino pura fantasmagoría de tránsito a la Divinidad. He aquí entonces el fenómeno opuesto al que señalaba antes: no ya que una retórica se haga pasar por ontología, o por teoría del conocimiento, sino que toda una metafísica sea vuelta a psicología amatoria. Quizá así se pueda explicar la melancolía que transmite el arte, la literatura y la música de los Siglos de Oro, una época en la que el descubrimiento nuevo del ser humano se compadece mal con esos tañidos tan dulcemente lúgubres del siempre doliente Dowland, por ejemplo. O con la vida y obra del mismo Garcilaso, despeñado por el precipicio sin fondo de su temperamento melancólico. Como si estos hombres y mujeres no acabaran de creerse el nuevo mundo que se había descubierto para ellos. O como si ese nuevo paisaje idealizado no bastara a un ser que ya empezaba a echar en falta lo más suyo: la realidad, y la capacidad que tiene lo humano de amor, sí, pero también de conocimiento. Se vuelve a cuestionar entonces el *nihil volitum quin praecognitum*, el que no podamos amar nada que no hayamos conocido antes, pues el tomismo siempre fue más aristotélico que platónico. La Santa, sin embargo, diagnostica este *mal de siècle*, atribuyéndole una gravedad mayor que la de la melancolía. Es en realidad una herida de amor que se puede extender a todo un continente y a todo un siglo, a toda una civilización: «porque la melancolía no hace y fabrica sus antojos sino en la imaginación; estotro procede de lo interior del alma» (*Castillo interior. Moradas sextas*, 2, 7).

Sabido es que el mejor antídoto contra la melancolía es el ejercicio al aire libre, la salida al mundo, tal y como recomendaban los tratadistas medievales al enamorado, evitando sus ansias de recluirse y gozar entre cuatro paredes con el deleite y la pena de su amor. Por ello la Santa, mujer eminentemente práctica, echa en falta la posibilidad de salir a predicar por el orbe, una nueva incursión al otro lado del río como cuando quiso ir de niña a tierra infiel. Quiere darlo todo por la causa, como una misión más de ese cuerpo heroico que se le queda al alma después de un encuentro en las moradas sextas, casi la cima del edificio levantado para el diálogo con Dios. Casi una arenga, también, cuando asciende a tales niveles de oratoria divina, una especie de cornucopia sustantiva en la que el número de referentes excede a su posible articulación sintáctica, el llamado inefable de todos los místicos. La profusión de imágenes en la literatura mística responde a esa imposibilidad de articular el acopio sustantivo. El escudo se le queda pequeño a este héroe, no le cabe cuanto cabe en su mundo. Por eso deben simultanear, superponer, y el discurso se hace tropo. Entonces, después de ese fervor retórico, percibido como pura

ciencia inarticulada pero sabrosa por un alma desnuda de potencias, sí es lícito salir al siglo. Ahora bien, se trata de una incursión puramente evangelizadora, una especie de misión especial de rescate. Y ahí, en ese deseo que va más allá del decoro de su sexo, Teresa se revela como verdadera heroína militante de las huestes de contento a Dios: «Por otra parte, se querría meter en mitad del mundo, por ver si pudiese ser parte para que un alma alabase más a Dios; y si es mujer, se aflige del atamamiento que le hace su natural porque no puede hacer esto, y ha gran envidia a los que tienen libertad para dar voces, publicando quién es este gran Dios de las Caballerías» (*Castillo interior. Moradas Sextas*, 6, 3).

Pese a mostrarse conformista con esa división por géneros —el soldado de Dios por un lado, y la mujer que es su descanso, por el otro—, y teniendo en cuenta que también en esto la intención es lo que cuenta, el espíritu combativo y heroico de Teresa niña revive en este anhelo de martirio. La Santa da muestras constantes de *captatio benevolentiae* en sus escritos y de la humildad que profesa. Habla, por ejemplo, de sus experiencias místicas como acaecidas en carne ajena, *esta persona que he dicho, de quien tan particularmente yo puedo hablar*, como ese amigo que decimos todos que tenemos y al que le pasan cosas que nos avergüenza reconocer que nos han sucedido a nosotros. No obstante, pese a este despojamiento o renuncia a la centralidad del protagonismo, Santa Teresa quizá no ignorara del todo que con su obra escrita estaba ganándole a su Dios más almas que muchos predicadores varones. No ya en los territorios colonizados, donde la letra entraba con sangre, además de con el devoto ejemplo de tantos misioneros. Sea como fuere, se trata en ambos, predicador y mística, activos y contemplativos, de un espíritu guerrero que conquista con la palabra; es decir, un predominio de las letras, una creencia en que ellas son la verdadera artillería. Quizá por eso acabaron haciendo a Santa Teresa patrona de los escritores españoles. He ahí la ganancia de esa nueva alma para alabanza del gran general de los ejércitos. Un Dios de las Caballerías que arroja un eco sobre el enigmático final del *Cántico espiritual*, esa gesta escrita del también carmelita San Juan de la Cruz, el único poeta occidental, por cierto, que mereció la atención de Mao Tse Tung, otro Dios de las Infanterías.

Podían haberla hecho patrona de los amores imposibles por su relación con el carmelita descalzo Jerónimo Gracián, su superior en la orden, por quien profesa algo más que admiración de discípula a director espiritual. Las cartas que nos han llegado dirigidas a él son solo una parte de las muchas que se intercambiaron, pero no dan lugar a engaño: se amaron, o más bien, la Santa lo amó con pasión de quinceañera. Intercambia con él

nuevas sobre las fundaciones, cuitas de enamorada y del día a día, se pone nerviosa si no ve su letra cuando abre una carta suya, encabezada con la letra de una de las monjas, comparte con su superior técnicas oratorias, hermenéutica de las sagradas escrituras y de los milagros como el del *mar Bermejo*, y hasta *esas boberías que ahí verá*, cosa que no puede ser otra que sus escritos. Según las leemos hoy día, profusamente editadas, divididas, no ya en párrafos, sino en epígrafes numerados, llaman la atención esas partes insertas entre el resto, partes por lo general breves e intensas, dedicadas a la relación erótica. No otra cosa parecen. La vigencia del párrafo como unidad de sentido en lo contemporáneo todavía no había llegado a la epístola del XVI, donde era necesario aprovechar al máximo la superficie disponible. Se apelmazan los bloques de sentido, unidades que glosan el estado de la salud, el tiempo meteorológico, cuestiones de doctrina, la mejor manera de redactar las constituciones de la reforma para evitar abusos de los padres sobre las monjas, chascarrillos, confesiones. Y ahí engarzadas van líneas del mayor candor amoroso, declaraciones, reproches, desvelos, coqueteos, la enunciación de un eros apasionado. Son en ocasiones verdaderas *chansons de femmes*. Se vale la Santa de un recurso de desdoblamiento del sujeto, que posiblemente empleara a su vez Gracián llamándola Ángela, de manera que en un mismo trecho habla de su paternidad, y, unas palabras más adelante lo llama por el apodo que le ha puesto, como en la lírica pastoril, un baile de sujetos que solo se puede leer como danza erótica, y que ya ensayó Ulises con éxito y gran modernidad en su velado diálogo con Penélope. Con delicadeza de sutil enamorada le pide al superior de su orden que interceda por ella delante del amado, un desdoblamiento de la misma persona, una especie de doctor Jekyll y míster Hyde que conmueve por su ternura:

La gracia del Espíritu Santo sea con vuestra paternidad. Aún no acaba Ángela de apaciguarse de la sospecha que tenía, del todo. No es maravilla, que como no tiene alivio en otra cosa ni su voluntad le da lugar para tenerle y, a lo que ella dice, tiene hartos trabajos, el natural es flaco y así se aflige cuando entiende es mal pagada. Vuestra paternidad lo diga a ese caballero por caridad, que, aunque de su natural es descuidado, que no lo sea con ella, porque el amor adonde está no puede dormir tanto⁷.

⁷ *Epistolario*, edición de Fr. Efrén de la Madre de Dios, O. C. D. y Fr. Otger Steggnik, O. Carm, Madrid, BAC, 1959, página 550.

Nueva Eloísa a su Abelardo. Todo en una página manuscrita que podría ser, como veremos al final de este manuscrito, el trazo que deja un insecto a lo largo toda su existencia en un palmo de tierra, casi como un cuadro de Jackson Pollock, una escritura matérica, el garrapateo afanoso de la heroína que cruzó caminos en su heroico viaje también en un palmo de tierra. Hasta al rey le escribe para defender al amado en una prosa valiente y precisa. Y como superior de su orden, no faltan ruegos a Gracián para que interceda por San Juan de la Cruz, como aquel en que describe su encierro, con un eco macabro hoy día cuando los terroristas meten en un zulo a su víctima: «Todos nueve meses estuvo en una carcelilla que no cabía bien, con cuan chico es, y en todos ellos no se mudó la túnica, con haver estado a la muerte. Tres días antes que saliese le dio el superior una camisa suya y unas disciplinas muy recias, y sin verle nadie»⁸. También le pide que tire de influencia y tercie para que a Juan de la Cruz no lo destinen a Andalucía, porque, al parecer, el Mudejarillo no le tenía mucha ley a las meridionales tierras. La España del enchufismo lo fue desde sus albores como Estado moderno. Igual que con las cuitas amorosas, Gracián no le hizo mucho caso, y el de Fontiveros acabó en Baeza.

Al leer estas cartas, viene a la memoria la doncella coqueta que quizá nunca dejó de serlo. Quizá ella también se sintió en la encrucijada entre el hombre ganado y el hombre perdido. Sus visiones de éxtasis tampoco dejan lugar a dudas, y, si Dios fue el ganado en la figura de Jesús, con quien consumó su amor atado a una columna, el hombre perdido sería Gracián, a quien le escribió líneas en sus epístolas de elevada lírica amorosa, un puente retórico en el vacío que el cantor tiende para intentar llegar a los pies de su objeto amado, sin éxito, pero con el rédito de un corpus literario impagable para la posteridad. La amada pena por su hombre perdido, tiene asomos de generosidad cuando se entera de que hay otras que lo quieren, aunque enseguida rectifica y sale la codicia que embarga a todo amante: «que las quiera él me alegro, aunque no tanto»⁹. La mujer que ve a Dios en los pucheros, el hombre ganado que la regala con la sabrosa ciencia del éxtasis, anhelaba cartas de su hombre perdido, de quien querría tener noticia cada día, «que como no querría que ninguno me oyese lo que trato con Dios ni me estorbare a estar con Él a solas, de la misma manera es con Paulo...»¹⁰. Paulo lo llama a Gracián en esas cartas, o lo llama Eliseo, y dan ganas de tomar este apodo como un eco de la Elisa de Garcilaso, el referente de poesía erótica que alimenta la retórica de los escritores místicos del siglo de oro

⁸ Carta a Gracián de 4 de octubre de 1579, *Epistolario*, página 464.

⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰ *Ibid.*, p. 290.

español. Pero Eliseo fue el profeta sucesor de Elías, en quienes se inspiraron los fundadores del Carmelo en el siglo XII, y Gracián era el superior de Teresa, alguien a quien «han dado poder sobre todos los descalzos de acá y de allá»¹¹, un héroe a la medida de esta heroína, dueño de un escudo capaz de englobar cuanto cabe en el mundo. En realidad es otro eros, mucho más potente: la erótica del poder. Es el suyo, además, un amor de oídas, en la mejor tradición amatoria. O de escritas más bien. En *Las fundaciones* reconoce que no se habían visto antes del primer encuentro, que se habían escrito a veces. La temperatura de esta correspondencia aconseja a los amantes que quemen las misivas nada más leerlas, como no se cansan ambos de recoger por escrito: «Mire, mi padre, que no pierda el papel que le di que dijo se había de poner en el forro, y no lo hizo. Querría tuviese otro traslado en el arquilla, porque sería mucho atamamiento si se pierde»¹². La carta de amor se pega a la piel en el forro de la ropa, como la lagartija que se le mete un día a la Santa en la manga, el cuerpo místico se impregna de la divina letra, complicidad de los amantes, delicadeza del eros que se ceba por contigüidad en el puro roce. El héroe de Bolaño, Archimboldi, se pegará a la piel también el manuscrito de su maestro, acabará absorbiéndolo en su persona según vaya desintegrándose el códice pegado a la epidermis años enteros. El mismo Gracián participó en la ceremonia de devoración que sucedió a la muerte de su amada. Llevaba colgado del pecho un dedo de Santa Teresa que sus hermanas se disputaban como el que busca a toda costa completar la colección de suvenires de una estrella del rock. Además de los autógrafos, la fiebre teresiana lanza a las hermanas Gracián a una guerra sin cuartel. Le escribe una a otra: «Conténtese norabuena, zorrিকা, con esto y con habernos defraudado del dedo de N. S. Madre [...], y que no nos enoje ahora más con lo de las cartas»¹³. Son misivas que se copian y conocen así una diseminación parecida a la de los restos de la Santa. Son cartas que darían lugar a una novela, y no necesariamente por lo elevado de sus asuntos, sino más bien al contrario.

No solo en las cartas. El temperamento castrense de esta Santa doctrinal y mística se dulcifica también en *Las Fundaciones*, la obra que cuenta con detalle sus tribulaciones para fundar unos y otros monasterios, y que el padre Gracián le habría animado a escribir¹⁴. Yeats se pasó la vida escribiéndole poemas a Maud Gonne, que nunca lo vio como pareja y lo invitaba constantemente a que se dedicara a escribir para la causa

¹¹ *Ibid.*, p. 136.

¹² *Ibid.*, p. 196.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 219.

irlandesa. La Santa se la pasó insertando cuitas de amor en sus cartas a Gracián, quien no parece que se planteara nunca nada serio con ella y la animó a poner pluma a la obra para la causa de la reforma carmelita. No puede una negarle nada al amado, y hemos de darle gracias a fray Jerónimo. Al igual que en la correspondencia, pasan por este libro que él la animó a escribir personajes de interés humano, como el niño que exclama igual que un adulto al ver un lugar recién fundado; la beata enterrada en olor de santidad; o el jugador empedernido al que su fe lo salva en el último minuto. He aquí el esbozo de novela que antecede al *Quijote*, no tanto la novela de la interioridad que quiere ver Julia Kristeva en el teresiano *Libro de la vida*, ni la picaresca en la correspondencia de la Santa. Según la semióloga, la novela de Teresa de Jesús no sería tanto su paso por España a lomos de borrico y tablas de carro, como la fundación de un territorio, el de la imaginación, sus «visiones intelectuales». Es decir, una novelista en potencia, *in nuce*, preparada en actitud, recursos y predisposición para escribir la novela que escribirá Cervantes. Pero es que, en ese paso y en ese repaso por el polvoriento mapa castellano lo que hay es un heroísmo y un afán de transformación del pajar en monasterio que busca dar la vuelta a toda una sociedad. Al edificio doctrinal y místico de grandiosidad y magnificencia que erige la Santa en sus otras obras le ponen como un punto de realidad y polvo estas *Fundaciones*. Se nos muestra Santa Teresa aquí cual caballero andante: cruza el secarral de Castilla, hace que el afán sea, de tan tangible, ahora sí, puro heroísmo. Y no solo en su periplo, también en las historias que cuenta de varias de las monjas recogidas en sus conventos, de cómo lucharon contra sus padres y maridos para abrazar la vida de retiro en lo que parece toda una gesta de liberación. Como si en aquel tiempo hubiera alguna sutil enfermedad del alma, y la Santa y sus fundaciones iluminaran de repente el sombrío horizonte castellano con la luz de una vida de resistencia o simple esperanza. Solo así se explica que tantas mujeres abandonaran por ella su sometimiento. La misma lírica tradicional que cantaba en forma manierista las conquistas del hombre entre las mujeres de inferior condición incluía a la monja seducida y a la mujer mal maridada. Por eso quizá el ejemplo de Santa Teresa y su emancipación frente al varón contentara a las que preferían someterse a Dios. No les iba a faltar la carnalidad del goce, pues solo hace falta haber leído algunos de los éxtasis de la Santa, como el que tuvo con el ángel. Teresa era una mujer, además, que cruzaba Castilla con ese halo de visionaria que tienen los héroes. Porque, si aquellas adolescentes hubieran podido tener posters en sus alcobas, sin duda habrían elegido uno de Santa Teresa en arrobos, viendo a Dios. De forma que a la liberación se le sumaba esa aureola heroica que siempre tienta a los jóvenes. Poco les

importaba que el camino estuviera pavimentado con duras piedras y no con encarnada alfombra. De hecho era esa austeridad lo que acababa de redondear la imagen de abnegado sufrimiento para todas aquellas mujeres. Detrás de esa entrega y renuncia estaba, a fin de cuentas, la tan ansiada visión del Ídolo. Hasta la princesa de Éboli, que solo tenía un ojo, se sintió tentada por ese fervor carmelita.

Y si la improvisación ante las adversidades y la renuncia al talismán son cosa de héroes y de heroínas, la siguiente enumeración de tribulaciones pasadas por aquellas heroicas mujeres basta por sí sola para hacerse idea de lo heroico de la labor: tenemos noticia en las *Fundaciones* de los lienzos que han de hacer la función de paredes cuando solo se tiene la planta del edificio, de los cuadros y mantas que compra la Santa en un mercadillo para abrigo de los primeros recogidos, de los pozos excavados en el suelo, de los oficiales de albañil que levantan muros, de las casas fundadas con nocturnidad y alevosía. Todo queda lejos de la idea filipina con la que ha pasado a la Historia la fundación de un monasterio. Y quizá porque en *Las Fundaciones* no intervinieron tanto los censores, porque no había tanta doctrina que expurgar de posibles acusaciones de iluminación o herejía, la Santa se revela aquí como una escritora fluida y vigorosa, maestra del detalle que fija una escena o da vida a un personaje; un territorio más adecuado para su pluma lega que la metafísica y la semiótica, hechas como a medida para los cultísimos Luis de Granada y Juan de la Cruz. El ejemplo de obediencia que Santa Teresa pone para ilustrar lo abnegado de sus monjas, sin ir más lejos, acaba trascendiendo la doctrina que pretende ilustrar. Cuenta la Santa que le da un pepino podrido a una de sus acólitas para que lo utilice como sementera, a todas luces un encargo absurdo, pues cualquiera sabe que, en tales condiciones, no se puede sembrar, y la monja lo hace sin rechistar, por pura obediencia, sin cuestionar lo absurdo de esa orden. Pero lo que pervive en el lector no es la muestra del acatamiento irracional sino el estado de descomposición del vegetal y su negra simiente. Como a Jorge Manrique en las *Coplas*, como a Yeats en su anhelo de Bizancio, a Santa Teresa se le escapa entre los dedos el siglo que rodea sus conventos. Gracias a la minucia de los seres ínfimos, la verdura de las eras, los salmones y caballas, las semillas de cucurbitácea, el mundo que la doctrina intenta elidir toma vigencia con el cuento y con el canto. Este es el punto en el que la vida, el mundo, sí tienen nombre en ella, es su verdadero escudo de Aquiles, extensible al estado en el que ha acabado el mismo cuerpo de la Santa si hacemos caso a la Wikipedia:

El pie derecho y parte de la mandíbula superior están en Roma. La mano izquierda, en Lisboa. El ojo izquierdo y la mano derecha, en Ronda (España). El brazo izquierdo y el corazón, en sendos relicarios en el museo de la iglesia de la Anunciación en Alba de Tormes. Y el cuerpo incorrupto de la santa en el altar mayor, en un arca de mármol jaspeado custodiado por dos angelitos, en dicha iglesia. Dedos y trozos de carne, esparcidos por España y toda la cristiandad.

No parece que haya mejor fin, fin más heroico, para quien ansía a toda costa fundirse con el ser amado, hacerse pedazos por Él en un anhelo infinito hasta el extremo del martirio. Si el cuerpo es cárcel que impide la fusión con el objeto de deseo, a la heroína no le quedará más remedio que romper las telas que lo encierran. Pero también da idea de su heroísmo el que no lo haya hecho antes; el que en defensa de lo contenido, a diferencia del héroe romano, y a diferencia también del terrorista suicida, haya permitido el curso aproximadamente natural de su vida en lo continente. El premio a este sacrificio de contención le vendrá al héroe después de muerto, cuando su grey lo esparza cual simiente en ese verde de las eras, lo haga pedazos por su Creador sobre la filamentosa finitud de lo Creado. Hasta el remoto corazón de Antonio Gramsci, fundador del Partido Comunista italiano, habría llegado una viruta de esa devoción por la Santa. Parece una nueva ceremonia de devoración como las que, desde lo más remoto de los tiempos, se offician para dioses y héroes, toda una eucaristía a campo abierto. Nieta de un converso, el héroe inverso que imaginó Teresa de Ávila acabó siendo minucia, dilapidado en el propio tejido del mundo. Y así se hizo universal (que eso significa católico), disperso. Ésa fue su victoria.

La niña que ansiaba protagonizar una gesta heroica y ser despedazada por los infieles acabó cuajando en heroína trinitaria. Pero lo hizo, y eso no podía ni imaginárselo la niña, quizá tampoco la joven que fue, después de una ascesis ardua y sabrosa. Como en las mejores historias de iniciación, el héroe, la heroína, comienza sus pasos oculto entre la multitud, que observa con incredulidad la espada clavada en la roca. Pero el héroe tiene que creer para serlo, creer sobre todo en sí mismo. Teresa, surgida de la descreencia, desde un vacío existencial se aúpa hasta la cúspide de la Iglesia gracias al descubrimiento

de lo más esencial que lleva dentro; y que acaba siendo, como queda claro después de los primeros titubeos doctrinales de un Santo Oficio incrédulo, lo más esencial de la ortodoxia. Más vale tarde que nunca, según le escribe a su Gracián. Como un romano converso, un nuevo héroe de Hipona, he aquí al nuevo jinete a pie en su particular camino a Damasco. La heroína se cae, y el polvo del camino hace que vuelva en sí con una fe renovada en su misión sobre la Tierra. La nueva santa es, además, una heroína nacida del pueblo, con su misma marca genética y sus estigmas por la pureza de la sangre. Como tal, su gesta acabó revirtiendo en el pueblo. No solo por la antropofagia que supuso la diseminación literal de sus restos, sino como fenomenología, cuando proyecta la renovada luz del Creador sobre las criaturas en su deambular por España; y como retórica también, cuando le da al siglo el renovado canon amatorio vuelto a lo divino. Y el pueblo se quedó con eso, con su raíz prosaica en el idioma, más incluso que con el *Vivo sin vivir en mí*, pues no fue poeta Teresa si se salva esa canción que más parece copla que planto. Con eso y con lo más heroico y sustancial de sí, su cuerpo. Con eso y no con su metafísica de urgencia sobre el mundo y la eternidad, sobre la nada y el todo; ni con la complejidad de las operaciones mentales que catapultaron un alma lega hasta la jurisprudencia del Altísimo; ni con el más difícil todavía, la desvinculación entre el mundo y su conocimiento. Teresa repercute heroica y físicamente en el pueblo sobre todo a través de sus fundaciones y del trabajo directo que hace en el siglo, cuando deja la teoría de la doctrina y hace praxis y camino al andar. El héroe de la Contrarreforma, un héroe inverso, para muchos un antihéroe, albergaba dentro esta Doctora con sandalias, esta heroína de evangelización vernácula que arrancó la espada de la piedra, sintió su fuerza erógena en lo más íntimo de su persona y la blandió con brazo firme como un falo de fuego sobre el mundo.

[...]