

---

# OCULTO PERO INVISIBLE: VOCES FEMENINAS

---

VICTORIA CIRLOT, MARGA CLARK,  
EULÀLIA LLEDÓ CUNILL, MARTA LLORENTE

*Valentí Gómez i Oliver*  
(coordinador)



Ciclo de conferencias celebrado  
los meses de mayo y junio de 2004  
en la Residencia de Investigadores  
CSIC-Generalitat de Catalunya

OCULTO PERO INVISIBLE:  
VOCES FEMENINAS

«PUBLICACIONS DE LA RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS»



---

# OCULTO PERO INVISIBLE: VOCES FEMENINAS

VICTORIA CIRLOT, MARGA CLARK,  
EULÀLIA LLEDÓ CUNILL, MARTA LLORENTE

*Valentí Gómez i Oliver*  
(coordinador)



Ciclo de conferencias celebrado  
los meses de mayo y junio de 2004  
en la Residencia de Investigadores  
CSIC-Generalitat de Catalunya

RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS  
CSIC-GENERALITAT DE CATALUNYA

Barcelona, 2006

**Consortio de la Residencia de Investigadores  
CSIC-Generalitat de Catalunya**

Presidente del CSIC: CARLOS MARTÍNEZ ALONSO  
Consejero de Educación y Universidades (DEU):  
JOSEP MANUEL DEL POZO

**Consejo de Gobierno**

Presidente del Consorcio: XAVIER TESTAR  
(Director General de Investigación del DEU)  
Director: FRANCESC FARRÉ RIUS  
Director científico-cultural: LLUÍS CALVO CALVO

*Vocales:*

RAFAEL RODRIGO MONTERO  
(Vicepresidente de Organización y Relaciones Institucionales del CSIC)  
ÀUREA ROLDÁN BARRERA (Directora de Servicios del DEU)  
LLUÍS CALVO CALVO (Coordinador Institucional del CSIC en Cataluña)

© DE LAS AUTORAS

Primera edición: diciembre de 2006

Impresión: Alta Fulla · Taller

D. L. B 54068-2006

# Sumario

<i>Prólogo</i> .....	7
<i>Autoras</i> .....	9
La literatura visible pero manifiesta EULÀLIA LLEDÓ CUNILL .....	13
Poesía y fotografía. Instantáneas del alma MARGA CLARK .....	39
El espacio de la mujer. Tres figuras históricas: la maldita, la cautiva, la soñadora MARTA LLORENTE .....	59
La mística femenina medieval, una tradición olvidada. VICTORIA CIRLOT .....	85



## Prólogo

EN LA PRIMAVERA del 2004 se celebró en la Residencia de Investigadores CSIC-Generalitat de Catalunya, un ciclo de conferencias, *Oculto pero invisible: voces femeninas*, a cargo de una serie de artistas y estudiosas.

Tal como sugería Miquel Batllori, el historiador de la cultura fallecido en febrero de 2003, se han producido grandes «ocultaciones» —referidas al trabajo intelectual, científico y en general al trabajo creativo de las mujeres— no sólo en la historia cultural europea, sino también en la historia de la cultura universal.

Dichas ocultaciones femeninas se hacen patentes en el sinfín de lagunas que, como cíclicos ojos del Guadiana, van emergiendo en numerosas disciplinas día tras día: una obra literaria desconocida «recuperada», una artista sumergida en el olvido que de pronto ve como vibra de nuevo su alienato... Y así *ad infinitum*.

Es por ello que es un privilegio para nosotros presentar ahora las reflexiones de cuatro mujeres —artistas, estudiosas, poetas, escritoras— que participaron en el mencionado ciclo hablando sobre argumentos tan significativos como la literatura (Eulàlia Lledó), la poesía y la fotografía (Marga Clark), el espacio en la arquitectura (Marta Llorente) o la mística medieval (Victoria Cirlot).

Todas las conferencias son reflexiones muy originales, sugerentes, plenas de vitalidad y rigor analítico. En la presente publicación se entremezclan todos los registros de sus

discursos de una manera natural, sin aspavientos, participando al unísono de un gran espíritu creativo. O así se lo parece al coordinador del ciclo, quien les rinde homenaje con este cuarteto:

*Oculto pero invisible*  
acoge un mundo abierto,  
donde los hechos visibles  
son femenino acierto.

VALENTÍ GÓMEZ I OLIVER  
*Coordinador del ciclo*

## Autoras

EULÀLIA LLEDÓ CUNILL

Doctora en Filología Románica. Es profesora del IES Les Corts de Barcelona y colaboradora docente de la Universidad Rovira i Virgili. Se dedica a la investigación de los sesgos sexistas y androcéntricos en la lengua. Entre sus publicaciones de literatura se podrían destacar: *Dona finestrera* (Barcelona, Laertes, 1997), el prólogo a *La Verge dels Set Punyals i La veu perversa* de Vernon Lee (Barcelona, Laertes, 1998), la edición de la novela *Terra d'Elles* de Charlotte Gilman (Barcelona, Laertes, 2002) y *Decidme mi nombre* (Jaén, 2003).

Ha trabajado en la revisión del *Diccionari General de la Llengua Catalana* (1995) del Institut d'Estudis Catalans y en la del *Diccionario de la Lengua Española* (2001) de la Real Academia Española. Sus últimas publicaciones sobre diccionarios son *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22ª edición del DRAE* (Madrid, 2004) y *L'espai de les dones als diccionaris: silencis i presències* (Vic, Eumo, 2005); y sobre lengua *De llengua, diferència i context* (Barcelona, 2005). También ha realizado análisis del discurso académico, del administrativo y de la prensa, tanto en general como respecto a los maltratos

## MARGA CLARK

Marga Clark, artista fotógrafa nacida en Madrid, realiza su carrera universitaria y cursos especializados de cine y fotografía en Nueva York. En 1978 estudia «Psicología del Retrato» con Philippe Halsman. En 1985 el MOMA de Nueva York adquiere diversos ejemplares de su primer libro de fotografías en b/n, titulado *Static Movement-Movimiento estático*. Sus textos poéticos acompañan las imágenes de libros de bibliófilo y carpetas fotográficas. La poesía se convierte en el elemento más esencial de su posterior obra fotográfica. Su obra se encuentra en importantes colecciones americanas y europeas. Entre sus publicaciones hay que destacar: *De Profundis*, portfolio de fotografías y poemas (Madrid, 1989); *Impresiones fotográficas: el universo actual de la representación* (Madrid, Julio Ollero e Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1991); *Flor de Fuego*, libro de bibliófilo y exposición. Textos y fotografías de M. Clark, poesías y dibujos de Valentí Gómez i Oliver (J. S. ed., Madrid, 1996); *Del sentir invisible*, libro de poesía (Madrid, Juan Pastor, 1999, colección «Devenir»); *Pálpitos*, libro de poesía (Madrid, Juan Pastor, 2002, colección «Devenir»); *Amarga Luz*, novela (Barcelona, Circe Ediciones, 2002).

## MARTA LLORENTE

Profesora titular del departamento de Composición Arquitectónica (ETSAB, UPC). Da clases de teoría de la arquitectura y de las artes desde la Antigüedad hasta el s. XIX y de Antropología urbana. Publicaciones en revistas y periódicos sobre temas de arquitectura y música, estética de la luz, abstracción, etc. Cursos sobre el espacio de la mujer en la

Historia. Entre sus libros: *Introducción a la arquitectura* (Barcelona, UPC, 1989); *Arquitectura griega* (Barcelona, Parramon, 1999; París, 2000); *El saber de la arquitectura y de las artes* (Barcelona, UPC, 2000); «La estela del límite: arte y filosofía», en *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras* (Barcelona, Destino, 2003). Es directora de la colección de arquitectura «Poseidón», de la editorial Apóstrofe, Madrid, desde 2002. Guionista junto a Eugenio Trías y Pedro Azara de la exposición: «La condición humana», Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, Forum de las Culturas 2004.

#### VICTORIA CIRLOT

Profesora de literatura medieval en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Entre sus últimos libros destacan: *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Madrid, Ediciones Siruela, 1997 y 2000, 2ª ed.); *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* (con Blanca Garí), (Barcelona, Martínez Roca, 1999) y *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval* (Madrid, Ediciones Siruela, 2005).

---

NOTA: Los textos son presentados en la lengua (castellano) en la que fueron impartidas las conferencias. Sólo el de Eulàlia Lledó (pronunciada en catalán) aparece traducido.

---

# LA LITERATURA<sup>1</sup>

EULÀLIA LLEDÓ CUNILL

## VISIBLE PERO MANIFIESTA

CUANDO se me propuso dar esta conferencia y me dijeron que hablara de literatura, que podía hablar de lo que quisiera y cómo quisiera, me sentí como una niña pequeña el día de Reyes: paralizada ante tantos regalos y tantos bienes no sabía cuál escoger, por dónde empezar. Al saber que en este ciclo se impartiría una conferencia dedicada a la mística, pude respirar; es decir, podía hablar de toda la literatura menos de las místicas, como mínimo tenía un límite (a veces una reducción infinitesimal, una restricción aparentemente inapreciable, provoca efectos sorprendentes sobre el organismo).

El alivio duró poco: ¿cómo plantearla?, ¿desde dónde enunciarla? Después de mucho trastear le puse el título de «Visible pero manifiesta», puesto que por un lado tendría que hablar (el título del ciclo me obligaba a ello) sobre alguna aparente ocultación, sobre la invisibilidad, sobre la mutilación real, imaginada o promovida de la literatura, pero por otro lado, y fundamentalmente, no quería dejar de hablar de algunas de las visibles manifestaciones y relaciones

1. Durante la conferencia, en una pantalla instalada para la ocasión se mostraron una serie de imágenes que la iluminaban y animaban. Agradezco a Manuela Rodríguez las imágenes y el cuidado que dedicó a ello y a Mireia Gascón y a Anna Morejón el montaje y la generosidad. A Teresa Sancho, la parte alícuota correspondiente.

de la creación literaria. Tanto en un caso como en otro pensé que era pertinente hacerlo a partir de la tupida, la productiva trenza entre vida y literatura: de la capacidad de parir literatura a partir de la propia experiencia, a partir de la más prosaica y literaria cotidianidad.

Me aproximaría de la única manera que sé hacerlo: dejando hablar a la literatura, dando la palabra a escritoras y a alguna artista que aún no siéndolo también frecuenta la escritura, poniendo tanto empuje y tanta moderación como fuera capaz, con intercambios de palabras y silencios, y, desde luego, con mucho respeto, el mismo que, según Marguerite Yourcenar, requiere el amor o una de sus extensiones, la amistad. ¡Ojalá tenga suerte!

## 1. Oculta pero escarnecida

Para empezar y tan brevemente como pueda, querría poner de manifiesto algunas de las ocultaciones a las que se ve sometida la literatura: el menosprecio, la desvalorización. Lo haré con un ejemplo reciente.

Hace unas cuantas semanas, en una de las secciones fijas que el cuaderno de *La Vanguardia* dedica cada miércoles a algunos aspectos de la cultura, aparecía la siguiente referencia a la teóloga y escritora Elaine Pagels.

[La editorial Crítica] acaba de publicar un ensayo que demuestra hasta qué punto el moderno «book-business» está impregnando áreas, hasta ahora irreductibles. Se trata de *Más allá de la fe*, de Elaine Pagels, interesante trabajo que entre otras cosas explica, *de forma bastante inteligible* qué dicen realmente de nuevo respecto a los Evangelios algunos de los famosos textos descubiertos en Nag Hammadi en 1945. Pa-



Dibujo de Al-Wâsiti en una copia del siglo XIII del libro de Al-Harîrî: Maqâmât (Iraq, siglo XI).

gels, que ya publicó en 1982 *Los evangelios gnósticos*, ha pasado por las mejores «divinity schools» de EE.UU. y da clase en Princeton, *por tanto es seria*. Su libro, *sin embargo*, emplea algunos trucos característicos de la no-ficción reciente, empezando por la implicación en primera persona de la autora, que narra cuestiones personales como contrapunto de su análisis para hacer amena la lectura.<sup>2</sup>

Me gustaría señalar tres aseveraciones, sentimientos o excrecencias ideológicas del autor del artículo.

En primer lugar este verse obligado a explicitar que Pagels es moderadamente comprensible, porque fijémonos que dice que la autora se explica de «forma bastante inteligible». Si se ve inclinado a decirlo es porque lo debía dudar. También da a entender que el hecho de ser capaz de comprender el libro de Pagels lo ha sorprendido gratamente.

En segundo lugar, este no dar por supuesto que Pagels, autora también de *Adán, Eva y la serpiente*, entre otros libros, es seria. Se ve que el autor del artículo no tuvo suficiente prueba en la lectura comedidamente inteligible sino que tuvo que deducirlo de dos hechos: *a)* que ha pasado por las mejores *divinity schools*, y *b)* que da clases en Princeton. Parece, pues, que no lo infiere de su labor como autora.

Me gustaría detenerme ahora un momento y proponer una práctica altamente recomendable: la prueba de la inversión, es decir, ponerse en el lugar de la otra persona. Dudo que una gran parte del público lector no encontrara, como mínimo, moderadamente ofensivo que de un teólogo y ensayista se dijera que su libro es bastante inteligible y que se trata de un tipo serio, y esto se dijera no porque se despren-

2. «La teología también tienta al «book-business» de Sergio Vila-Sanjuán en su sección *Latidos. Culturas*, 82 de *La Vanguardia*, 1-I-2004, p. 14. Las cursivas son mías.

diera de su obra sino por el hecho de haber pasado por las mejores escuelas y por la circunstancia de enseñar en una Universidad.

En tercer lugar el rigor de Pagels se pone de nuevo en duda con un «sin embargo», que aparece sin solución de continuidad después de referirse a su seriedad y que da pie para hablar de un truco (quiero hacer constar que a pesar de que el articulista habla de diversas estratagemas, sólo explícita ésta). El truco consiste en la emergencia de la voz de la autora en una supuesta, según el articulista, primera persona real. El análisis de esta estrategia narrativa, a menudo considerada femenina y por esto a veces vituperada si la utiliza una mujer, nos llevaría muy lejos.

Con esto quiero decir que en el preciso momento en el que una autora pasa a «narrarse», a «narrar», supuestas cuestiones personales, inmediatamente dejan de serlo, ya que pasan a ser literatura de pleno derecho, libres de cualquier restricción personal. A veces pasan a ser específicamente poesía. Por esto he querido entretenerme un momento en esta crítica (en el peor sentido de la palabra) dedicada a un ensayo, es decir, mostrarlo —si bien directamente del ensayo yo no haya dicho nada— como ejemplo de literatura de creación, porque, en él, el juego de las voces narradoras es una buena muestra de la porosidad, de la permeabilidad, de la versatilidad de los géneros literarios. Pues en esto, también las escritoras hace mucho tiempo que son maestras.

## 2. Oculta pero mutilada

Para poner un ejemplo de otro tipo de ocultación, narraré brevemente una mutilación. A finales de 2003, principios del 2004, se realizó en el Museu d'Art Contemporani de

Barcelona una fastuosa exposición de la artista afroamericana Adrian Piper, recomendable por muchas razones, incluso para quienes solamente tuvieran ganas de bailar.

(Hago un inciso para poner de manifiesto que Adrian Piper en algún lugar de la exposición, y como sin darle importancia, decía que el hecho de no tener un nombre de pila específicamente femenino ocultaba que era una artista y esto provocaba que la llamaran a participar en distintos encuentros artísticos o en exposiciones, ya que de ello deducían muy equivocadamente, como debía comprobar bien pronto con estupor quien la invitara, que se trataba de un hombre. Esto explica, en parte, el deseo de una oculta pero invisible presencia de muchas creadoras detrás de un pseudónimo. Artista en medio de muchas encrucijadas o géneros: tampoco en la cara ni en el tono de la piel es muy evidente que sea afroamericana.)

En la exposición, dos minúsculos detalles explicaban por sí solos gran parte de su obra y de su persona. Consistían, tal como veremos, en dos pequeños documentos literarios, ya que de dos escritos concentrados y llenos de sentido se trataba, y por esto me atrevo a citar a una artista, que en principio no es escritora, en una conferencia que tiene por tema la literatura. Quiero alargarme aquí un momento sobre si es lícito considerar que una artista conceptual, una artista que no se dedica sobre todo a la escritura, cuando escribe dos tarjetas está haciendo literatura; creo que sí, pienso además que confirma la teoría de que para escribir bien una postal hay que saber escribir un soneto (y al revés). Piper destila esencia de literatura en sus dos escritos y no sólo amplía un poco más la borrosa frontera entre los géneros literarios (ya que difumina sus bordes y sus márgenes), sino que también lo hace entre diversos tipos de manifestación artística.

Uno de los detalles era una diminuta tarjeta de visita de un color beige subido que decía:

Apreciado amigo:

Soy negra.

Estoy segura de que no te habías dado cuenta cuando has hecho/te has reído de/has estado de acuerdo con aquel comentario racista. En el pasado, procuraba avisar por anticipado a los blancos de mi identidad racial. Desgraciadamente, siempre que lo hago su reacción consiste en decir que soy agresiva, manipuladora o que hacer esto es de poca clase. Por lo tanto mi política consiste en dar por descontado que los blancos no hacen estos comentarios, ni siquiera cuando creen que no hay negros delante, y distribuir esta tarjeta cuando los hacen.

Lamento molestarte con mi presencia, de la misma manera que estoy segura de que tú lamentas molestarte con tu racismo.

La otra diminuta tarjeta, en una blancura inmaculada, inscribía en negras letras:

Querido amigo:

No he venido aquí para ligarme a alguien o para que alguien me ligue a mí. Estoy aquí sola porque quiero estar aquí, SOLA.

Esta tarjeta no ha sido pensada como parte de una estrategia de flirteo.

Gracias por respetar mi intimidad.

(Incidentalmente diré que el hecho de que la primera de las tarjetas estuviera en catalán y la segunda en castellano, debe formar parte de la política lingüística del museo, de su peculiar concepción del bilingüismo.)

De las dos tarjetas no diré nada, porque creo que son bastante explícitas. Lo que sí quiero hacer constar es que entre los numerosos vídeos de la artista, había uno que, según decía Adrian Piper en la misma grabación, duraba una hora treinta minutos y estaba dedicado a los diversos fórums que se habían llevado a cabo para analizar las reacciones que suscitaba la entrega de las dos tarjetas en diversas reuniones sociales. En el MACBA, el vídeo duraba apenas una hora y se había arrancado de cuajo, como si de un pobre plátano de Barcelona se tratara, todo lo que se refería a la segunda tarjeta. En ningún lugar se explicaba si el vídeo había llegado ya así (y por qué) o si lo había decidido la comisaria de la exposición (y por qué).

A continuación pasaré a hablar de las visibles manifestaciones, de la cara bien visible de la luna, pero antes no quiero evitar decir que me da la sensación de que si he traído a estas páginas a Elaine Pagels y a Adrian Piper, más que para descubrir dos tipos de ocultaciones, ha sido para hablar de márgenes y de géneros (y no sólo de los literarios). También para rendirles homenaje de gratitud; en realidad, para visualizarlas modestamente.

### 3. Oculta pero bien vestida

A veces escondida, a veces transmitida con dificultad, muchas veces —aunque bien viva— olvidada, recorriendo siglos y días, perfectamente actual y trabada es la literatura por boca o mano de mujeres. Por ejemplo, y sin ir muy cerca, el verso preñado de promesas de la poeta Endehuanna, escrito (como aquella que no dice nada) hace 2.300 años.

Con gritos de parto [...] di luz a este himno.<sup>3</sup>

Verso que inscribe en su génesis algunas de las probables y reales especificidades femeninas: engendrar, gestar, alumbrar, crear una criatura. En algún momento podríamos pensar que la reproducción sólo puede ser una traba, un impedimento en la hora de la creación literaria, y si es muy cierto que sumada a una larga serie de restricciones lo ha sido, puede serlo, vemos que al proferir estos gritos de parto, la poeta Endehuanna hizo del parto (además de reproducción, riqueza y creación literaria) una ganancia.

Son muchas las autoras, alejadas o cercanas en el tiempo, cercanas o alejadas en la geografía, que han hecho de su vida, literatura. Me gustaría pegar un salto en el tiempo y detenerme en las escritoras japonesas de finales del siglo x, principios del xi. En primer lugar, es de justicia recordar que la primera novela moderna de la literatura universal (la novela de *Genji*) fue parida por la japonesa Murasaki-shikibu (978-1015/1031), una dama de honor de la corte de la emperatriz Shoshi. Murasaki también escribió un diario que maravilla por la modernidad de su concepción, que nos es cercano gracias a su ironía, a la implicación de la autora, puesto que vierte en él sus estados de ánimo, sus opiniones, sus sentimientos.

Murasaki-shikibu, aun siendo la escritora clásica de la literatura japonesa, no nació huérfana de tradición, ya que tiene una predecesora clara, por ejemplo, en Ono no Ko-

3. Elaine Partnow en *The Quotable Women*. Facts on File Publications, 1987, p. 11; se cita en «El sueño de un lenguaje común» de Elizabeth Russell en Carabí, Àngels; Segarra, Marta (editoras). *Mujeres y Literatura*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, SA, 1994, p. 102.

matchi (834-880). Murasaki, a su vez, es precursora, por más que su proximidad no fuera geográfica sino profesional, de Christine de Pizan (1365-1431), ya que en la lejana Europa esta última autora fue, tres siglos y medio más tarde, la primera persona que se dedicó a la escritura profesional.

Del *Genji* de Murasaki no hay una traducción completa ni en catalán ni en castellano (en esta última lengua sólo se han traducido los nueve primeros capítulos de un libro que tiene cincuenta y cuatro). Su otra obra, el *Diari* (1008-1010), es a día de hoy inencontrable. También lo son el *Diario de lo efímero* (954-974) de una autora conocida como «la madre de Michitsuna», el *Diario de Izumi-shikibu* (1003-1004), el *Diario de Sarashina*, de evocador y sugestivo subtítulo: «La vida de una lectora del príncipe Genji», que incluye toda la vida de la autora, desde los 10 años hasta los 50, el *Diario de la madre del ajari* (1067-1073), y el *Diario de la dama Sanuki, regente segunda del servicio interior* (1107-1108). Este desolador panorama editorial pone de manifiesto sobre todo la ignorancia y los parámetros actuales, que no la falta de documentos de épocas remotas; habla más de nuestra imperfección que de la inexistencia de escritoras.

Antes señalaba que me gustaría detenerme en la literatura de estas escritoras y lo quiero hacer, entre otras razones, porque en ellas se basa y se fundamenta la literatura japonesa, ya que, por lo que yo sé, al ser en aquellos tiempos el chino la lengua de cultura en Japón y como las mujeres no podían escribir en chino porque lo tenían prohibido, fueron las escritoras las que empezaron a crear literatura en lengua materna (y en escritura fonética), siendo ellas, por tanto, las madres fundadoras de la literatura japonesa.

La otra razón de peso es porque, en sus diarios, la vida tal cual, la vida cotidiana, mana en abundancia, y hoy tengo el deseo de dedicarme a la trama oculta pero visible, mani-

fiesta por gratuita, por imprescindible, oculta por no valorada, por no cantada; hoy me quiero dedicar a los pequeños motivos que conforman los quehaceres de cada día.

En estos libros se puede reseguir toda la urdimbre que aguanta la vida; en estas crónicas que muestran, prodigiosas, telas de géneros sutiles, se pueden ver desde las descripciones de los vestidos, la superposición de los mismos, las gamas de los colores, las texturas de las telas, el ordenamiento de las frutas y las flores, hasta las difíciles, y muy jerarquizadas, complejas relaciones de las personas, pasando por el tejido inacabable de las ceremonias en la misma corte. Fijémonos cómo en este fragmento del *Diario* de Murasaki se describen vestidos y colores.

Recorro con la mirada la parte anterior a las persianas: aquellas a quienes se permiten los colores llevan, con el habitual vestido a la manera china verde o rojo, la cola estampada sobre fondo liso y el sobretodo de tejido castaño-rojizo; tan sólo Muma no Chûjô lo lleva del color del poso del vino. Los vestidos exteriores, de suave seda, evocan una mezcla de hojas de otoño de color oscuro o claro, y debajo visten como de costumbre el color amarillo oscuro o claro, del aster rosa o del crisantemo, con un forro verde, o incluso un conjunto de tres colores, cada una a su gusto. Las que tienen prohibido el damasco, mujeres de una cierta edad, llevan el vestido al modo chino de color verde liso, o incluso de color castaño-rojizo, y todas visten conjuntos de cinco, de tejido damasquillo. Sobre las colas con dibujos estampados de olas marinas, el color del agua produce un vivo efecto de frescor; la mayor parte lleva profusamente dibujado el contorno de las caderas. Los vestidos interiores se combinan en conjuntos de tres o de cinco, de color crisantemo, sin motivos tejidos. Las jóvenes, sobre un conjunto de cinco, de color crisantemo, llevan el vestido a la china, cada una a su gusto. Las hay que con el sobretodo blan-

co van de color castaño-rojizo sobre verde, y el vestido interior verde; otras, con el sobretodo rojo-castaño claro, unos vestidos rojo-castaño oscuro y blanco mezclados; pero todas producen un gran efecto y dan fe de un gusto extremo.<sup>4</sup>

Murasaki no estaba sola en la labor de tejer estas descripciones. Para que se pueda comprobar, citaré un fragmento de su coetánea Sei Shônagon, nacida según parece hacia el 966 (pocos años antes, pues, que Murasaki) y autora en la década del 990 de *El Libro de la Almohada*.

Con esta obra Sei Shônagon inicia un género literario totalmente vigente hoy en día: un ensayo ligero como el deslizarse de un pincel que despliega un amplio y coloreado abanico punteado de biografía, poemas, relaciones sociales, descripciones, adivinanzas, observaciones, preferencias..., y que pone en evidencia una polifacética y libre subjetividad. Se dedica tanto a indagar miradas, como a hablar de lo mucho que le gusta la risa de las mujeres, o nos explica que, contrariamente a todas aquellas diaristas conocidas como las «madres de» que hemos visto antes, a su hermano mayor en lugar de nombrarlo por su cargo, como era habitual, se le conoce simplemente como el «hermano mayor». Suyo, por supuesto.

Y como son muy distintas, en lugar de citar un fragmento parecido al de Murasaki (que también los tiene), pondré uno de Sei Shônagon que indaga en los nombres de las piezas para vestirse.

Son los nombres con que se designan los distintos tipos de vestimenta lo que encuentro extraño. Muchas veces parecen elegidos al azar. Entiendo por qué el nombre «fino y largo» se

4. Murasaki-shikibu. *Diari*. Traducción de Dolors Farreny i Sistac. Barcelona: Ed. de l'Eixample, S.A., 1990, pp. 56-57.



*Dibujo de Robinet Testard que representa a Hero escribiendo a Leandro en una traducción de Las Heroíadas de Ovidio (Francia, siglo xv).*

dé a los vestidos largos. Pero ¿por qué «dulce prenda» se aplica a los mantos sueltos de la mujeres? Ciertamente deberían llamarse «largo faldón» como los vestidos de los muchachos. ¿Y lo de vestido chino? El nombre adecuado sería «traje corto». Supongo que le dicen así porque lo visten los chinos.<sup>5</sup>

Ligeros y sutiles estos dos fragmentos que hablan de ropas y telas de color del poso rojo-acastañado, que se preguntan por qué precisamente una pieza femenina es considerada «dulce». Géneros y vestidos que, por otra parte, también servían como pago o propina. En otros fragmentos nos cercioramos de sus dimensiones públicas; por ejemplo cuando Murasaki dice:

«Si se trata de presentar la copa al gran consejero de la Cuarta Avenida, se tendrá que vigilar la calidad del poema, desde luego, ¡pero también la declamación!», susurran entre ellas, mientras que, a causa quizás de las múltiples ocupaciones que las retienen hasta tarde por la noche, finalmente se retiran sin haber escogido a nadie en particular. Como gratificación, a los dignatarios se les otorgan vestidos femeninos [...], para los cortesanos del cuarto rango, un conjunto de vestidos forrados y un faldellín, a los del quinto rango, un conjunto de vestidos, a los del sexto rango, una falda.<sup>6</sup>

Sei Shônagon lo explica en otro contexto:

Mientras observaba a la Emperatriz escribir su respuesta a la carta (la cual se convirtió en el comienzo de una correspondencia regular entre ella y la Gran Sacerdotisa), me sentía

5. Sei Shônagon. *El Libro de la Almohada*. Traducción, prólogo y notas de Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001, pp. 181-182.

6. Murasaki-shikibu. *Diari*, p. 49.

colmada de admiración. Decidida a redactar una carta tan elegante como la recibida, Su Majestad la Emperatriz se tomó todo el tiempo para corregir sus palabras antes de considerarlas adecuadas. El mensajero fue recompensado con un vestido forrado con una tela blanca y otro rojo oscuro, color flor de ciruelo. Disfrutaba viendo al hombre embellecido con el fondo de la nieve y los vestidos sobre sus hombros.<sup>7</sup>

No me detendré ahora a hacer el inventario de lo que narran o dejan de narrar las autoras, porque escriben sobre todo y mucho, sólo daré alguna pincelada. Murasaki muestra, entre otras cosas, que la percepción sobre cómo es la juventud no ha cambiado tanto.

Que los jóvenes se comporten con ligereza como si ignorasen las buenas formas, tiene un pase, pero, ¿por qué lo tendría que hacer yo?, no sería en absoluto serio, me parece, y no abro [la puerta].<sup>8</sup>

A quien abrió o no abrió y por qué ya es harina de otro costal, que me abstendré de revelar tanto como de escaldarme. Murasaki también habla del ansia devoradora e incesante de los cultos cortapicos, de su eterno festín de letras y signos en los libros de las estanterías.

Los libros se alinean en un par de enormes estantes: uno, repleto de antologías de poemas antiguos y de historias, se ha convertido en un indescrutable nido de bichos, el horripilante bullir de los cuales desanima a cualquiera; respecto al otro, que contiene textos escritos en chino, desaparecido quien se había tomado la molestia de reunirlos, ya no hay nadie que se

7. Sei Shônagon. *El Libro de la Almohada*, pp. 124-125.

8. Murasaki-shikibu. *Diari*, pp. 61-62.

interese algo por ellos. En las horas de aburrimiento insuperable, se me antoja de coger uno o dos, viéndolo, mis sirvientas se acercan: «¡Si la señora no tiene suerte en la vida, es porque actúa así! ¿Son cosas de mujer, esto de leer libros en letras chinas? ¡En tiempos pasados incluso estaba prohibido leer las Escrituras!»<sup>9</sup>

A pesar de que la conferencia sobre la mística dentro de dos semanas debería ahorrármelo, no puedo evitar comentar que no sólo fueron las escritoras japonesas quienes tuvieron prohibidas las Escrituras, no sólo ellas tuvieron muy difícil el acceso al chino, o a lo que era lo mismo, el latín. Seis siglos después, la prohibición de traducir la Biblia al castellano, intentó alejar de las Escrituras, a lo largo de todo el siglo xvi y en una austera y distante geografía, a una escritora como Teresa de Ávila que tantas veces tuvo también como fuente de inspiración humildes objetos cotidianos: las substanciosas y panzudas ollas, los sabrosos y reconfortantes pucheros, en cocinas llenas de gracia divina.

Los temas de Sei Shônagon son inagotables: lo que le gusta, lo que no, lo que le causa placer, lo que le causa disgusto. También habla de oficios que ahora nos quieren hacer pasar como nuevos para las profesionales, como el de mujer rana. Ahora bien, si regresamos a telas y a sedas —y volver a ello es una de mis intenciones a lo largo de la conferencia—, vemos como Sei Shônagon las mezcla con las relaciones y al igual que Murasaki tampoco abre, de entrada, la puerta.

Por supuesto que debemos mantenernos alertas cuando nos hallamos en estos aposentos. Ni de día podemos descui-

9. Murasaki-shikibu. *Diari*, pp. 93-94.

darnos, y de noche hemos de ser especialmente precavidas. Pero yo disfruto bastante de esto. Durante la noche se escucha el sonido de los pasos en el corredor exterior. En cualquier momento el sonido puede cesar, y alguien estará llamando a la puerta con el toque de un solo dedo. Es grato saber que la mujer que se encuentre allí adentro puede reconocer al instante a su visitante. A veces el golpeteo puede prolongarse por un rato sin que la mujer responda. Finalmente el hombre desiste, creyendo que ella ha de estar dormida pero esto no agrada a la mujer, que ejecuta una serie de cautelosos movimientos haciendo rozar la seda de sus vestidos de modo que el visitante sepa que ella se encuentra allí. Luego lo escucha abanicarse mientras permanece allí afuera en su puerta.<sup>10</sup>

Frufrú de seda, intercambios tácitos. Y en este último fragmento de Sei Shônagon vemos alguna de las estrategias femeninas para tensar, conservar y endurar (o no) una relación. Se puede estar de acuerdo con la táctica o no, ahora bien, lo que no se puede negar es que no es la dama quien va a remolque, no se puede negar que es la dama quien decide, quien marca el ritmo y la suave espera del susurrante abanico al otro lado de la puerta.

#### **4. Murmure quien murmure, siquiera se hunda el mundo: de verde y de amarillo**

Daré otro salto arriesgado y me plantaré siete siglos después de las japonesas en la irónica y lluviosa Inglaterra. Allí podemos constatar la determinada determinación de Jane Austen, el convencimiento que tenía de la bondad de su quehacer literario y de qué modo no permitiría que la apar-

10. Sei Shônagon. *El Libro de la Almohada*, p. 98.

tasen de él ni un milímetro por más que predicaran. Se puede ver en las respuestas que dio a James Stanier Clarke, bibliotecario y sacerdote del príncipe regente. Todo empezó cuando a petición de Stanier, la creadora se vio obligada a enviar al príncipe un ejemplar dedicado de *Emma*. La coquetería de Austen cuando habla de su obra es continua, juguetona y divertida, como se puede comprobar en la carta que el 11 de diciembre de 1815 envió a Stanier. Al mismo tiempo que podemos ver como le da la vuelta, casi por reducción al absurdo, a su ignorancia, al hecho de conocer únicamente su lengua materna.

Debo aprovechar esta oportunidad para agradecerle, muy señor mío, las grandes alabanzas que dedicó a mis otras novelas. Soy demasiado vanidosa para desear convencerle de que las alabanzas son superiores a su mérito. [...]

Me honra que me crea capaz de describir a un clérigo como el que esboza usted en su nota del 16 de noviembre. Pero le aseguro que *no* lo soy. Sería capaz de hacer la parte cómica del personaje, pero no la buena, la entusiasta, la literaria. La conversación de un hombre así debe de versar en ocasiones sobre temas de ciencia y filosofía de los que no sé nada, o al menos introducirá en ella ocasionalmente abundantes citas y alusiones que una mujer que, como yo, sólo conoce su lengua materna y ha leído poco en ésta, sería totalmente incapaz de componer. Una educación clásica o, en todo caso, un conocimiento muy amplio de la literatura inglesa, antigua y moderna, me parece un bagaje bastante indispensable para poder hacer justicia a su clérigo; y creo que puedo alardear de ser, con toda la vanidad posible, la mujer más inculta y poco informada que jamás osó convertirse en autora.

Créame, muy señor mío.<sup>11</sup>

11. «*Mi querida Cassandra*» Jane Austen. Selección y presentación

Esta contundente respuesta no detuvo la prepotencia del bibliotecario, quien insistió en recetarle en otra carta lo que debía escribir, cómo y por qué. Austen le contestó así en carta del 1 de abril de 1816.

Es usted muy amable al indicarme el tipo de composición que me recomendaría en este momento, y soy plenamente consciente de que un romance histórico, basado en la Casa de Saxo-Coburgo, podría ser de mucho mayor provecho o popularidad que las imágenes de la vida doméstica en ciudades rurales que yo barajo, pero sería tan poco capaz de escribir un romance como lo sería de escribir un poema épico. No podría ponerme a escribir seriamente un romance de verdad sino fuera con la finalidad de salvar mi vida y, si se hiciera indispensable para seguir viviendo y nunca me pudiera relajar para reírme de mí misma o de los demás, estoy segura que me colgarían antes de terminar el primer capítulo. No, debo mantener mi propio estilo y seguir mi camino; y aunque puede ser que nunca llegue a triunfar en él, estoy convencida que sería un fracaso absoluto en cualquier otro.<sup>12</sup>

Palabras que nos hacen pensar inmediatamente en Caterina Albert: la misma independencia de criterio de hierro colado, la misma pasión por escribir sin interferencias. Albert también puso de manifiesto su predilección por relacionar lo público y lo privado a partir de la ropa interior, por ejemplo, en el maravilloso y estremecedor cuento «La cotilla de domàs groc» («El corsé de damasco amarillo»).

Jane Austen se niega a escribir sobre lo que no conoce de primera mano, rehúsa escribir si no puede aferrarse a las

---

de Penelope Hughes-Hallett. Traducción de Dolors Udina. Barcelona: Odín, 1997, pp. 128-129.

12. «*Mi querida Cassandra*» Jane Austen, p. 132.

imágenes de la vida doméstica. No sólo lo hace sino que lo predica. En las cartas a su sobrina Ana, que empezó a escribir novelas, igual que el hermano de Jane Austen, espoleada por su ejemplo, le hace críticas muy certeras, le da sabios consejos que lo abarcan todo: argumento, lengua, intención... Algún detalle nos lo explicará mejor, como cuando en una carta del 10 de agosto de 1814 le aconseja:

Y creemos que sería mejor que no te fueras de Inglaterra. Deja que los Portman vayan a Irlanda, pero como no sabes nada de las costumbres de allí, es mejor que no les acompañes. Correrás el riesgo de ofrecer falsas representaciones...<sup>13</sup>

Y si regresamos a ropas y vestidos vemos como en una interesantísima carta del 24 de mayo de 1813 a su hermana Cassandra, una protagonista de su novela *Orgullo y prejuicio*, la señora Bingley, asume vida y cuerpo. Austen la «ve» en una exposición; de hecho, verla en un cuadro le confirma el acierto de las suposiciones que había hecho sobre cómo era y le ofrece, además, informaciones sobre su color preferido:

Henry y yo hemos ido a la exposición de Spring Gardens. No se considera una buena colección, pero a mí me gustó mucho, especialmente (te ruego que se lo digas a Fanny) un pequeño retrato de la señora Bingley, con un parecido a ella extraordinario. [...]

El de la señora Bingley es exactamente como ella, medida y forma de la cara, facciones y dulzura; no hubo nunca un mayor parecido. Lleva una túnica blanca con adornos verdes, lo que me convence de lo que siempre supuse, que el verde es

13. «*Mi querida Cassandra*» Jane Austen, p. 116.



*Fotografía de K. L. Kamat.*

Madre enseñando a su hija a realizar un kolam.

<http://www.kamat.com/picoweeek/122099.htm>

su color favorito. Me atrevo a decir que la señora Darcy irá de amarillo... [...]

*Lunes noche.* Hemos ido a la exposición y a la de sir J. Reynolds y estoy decepcionada porque no hay nada parecido a la señora D. en ninguna de las dos. Sólo se me ocurre que el señor D. debe valorar tanto un retrato de ella que no puede permitir que se exponga al ojo público. Puedo imaginarme que tenga este tipo de sentimiento: esta mezcla de amor, orgullo y delicadeza.<sup>14</sup>

Como definitivamente no encontró ningún retrato de la señora Darcy, Jane Austen hizo que en la novela pasara exactamente lo que le explicaba a su hermana: dice que tal vez podría pintarse su hermosura, pero que su expresión no podría ser plasmada nunca con un pincel. La literatura concordando con la vida pequeña de cada día, la vida armonizando con la literatura. Retratos, túnicas, verdes y amarillos. Las piezas de vestir bordando y estructurando una obra.

## 5. En bata pero suntuosas

Daremos otro salto en el tiempo y nos dirigiremos al corazón de Europa en busca de más batas. Y veremos lo que hizo y dijo Rahel Varnhagen ante la presencia intempestiva de un escritor admiradísimo.

Cuando le anuncian la presencia de Goethe, Rahel aún no está vestida. «Lo hago pasar y esperar *sólo* el tiempo necesario para abotonar una bata; era una bata negra, enguatada, y así

14. «*Mi querida Cassandra*» Jane Austen, pp. 95-96.

vestida me presenté ante él. Sacrificándome, para no hacerle esperar ni un momento... En conjunto, parecía el más distinguido de los príncipes, pero también un hombre muy, muy bueno; un modelo de *aisance*, pero reacio a contar cosas personales... Se marchó muy pronto... Pero yo tuve bastante. Siento que en general me comporté como *aquella vez* en Karlsbad... Pero así suele ser cuando sólo podemos ver un momento a alguien, después de *tantos años* de amar y de vivir, y de plegarias y de trabajos. Cuando se marchó, ¡me puse muy guapa, como si quisiera resarcirme, arreglar lo que había hecho mal! ¡Un *hermoso* vestido blanco de cuello alto; una cofia de encaje, con velo, el chal de Moscú...!» Una mujer no puede hacer mejor cumplido a un hombre, ni dar mayor prueba de abnegación, que dejar de arreglarse «para no hacerle esperar ni un momento».<sup>15</sup>

Una sencilla y humilde bata negra, muy lejos de las lujosas sedas de la protagonista de Sei Shônagon. Y ¿para qué?, para no hacer esperar al hombre, para agasjarlo abnegadamente.

Todo lo contrario de lo que la fastuosa Mercè Rodoreda hizo hacer a la protagonista de *Espejo roto*. En la novela, Teresa Goday, conocida como Rahel Varnhagen de que los hombres a veces no tienen espera, que los consume la impaciencia, conocida de algunos trucos que ya conocía Sei Shônagon para mantener su atención, cuando llega el momento adecuado e inundada de perfume, hace esperar unos instantes a Salvador Valldaura precisamente para demostrarle que —muy solícita— se sacrifica para agasjarlo sin que tenga que esperar ni un solo segundo, y lo recibe ni más ni menos que con el esplendoroso frufnú de la suntuosa

15. Hannah Arendt. *Rahel Varnhagen, vida de una mujer judía*. Traducción de Daniel Najmías. Barcelona: Lumen, 2000, pp. 246-247.

bata de seda que se coloca rápidamente cuando le anuncian su ¡inoportuna? visita. El entredós reza así:

Valldaura, que la miraba intensamente, se inclinó hacia ella y le tomó una mano. ¿Por qué no podían ayudarse mutuamente a vivir? Se fue como había venido: sin una respuesta concreta. Al día siguiente volvió a presentarse. No podía soportar aquella incertidumbre. Felícia le hizo pasar al salón. «El señor Valldaura quiere verla, señora; lo he hecho pasar.» Teresa, que estaba vistiéndose para salir, se desvistió a toda prisa y, con la bata más suntuosa que tenía, entró en el salón rodeada de perfume y crujidos de seda y dijo a Valldaura que la dispensara por recibirle de aquella manera, pero que estaba descansando y no había querido hacerle esperar. «¿Le ocurre a usted algo?», preguntó con voz serena.<sup>16</sup>

Otra mujer que tiene el destino bien agarrado entre sus manos, que muestra que la iniciativa se puede llevar de muchas maneras; otra escritora dando a luz literatura a partir de la vida cotidiana, a base de fastas batas, perfumes y visitas, de las relaciones de cada día. Si Rodoreda conocía o no a Rahel Varnhagen y su prisa por ponerse la bata será una especulación que mantendré oculta e invisible, más vale que me dedique a sumar lo oculto con lo invisible, porque si desde hace ya algún tiempo sabemos que luz + luz da oscuridad, nada nos impide pensar ni sentir que invisible + oculto nos da luz, mucha luz.

Y para ir terminando manifestaré que en el fondo del ordenador me dejo muchas batas y vestidos, mucho género, o simplemente «tela» o «tela marinera», como diría una castiza. Para poner sólo tres muestras: en primer lugar, las

16. Mercè Rodoreda. *Espejo roto*. Traducción de Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 59.

vestimentas que en la novela *La mano izquierda de la oscuridad* Ursula K. Le Guin diseñó para que sus personajes sin sexo, que no ciertamente sin género, que por allí pululan no pasaran frío y que tanto revuelo levantó; segundo, las comodísimas ropas pensadas por Charlotte Perkins Gilman para que las mujeres de su utópica *Dellas* (*Herland*, en el original inglés) vivieran confortablemente; y para terminar, lo que sospecha la detective de Sue Grafton, Kinsey Millhone, sobre los zapatos con tacón de aguja: si fueran tan cómodos, afirma, los hombres los llevarían. Tal vez otro día me dedicaré a ello.

Ahora, como el cuerpo de esta conferencia, en realidad, empezaba con el himno a gritos de la poeta Endehuanna dando a luz, unos gritos hoy en día cronológicamente, pero sólo cronológicamente, muy lejanos, el cuerpo me pide que termine con una fecunda composición de la poeta Maria Àngels Anglada, muy cerca de casa, muy cercana en el tiempo, en muchos aspectos muy cerca de Endehuanna, muy cerca nuestra. Dice así:

Ya lo sé: los poetas-padres  
crean bellos poemas cuando les nace un hijo.  
También para mí habría sido un gozo  
cuando florecí de hijos, cincelar versos,  
pero era otra la tarea: jadeaba  
para darles la vida, este largo sueño.

Más vida privada; más literatura; más creación. ¡Y cómo pretende engañarnos! Al mismo tiempo que jadeaba, que paría, dice, no podía darnos precisamente lo que no deja de darnos, lo que nos regala: en estos versos épicos, además de poetizar el parto y cincelar la proeza de dar a luz, nos obsequia con el hermoso gozo florido de la literatura, este largo sueño.



# POESÍA Y FOTOGRAFÍA

## Instantáneas del alma

MARGA CLARK

**M**E GUSTARÍA comenzar haciendo un breve pero importante comentario. Es de todos bien sabido que la voz de la mujer ha permanecido oculta o, quizás, amordazada, en la historia de la cultura universal. Tanto es así que en los últimos 29 años solamente se ha otorgado, por ejemplo, el Premio Nacional de Poesía a una mujer: Julia Uceda, que lo ha ganado en el 2003. Por desgracia no se pueden encontrar muchos otros nombres de mujeres extraordinarias en los ámbitos de trabajo intelectual y científico. Su trabajo en su mayor parte ha sido siempre silencioso y oculto, como si su brillantez y excelencia fueran una especie de enfermedad contagiosa. Todos sabemos que el reconocimiento y la consagración de estas voces femeninas garantizan su presencia en la historia literaria y en el canon cultural, pero también es importante porque se les integra en el imaginario colectivo de una nación.

Pero no es precisamente de este ocultamiento o de esta invisibilidad de la mujer de lo que voy a tratar en mi conferencia esta tarde, sino que voy a hablaros del mundo que mejor conozco y en el que yo me muevo, que es el de la imagen y la palabra. Voy a hacer una serie de reflexiones sobre esa unión, armonía o paralelismo que siempre ha existido, aunque, a mi modo de ver, también de una forma bastante ambigua y escondida, entre la imagen y la palabra, o, más específicamente, entre la poesía y la fotografía.

Todos tendremos nuestras propias definiciones sobre qué es la poesía, pero he consultado el diccionario de María Moliner, que entre otras muchas, la define así:

Género literario exquisito; por la materia, que es el aspecto bello o emotivo de las cosas; por la forma de expresión, basada en imágenes extraídas de sutiles relaciones descubiertas por la imaginación; y por el lenguaje, a la vez sugestivo y musical, generalmente sometido a la disciplina del verso.

Lo que más me llama la atención de esta interminable definición es la inclusión de la palabra: «imágenes». De manera que ya solamente en la mera explicación de qué es la poesía se recurre a la imagen. Una de las definiciones que más me gustan es la del escritor Pierre-Jean Jouve, que dijo: «Es un alma inaugurando una forma». Y Lorca afirmó: «Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse y que forman algo así como un misterio». Sin embargo, para mí la poesía es bastante indefinible porque es inexplicable, aunque bien pudiera ser la combinación de estas dos últimas apreciaciones, es decir: el alma en busca de los misterios. La poesía penetra los límites de la conciencia porque entiende ese lenguaje de los sueños, metáforas y símbolos. Transciende y cruza el horizonte de nuestra realidad para perderse en el enigma, o en esa otra realidad invisible que tanto tememos y, sobre todo, ignoramos. El poeta José Ángel Valente pretendió siempre, según sus propias palabras: «Llevar la palabra hasta el límite, allí donde conserva la fascinación por el enigma». Si nos diéramos cuenta de que la realidad visible es la parte más ínfima de la realidad total, intentaríamos ir, tanto con las imágenes como con las palabras, más allá de la simple apariencia de las cosas. Decía el poeta Rilke: «Cómo soportar, cómo sal-

var a lo visible si no es haciendo de él el lenguaje de la ausencia, de lo invisible».

De manera que, como mencionaba antes, la poesía se manifiesta cuando el ser humano trasciende su realidad y establece un diálogo con lo *no visible*. Es inevitable que el ser humano en este proceso de interiorización adquiera conciencia de su ser y empiece a pensar sobre su condición humana, no como individuo, sino como una parte ínfima e integrante del cosmos. En cierta forma escribir poesía es una búsqueda de uno mismo donde el tú y el yo se confunden, porque en realidad esta investigación se universaliza y se transforma en la búsqueda del ser humano, y el yo no soy yo sino el otro también, somos todos, ya que nuestra ignorancia o nuestra problemática es la misma, puesto que todavía andamos todos perdidos existencialmente, puesto que desconocemos de dónde venimos y a dónde vamos. Decía John Keats que el poeta siempre tiene que hacer un vaciado del interior para dejar entrar en él al universo. De esta forma la poesía se convierte en un medio de conocimiento, no sólo de uno mismo sino de todo lo oculto, de todo eso que está más allá de lo cotidiano y de lo concreto.

Para muchos poetas la poesía sólo aparece para nombrar lo innombrable y decir lo indecible. Al igual que el poeta Antonio Gamoneda, yo también pienso que para hablar de cosas fáciles, graciosas o anecdóticas, o simplemente informativas, ya existen otros medios y formas; no obstante, este es un tema bastante controvertido, y aquí cada uno debe elegir su propio camino. Pienso que la palabra es mágica porque lo nombra todo y se transforma en múltiples significados —igual que una imagen se puede interpretar de muchas formas diferentes—, pero mientras que la palabra en el lenguaje natural puede ser engañosa —la imagen también puede serlo— la palabra poética es nuestra voz más pura

porque te infunde la fuerza para poder atravesar el umbral de lo invisible, y, además de eso, a veces puede ser reveladora, porque yo creo que es *la llave* que abre la puerta del mundo de los grandes misterios —es por esto que a mí me gusta definir la poesía como «el alma en busca de los misterios»—. Esta llave, que se presenta de múltiples formas y colores pero que en mi caso particular es una aleación de elementos oníricos, intuiciones y sueños, es la que busca todo creador para poder asomarse a este extraordinario mundo místico. Por eso pienso que la poesía, además de mística es sagrada y hay que saber respetarla. Y precisamente por ser el mundo poético el máspreciado para algunos creadores, como ocurre en mi caso, es por lo que decidimos dejarlo solo y no manipularlo o forzarlo, hasta que él mismo quiera ver la luz, hasta que sea él quien rompa las barreras de su ocultamiento para hacerse visible. Con el tiempo uno se da cuenta de que todo tiene su momento, y si la obra es buena, auténtica, es decir, si viene de dentro y su autor cree en ella, sale por sí sola. Mi abuelo materno me transmitió un buen consejo cuando me dijo más de una vez: «No es fácil saber esperar, pero denota sabiduría».

Por otra parte, y transcurriendo paralelamente, está el mundo de las imágenes; y aquí hablaré en particular de la imagen fotográfica, que no sólo pretende ser la representación más exacta de la realidad, sino que además es un lenguaje visual de diversos y múltiples significados. André Bazin la define como una huella luminosa, y Roland Barthes decía que la fotografía era «una emanación de la realidad del pasado», puesto que una imagen remite a una realidad no sólo exterior sino también anterior. John Berger escribió en su ensayo *Apariencias*: «Entre el momento recogido sobre la película y el momento presente de la mirada que uno dirige a la fotografía, siempre hay un abismo». Susan

Sontag comentaba en su libro *Sobre la fotografía*: «Cada fotografía fija es un momento privilegiado transformado en un objeto delgado que uno puede guardar y volver a mirar». Y el gran retratista Philippe Halsman decía, hablando sobre la capacidad fotográfica de poder capturar la esencia de la persona fotografiada: «A veces la cámara fotográfica captura un fragmento de verdad evanescente». Y esto es lo mágico de la fotografía, que precisamente por ese elemento tecnológico que tiene la cámara fotográfica de plasmar lo instantáneo, esas esporádicas e impulsivas escapadas del inconsciente hacia el exterior pueden ser captadas y eternizadas al instante.

Nos hemos acostumbrado a ver el mundo a través de este lenguaje, ya que la mayoría de imágenes que vemos a lo largo del día son de origen fotográfico. Es por esto que la fotografía tiene un gran protagonismo en el arte y la cultura del siglo veinte y, por supuesto, en este que estamos empezando. Y aquí precisamente es donde radica toda la fuerza de este medio. Pero yo ya comenté en mi libro de ensayos *Impresiones fotográficas*, que este instrumento tecnológico que es la cámara fotográfica es uno de los causantes de la gran confusión y del desarraigo que padece el individuo en nuestra sociedad actual. El ser humano, inseguro de su propia existencia, busca la realidad en su reflejo, busca su Yo reflejado en imágenes exteriores. Se comprende y se capta a través de los demás (como está ocurriendo ahora con todos estos *reality shows*, en los que nos gusta ver a un grupo de gente peleándose, cenando y lavándose los dientes, porque es una forma de reconocernos). El fenómeno de desdoblamiento que sufre el ser humano en nuestra sociedad es tan trágico como inevitable. Así lo hacía Narciso, enamorado de su imagen, y los hombres de la caverna de Platón, contemplando la realidad a través de su sombra. Desde la aparición

de la cámara fotográfica, el ser humano ha encontrado su reflejo congelado en la superficie plana de las fotografías donde se contempla indefinidamente buscando su identidad perdida, se mira ensimismado tratando de encontrarse y reconocerse; porque, como ya he comentado antes, contemplar al otro es verse a sí mismo y viceversa.

Por una parte, las fotografías han puesto más en contacto al individuo con sus emociones y con su mundo exterior. Por otra, la inevitable sustitución de lo real por el mundo del simulacro que le ofrecen los medios de comunicación, ha robado al individuo su propia identidad. La sociedad actual, debido a sus grandes adelantos tecnológicos, ha creado un espacio de realidades artificiales o virtuales haciendo posible que podamos vivir más de una realidad, asumiendo la identidad de otro personaje y relacionándonos con otros espectadores que participen en el mismo mundo artificial, de manera que la experiencia de lo artificial ya forma parte de nuestra cotidianidad. Las constantes dudas y el temor que el ser humano siempre ha mantenido hacia su futuro incierto, y su inevitable olvido del pasado, producen una cierta inseguridad en el individuo, que se mueve como náufrago a la deriva buscando un punto de referencia donde poder agarrarse, al mismo tiempo que le crea una obsesión por captar y «vivir el presente». El hombre o la mujer actuales, desplazados de su tiempo y su espacio, reafirman su realidad a través del mundo ficticio de las fotografías y los medios de comunicación. Recurren al mundo de la representación para detener el ritmo alocado de su presente percedero y poder reconocerse. Esta desorientación que padecemos todos en nuestro tiempo y nuestro espacio actuales nos obliga a reexaminar nuestros parámetros existenciales y a redefinir los ámbitos de la realidad.

Es interesante investigar por qué la cámara fotográfica se ha convertido en un objeto tan popular y deseado. ¿Por qué nos gusta tanto ser fotografiados? Además de las razones que ya he expuesto anteriormente —que el individuo necesita reafirmar su realidad a través de las fotografías, y de ese poder mágico que tiene la cámara de transformar la realidad en un objeto plano que podemos llevar con nosotros en el bolsillo, y esa capacidad que tiene de convertir el pasado en presente y viceversa— existe otra razón que yo creo ocupa un lugar importante en nuestras vidas; y es que las fotografías sustituyen la ausencia o la pérdida de nuestros seres queridos y se convierten en nuestro recuerdo ocupando el lugar de una ausencia. Finalmente, y por todas estas razones, adquirimos un mayor control de nuestra realidad haciéndonos sentir, aunque sea falsamente, más seguros. Pero ¿hasta qué punto el individuo, el artista, depende de las máquinas? ¿Hasta qué punto la tecnología ha cambiado su percepción del mundo? ¿La ha cambiado para bien o para mal? Todas estas preguntas son una clara indicación de la preocupación del hombre humanista ante la evidente deshumanización que padece nuestra sociedad. Ello ha dado lugar a la aparición hace ya varias décadas de una nueva rama de investigación, la filosofía de las nuevas tecnologías, para afrontar y resolver todos estos problemas.

Hasta aquí he hablado de las funciones tan aparentemente opuestas, en su relación con el ser humano, de estos dos medios de expresión que son la poesía y la fotografía. He presentado a la poesía como vía de conocimiento de lo oculto y como búsqueda existencial; y a la fotografía como causante de gran parte de la confusión y desarraigo existentes en el individuo actual, a pesar de su capacidad por captar y expresar aspectos esenciales y psicológicos. Son dos

caminos que transcurren paralelos. Parecen dos posturas extremas, y probablemente lo sean, y habrá millones de poetas y fotógrafos que vayan por caminos diferentes a estos aquí expuestos, y para ellos serán igual de válidos, pero ésta es la visión que yo tengo de estos dos medios y consecuentemente gran parte de mi obra fluye por estos cauces. Algunos creadores, entre ellos yo también me incluyo, recurren a la poesía en busca de un antídoto o cura para hacer frente a esta pérdida de identidad y por consiguiente de autenticidad que sufre el individuo y que debilita su espíritu y su ansia creativa. Pero ¿dónde se encuentran la poesía y la fotografía? ¿Dónde pueden entrecruzar sus caminos? ¿Cuál, si alguno, es su punto de unión? Precisamente este elemento intemporal, intangible, que tiene la fotografía de ocupar el lugar de una ausencia y de nutrir nuestra memoria del pasado, es lo que nos lleva al otro lado de lo visible, lo que nos ayuda a cruzar el umbral de lo invisible y nos enseña a ver por primera vez. Y es aquí donde la poesía y la fotografía se abrazan y pueden caminar juntas de la mano en busca de los misterios que nos alejan de nuestra realidad más concreta e inmediata.

Considero que la poesía es el origen de toda creación. No sólo es poeta el que escribe poemas —que, por cierto, muchos de ellos no lo son— sino todo aquel que sabe descifrar y leer las metáforas y símbolos que aparecen en su camino constantemente. Y por esto, a mí personalmente, me es difícil separar el mundo poético de lo visual; porque yo no uso la imagen como imagen ni la palabra como palabra, sino que ambas actúan como metáforas y símbolos que desvelan mi realidad. Al igual que en la poesía, en el arte todo está permitido (por eso es tan terapéutico), todo es posible. Y cito al poeta Antonio Gamoneda: «Lo que fuera de la poesía es irrealidad, incoherencia, en poesía puede convertirse —si

*Tus aguas humedecen mis recuerdos.*



*Y mécame en tu soplo, tu temblor...*

el poeta es capaz de ello— en realidad y en coherencia de un grado altísimo».

La poesía puede provenir de lo inspirativo, de ese mundo escondido y remoto de lo intuitivo, del sueño, más que de conocimientos métricos o disciplinares, aunque conviene conocer las reglas, sobre todo para poder romperlas. Me interesa mucho la respiración hecha palabra, o sea, el ritmo interior de un poema, su sentido eufónico, es decir, la armonía que se establece entre las palabras y sus significados. María Zambrano dijo: «La música sostiene en el abismo a la palabra». Para algunos poetas la palabra nace como un ritmo. Hay palabras dentro de un poema que desentonan tanto que hacen daño al oído. Otras que cuando las lees fluyen en un ritmo armónico como si siempre hubieran pertenecido a ese orden. El poeta, como el músico, tiene que tener oído y saber cuando dos palabras producen un sonido armónico, un ruido especial. Igual que en una foto es importante el uso sutil de las miles de combinaciones de las diferentes tonalidades de grises y negros, para que la imagen final resalte y tenga ese algo mágico que nos atrae sin saber por qué.

Las imágenes nos influyen mucho, como ya he mencionado antes, porque vivimos rodeados de ellas. Nosotros antes de hablar vemos. Observamos el mundo y vamos almacenando y procesando todas esas imágenes en nuestro interior para más tarde poder contar algo con la palabra escrita o hablada. Pero, inexplicablemente, a veces uno se encuentra con un mundo oculto y desconocido, que no sabe exactamente de dónde le viene, que sale a pesar de uno mismo, y le va descubriendo silenciosamente las imágenes. Este mundo va ya más allá de las imágenes o de las palabras, y nos encontramos con el mundo de la Visión. Este mundo que yo traté de explicar con estas palabras en un texto que escribí recientemente:

Visión es la mirada que no sólo ve sino que oye, huele, toca, paladea. La que sale traslúcida de su cárcel de osamenta y traspasa los límites. La que no necesita órbita, ni luces, ni sombras. La que respira el silencio de su ascensión. La que contempla el TODO de la nada. La que escucha porque no habla. La que busca porque no existe. La que encuentra porque no es.

Antonio Gamoneda escribió: «Es en la invisibilidad donde se engendra la visión». Y es importante saber distinguir entre visión y mirada. La visión no depende únicamente de lo visual, sino que abarca todos los sentidos y aparece cuando el ser humano es capaz de trascender lo real. Para mí la fotografía es mirada, y la poesía es visión; porque mientras que la fotografía, en el mayor de los casos, se limita a *documentar* la realidad y nos reafirma más en ella, la poesía, en cambio, nos ayuda a trascenderla e incluso *produce* una realidad, porque lo desconocido necesita ser revelado. Y estoy de acuerdo con José Ángel Valente, que siempre repetía que había que esperar a que los poemas se produjeran de una forma visionaria, porque es entonces cuando el poema podía salir *di getto*, es decir, de golpe, como un chorro, sin tachadura alguna.

Al igual que en la poesía uno descubre su propia voz, y esta voz es la más auténtica de todas porque proviene del interior de la conciencia, también el fotógrafo desarrolla su propia voz, pero sólo aquellos que han conseguido interiorizar sus experiencias exteriores para mantenerse en contacto con su proceso creativo. Hoy día, debido a las exigencias de la sociedad materialista en que vivimos, basada en su mayor parte en la competitividad y en las leyes de un desorbitado mercado de arte, es muy difícil para el artista crear una obra auténtica, es decir, que salga de su interior y que le

mantenga en contacto consigo mismo, y muy especialmente con sus sentimientos. En este proceso de interiorización del exterior, el artista se pone más en contacto con su obra interiorizando sus experiencias exteriores y filtrándolas e integrándolas con el intelecto y todos los demás sentidos. La orientación de esta tendencia está centrada en el proceso más que en la finalidad de la obra. De esta forma los artistas consiguen una obra más conectada con su forma de sentir y de pensar. Esta es la respuesta que algunos creadores ofrecen para combatir el ambiente materialista y de gran vacuidad que, a mi modo de ver, impera en el mundo del arte contemporáneo.

Estos artistas que han logrado establecer un íntimo diálogo con su obra y la han sabido experimentar en su totalidad son también poetas, porque ambos se enfrentan a lo imposible en la experiencia de la creación. Octavio Paz define a «lo imaginario» como ese territorio común a la poesía y la fotografía, porque lo imaginario es ese arriesgado territorio en que el creador se aventura a la ambigüedad y al sueño. Y aquí me gustaría señalar la importancia que los sueños tienen como fuente de inspiración. Los surrealistas, por ejemplo, que usaron mucho la fotografía, encontraron una gran fuente de inspiración en la espontaneidad de los sueños, y exploraron toda la complejidad del caótico mundo del inconsciente. El inconsciente colectivo del que nos habla Carl Jung en su libro *El hombre y sus símbolos*, son todos esos símbolos universales que pasan genéticamente de padres a hijos a través de los siglos y que quizá sean una mejor fuente de inspiración para el artista que la realidad aparente del mundo exterior que le rodea. En los sueños encontramos el verdadero significado de nuestros deseos o miedos más escondidos. El individuo se ha ido elaborando toda una imagen desconectada de su ser que se amolde más a los re-

quisitos de su mundo exterior. Pero nuestro subconsciente se comunica con nosotros sólo a través de nuestros sueños poniéndonos al tanto de nuestra realidad interior, a veces totalmente desconocida o ignorada por muchos de nosotros. Jung escribía en su libro *Psicología y educación*:

Los sueños no engañan, no mienten, no falsean ni encubren, sino que anuncian ingenuamente lo que son y piensan. Sólo son enojosos y equívocos porque no los comprendemos. La experiencia muestra concretamente que se esfuerzan constantemente en expresar algo que el Yo no sabe y no comprende.

Y esto es muy importante porque entonces el sueño, al igual que la poesía, se convierte en una forma de auto conocimiento. El sueño, en vez de ser algo fuera de la realidad, un mundo privado de fantasía e imaginación, se convierte en una parte esencial de nuestra realidad que podemos comunicar a través de la obra creativa. De esta forma la obra de un artista no sólo muestra una realidad exterior, sino que también puede expresar nuestro interior. El poeta Rilke escribió a Franz Xaver Kappus en una de las cartas de su libro *Cartas a un joven poeta*:

Sólo querría aconsejarle todavía que vaya creciendo tranquilo y serio a través de su evolución; no podría producir un destrozo más violento que mirando afuera y esperando de fuera una respuesta a preguntas a las que sólo puede contestar, acaso, su más íntimo sentir en su hora más silenciosa.

Rilke insiste que el único estado propicio para la creación es el de la soledad y el silencio: «Las obras de arte son de una infinita soledad», dice, «...y para conseguirlo el artista necesita examinar las profundidades de su ser, en la más

silenciosa de las soledades». Valente también escribe a este respecto en su libro titulado *Material Memoria*:

El estado de creación es estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma. Y la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción.

La obra creativa ha sido para muchos artistas una especie de confrontación no sólo con el entorno, sino con ellos mismos. La estrecha conexión que el artista mantiene con su obra es indispensable para que ésta no sea engañosa. La obra, cuando sale de dentro, repito, no miente. A veces nuestra propia obra nos coge desprevenidos y nos sorprende descubriéndonos algo que antes tan sólo presentíamos, y esto se convierte en la parte más fascinante del proceso creativo. Todos los artistas trabajan diferentemente, pero creo que hay pocos que reconozcan cuándo una obra les ha cogido por sorpresa, es decir, aquella que les ha salido a pesar de la insistencia del artista por transformarla en algo diferente. Esta obra que se ha materializado casi inconscientemente, la que se ha rebelado a ser manipulada y ha buscado su propio significado como si nos quisiera decir algo, es la que deberíamos de mirar más detenidamente, porque casi seguro será la que nos dirija en nuestra trayectoria.

Para sintetizar, podemos decir que la conciencia, el inconsciente, el ánimo, la psiquis, la introspección y el silencio son términos que el artista, el creador contemporáneo debe integrar en su obra creativa para reencontrarse y reconocerse. La existente confusión y la pérdida de identidad del individuo en la sociedad actual no son más que señales de nues-

tra propia desintegración espiritual en el materialismo del mundo moderno. El individuo ya no se pertenece a sí mismo: gracias a la cámara fotográfica y a los medios de comunicación ha pasado a ser propiedad de los demás. La constante búsqueda del Yo a través del simulacro y la representación no hace más que anestesiar nuestras sensaciones. Algunos artistas, creadores y poetas se rebelan a esta mediatización del ser humano y empiezan a filtrar sus experiencias externas a través de su desconocido mundo interno. Así como los poetas se sumergen en el mundo del subconsciente para encontrar la respiración silenciosa de la palabra, así también los artistas fotógrafos planean con ojos de ave sobre la realidad para observar todos sus detalles al máximo, y después de trascenderlos poder divisar todos aquellos aspectos invisibles de la imagen, porque tanto la imagen como la palabra deben ser percibidas en su totalidad, es decir, en su aspecto visible e invisible, y por supuesto que deben ser percibidas también por todos nuestros sentidos.

Para mí la experiencia vital de la fotografía, como la de la poesía, ha sido única: una fusión de dos energías creativas que han iluminado mi camino en mi constante búsqueda existencial. A veces los poemas han sido precursores de las imágenes. Otras, una simple aparición de una imagen en un sueño fue el desencadenante de un nuevo poemario. Uso ambos medios conjuntamente o por separado, pero el uno siempre contiene al otro, porque mi poesía es muy visual en su sentido simbólico y metafórico; y con la imagen trato de plasmar lo onírico e imaginario. Las palabras me sugieren imágenes y las imágenes palabras, es un constante devenir, pero con ambas trato de formular preguntas, siguiendo los consejos del poeta Rilke que os transmito a vosotros: «Intenten amar a las preguntas mismas. No busquen ahora las respuestas».

Uno de los enigmas más indescifrables del ser humano es el de su propia muerte. Ese abismo profundo e inaccesible en el que reina el olvido y del que sólo puede salir entrecorradamente el recuerdo. Para Antonio Gamoneda, la poesía es un relato de cómo avanzamos hacia la muerte; incluso en las circunstancias de mayor felicidad y vitalidad, él dice que la poesía explica nuestra manera de avanzar hacia la muerte. Y es por esto que la poesía mantiene para mí un vínculo muy estrecho con la fotografía, ya que el acto de fotografiar es un instante de captación y de muerte. Se apodera de la imagen de la persona y la transforma en objeto inanimado. De esta forma actúa como arma de doble filo, pues al mismo tiempo que arranca de la vida otorga eternidad. Y también porque ese rechazo a la muerte que mantenemos la mayoría de los humanos en nuestra sociedad, encuentra una salida en las fotografías cuyas representaciones de muertes horribles y violentas ponen al hombre otra vez en contacto con la experiencia vital de la muerte. La fotografía perpetúa la memoria viva del ser querido, pues, como bien ya sabemos todos, la muerte no es el morir sino el ser olvidado. Y es aquí donde radica la esencia de mi obra más reciente. En la última década mi preocupación ha sido más existencial, y con la poesía y la fotografía cogidas de mi mano recorro esa efímera barrera que existe entre la vida y la muerte. Para Juan Eduardo Cirlot tornarse invisible era «una imagen de disolución en el inconsciente». Yo trato, con mi obra, de penetrar lo invisible para poder capturar esa imagen.

Para finalizar veremos un video inspirado en una carpeta de poemas y fotografías titulada *De Profundis*, que realicé en la primavera de 1989. Los poemas fueron precursores de los rostros desvaídos que encontré en las fotografías de los nichos del cementerio San Michele en Venecia. Su incipiente estado de desintegración me impulsó a volver a fotogra-

fiar estas caras con la intención de detener el deterioro en la emulsión de la película, consiguiendo alargar de esta forma la memoria colapsada de estos seres abandonados. La desaparición de la imagen en el celuloide de la película no era sino otro recordatorio de nuestra propia desintegración. Y así escribo al final de un poema: «No hablemos de tu ausencia infinita, tu cara sin rostro, tu mirar». Contemplando estos rostros sentí la poesía de lo efímero, la ruina, el vestigio; sentí su lento descenso hacia una total desaparición, hacia el melancólico delirio del *no ser*. Estas caras que para muchos representarían la muerte, no hacían más que adentrarme en un mundo de incesante transformación, de transcurrir lento y de espacios marcados por la ausencia y la memoria. Es a partir de esta carpeta cuando la poesía se convierte en el elemento más esencial de toda mi posterior obra fotográfica. Y ahora os leeré algunos poemas que dieron origen a la carpeta *De Profundis*, un trabajo que considero como el inicio de toda mi obra actual:

Por eso viniste,

a encenderme más la oscuridad delirando silencios,  
lamiendo con tu lengua danzarina mi saber perdido,  
mi conocer sin entender la noche ni la palabra.

Por eso viniste,

a iluminar mis huellas,  
a dilatar mi soplo,  
a apaciguar mi herida.

~

Tu ausencia es la memoria desvelada de tus ojos perdidos en un tálamo de sombras.

Es el furtivo esbozo de tu sonrisa desnuda.

El olor de tu nombre.

Tus manos temblorosas apretando el destino en mis hombros golpeados.

Es tu mirar desvanecido en mi interior.

~

Ahora que por seguir el canto blanco de la escarcha me perdí.

Ahora que ya comprendo el idioma solitario de las aves  
que el bulbo de las plantas me emociona  
y el aguijón certero de la avispa no me hiera.

Ahora que soy yo y no soy porque me siento y no me veo.

Ahora que me desangro en cenizas  
que he perdido la voz porque ya no hay palabras.

Ahora que perdura lo oscuro y lo invisible,  
ahora,

subiré a tu cenit  
bajaré a tu centro  
buscaré tu vientre.

~

La vida es una luz que poco a poco se va desvaneciendo, como pasa en las fotografías. En el revelado, la imagen aparece en la más absoluta oscuridad, al igual que nosotros venimos de la oscuridad a la luz cuando nacemos. La desaparición de la imagen en el celuloide de la película no es sino un recordatorio de nuestra propia desintegración. Con la poesía, el ser humano también puede viajar de la oscuridad a la luz, porque el espíritu poético ilumina muy sutilmente nuestro oscuro deambular.



*Sacias tu sed en mis dulces aguas.*



# EL ESPACIO DE LA MUJER. TRES FIGURAS HISTÓRICAS: LA MALDITA, LA CAUTIVA, LA SOÑADORA

MARTA LLORENTE

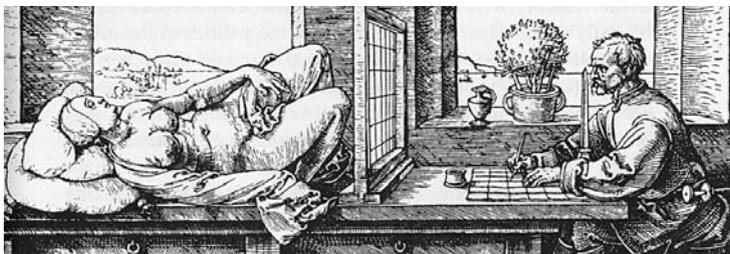
EN LA MEDIDA en que la mujer no ha construido espacios, pues le ha sido negada la dimensión productora de la arquitectura, es preciso replegarse al concepto de *espacio vivido* para conocer su relación con el entorno físico. En el espacio que la mujer ha habitado se descubre su voluntad, aún bajo la enorme presión de una voluntad otra, la masculina, que la ha subyugado, que ha decretado los principios que estructuran y dan forma al hábitat común de hombres y mujeres. Esta substitución del concepto de espacio proyectado por el de espacio vivido permite hablar de una realidad distinta: más dúctil, más sutil, ya no sólo formada por las estructuras duras que conforman el marco arquitectónico, urbano y artificial de la vida, sino también capaz de recoger las huellas que la vida imprime sobre el mundo, dándole también forma y sentido. De algún modo, recoger los fragmentos de ese espacio vivido a golpes de felicidad y de dolor por las mujeres me sitúa ante un concepto de espacio que parece más completo y justo.

En el siempre revelador campo de la Historia, la mujer aparece como una figura recesiva, replegada. Entre muchas imágenes entrevistas, correspondientes a distintas formas de ocupación del espacio, difícilmente mostradas por fuen-

tes y testimonios que en general no han prestado una atención central a la experiencia femenina, la primera impresión es la de estar rastreando una pista oculta, de perseguir un objeto que se desvanece y esconde en los pliegues de la Historia. La segunda impresión, dolorosa, nos la proporciona el hecho de que esas imágenes del pasado, lejano o inmediato, que iluminan la experiencia de la mujer se producen en condiciones de negatividad. Por supuesto, hay verdaderas experiencias de felicidad, ocultas o, incluso, explícitas. Pero la mayor parte de las noticias que ha dejado la mujer con respecto al espacio conforman una realidad negativa: es bajo la condena, el dolor, la prohibición o el castigo, cuando se producen las más frecuentes revelaciones de esa experiencia femenina.

Así, algunas formas de espacio vivido por las mujeres aparecen como realidades inquietantes. La mujer aparece inscrita en el espacio del infortunio, del infierno, de la maldición, de la sospecha, del ridículo, del temor. El cruce de caminos, la reunión extramuros, la huida, el éxodo, y los espacios fantásticos son las redes en que queda atrapada su imagen; y son también sus ámbitos de libertad, puntos de fuga hacia sus propios horizontes espaciales. Su acción nocturna la muestra constructora clandestina, su acción devastadora, simétrica de la construcción, aparece desde el ámbito arcaico; la figura femenina, apenas presente en los episodios heroicos que recogen las distintas tradiciones, se hace visible en la revuelta, en los distintos episodios de insurrección, en las escenas de motines y saqueos. A través de estas comparecencias puntuales se ha querido ver en ella su inclinación a la subversión del orden social.

En el ámbito luminoso del arte y de la creación, la mujer armoniza como un icono de extrema pasividad el orden de las representaciones: cuerpo representado, no medido, or-



*Albert Dürero, Perspectiva, 1527.*

namento, no patrón de la arquitectura. Su cuerpo no recoge los arcanos del cosmos, como el cuerpo del hombre, que cede sus medidas a la arquitectura: apenas fluye sobre las superficies monumentales como centro de la mirada superficial. En la bella escena vacía de la ciudad teórica del Renacimiento, vacía de humanidad, comparte con el hombre la ocultación: pero en el potente despliegue de escenas pictóricas convierte su imagen en alegoría o símbolo de grandes abstracciones, mientras el hombre es captado en su acción real sobre la vida.

El marco de la mujer se adecua bien al término de oscuridad: oculta en su experiencia cotidiana, oculta también bajo la representación, siniestra en su acción, inquietante y transgresora. Es también sombrío el espacio cotidiano de la mujer, su forma de vivir en él, su forma de entenderlo, de sufrir en él, de descubrir su poder como realidad que conforma y es conformada por la vida. Porque la mujer no ha sido arquitecta, en el sentido amplio, espiritual y poético, también técnico del oficio. Su triste imperio sobre lo doméstico puede ser también una forma de marginación, de reclusión en el espacio cerrado de la casa, aunque ese pequeño dominio le haya proporcionado felicidad. La casa es un falso dominio: porque no ha podido representar de forma com-

pleta la proyección de su espíritu. En las culturas mediterráneas, donde la casa es esencial, la mujer se ha limitado a ocupar el lugar que el derecho familiar le ha consentido: es una usuaria del espacio; su poder de intervención se debió limitar siempre a descifrar las claves de los resortes de la casa, a buscar las llaves ocultas de las puertas, a saltar sobre ellas, a interrogar sobre el sentido y la razón de su encierro, a admirar la poderosa acción fundadora de los hombres, o a traicionarlos con todos los astutos recursos de sus acciones secretas. Ella guarda y ocupa la casa del hombre, espera en ella y trabaja, su acción artesana es doméstica. Si llega a transgredir las prohibiciones del espacio es castigada en la propia casa. Ella también tiende en la casa sus emboscadas: sigilosa en la venganza, su arma más recurrida es el veneno.

No es mi voluntad ahora agotar las posibilidades de esas figuras femeninas que se abren paso a través de las veladuras que siempre difuminan las realidades pasadas. Voy a reconstruir una imagen tangencial del espacio de la mujer a través de tres figuras anónimas, capaces de dar rostro y sentido a una multitud de mujeres que puedan haber participado de una experiencia similar. Son figuras radicales, siniestras, ilusas y negativas. Una vez delimitado ese ámbito oscuro que tiende a ocultarse, acaso se pueda empezar a iluminar otro espacio para la mujer. He elegido esta forma de aproximación fugaz a través de tres incursiones negativas en el pasado, precisamente, porque delimitar las sombras es una forma de aproximación al camino de la luz. Esas figuras son: la maldita, la cautiva y la soñadora de espacios imaginarios.

## 1. La maldita

La maldición es una importante figura del lenguaje que expresa su poder mágico. Las maldiciones que designan un espacio infortunado para el sujeto que las recibe son testimonios de la fuerza de la palabra y de la importancia del espacio para la expectativa de una vida feliz. Es sobrecogedor rescatar del pasado las palabras de una maldición: al ser leídas de nuevo, saltan sobre nosotros con la fuerza de los dardos envenenados. Al pronunciarlas, les devolvemos el sentido, la fuerza y la vida. En el mundo antiguo, cuando la palabra se encontraba todavía prendida a los poderes de la oralidad y de la pronunciación, las maldiciones fueron frecuentes, porque se las consideró útiles. En las antiguas civilizaciones de Mesopotamia, las primeras de la Historia, la construcción en barro y arcilla ha dado a los edificios un destino de irremediable ruina. Sin embargo, el mismo material, la arcilla, que fue soporte de las primeras formas de escritura, ha facilitado la conservación de una impresionante cantera de textos. La permanencia de la escritura ha sido muy útil para descifrar las primeras condiciones de un espacio urbano y civilizado, para desenredar el ovillo de las palabras escritas, que todavía siguen aportando matices de color, de luz y de sombra, a los escenarios que un día fueron habitados.

El reconocimiento de los valores positivos asignados al espacio y a la arquitectura, a través de las alabanzas y de las expresiones afectivas que contiene la escritura, es tan útil como el reconocimiento de las condiciones inhóspitas del mismo espacio, expresadas en maldiciones, y también en lamentaciones y súplicas. A través de ellas, aparece en la conciencia de la civilización una negatividad que demarca los lugares siniestros, la destrucción del derecho al propio

espacio, la degradación de las estructuras de la casa. Las culturas de Mesopotamia fueron destilando durante casi tres milenios un extenso surtido de expresiones que recorran y delimitan el espacio desde ambos extremos de la afectividad: desde su lejanía nos dictan qué forma de experiencia espacial gratificó a aquellos hombres y mujeres, fue considerada confortable y amable para la vida, expresión de sus deseos; y también qué forma tuvo ante sus ojos el signo de la desolación, el carácter de los lugares malditos del infortunio.

Para alcanzar este sentido quiero proponer la lectura de una maldición dirigida a una mujer: una maldición que aparece como una forma de maltrato, semejante a los golpes y lesiones físicas que el mismo texto prescribe. Las palabras van dirigidas a una cortesana, están recogidas en la epopeya de Gilgamesh, en su versión asiria, redactada a principios del primer milenio aC, aunque sus primeras versiones datan de más de un milenio antes de ésta. El nombre de la cortesana es Shámkhat, y las palabras son dichas por su amante Enkidu (tablilla VII, ed. y trad. de F. Lara Peinado):

Que jamás construyas un hogar dichoso,  
Que nunca ames a los jóvenes llenos de vida,  
Que jamás frecuentes el lugar donde festejan las doncellas,  
Que la hez de la cerveza manche tu hermoso seno,  
Que el borracho con sus vómitos manche tu vestido de fiesta,  
Que tu hombre prefiera bellas y alegres mujeres,  
Que se te golpee como la masa de arcilla del alfarero,  
Que no recibas alabastro jaspeado para tus ungüentos,  
Que tus jueces te arruinen,  
Que la brillante plata, riqueza de las gentes, no sea vertida en tu casa,  
Que el mejor de tus lugares de placer sea el hueco de tu puerta,  
Que el cruce de los caminos sea tu morada,

Que el despoblado sea el lugar donde te acuestes,  
Que la sombra de las murallas sea tu lugar,  
Que las espinas y los abrojos despellejen tus pies,  
Que el borracho y el ebrio te den bofetadas,  
Que tu taberna eche a la calle a los jóvenes,  
Que se te trate a gritos, si estás en compañía,  
Que no haya albañil que repare el techo de tu casa,  
Que en los agujeros de tu casa anide la lechuza...  
Que la entrada en tu regazo desnudo cause la enfermedad,  
Que la enfermedad que alberga tu regazo desnudo sea tu presente,  
Porque a mí, el puro, me habías seducido sin saberlo mi esposa.

La dureza de este mal augurio sobrecoge todavía. El funesto deseo de ocupar los cruces de caminos y las sombras de la muralla ilumina atributos de sentidos muy interesantes para comprender la mentalidad del espacio en el mundo antiguo. La casa de muros castigados, en cuyos huecos anidan las aves nocturnas, siempre de carácter siniestro, o los tejados destartados, suponen el testimonio de una sensibilidad urbana que valora la dignidad de la arquitectura cotidiana, además de dotar de valores singulares a los monumentos. El umbral de una puerta como máximo espacio de placer supone el reconocimiento de una civilización que advierte ya los espacios adecuados a la intimidad, y que conoce el doble placer que da la misma intimidad del espacio a la experiencia del amor y de la vida.

Pero esta maldición, sobre todo, habla del desprecio hacia la mujer cortesana, culpable de las debilidades masculinas. La maldición hace surgir de la nada una figura acosada y castigada por la mirada desviada de la culpabilidad y del desprecio. No es preciso añadir más comentarios, pues los tintes de infravaloración todavía recortan y rodean a las mujeres, baste dejar flotar el doloroso espectro de este espa-

cio en el fondo de la escena histórica, como una raíz de la que brotaran una y otra vez palabras de maldición dirigidas hacia las mujeres, que entroncadas con la experiencia espacial adquieren a mi modo de ver un singular dramatismo. El daño causado a los cuerpos, lo recordaba en un texto reciente Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, es realmente parejo y complementario al daño ejercido sobre las casas. La casa no es un simple envoltorio del ser humano: es el marco de sus acciones y el que representa mejor su derecho de individualidad y de plenitud vital. El ser privado de casa, o el que es dañado en su derecho de habitar la propia casa, de habitarla con dignidad, es un ser maltratado.

La evocación de la maldición a Shámkhat es un ejemplo solamente. La maldición a la mujer en la tradición bíblica, por ejemplo, que proviene del mismo tronco de civilización de la antigua Mesopotamia, supone una presencia constante, terrible pero innegable. Fuente y fundamento de muchas palabras tejidas como una red en la tradición judeo-cristina, que aprisionan el cuerpo y el ser de la mujer en una cárcel de sentido. Aunque las alusiones al espacio habitado no estén presentes de una forma tangible, son frecuentes en las historias bíblicas las prohibiciones hechas a la mujer: prohibición de atravesar puertas, de ocupar espacios, de contemplar la ciudad que se abandona. Abundan en la Biblia las expulsiones fulminantes de los espacios, el castigo del exilio, después de haber transgredido las normas: desde Eva hasta la mujer de Lot.

Y más allá de este ámbito lejano y arcaico, la literatura trágica de la Grecia clásica, que ha sido tan útil para estudiar la psicología humana, nos permite constatar la frecuencia de expresiones de odio hacia la mujer que culminan en la forma determinante de la maldición, como expresión activa de un deseo de infortunio. La constancia de este sello

de castigo y condena nos asombra todavía. La mujer representa en la mitología y en la literatura griegas una forma peculiar de inteligencia que es la astucia. Sus emboscadas sutiles están protegidas por el ámbito de lo doméstico, que es el lugar principalmente asignado a la mujer en el mundo antiguo. Un ejemplo puede ser el drama de Orestes, en la versión de Esquilo, que sacrifica a su madre, Clitemnestra, para vengar, a su vez, el crimen de ésta: la muerte del padre, Agamenón, autor del asesinato de otra hija, Ifigenia. Una cadena de muertes que, curiosamente, culmina y se sosiega en el matricidio. Orestes, antes de cometer el crimen, realiza una súplica a la diosa: «concede que levante nuevamente el hogar de un guerrero, su frente». Intenso símil entre la casa y la figura, expresiones ambas de la dignidad masculina. Curiosa consideración: reedificar la casa, figuradamente, es cumplir la venganza por la sangre, matando a la madre.

Sirve además recordar este episodio ahora porque en él se unen las alusiones a los vínculos entre espacio y castigo hacia la mujer: el castigo y la invocación del espacio suman de nuevo sus potencias destructivas. Las palabras terribles que Orestes dedica a la casa, ya cumplida la muerte de Clitemnestra, como ámbito liberado y purificado finalmente, hablan de la casa como sede paterna, patriarcal, aún en la ausencia del mismo patriarca. Agamenón es la figura ausente por la guerra. La casa paterna ha sido en nuestra cultura un espacio que recorta la silueta ausente del padre, que la refuerza en su ausencia: otra de las grandes paradojas de la sumisión de la mujer en el espacio doméstico.

Más adelante se produce en el texto de la Orestíada una evocación interesante de los rituales de fundación, de apertura del espacio, pero cumplidos también al morir por mano del hijo la esposa traidora:

ORESTES:

La luz ya se divisa,

Ya se ha arrancado el freno cruel impuesto a esta morada. Yér-  
guete palacio que estuviste humillado en demasía.

Y pronto el tiempo que da cumplimiento a toda empresa hu-  
mana

Cruzaré los umbrales de esta casa

Cuando esta mancha del hogar expulse

Con los ritos que arrojan todo género de Ates.

Puede ya verse todo iluminado

Con la luz de esta suerte tan hermosa...

La cínica evocación a la hermosa luz de la casa, esa conquista ambiental del espacio construido en el mundo antiguo, que refunda la casa paterna, me sirve para dejar los puntos suspendidos y seguir adelante, hacia la segunda figura del espacio de la mujer, y abandonar el tiempo de la moral griega, de esa magnífica civilización que sin embargo tan injusta fue en la consideración de la mujer y que une su siniestro menosprecio al de la tradición judeo-cristiana, para formar las bases de nuestra propia civilización.

## 2. La cautiva

Muchas son las noticias que la Historia nos ha dejado del espacio asignado a la mujer como un espacio de cautividad, ya en el curso temporal de una Europa cristiana, fundada sobre la desmoronada civilización greco-romana. Y son muchas las formas de cautividad elaboradas en la tradición medieval: desde la protectora tutela de las niñas en casas y palacios hasta la que describen las leyendas y vidas ejemplares de santas y beatas. La historia de la vida cotidiana, especialmente fundada por los medievalistas recientes, de los

que se debe en primer lugar citar a George Duby, ilumina las concavidades de esos espacios de sosiego y espera, de los gineceos, espacios de reserva que han existido siempre en la tradición de Occidente y que todavía existen en la cultura islámica. Una vez más el dilema para una reconstrucción del espacio vivido por la mujer consiste en la veracidad que se puede atribuir a las diversas fuentes, en conceder mayor o menor valor a las vidas singulares, las únicas narradas, de esas abadesas, santas o beatas; o a lo que se deduce de las oscuras vidas comunes, que no poseen biografías, y de cuya realidad informan documentos legales, espacios construidos, y otras fuentes dispersas. Todos los datos, sin embargo, confluyen en dar cuerpo y realidad a ese *encierro*, a esa deliberada ocultación de la mujer de la que hablan tanto la celosía y las altas galerías de los templos, como las fuentes del derecho y las crónicas oficiales.

Una figura, la cautiva, la reclusa, que alarga su sombra en el tiempo hasta alcanzar la imagen de la mujer burguesa, sumergida en el tedio de una escena doméstica, en nuevos interiores que tratan de ser suntuosos como palacios. Una marginación de la vida pública que está ya descrita negativamente por las propias mujeres que anhelaron una vida más activa, sentimientos de privación de libertad que tan bien ha descrito Virginia Wolf en su famoso texto *Una habitación propia*, al revivir la experiencia de algunas escritoras del siglo XIX. Decepción por una vida de encierro que puede representarse en el ambiente capturado en el claroscuro de las pinturas decimonónicas, tanto como en las primeras autobiografías y testimonios dejados por las propias mujeres. El tedio y la insatisfacción de la mujer burguesa de la sociedad industrializada es la culminación, en cierto modo, de esa suerte de infortunio vinculado al espacio que es el encierro por voluntad ajena. La privación de la elección

de una vida inscrita con plenitud en las activas sociedades industrializadas, que admitieron a la mujer como fuerza de trabajo en la fábrica, sin permitirle la ocupación de lugares mejor retribuidos en el trabajo y mejor valorados en la sociedad. Conflictos y contradicciones que las conquistas sociales de la mujer del siglo xx y del xxi no han resuelto todavía y que siguen enmascarando una desigual utilización de la potencia femenina, en el plano intelectual y laboral.

Se podría ahora utilizar para esta historia del encierro una secuencia de imágenes pictóricas que delatan y expresan los matices de ese espacio al mismo tiempo protector y doloroso que ha ocupado la mujer en toda la tradición de Occidente. Una secuencia significativa de imágenes del arte. Por ejemplo, la leyenda de Santa Bárbara, que, en sus frecuentes representaciones, muestra a la niña cristiana en el encierro forzoso al que la sometió su bárbaro padre.

Vemos a una mujer que lee, dentro del comfortable reducto que es su castigo (fig. 1). Una imagen muy sugerente que nos invita a reflexionar sobre los escasos retratos de mujeres en la plenitud de una tarea intelectual, que sin embargo sabemos que ejercieron, sobre todo dentro de la relativa libertad de los monasterios.

Esa actividad paciente de la lectura y del estudio, en la vida femenina, no culmina en la exposición pública de su saber sino que es devuelta a esa ocultación. La Historia de la institución del convento es una historia aleccionadora: el decreto de clausura para las instituciones monásticas femeninas fue el precio que pagaron para sobrevivir en el umbral de la edad moderna con una cierta autonomía. La ratificación de la obligación de clausura impuesta a mediados del siglo xiii a las clarisas es el ejemplo más nítido de esta condición impuesta a una orden seguidora de reformas y mo-

delos femeninos (véase B. S. Anderson y J. P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1992). Fue la culminación de un lento proceso de desposesión de la autonomía, sufrido por las instituciones monásticas femeninas a medida que las jerarquías de la iglesia fueron capaces de centralizar y unificar los hábitos de la comunidad. En cualquier caso, la mujer a la que se consiente el ejercicio del saber ha sido condenada a la experiencia privada de esa potencia del espíritu, mientras los hombres han sido impulsados a la comunicación pública de ese saber. La mujer pública, la prostituta, así llamada por la moral cristiana, la cortesana, delimitada en sus funciones por la gestión masculina, hubiera podido representar una interesante contrafigura de



1. Robert Campin (*Maestro de Flémalle*), Santa Bárbara, 1438.

este encierro, pero tampoco podemos perseguir su sombra, que a pesar de su ubicación externa ha sido con frecuencia la sombra nocturna, abandonada y siniestra de la historia de la mujer. La culpa por el delito moral, el delito de transgresión sexual, quedó ejemplificada en la castigada figura de Eloísa, amante y esposa de Abelardo, que en el siglo XII, a

los diecinueve años, fue entregada a la clausura por la atormentada culpabilidad del propio Abelardo, castigado, a su vez, con la castración. Ejemplo de fidelidad y sacrificio, paradigma del amor, Eloísa es también la muestra terrible de la sumisión y un solo vistazo a las hermosas cartas que se le atribuyen basta para cifrar las dimensiones de esa voluntad, forzada a la ocultación por el supuesto delito de un amor culpable.

Pero volviendo a las imágenes que representan a través de la pintura los matices del espacio del encierro se pueden todavía ofrecer en secuencia esas visiones de los interiores de la casa, espacios que unifican nuestras tradiciones en una minuciosa descripción de las tareas domésticas como atributo principal de la mujer.

La mujer aparece representada en esta Natividad (fig. 2) según una imagen cotidiana, en el interior de una casa palaciega, en el ajetreo de las tareas domésticas. La escena pone ante nuestros ojos las funciones de atención al parto, mientras en el fondo se representan las figuras encorvadas de otras mujeres que atienden otras tareas. La pintura es rica como descripción de lo que verdaderamente ha ocupado a la mujer en este espacio que ha sido su principal entorno: su dominio y su prisión al mismo tiempo.

En otras representaciones podemos observar la exposición de su cuerpo pasivo, ataviado, o en la acción de su aderezo personal, la imagen tan recurrente de la *toilette*, del peinado, de la gestualidad de esos cuidados personales que la preparan para el teatro de sus apariciones públicas ante los ojos masculinos y la mirada general de la sociedad (figs. 3 y 4).

Una actividad, el aseo o aderezo, en la que no ha sido mostrada la figura masculina, vista a través de la acción pública, en las situaciones extremas del heroísmo, en las

2. *Vittore  
Carpaccio,  
Natividad de  
la Virgen Ma-  
ría, 1504.*



3. *Vermeer de Delft,  
La mujer del  
collar de  
perlas,  
1662-65.*



actitudes de representación política. El hombre, si es representado en la soledad y en la intimidad de los espacios interiores, acostumbra a ser visto en actitud de estudio y meditación. La mujer, en cambio, aparece en la esfera de la representación como alegoría o como objeto de lujo, en posición de ocio y de pasividad, rodeada de objetos que no utiliza, o en su incesante y eficaz trabajo doméstico, imprescindible pero desprestigiado. Fuera de los retratos de corte, en que hombres y mujeres son vistos en su majestuoso estatismo, las representaciones pictóricas durante siglos han mostrado claramente la inferioridad de la mujer a través de la descripción de sus actividades en el marco diferencial del espacio que les ha sido asignado. El hombre que ocupa un interior y que es sorprendido en la intimidad del estudio, un espacio propio, contrasta con la mujer que atisba a través de los visillos de las ventanas, detenida en los quicios de las puertas, como la del cuadro que se muestra a continuación (fig. 5).

También es rica la pintura en imágenes de la mujer que contempla las calles con deseo o descuido, abrumada por el aburrimiento o complacida en su recogimiento. Los sentimientos que estas pinturas expresan son necesariamente ricos y complejos. La mujer ha sido también descrita como un ser enigmático, de delicada sensibilidad. Un ser que en su soledad alberga una relación compleja con el mundo que transcurre a las afueras de su espacio fundamental. Pero lo que me interesa ahora es la constancia de ese marco limitado en el que ha desarrollado una parte fundamental de su existencia, en su aspecto más negativo, que es el de un espacio de reclusión. Ser relegada a un ámbito preciso es una forma de cautividad, y esta circunstancia, aunque no anula las expectativas de cumplimiento de un proyecto de felicidad, no hay duda de que las condiciona.

La melancólica apariencia de la mujer, como la de aque-

4. *Georg Friedrich Kersting*, *Ante el espejo*, 1827.



5. *Adolph von Menzel*, *Emilia en la puerta de la sala de estar*, 1847.



lla que contempla la vida pasar a través de su ventana, se hace recurrente en la pintura desde que las sociedades industrializadas han delimitado con claridad creciente las figuras del ocio destinado a la mujer burguesa. La misma melancolía alcanza también a las representaciones que recrean la vida urbana desde la plenitud estética de las vanguardias artísticas: transgresoras en sus métodos plásticos, pero conservadoras en su descripción social. Como esta figura anónima que se mantiene apartada en su soledad frente al trepidante mundo de la calle, en la metrópolis del siglo xx (fig. 6).

Fatema Mernisi, desde una de las más ricas descripciones de los contradictorios matices del encierro, a pesar de valorar las menudas felicidades de una vida confortable y en la plenitud de la afectividad y de la solidaridad tendidas entre las mujeres del *harem*, escribe, en *Sueños en el umbral*, unas palabras que sintetizan lo que he dicho del encierro hasta ahora y que me permiten dar un salto hacia la tercera figura que he elegido para observar la experiencia vivida por las mujeres, la ensoñación de su propio espacio de felicidad:

La libertad de recorrer las calles a su antojo era el sueño de cada mujer. En ocasiones señaladas, tía Habiba solía relatar su cuento más celebrado, trataba de la mujer con alas, una mujer que podía irse volando del patio cuando le venía en gana.

### 3. La soñadora, la visionaria

Se ha atribuido a las mujeres, ancestralmente, una fantasía desbordada: signo de inmadurez o de insustancialidad, la fantasía es un órgano que le pertenece por tradición.



6. *Jacob Steinhardt, La ciudad, 1913.*

Frente a la razón y la sabiduría, la mujer es una criatura vista por la cultura dominante con atributos de irracionalidad, más vinculada a la naturaleza salvaje y al mundo de los sueños y de las quimeras. Ahora, meditando sobre los espacios vividos, advierto la existencia de puntuales pero significativos episodios históricos en los cuales la mujer se com-

porta como una fantástica elucubradora de espacios imaginarios. Acaso por no haber podido ser constructora en el plano real, técnico, esta actividad imaginaria puede entenderse como la sustitución de sus capacidades de artesana y de arquitecta. Quizás una reflexión comprometida sobre la contribución de la mujer a la sabiduría debería tener en cuenta este tipo de construcciones fantásticas que expresan en ocasiones sus verdaderas capacidades creativas, liberadas a pesar de la fuerte represión que han sufrido a lo largo de su histórica dominación.

Las situaciones en que estas dotes imaginarias brotan pueden ser desde los alucinantes espacios descritos por las brujas en sus delirios, las visiones de santas y de iluminadas, con especiales capacidades para vislumbrar realidades sobrenaturales, escenarios de apariciones y revelaciones, hasta las incansables aportaciones de sus deseos para la formación del espacio vital. También han sido cruciales para la mujer los sueños de felicidad invertidos en el deseo de dar forma a la propia casa. Esta facultad de formular su deseo con respecto al lugar en que vivir ha sido recogida en el mundo contemporáneo tanto por la literatura como por el cine: ambos son medios que reflejan la mentalidad común, conocedora de la importancia que tiene la propia casa en el pensamiento activo de las mujeres.

Veamos también cómo aparece, rozando la cursilería, la mujer en el ámbito de la publicidad (que es un buen reflejo actual del subconsciente colectivo): dueña y portadora de esos sueños de felicidad que se centran en la propia casa. Y probablemente ese papel que le atribuye la ficción publicitaria está basado en la real preocupación que las mujeres han desarrollado con respecto al proyecto de dignificar la vida a partir de la vivienda propia. La realización de cada proyecto individual de vida, impulsado por las mujeres, es impres-

cindible para la estabilidad vital de las sociedades. Aunque ahora la mujer exija su derecho a una ocupación plena del mundo público, de la actividad y del saber, compartiendo la preocupación por el ámbito doméstico con los hombres, su larga labor anónima, invertida en el bienestar que proporciona el espacio de la casa, no puede ser desestimada. Es una tarea que con derecho pleno se debe considerar de arquitectura. Probablemente la mujer ha sido el motor y el agente principal de la gestión de ese imprescindible punto de referencia familiar que es la casa. Pero aún reconociendo la importancia de esta tarea social de arquitectura oculta y anónima, se hace imprescindible desenmascarar los elementos de sumisión que este repliegue de la acción constructora supone.

Se ha rescatado últimamente en estudios de género la contribución de las mujeres a la revolución estética de la arquitectura de vanguardias como clientes de los arquitectos más emblemáticos del Movimiento Moderno. Rechazando y menospreciando la totalidad de las energías femeninas puestas en la gestión de sus infinitas casas anónimas, se ha querido ver en la clienta de lujo algo así como una musa o inspiradora de la arquitectura de elite. Una vez más, no es este el camino de la reivindicación de un papel histórico y pleno en la arquitectura. La idea de la discreta contribución femenina detrás de la emergente figura masculina es un triste prejuicio, una especie de consolación, que se ha recordado también con frecuencia en el análisis de los poderes institucionales y políticos. Este argumento oculta la verdadera falta, ausencia, de arquitectas en el protagonismo de la vanguardia artística del siglo xx, ya que apenas pueden darse cuatro o cinco nombres a la hora de recontar el verdadero ejercicio de la profesión. Y de entre ellas, la reiterada figura de la colaboradora y compañera del hombre ge-

nial: Lily Reich como colaboradora de Mies van der Rohe; Alison Smithson, socia y esposa de Peter Smithson, o Denis Scott Brown, esposa-colaboradora de Robert Venturi, entre otras. Pocos nombres de arquitectas, entonces, pueden mostrarse con independencia, como el de Lina Bo Bardi o Gae Aulenti, ambas implicadas en la producción de una segunda generación de vanguardia. Y aunque en la actualidad ya sean algunos más los nombres de arquitectas que acceden a un prestigio de elite, la escasez sigue siendo la norma. De manera que las poderosas clientas de los afamados arquitectos parecen sustituir según algunas opiniones esta ausencia, colaborando con sus sueños más refinados a fecundar aquellos cerebros masculinos, geniales y creadores. Sueños de lujo, realizados, pero sueños al cabo. Cosa que reafirma la condición de la mujer como mera soñadora de espacios.

De los sueños íntimos, comunes, de tantas mujeres acerca del espacio de la propia casa, me quiero ocupar para terminar. Pues a pesar de sus posibilidades de belleza, los sueños siguen resaltando la idea de un espacio negativo, ya que describen expectativas incumplidas, delimitan el orden de los deseos, no de las realizaciones, y expresan el lejano horizonte de lo que casi nunca puede ser alcanzado. Aunque es difícil reconocer esos sueños reales, sino es a través de aquellos que son representados y descritos desde la órbita de la ficción. El gran despliegue de imágenes y relatos que constituye el mundo de la ficción supone de nuevo el marco idóneo para el análisis de la realidad vivida. Los sueños aparecen como caricaturizados, especialmente simplificados, en las representaciones de la vida que establece el mundo publicitario, que pone en pie el sistema de los prejuicios subconscientes y pretende delimitar el ámbito de acción y de dominio de la mujer. Pero también los sueños del espacio de la felicidad son expresados por el arte, a través de las espera-

das dosis de belleza que dan la literatura o el cine de calidad.

Sólo pondré un ejemplo, literario, en el cual la casa que la mujer desea ver como el ámbito y el marco de su felicidad no es el escenario de un espacio propio, sino que envuelve justamente los símbolos que pertenecen a la figura masculina. El hombre, visto preferentemente en el mundo de las representaciones, como ya se ha recordado, en el marco público y por lo tanto ausente de la casa, posee sin embargo en ella sus símbolos y objetos: como puede ser el despacho, el lugar de su trabajo, o la butaca de descanso. Lugares vacíos que entroncan con las más antiguas representaciones del poder. Espacios, objetos, que la mujer no tiene para sí. Y que sin embargo ilumina dentro de su deseo de una casa ideal. El ejemplo que he elegido es el sueño de una casa propia que se expresa en una magnífica novela publicada en 1947: *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry. Ivone, en su último intento de recuperar una vida feliz junto al cónsul (un personaje perfectamente descrito por Lowry, que conocía la capacidad de destrucción del alcohólico de todo tipo de sueños de felicidad), elucubra la forma, los espacios, con todos sus tintes y matices, de una casa que nunca tendrá. Es una historia de infelicidad. La casa es descrita en una visión repentina que rompe la fatal cadencia hacia la destrucción que narra el texto, y que extracto a continuación:

Comenzó a configurarse en su imaginación la cabaña... pero no era una cabaña: ¡era un hogar!... Se alzaba sobre fuertes pilotes de pino de grandes dimensiones, entre el bosque de pinares y de alisos altos, altos... ahora veía la casa con toda claridad; era pequeña, hecha con plateadas ripias curadas y una puerta roja y ventanas de batiente abiertas al sol. Veía las cortinas que ella misma había confeccionado, el escritorio del cónsul, su vieja silla predilecta, la cama cubierta de mantas

indígenas de brillantes colores, la luz amarillenta de las lámparas frente al extraño azul de las largas noches de junio, el manzano silvestre que en parte sostenía la plataforma bañada de sol en donde trabajaría el cónsul durante el verano, el viento que soplaba entre los ramajes de los árboles umbríos y el oleaje que azotaba la playa en las noches tempestuosas de Otoño; y luego los reflejos como rueda de molino de la luz del sol en el agua...

Inmersos en la casa y en la naturaleza, en el ambiente onírico de esta descripción literaria, con todos los matices de luz y los colores del jardín, como corazón y símbolo del poder que encierra, se muestra la silla y el escritorio del hombre; sus lugares de trabajo, que dignifican y dan sentido a esta arquitectura imaginaria, tan bella que no puede ser alcanzada por ninguna arquitectura real. El poder del lenguaje y del pensamiento que ofrece es probablemente superior al poder de toda realidad construida. Pero aquí me importa resaltar el carácter de este sueño que envuelve los espacios en que el cónsul recupera su dignidad trabajando, escribiendo, y que ha sido producido por una mujer. Virginia Wolf reclamaba un espacio de trabajo para las mujeres en su ensayo *Una habitación propia*. Algún día las mujeres dedicarán sus facultades de imaginación y creación de bellezas para envolver la realidad de sus espacios propios. Ivone, todavía, verá desmoronarse la casa de sus fantasías, justamente antes de morir, la visión de la casa ardiendo, con los mismos símbolos que acogen al hombre dentro de su espacio: una visión desesperada que arrastra la felicidad de ambos:

... la casa estaba en llamas, la veía ya desde el bosque, desde lo alto de los escalones, oía la crepitación, estaba en llamas, todo ardía, ardía el sueño, ardía la casa... el fuego se extendía

cada vez más aprisa, ardían los reflejos que como ruedas de molino proyectaban los rayos del sol sobre el agua, las flores del jardín estaban ennegrecidas y ardían, se retorcían, se arrollaban, caían, ardía el jardín, ardía el porche donde solían sentarse en las mañanas primaverales, la puerta roja, las ventanas batientes, las cortinas que ella misma confeccionara, ardía la vieja silla de Geoffrey, su escritorio, y ahora su libro, su libro ardía, las páginas ardían, ardían, ardían, se levantaba el fuego en torbellinos... Su casa expiraba, ahora no había en ella sino agonía...

Quemar los sueños es acaso necesario para reconstruir un mundo y un espacio en el que la mujer pueda también apostar por su felicidad interviniendo, con la fuerza de su espíritu y de su creación, en la forma del espacio que habitamos. Los sueños, hijos de la privación de un derecho más pleno al ejercicio activo de nuestras facultades, tienen una enorme validez, justamente porque poseen la fuerza de transformar nuestro futuro. La acción sobre la realidad puede seguir las vías abiertas por la fantasía y por el sueño.

Hemos visto así tres figuras fantasmales, oscuras, recortadas en su negatividad, es cierto, contra un fondo histórico que ha negado la plenitud de su desarrollo a la mujer, bajo el dominio masculino y de las sociedades patriarcales. No es una visión completa de los vínculos entre el espacio y la mujer, es una reflexión encarada hacia lo siniestro que trata de denunciar aspectos de una histórica mutilación de nuestro poder como arquitectas, constructoras de espacios. En las figuras de la maldita, la cautiva y la soñadora hay amargura y desesperación; también se muestra a través de ellas la crisis de un destino asignado, el poder de rebeldía que probablemente provoca la maldición, refuerza los cerrojos del encierro o hace sumisos los sueños de la mujer que vive el mismo espacio de dominio y de reclusión. Lo negativo es un

fondo que realza y recorta también lo que de felicidad real se debe encontrar en la experiencia histórica de la propia mujer. De nuestra capacidad común a hombres y mujeres para revisar nuestras tradiciones depende la posibilidad de cambiar; y de devolver el derecho real a las mujeres de dar forma y calidad al espacio que habitamos. El derecho de decidir acerca de nuestra felicidad, nuestra libertad y el derecho de transformar nuestros sueños en una verdadera arquitectura.

# LA MÍSTICA FEMENINA MEDIEVAL, UNA TRADICIÓN OLVIDADA

VICTORIA CIRLOT

**E**S UN ERROR pensar que las mujeres no han contribuido a la construcción de la cultura europea antes del feminismo, que no suele situarse antes del siglo xv, antes de Christine de Pizan y su *Ciudad de las damas* (1405). Sin conciencia de marginación social, sin oposición al pensamiento masculino, ya en el siglo xii y, en especial, en el siglo xiii, algunas mujeres ofrecieron un testimonio que constituye toda una postura ante la vida, un modo de sentimiento y pensamiento, que alcanza aún nuestro mundo de principios del siglo xxi, y que es, sin embargo, una tradición olvidada. Pienso en las mujeres místicas que, en contra de los prejuicios que prevalecen aún hoy sobre la idea de la mística como una evasión de la realidad, fueron ejemplo vivo de una radical penetración en lo real. Hace pocos días pude oír al profesor Shizuteru Ueda, filósofo japonés de la llamada Escuela de Kioto, practicante y estudioso del zen, hablar de la mística europea como un pensamiento contracultural, tremendamente devastador de los sistemas impuestos. Pensaba el profesor Ueda en el maestro Eckhart, a quien ha dedicado numerosos trabajos y comparado con el zen. La potencia del pensamiento del maestro Eckhart ha resultado indeleble con el paso de los siglos y sólo encuentra ecos anticipados justamente en las voces de las mujeres que lo precedieron: Margarita Porete, Angela de Foligno, Matilde de Magdeburgo, las místicas de la nada y del descenso. No es

posible, creo, hablar de la construcción de la cultura europea y olvidar a las místicas. Su importancia radica tanto en la forma que emplearon para decir lo que quisieron decir, como en lo que dijeron. Tanto en la forma como en el contenido se observa un vuelco en el posicionamiento ante la escritura que la convirtió en escritura de la vida, abriendo una brecha que es una vía de la realización espiritual. Me referiré a tres elementos que argumentan el papel de la mística femenina en la fundación de la cultura europea injustamente silenciada: en primer lugar, al valor de la experiencia; en segundo lugar, al empleo de la lengua materna; en tercer lugar, a la nada y al descenso como la nueva orientación en el camino de unión.

## 1

*Ego vidi et audivi*: con extraordinaria fuerza suena la primera persona que afirma haber visto y oído. La obra profética de Hildegard von Bingen (1098-1179) sale *de haber visto y de haber oído*:

Y he aquí que, a los cuarenta y tres años de mi vida en esta tierra, mientras contemplaba, el alma trémula y de temor embargada, una visión celestial, vi un gran esplendor del que surgió una voz venida del cielo diciéndome:... (*Scivias, Prophetificatio*)

Comencemos por la primera persona. Ciertamente Hildegard von Bingen no es la única en el siglo XII en utilizarla. Si desde san Agustín hasta la época feudal es profundamente rara, en cambio, a principios del nuevo siglo se detecta una oleada en la que se manifiesta un cierto modo de subjetividad: aparecen las autobiografías como la de Guibert de

Nogent o Pedro Abelardo, aparecen las canciones de amor de los trovadores del sur de Francia. El *roman courtois* se interesa más por el individuo que por la colectividad. ¿Cuál es la realidad de esas primeras personas? Se ha insistido en su carácter retórico y hueco. Pero es innegable que manifiesta algo y que su uso hay que contextualizarlo en el género en el que aparece. Cuando Hildegard von Bingen afirma en primera persona haber visto y oído no podemos confundirla con los juegos formales de los trovadores, porque si en ellos se valora su capacidad lingüística, en ella sólo se valora la verdad del testimonio de su experiencia. ¿Y cómo es eso? La valoración de la experiencia, la experiencia que exige a un sujeto que experimente, es algo nuevo en la cultura europea. El principio de la valoración de la experiencia se puede situar en los sermones que comentaron el Cantar de los Cantares (1135-1151) de Bernardo de Clairvaux:

Se trata de un cantar que sólo puede enseñarlo la unción y sólo puede aprenderlo la experiencia (*experientia*). El que goce de esta experiencia, lo identificará en seguida. El que no la tenga, que arda en deseos de poseerla, y no tanto para conocerla como para experimentarla (*experiendi*) (*Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, 1, VI, 11).

Como se ha dicho, los comentarios de Bernardo implican una nueva recepción del Cantar, muy comentado desde Orígenes pero sin impacto justamente por haber sido tratados sólo textualmente y no como una vivencia a experimentar. Bernardo invita a su auditorio a entrar en la alcoba. Él mismo afirma conocerla a través de su experiencia:

Entremos ya en la alcoba. ¿Cuál es?... (*Sermones*, 23, IV, 9).

Desde mi experiencia —porque desconozco la de otros—, es la alcoba en la que alguna vez me han introducido. Pero, ¡ay dolor! Raras veces y por poco tiempo (*Sermones*, 23, VI, 15).

Con el comentario de san Bernardo, el lenguaje del Cantar pasó a ser el modelo para expresar la aventura del alma. El efecto fue inmediato y, en especial, en los ambientes femeninos, en los monasterios de mujeres, según muestran obras como el *SanktTrudpertslied* de mediados del siglo XII en que ya se ha aplicado el lenguaje del Cantar para hablar de la relación con Dios. La consideración de la experiencia como forma de conocimiento constituye algo realmente moderno en la cultura medieval habituada a conceder mayor autoridad al libro que al sujeto. Y antes que el mundo, su geografía o naturaleza, fue Dios el objeto de la experiencia y fueron sobre todo las mujeres los sujetos de dicha experiencia.

El interés que suscita una figura como Hildegard von Bingen no se debe sólo a su impresionante facultad visionaria o capacidad creadora, sino a la fundamentación de su existencia en su propio sujeto y a la búsqueda de la verdad en su experiencia. En la biografía que escribió Theoderich von Echternach poco después de su muerte se recogieron fragmentos autobiográficos en los que ella expone «lo que le sucedió». La *Vida* de Hildegard sirvió de ejemplo para los relatos hagiográficos posteriores en los que los confesores se alejaron de los moldes establecidos y de los tópicos literarios para obtener justamente un relato vivo y veraz. Como apuntó agudamente Giovanni Pozzi si tuvieron lugar los testimonios femeninos fue porque la cultura masculina se interesó por ellos en medio de una grave crisis de creencias. Pero aunque fueran los hombres quienes preguntaron, lo cierto es que fueron las mujeres quienes respondieron. Y en



Cccc quadra-  
 gesimo tercio  
 temporalis cur-  
 sus mei anno  
 cum celesti uisi-  
 oni magno ti-  
 more ⁊ tremu-  
 la intentione inhererem uidi max-  
 imū splendorē. in quo facta ē uox  
 de celo ad me dicens. O homo fragi-  
 lis ⁊ cinis cineris ⁊ putredo putredi-  
 nis. dic ⁊ scribe q̄ uidet ⁊ audis. Sed  
 quia tunda es ad loquendū ⁊ simplex

ad exponendum ⁊ indocta ad scriben-  
 dum ea dic ⁊ scribe illa n̄ scdm̄ of homi-  
 nis. nec scdm̄ intellectum humanę ad-  
 inuentiois nec scdm̄ uoluntatē huma-  
 nę compositionis; s̄ scdm̄ id quod ea in  
 celestib⁹ desup̄ in mirabilib⁹ dī uidet ⁊ au-  
 dit. ea sic edisserendo p̄ferent. quemadmo-  
 dum ⁊ auditor uerba p̄ceptorū suū p̄cipi-  
 ent. ea scdm̄ tenorē locutionis illi. ipso uo-  
 lente ostendente. ⁊ p̄cipiente p̄parat. Sic  
 q̄ ⁊ tu o homo. dic ea q̄ uidet ⁊ audis. ⁊ sc̄-  
 de ea non scdm̄ te. nec scdm̄ aliuū homi-  
 nem; s̄ secundū uoluntatē scientiā uiden-  
 tis ⁊ disponentis omnia in secretis iuste-  
 riorum suorum. Et terribi audiuī uocē  
 de celo michi dicens. Dic q̄ mirabilia  
 hec. ⁊ scribe ea hoc modo edocta ⁊ dic.

**F**actum ē in millesimo centesimo  
 quadagesimo p̄mo filiū dī ih̄u x̄  
 incarnationis anno. cū q̄draginta duoz  
 annoz septe q; m̄sium eēim maxime consca-  
 rionis igneū lūm̄ agro celo uenient. totū  
 cerebrū meū tr̄nsfrudat. ⁊ totū cor totūq;  
 pectus meū uelut flamma n̄ tam ar-  
 dens; s̄ calens ita inflammatur. ut sol  
 rem aliquam calefacit. sup̄ quam radi-  
 os suos ponit. Et repente intellectum  
 expositionis libroz uidelicet psalterii  
 euangelii ⁊ alioz catholicoz tam ue-  
 teris quam noui testamenti uolunt-  
 uum sapiebam. n̄ autē interpretatio-  
 nem uerboz. rextus eoz. nec diuisione

Protestificatio de Scivias. Facsimil de Eibingen del códice  
 de Rupertsberg (W: Wiesbaden, Hess. Landesbibliothek,  
 Hs. 1), segunda mitad del siglo XII.

sus respuestas se perfiló un nuevo diseño en el que predominaba el color del sentimiento.

## 2

El relato autobiográfico basado en la experiencia necesitaba de una lengua nueva que, a diferencia del latín, no estuviera saturada de tradición ni fosilizada por la repetición. Si Hildegard von Bingen escribió en latín, en el siglo XIII Hadewijch de Amberes (c. 1235-1244) y Beatriz de Nazaret (c. 1200-1268) lo hicieron en neerlandés, Matilde de Magdeburgo (1207-1282) en alemán y Margarita Porete (1250/60-1310) en francés. Desde principios del siglo XII comenzaron a imponerse las lenguas vulgares, pero sólo en las literaturas laicas, esto es, en los cantares de gesta, en la poesía lírica, en los *romans*. El latín continuaba siendo la lengua de la Iglesia, reservada para el discurso teológico, para el saber escolástico. El uso de la lengua vulgar para hablar de Dios resultó no sólo una novedad, sino en ocasiones un escándalo, como puede comprobarse por la rápida traducción al latín de algunas obras. Así se tradujeron al latín obras como *La luz fluyente de la divinidad* de Matilde de Magdeburgo y *El espejo de las almas simples* de Margarita Porete. Si el lenguaje erótico del Cantar podía aceptarse en latín, en cambio parecía inadmisibile en lengua vulgar, como algo demasiado próximo, demasiado cercano al mundo de la vida y a la cotidianidad. Además, en la cultura medieval, profundamente ordenada y necesitada del orden, se habían establecido claras correspondencias entre lengua y géneros. Así por ejemplo, la lengua adecuada para la canción de amor era el provenzal y no sin esfuerzos pudo utilizarse el francés, el siculotoscano o el gallegoportugués, y mucho más tardó en ser

posible una lírica castellana o catalana. Todavía Dante tuvo que reflexionar acerca de la adecuación entre lengua y contenidos, y de la oportunidad de emplear la lengua vulgar. En el caso de la mística se trató de la imposibilidad de escribir el libro de la vida en una lengua que no fuera la de la vida misma. Más allá de los géneros, pues en muchas ocasiones se trata de auténticos híbridos —mezcla de poesía y prosa, de revelación y profecía—, las lenguas vulgares ofrecieron la posibilidad de expresar un mundo de sentimientos en el que el cuerpo se encontraba absolutamente involucrado, inseparable de un pensamiento que constantemente se hacía carne. Las emociones abrieron un campo de conocimiento nuevo. Amor, dolor, insipidez dibujaron un recorrido de abismamiento hacia un fondo que por vez primera brotó en la conciencia de la cultura europea. Posiblemente nadie lo habría de expresar mejor que el maestro Eckhart, sobre todo en sus sermones en lengua alemana, pero muy cerca de él hay que situar a sus antecesoras y coetáneas. Y en concreto, la unión estrecha entre experiencia, autobiografía, sentimiento y lengua vulgar fue un fenómeno propio de la mística femenina. Si en la mística hebraica no hay expresión autobiográfica ni fundación en el sentimiento es, como recordó Gershom Scholem, porque no hay mujeres.

### 3

El cielo está arriba y la tierra, abajo. La superioridad del arriba sobre el abajo parece una verdad indiscutible para la vida del espíritu. El ascenso indica el movimiento necesario y el vuelo, el deseo irreprímible. En la mística de tradición platónica el alma asciende a Dios. Cierta hermetismo sostiene que lo que hay abajo es como lo que está arriba, aun-

que la cuestión consiste en saber exactamente qué se entiende por ese *como*, es decir, si es una relación de analogía que indica efectivamente semejanza, o, por el contrario, inversión. Pero la afirmación de que el descenso es superior a cualquier ascenso constituye un atentado contra el saber tradicional. Oigamos los versos de Matilde:

Ay, mi buen Señor, no me eleves tanto. Prefiero descender a la parte más baja y allí quiero quedarme gozosa para honrarte (*La luz fluyente de la divinidad*, IV, XII, 35-37).

Oh, Señor, en la profundidad de la pura humildad  
No puedo escaparme de ti,  
Pero en el orgullo podría olvidarme de ti.  
Cuanto más profundo me hundo (*mere ie ich  
tieffer sinke*),  
Más dulcemente bebo.

(*La luz fluyente de la divinidad*, IV, XII, 105-107)

Por mucho que el cristianismo justifique el camino de descenso, como ahora veremos, su expresión —hablar de la dulzura infinita y del placer obtenido por ese descenso, como hizo Matilde de Magdeburgo— no deja de ser una tremenda provocación que no pretende serlo, sino sólo una comprobación que no puede entenderse más que dentro de un inmenso espacio de libertad. El lenguaje paradójico de la mística atraviesa deshaciéndolos todos los velos de las ilusiones para llegar hasta un núcleo, un corazón de verdad. La vía descendente, con su negación del ascenso, se sitúa en la paradoja y en ésta se reafirma para rechazar el terreno de lo conocido. Con todo, distintas realidades se suman para dotar de una fuerza inusitada al camino de descenso. En efecto, como ha reiterado el profesor Alois Maria Haas, característica del cristianismo es esta vía de descenso que en-

contramos en la mística femenina, pues en ella se da la exigencia de imitar el mismo camino de descenso de Dios en su encarnación. Si Dios descendió al hacerse hombre, y con ello se humilló, el alma humana debe realizar esa misma trayectoria, pues en la humillación puede semejarse a Dios. Cuanto más se humilla, más nada se hace, y cuanto más nada, cuanto más despojada esté de lo que ella es, mayor cabida puede dar a la alteridad que es Dios. Se dibuja así el paisaje del desierto como el paisaje del alma:

Debes amar la nada (*niht*),  
Debes huir al yo (*ih*t),  
Debes estar solo  
Y no acudir junto a nadie.  
No debes ocuparte de mucho  
Sino que debes liberarte de todas las cosas.  
Debes soltar a los presos  
Y vencer a los libres.  
Debes deleitar a los enfermos  
Y tú mismo no tener nada.  
Debes beber el agua del dolor  
Y encender las brasas del amor con la madera de las  
virtudes:  
De este modo vivirás en el verdadero desierto.  
(*La luz fluyente de la divinidad*, I, xxxv, 1-15)

El alma no puede ascender, sino sólo esperar en su templo vacío a que Dios descienda hasta ella. «A la espera de Dios», en expresión de Simone Weil, que negó la búsqueda como posibilidad de encuentro con Dios. En esta mística del descenso, el ser mujer también tiene su fundamento, pues la mujer, en su fragilidad, se asemeja a la humanidad de Cristo. A la arrogancia del discurso teológico impartido en las Universidades se opuso en el siglo XIII el testimonio

femenino de amor y conocimiento de Dios. Por ello, entre otros muchos motivos, los místicos como Eckhart y Heinrich Seuse quisieron «hacerse mujeres», cada uno a su manera, lo que no significaba más que seguir un camino inverso, negativo, cuyo fin último es la nada. Jeffrey Hamburger ha mostrado las miniaturas en que Heinrich Seuse aparece ataviado de un modo claramente femenino. En su sermón sobre *La virginidad del alma*, el maestro Eckhart consideró la feminidad del alma como la posibilidad de ser fecunda y según su costumbre de un pensamiento «a la inversa», determinó la superioridad de ser mujer a la de ser virgen:

Si el hombre fuera siempre virgen, no daría ningún fruto. Para hacerse fecundo, es necesario que sea mujer. «Mujer» es la palabra más noble que puede atribuirse al alma y es mucho más noble que «virgen». Es bueno que el hombre conciba a Dios en sí mismo, y en esa concepción él es puro y sin mancha. Es mejor, sin embargo, que Dios fructifique en él, pues la fecundidad del don no es más que la gratitud del don, y así el espíritu se hace mujer en la gratitud que renace y en el cual el hombre engendra, de nuevo, a Jesús en el corazón paterno de Dios (36-45).

Si Matilde de Magdeburgo escribió en un alemán maravilloso y extraño a juicio de Heinrich von Nordlingen (1345), Angela de Foligno (c. 1248-1309) era analfabeta y su testimonio fue vertido al latín por su confesor. Sin embargo, a pesar de la traducción y de la sencillez de su lenguaje, su testimonio aún hoy resulta estremecedor por la autenticidad que de él emana. Su peregrinación por los diversos estados del alma realizó la fábula mística en la que el héroe, en lugar de salir vencedor, es vencido. Todo su ser se involucra en la experiencia de Dios: desde su cuerpo desnudo ante la cruz y su grito en la iglesia de Asís, hasta un estado de insi-

pidez e indiferencia como resultado de la experimentación progresiva de los contrarios:

Y aunque tristeza y alegría provenientes de fuera puedan penetrarme un poco, hay en mi alma una cámara donde no entra ni alegría, ni tristeza, ni deleite, ni virtud, ni satisfacción por nada que tenga un nombre. Ahí está todo bien, de tal modo que no es otro bien, pues es de tal modo todo bien que no hay otro bien. Y en ese manifestarse de Dios (aunque diga blasfemia porque no lo puedo decir de otro modo), en ese manifestarse de Dios está toda la verdad, en ese manifestarse de Dios poseo toda la verdad: la que está en el cielo y en el infierno... (*Memorial*, IX, 398-406).

La experiencia de Dios como nada emerge de un modo fulgurante para situarla como directa antecedente del nihilismo eckhartiano:

[...] cuando se ve a Dios, no trae eso risa en la boca, ni devoción ni fervor ni amor ferviente, pues ni el cuerpo ni el alma se mueven tal como acostumbran moverse, pero no ve nada y lo ve todo, y el cuerpo duerme y la lengua está cortada (*Memorial*, IX, 51-54).

Insospechadamente estas mujeres de los siglos XII y XIII pudieron hablar y escribir más allá de la literatura. Su conocimiento, más que en un pensar, se fundó en un sentimiento en el que se asentó la certeza del yo. Sus propias vidas fueron el objeto de su escritura. La riqueza de su legado, en muchos aspectos presente en la cultura europea, todavía está por descubrir.

## Textos citados

- Angela de Foligno, *Libro de la vida*, edición de Teodoro H. Martín, Sígueme, Salamanca 1991.
- Bernardo, san, *Obras completas de, V. Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, edición de los monjes cistercienses, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1987.
- Hildegarda de Bingen, *Scivias: Conoce los caminos*, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999.
- Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, edición y traducción de Amador Vega Esquerro, Siruela, Madrid 1998.
- Mechthild von Magdeburg, *Das fliessende Licht der Gottheit*, vols. I y II, edición de Hans Neumann, Artemis, Munich-Zurich 1990.
- Weil, Simone, *A la espera de Dios*, Trotta, Madrid 1993.

## Estudios

- Cirlot, Victoria, y Garí, Blanca, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Martínez Roca, Barcelona 1999.
- Haas, Alois Maria, *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid 1999.
- Hamburger, Jeffrey K., *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Zone Books, Nueva York 1998.
- Pozzi, Giovanni (ed.), Angela da Foligno. *El libro dell'esperienza*, Adelphi, Milán 1992.
- Scholem, Gershom, *Grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid 1996.
- Ueda, Shizuteru, *Zen y filosofía*, Herder, Barcelona 2004.