

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades

Campus Guanajuato

Licenciatura en Letras Españolas

**Sublimación de la sexualidad o degeneración del amor  
en *Bodas de sangre* de Federico García Lorca**

TESIS

que para obtener el grado de  
Licenciado en Letras Españolas

Presenta

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ GARCÍA

Asesor

Dr. Inkíngari Daniel Ayala Bertoglio

Guanajuato, Guanajuato, septiembre de 2023

*A la memoria de  
Verónica Zavala*

## ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
<b>CAPÍTULO I.</b>	
1. ESBOZO DE LA PASIÓN AMOROSA A TRAVÉS DE LA LITERATURA OCCIDENTAL .....	9
1.1. LA FENOMENOLOGÍA DE LA PASIÓN EN APOLONIO DE RODAS.....	9
1.2. CATULO: EL AMOR COMO RENUNCIA TOTAL.....	16
1.3. PROPERCIO Y EL AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE.....	21
1.4. TRITÁN E ISEO. LA CARA RADIANTE DE LA PASIÓN.....	27
1.5. EL <i>TRISTÁN</i> DE THOMAS O EL AMARGO SABOR DE LA DESDICHA.....	34
1.6. LA PURIFICACIÓN DEL DESEO EN EL <i>CANCIONERO</i> DE PETRARCA.....	42
1.7. LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR EN <i>ROMEO Y JULIETA</i> .....	49
1.8. AMOR SUBLIME Y APOLOGÍA DE LA PASIÓN EN <i>LA CARTUJA DE PARMA</i> .....	57
<b>CAPÍTULO II.</b>	
2. PREÁMBULO SOBRE EL AMOR, EL SEXO Y EL EROTISMO.....	66
2.1. INTRODUCCIÓN A LOS CONCEPTOS TEÓRICOS.....	66
3. LA RAIZ DEL AMOR.....	70

3.1.	EL SEXO.....	70
3.2.	EL EROTISMO.....	80
3.3.	EL AMOR.....	89

### **CAPÍTULO III.**

4.	SOBRE LA VIDA Y OBRA DEL POETA FEDERICO GARCÍA LORCA.....	104
4.1.	LA ESPAÑA INVERTEBRADA.....	104
4.2.	EN UN LUGAR DE LA VEGA.....	106
4.3.	ADOLESCENCIA Y JUVENTUD. ¿CÓMO SE HACE UN POETA?.....	117
5.	SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA SEXUALIDAD EN <i>BODAS DE SANGRE</i> .....	122
5.1.	CONCEPCIÓN DE LA SEXUALIDAD EN <i>BODAS DE SANGRE</i> .....	122
6.	SOBRE LA EXPERIENCIA DEL AMOR EN <i>BODAS DE SANGRE</i> ...	134
6.1.	LA EXPERIENCIA DEL AMOR EN <i>BODAS DE SANGRE</i> .....	134
	<b>CONCLUSIONES</b> .....	147
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	154

## AGRADECIMIENTOS

(No podía ser de otra manera)

No obstante la modestia final de este trabajo, sólo atribuible, claro está, a mis propias limitaciones, quiero dejar de manifiesto mi agradecimiento a las personas que de una u otra forma estuvieron vinculadas al ánimo de escribir esta tesis de licenciatura. Primeramente, quiero agradecer al Dr. Felipe Macías Gloria por aclararme (hace veinte años) cómo se delinea un proyecto de tesis; agradezco, asimismo, las repetidas reconvenciones que recibí por parte de su esposa, la Dra. Patricia Campos para que no dejara yo este proyecto vacío por los siglos de los siglos.

Mi agradecimiento mayor para el Dr. Eugenio Mancera Rodríguez, quien me dio “luz verde”, en su momento, para que yo intentase llevar a cabo el desarrollo de la idea que da título a este trabajo de tesis, y cuya oprobiosa morosidad para su realización es únicamente reprochable a mis fatuas distracciones. La noticia es que finalmente el objetivo está cumplido, Eugenio, sirva esto como atenuante de la falta, antes de agregar mi más sincero reconocimiento a tu carrera académica y a tu trayectoria como poeta.

Agradezco entrañablemente a la Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón su diligente apoyo para dejar en buenas manos la evaluación final de este trabajo, y encarecidamente al Dr. Inkíngari Daniel Ayala Bertoglio por su glosa precisa, justa y sincera además, última puesta a punto, para finalmente poner en manos de los sinodales este modesto trabajo que pretende, después de todo, ser digno de los objetivos que se propone.

No quiero dejar pasar esta oportunidad única para agradecer a mis padres, a la Sra. Sofía García y al Sr. José Manuel González, como los genuinos subsidiarios de este viejo proyecto, cuyo patrocinio moral prevalece, ahora lo sé, más allá de la satisfactoria conclusión de una carrera universitaria, para toda la vida. Por este motivo, de mi parte, no hay para ellos más que un feliz agradecimiento.

Y, finalmente, una dedicatoria. Vaya, pues, la amorosa dedicación de estos literarios desvelos para Verónica, Frida y Melibea. No se diga más.

## INTRODUCCIÓN

*No temo yo ahora, Cintia mía, los  
tristes Manes, ni me importa el destino  
debido a la postrera hoguera, pero que  
acaso mi funeral esté privado de tu amor,  
ese miedo es peor que la exequia misma.*

Propercio

### La viva llama del amor

Nos dice Luis Fernández Cifuentes en la introducción a los *Estudios sobre la poesía de Lorca*, que en 1991 “los trabajos publicados sobre García Lorca eran ya más numerosos que los dedicados a Lope o a Cervantes”<sup>1</sup>. Ante tan monumental bibliografía crítica, ¿para qué entonces este nuevo balbuceo sobre una obra tan portentosa? Por supuesto, para colmar una inquietud. Dice Vargas Llosa, en *Cartas a un joven novelista*, refiriéndose a los temas de ficción, que nosotros no elegimos los temas sobre los que decidimos escribir, sino que los temas nos eligen a nosotros, porque “surgen de una insatisfacción íntima ante la vida tal como es”<sup>2</sup>, de una inquietud que se apodera de nosotros y que no se satisface hasta que la ponemos, más temprano o más tarde, por escrito sobre el papel. Y esto es más o menos lo que ocurre con el tema del cual me dispongo a tratar en las poco más de cien cuartillas que siguen a continuación. Si no, permítanme que me remonte al año 1998, año del

---

<sup>1</sup> Luis Fernández Cifuentes, *Introducción* a los Estudios sobre la poesía de Lorca, ISTMO, Madrid, 2005, p. 7.

<sup>2</sup> Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Ariel-Planeta, Barcelona, 1997, p. 9.

Centenario del Natalicio de Federico García Lorca, que coincidía con mi penúltimo año de estudiante de la carrera de Letras Españolas. El texto de encuentro: *Bodas de sangre*. No he vuelto a leer con mayor vértigo interior una obra de autor moderno alguno, excepción hecha, tal vez, en el caso de Stendhal, sobre todo, con sus *Crónicas italianas*; la crónica de las intrigas políticas y personales que le han dado vida y forma a los modernos estados europeos, con su amplio cúmulo de pasiones, eximias o deleznable, capaces de conmover a cualquier sensibilidad; bueno, pues por aquellos días de finales del siglo pasado, después de leer *Bodas de sangre*, estuve inquieto por varios días, rumiando el sabor de la lectura, dándole vueltas a la trama, dándole vueltas al desenlace y anteponiéndole de vez en cuando un anodino “y si hubiera”: “¿si hubiera cambiado tal cosa, y si hubiera ocurrido esto otro?”; un “hubiera” (lo establecí después) que no era más que la negación del hecho *revelado*: como a todo ser humano, me fascinaba esa bella historia de amor, pero, al mismo tiempo, hube de aceptar que me atraía sobremanera la trágica muerte, que, agazapada al final del camino, acechaba a los *amantes*. Decidí, después de un buen par de semanas, que escribiría mi trabajo de tesis sobre la obra de este autor, particularmente sobre *Bodas de sangre*.

Por supuesto, el tema que me inquietaba era el de la pasión. El sentimiento que ha dejado un rastro de sangre a lo largo y ancho de la literatura amorosa occidental. Y no es que el tema del amor sea exclusivo de Occidente, qué va, memorables historias de amor se han escrito, desde épocas muy antiguas, en las lenguas propias de las culturas de Oriente. Por eso

mismo, para no entrar en amplitudes inabarcables, bien puedo elegir con provecho un pequeño muestrario de obras de la literatura occidental afines al tema de la pasión, partiendo, para empezar, de la época helenística, con Apolonio de Rodas; deteniéndonos en la Roma antigua con Catulo y, ya en el período augusteo, en la obra de Propertio. De ahí daremos un salto a la Edad Media, para analizar la tradición cortés y la leyenda de Tristán e Isolda narrada por Béroul, primeramente; seguida en el orden cronológico por la sufrida versión de Thomas. No podemos salir de la Edad Media sin echar un vistazo, más o menos detenido, a la influyente tradición fundada por el *Cancionero* de Petrarca, que nos deja de cara a la expresión literaria del Renacimiento, donde nos detendremos en la icónica obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta*; para, finalmente, cerrar nuestro recuento amoroso con una obra propia del Romanticismo, me refiero, en este caso, a *La cartuja de Parma*, de Stendhal. Está claro que cada una de estas obras abreva en la corriente literaria que la antecedió, o, si se quiere, cada una de estas obras es afluente de la que viene temporalmente después; es por ello que el comentario y el tema prioritario rescatado en cada una de ellas, al mismo tiempo que nos da un acercamiento al tema particular de la *pasión* amorosa, nos permite, asimismo, seguir las huellas del tema del amor apasionado que tan prístinamente nos conducen hasta la actualidad de *Bodas de sangre*, y, del mismo modo, apreciar cómo y por qué esta obra del siglo XX se incrusta en esa larga tradición de literatura amorosa occidental. Dicha selección es, desde luego, estrictamente personal y, por eso mismo, de manera inevitable, acaba siendo una visión

parcial, aunque espero que conducente también. De ello me ocuparé en el capítulo I.

En la segunda parte de este trabajo, que comprende los dos capítulos principales, pretendo ocuparme asimismo, en el Capítulo II, de la descripción de algunos conceptos tales como el amor, el sexo y el erotismo, que me ayudarán a describir la relación existente entre la concepción de la sexualidad con la experiencia del amor y su maridaje con la muerte en la ya mencionada obra de teatro *Bodas de sangre*; echando mano, como valiosos parámetros, de las ideas que del amor, sexo y erotismo sostienen Georges Bataille y Octavio Paz, pues el esclarecimiento de estos conceptos en particular nos permitirán comprender las diversas rutas que sigue el erotismo en su natural búsqueda de continuidad o trascendencia, ya a través del amor pasión (sobre todo como lo conciben los poetas de *cortezia*), ya por la ruta de un amor reconciliado, es decir, en paz con la Naturaleza y con el mundo, o de aquel otro que de tanta continencia y sufrimiento se realiza en la angustia.

El Capítulo III contiene un apartado (breve, concreto) sobre la vida y obra del poeta Federico García Lorca, el contexto político-social de España en el primer tercio del Siglo XX hasta antes de la Guerra Civil, en el que se enmarca su obra; por supuesto, hablaré del ADN andaluz del poeta y sus orígenes literarios en la Vega de Granada; asimismo su adolescencia: el nacimiento de un poeta; para pasar, a continuación, al análisis descriptivo de la concepción de la sexualidad en *Bodas de sangre*, seguido de una aproximación a la experiencia del amor en esta misma obra. Ahora bien: ¿dónde es que

desembocan los impulsos de dicha expresión del amor en *Bodas de sangre*?; eso es lo que vamos a tratar de discernir en las (qué más quisiera yo) prolijas cuartillas que vienen a continuación. Pero, antes de llegar hasta esas instancias, hay que tener un principio, partir de un breve antecedente particular (a manera de pre-texto) de esa concepción amorosa tal y como la perciben algunos críticos en la obra dramática de Federico García Lorca.

Ya Idelfonso-Manuel Gil se ha referido al tema de la *frustración erótica* al analizar los personajes de *Yerma*<sup>3</sup>, precisamente al hablar de las sensaciones de atracción que la protagonista guarda, íntimamente, de manera subconsciente incluso, hacia una persona distinta a su marido: Víctor, un personaje secundario pero de vital importancia en el desarrollo de la compleja simbología del drama. Josephs y Caballero, en su introducción a *Poema de Cante Jondo*<sup>4</sup>, hablan de la obra lorquiana y de su relación con el mito, con las religiones sincréticas y con el *sacrificio ritual* para resaltar los mismísimos orígenes de la sensibilidad religiosa que emana de la tragedia y de la muerte que impositivamente coarta la realización del amor. Finalmente, José Carlos Mainer, en *La edad de la plata*<sup>5</sup>, diserta sobre el destino personal de Lorca (y su homosexualidad) que le permitió al autor de *Bodas de Sangre* ver el amor como problema metafísico inevitablemente unido a la tragedia y la muerte; amor como una plenitud de vida que se le niega a Yerma, continúa diciendo

---

<sup>3</sup> Idelfonso-Manuel Gil, *Introducción a Yerma*, rei, México, 1988, p. 18.

<sup>4</sup> Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción a Poema de Cante Jondo y Romancero gitano*, rei, México, 1987, p. 50.

<sup>5</sup> José Carlos Mainer, *La edad de la plata*, 2ª, Cátedra, Madrid, 1983, p. 297.

este mismo autor, (y una vez más) amor frustrado, amor traicionado o amor trágico son las variantes de una misma temática amorosa. Así, cada uno de estos autores, ha analizado la recurrente aparición del tema del amor, particularmente el amor frustrado en la obra dramática y poética de Federico García Lorca. En cuanto a este fenómeno erótico, continente del sexo, el erotismo y el amor, entendemos que se basa, primordialmente, en el elemento de la sexualidad; pero, ¿qué hay más allá de esa sexualidad a veces tan ostensible en la obra de este poeta, y particularmente en *Bodas de sangre*? , o, dicho de otra manera, ¿existe una degradación del amor o, en realidad, una sublimación de la sexualidad en *Bodas de sangre*?

Esto es precisamente lo que me propongo averiguar en ese tercer capítulo de mi exposición; establecer los elementos que expliquen la relación fundamental que sostiene esa expresión patente de la sexualidad con la experiencia del amor en *Bodas de sangre*; y, en consecuencia, el proceso que lleva de la sexualidad como hecho concreto del deseo de los cuerpos a sus implicaciones más altas, si es que así ocurriere.

## CAPÍTULO I

*Los amores demasiado violentos  
no conceden a los hombres ni buena fama  
ni virtud. Pero si Cipris se presenta con  
medida, ninguna otra divinidad es tan  
agradable. ¡Nunca, soberana, lances sobre  
mí, desde tu áureo arco, el dardo  
inevitable unguido con el deseo!*

Eurípides

### 1. Esbozo de la pasión amorosa a través de la literatura occidental

#### 1.1. La fenomenología de la pasión en Apolonio de Rodas

Nacida en el Siglo III a. C., las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas *novelan* las peripecias navales del titubeante Jasón y las desventuras de Medea. En el poema de Rodas es la heroína la que arriesgará y apostará todo por seguir al hombre que ama. Sin embargo, no será en las *Argonáuticas* donde nos enteremos sobre el devenir de estos amores; Jasón y Medea se ven obligados en su vertiginosa huída de la vengativa furia de Eetes, padre de Medea, a precipitar sus bodas en la isla de Drépane, la hospitalaria tierra de los feacios, gobernada por Alcínoo, poco antes de arribar finalmente a las costas del Yolco, el hogar de Jasón. Y ahí acaba el poema de Rodas, con un final feliz que anticipa el advenimiento de la *novela* romántica griega. Tendríamos que remontarnos casi un par de siglos antes, con Eurípides, para atestiguar el sino trágico de Medea. Es Eurípides quien desnuda el alma y muestra el verdadero

carácter de esta mujer apasionada, arquetipo inveterado del dominio de la pasión amorosa que en su *Medea* alcanza los no siempre ilustres límites del drama pasional. Y claro que la Medea de Apolonio, “a quien la diosa Hécate ha enseñado especialmente a preparar cuantas pócimas produce la tierra y el abundante agua”<sup>6</sup>, sigue y debe mucho a la Medea de Eurípides; pero, ahora trasladémonos a la Cólquide, patria de la joven princesa (y maga) Medea, a donde ya ha llegado Jasón, a bordo de la nave Argo.

Jasón está ahí para hacerse con el *vellocino de oro*, posesión legítima de Eetes, monarca de Ea, y llevarlo de regreso a la ciudad de Yolco a petición y exigencia de Pelias, un canalla usurpador de tronos, que pretende a todas luces exponer la vida de Jasón durante el peligroso viaje. Pero Jasón cumplirá con creces el desafío impuesto cuando regrese al Yolco no sólo con el vellón de oro, sino en compañía de Medea, la hija de Eetes, convertida en su esposa. Lo cual tendrá consecuencias funestas en el futuro; pero, como digo, esa es otra historia, que dejaremos pendiente de estudio para una mejor ocasión. Por ahora, conformémonos con esbozar, a partir de los amores de Jasón y Medea, el conjunto de elementos que dan pie al asunto literario (y humano) de la pasión.

De entrada, estamos ante las grandes fuerzas del *Destino* (en el sentido que para los antiguos griegos esta noción tenía, es decir, lo único en la vida del hombre que no se puede eludir), y son estas las primeras en conspirar en contra de la sensatez de Medea. Dice Hera a Atenea maquinando favorecer la empresa

---

<sup>6</sup> Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez, Gredos, Madrid, 2000, p. 137.

heroica de Jasón: “¡Ea!, vayamos en pos de Cipris, y al llegar a su lado incitémosla ambas a que hable a su hijo [Eros], por si consiente en *hechizar* de amor por Jasón a la hija de Eetes, flechándola con sus dardos”<sup>7</sup>.

Tan pronto entra Jasón en la casa de Eetes se cruza en los pasillos con Medea y ella queda inmediatamente prendida del forastero (flechada por Eros).

El proceso de enamoramiento es inminente:

En su ánimo revolvía muchos cuidados, cuantos suscitan los Amores. Delante mismo de sus ojos aún se le representaba todo: cómo era él, qué manto vestía, de qué modo habló, cómo estaba sentado en su asiento, y cómo se dirigió a la puerta. Y en su turbación pensó que no había ningún otro hombre igual<sup>8</sup>.

Acudimos al nacimiento en el corazón de Medea de un sentimiento que se revela contradictorio; por un lado, le permitirá paladear eventualmente una dicha excelsa, pero, asimismo, padecer atormentadores quebrantos. Los reproches espetados a Jasón (calca de los hechos por Medea en la tragedia de Eurípides<sup>9</sup>) por un sentimiento de abandono en plena huída del asedio de sus perseguidores, son proverbiales, y preclara la conciencia de que la carga perniciosa de sus actos pesarán como un estigma, en cualquier tiempo, sobre *todas* las mujeres que se sometan a la obediencia de sus impulsos, a “los impulsos sinceros de las pasiones enérgicas y naturales”, como diría Stendhal<sup>10</sup>.

Esónida, ¿qué plan es ese que habéis tramado respecto a mí? ¿Acaso los triunfos te han hecho caer por completo en el olvido,

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 116. Nótese que el *hechizo* es una fuerza externa a la comprensión de los amantes y que el sentimiento del amor lo producen los *dardos* o *flechas* de Eros, que son por su obvia naturaleza bélica objetos potencialmente hirientes.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 134

<sup>9</sup> Eurípides, *Medea*, trad. Alberto Medina González, *Tragedias* T. I, Gredos, Madrid, 2001, p. 90.

<sup>10</sup> Stendhal, *Crónicas italianas*, trad. Guillermo Louis, Ediciones FELMAR, Madrid, 1976, p. 160.

y nada te preocupas de cuanto me decías dominado por la necesidad? ¿Dónde han ido los juramentos por Zeus Suplicante, dónde las dulces promesas? Por éstas yo indecorosamente, con impúdica voluntad, abandoné mi patria, la gloria de mi casa y a mis propios padres, que eran para mí lo más querido, y lejos, sola, soy llevada por el mar con los tristes alciones a causa de tus trabajos, para que, a salvo por mí, cumplieras las pruebas frente a los toros y frente a los terrígenos. Y por último incluso el vellocino, una vez que ello se hizo notorio, lo cogiste por mi insensatez, y *una perniciosa infamia eché sobre las mujeres...*<sup>11</sup>

Eetes no ha cedido, como era de esperarse, a entregar el vellón de oro sin que antes Jasón lleve a cabo las terribles pruebas de uncir los toros que exhalan fuego por la boca y de derrotar a los guerreros terrígenos; trabajos de ordinario *irrealizables* para cualquiera que no sea el propio Eetes, y, sin embargo, Jasón se ve en la *necesidad* de aceptar la prueba a más de no tener otra opción. Pero una venturosa Fortuna está de su parte, Medea ha aceptado, a instancias de su hermana Calcíope, usar sus artilugios *mágicos* en favor de la empresa de Jasón. Decisión que resultará de consecuencias nefastas; pero aquí sólo me interesa seguir el proceso en marcha del enamoramiento de Medea, e ir perfilando la definición modelo del sentimiento amoroso que, a partir de ahora, y dentro de las obras que aquí se comentan, veremos aparecer con insistente frecuencia como una *llama* que se enciende en el corazón de los amantes mientras los abrasa:

la flecha ardía dentro del corazón de la joven, semejante a una llama. De frente lanzaba sin cesar sobre el Esónida los destellos de su mirada; y su prudente razón le era arrebatada del pecho por la

---

<sup>11</sup> Apolonio, op. cit., p. 188. El subrayado es mío. Nótese cómo los lamentos de Medea son un exacto resumen del argumento de las *Argonáuticas*.

zozobra. Ningún otro pensamiento tenía y su alma se inundaba de un dulce dolor<sup>12</sup>.

Lo que nos permite apreciar, partiendo de la época helenística, todos los elementos inherentes al sentimiento de la *pasión*, así como los tópicos y figuras retóricas (destacando el oxímoron) con los que serán expresados, desde entonces, por una larga tradición de literatura amorosa occidental, el dolor, el sufrimiento, la *herida* y la *llama* de amor, semejante a un fuego que consume las entrañas, el fenómeno de la obsesión y la pérdida de la prudencia por la fuerza del deseo.

No hay duda ya, en el corazón de Medea, en su cuerpo y en su psique anida ahora el incontrolable sentimiento de la *pasión* amorosa, al grado que “el alma entera incluso le habría entregado emocionada [a Jasón], tras arrancársela del pecho, si él lo hubiera deseado”<sup>13</sup>. Apolonio plasma en seguida, con agudeza y magisterio, lo que parece ser, me atrevería a decir, la *quinta esencia* del estado apasionado, el elemento más acuciante de la pasión amorosa junto a su inevitabilidad: el fenómeno psicológico de la *obsesión*.

Por dentro sin cesar la atormentaba un dolor que la consumía a través del cuerpo, por sus delicados nervios y hasta la última vértebra debajo de la cabeza, donde penetra más agudo el sufrimiento cuando los infatigables Amores arrojan sus penas en las entrañas<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pp. 127-128

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 156.

<sup>14</sup> Muy significativamente esta descripción resulta, dice Mariano Valverde Sánchez, en su nota al pie, una “imitación del estilo homérico en la típica descripción de heridas de combatientes”. *Ibíd.*, p. 147.

Con Rodas acudimos, pues, no solamente a la fenomenología de la pasión sino a la descripción del aspecto psicológico de las emociones, que, dicho sea de paso, nos permite atestiguar, en un punto ya avanzado, el movimiento transicional que va de la épica a la novela griega sentimental, en donde se acabará de profundizar en la cuestión axial de la interioridad de los personajes; sólo para ilustrar un poco más todo este asunto, observemos la pugna interior de Medea, que no es sólo un acto de indecisión en sí, sino el conflicto mayor del estado apasionado: la lucha de fuerzas entre la razón y el deseo.

Largo rato permaneció ahí en el vestíbulo de su alcoba, refrenada por el pudor. Luego a su vez se volvió atrás sobre sus pasos, de nuevo salió del interior, y otra vez se retiró adentro. En vano la llevaban sus pies aquí y allá. Y cada vez que se encaminaba, la retenía en su interior el pudor. Y cuando era refrenada por el pudor, la empujaba el audaz deseo<sup>15</sup>.

No obstante, es pertinente aclarar que Medea no actúa por un mero arrebató de lascivia; nada más lejos de su pensamiento y de su crianza noble que el vulgar impulso del deseo. Ante el inminente auxilio que con las pócimas proporcionará a Jasón, después de prometer esta ayuda a su hermana, nos dice Apolonio, a ella “otra vez la dominó el pudor y un horrible miedo de planear tales cosas al margen de su padre por un hombre”<sup>16</sup>. Más adelante, después de una entrevista furtiva con Jasón en el templo de Hécate, vemos, en una escena de gran belleza plástica, cómo ella

se sentó sobre un bajo escabel al pie de su lecho, apoyando de lado su mejilla sobre la mano izquierda. En sus párpados tenía los ojos

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 142.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 146.

lánguidos, *turbada al pensar de cuán malvada acción se había hecho partícipe* por su propia voluntad<sup>17</sup>.

Tal es su temor y el tamaño de su inquietud, de su lucha interior, que pierde el sueño y tan sólo de pensar en el peligro que correrá Jasón al enfrentarse con los toros le invade una gran compasión por el destino del héroe. Incluso, como toda mujer enamorada, teme por la vida de su amado, y en un vuelo libre de su imaginación apasionada lo pensará, más adelante, como ya muerto. Y sin embargo, más tierna, más introspectiva y hasta más premonitoria es su *delirante* fantasía en la que se imagina como una *viuda virgen*, “que llora en su alcoba a su lozano esposo, [porque] a él una fatalidad lo hizo perecer, antes de que ambos gozaran de sus mutuos sentimientos”<sup>18</sup>; vaticinio que se recreará, siglos después, en el trágico desenlace de *Romeo y Julieta* y que llegará, con toda su *carga perniciosa ancestral*, hasta la Novia de *Bodas de sangre*.

Con la ayuda de las pócimas mágicas, Jasón y Medea colmarán sus personales propósitos y con ello sellarán su destino: Jasón se hará con el vellocino de oro tras cumplir con las malintencionadas exigencias de Eetes. Por su parte, Medea abandonará *su patria, la gloria de su casa y a sus propios padres* por seguir al hombre que ama; y no obstante que el suyo es un viaje sin retorno, por lo que a ella se refiere, no habrá de lamentarlo sino mucho tiempo después.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 162. El subrayado es mío.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pp. 142-143.

## 1.2. Catulo: el amor como renuncia total

El afluente que conforma la poesía amorosa de Catulo tiene una fuerza admirablemente prodigiosa; en él se prodigan los temas medulares del asunto de la pasión amorosa que vienen desde los griegos y que después se repetirán en la poesía amatoria de los siguientes siglos a partir de los poetas elegiacos, hasta llegar a Petrarca, incluso a Shakespeare, dignos herederos ambos del amor cortés, y tradiciones todas ellas en las que se enaltece a la mujer amada al grado de convertirla, igual que Catulo, en *puella divina*. Su libro de *Poemas* es una obra fundacional en lo tocante a la descripción del *fenómeno psicológico de los celos*, aleccionadora en la descripción del sutil proceso de la *degradación del amor*, y es, asimismo, continuador modelo y modelo a seguir en el tema del *amor como renuncia total*. Aquí nos interesa más esto último.

Para no variar, Catulo es un notable precursor de la institución de la amada como *dueña* del enamorado y a éste como un *esclavo* de su amor, “él nos ofreció casa a mí y a mi dueña, en la que íbamos a ejercitar nuestros mutuos juegos amorosos”<sup>19</sup>. Los trovadores del *amor cortés* tan sólo han tenido que adecuar esta nomenclatura al uso lingüístico que describía la estructura político-social de su época y obviar la relación entre *señor(a)* y *vasallo* para adueñarse de tan afortunada concepción de la relación amorosa como un *servitium amoris*.

Catulo es, asimismo, un poeta de una realidad pasmosa. Su poesía, nacida de los sentimientos más personales, plasma los avatares de la relación

---

<sup>19</sup> Catulo, *Poemas*, trad. y notas de Arturo Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 2000, p. 133.

amorosa desde sus más altas cúspides hasta sus más profundas hondonadas; muestra de lo primero es el famosísimo poema 5, en el que sobresale el tema de los besos (los *cientos*, los *miles* de besos que se dice se daban los amantes), lo mismo que el carácter jocundo del amor y la relación tributaria entre el amor y la muerte: “Los soles pueden morir y renacer; nosotros, cuando haya muerto de una vez para siempre la breve luz de la vida, debemos dormir una sola noche eterna”, nos dice en un principio con ensombrecido tono patético. Y sin embargo, sus versos no son sólo ese desasosegado lamento ante la brevedad de la vida que necesariamente pone punto final al amor humano; por el contrario, esos versos monumentales acaban erigiéndose en un exultante canto a la vida, al amor y a la libertad de los amantes frente al ordenamiento social, “demasiado severo”, dice el poema: “¡Vivamos Lesbia mía, y amemos, y todos los rumores de los viejos, demasiado severos, valorémoslos en un solo céntimo!”<sup>20</sup>

Pero el amor humano no sólo tiene sus días contados ante el poder absoluto de la muerte, con frecuencia padece de inopia. Y si esto ocurre, entonces los momentos de mayor baja también habrán de llegar.

Desdichado Catulo, deja de cometer locuras y lo que ves perdido, dalo por perdido. Brillaron un día brillantes soles para ti, cuando ibas y venias a donde te llevaba la joven, *amada por mí como ninguna otra será amada*. Cuando allí surgían aquellos numerosos juegos amorosos, *que tú querías y la joven no desdeñaba*, brillaron, en verdad, radiantes soles para ti. Ahora ella ya no los quiere. Tú, no seas débil; no los quieras tampoco. Ni persigas a quien huye, ni vivas desdichado; resiste con obstinación, aguanta. Adiós, joven, ya Catulo resiste. No te buscará, ni irá a rogarte en contra de tu

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pp. 33-34.

voluntad. Pero tú sufrirás, cuando nadie se dirija a ti. Maldita, ¡ay de ti! ¡Qué vida te aguarda! ¿Quién se te va a acercar ahora? ¿A quién le parecerás hermosa? ¿De quién se dirá que eres? ¿A quién vas a besar? ¿A quién le besarás los labios? Pero tú, Catulo, aguanta sin ceder<sup>21</sup>.

Como bien señala Soler Ruiz, el uso reiterado de la interrogación y, sobre todo, la fórmula “*amada por mí como ninguna otra será amada*”, “se convertirá en un clásico lema de la poesía amorosa de todos los tiempos”<sup>22</sup>. Por mi cuenta, debo rescatar del poema anterior esa vorágine de afecciones que claramente vemos extrapolarse, de la primera a la segunda parte del poema, en dos grandes sentimientos propios de las relaciones fallidas: el deseo y el odio.

Pero a pesar de todo, de insinuar el amor, hasta aquí podemos ver que seguimos hablando de Eros y sus afecciones, aquello que nos domina pero que no integra cabalmente al *otro*, definitivamente necesario para hablar del amor. Excepto por esos “juegos amorosos, que tú querías y la joven no desdeñaba”, que se dicen en la primera parte del poema, no hay más rasgos de reciprocidad, no existe una segunda voz. En el capítulo II hablaré más ampliamente de este asunto, por ahora sólo he querido ponerlo por anticipado bajo los reflectores. Así como aquel otro que sobresale en el poema 35, y que bien le viene a nuestra línea argumental, por tratarse de un tema insigne en la poesía de Catulo, y a partir de él, en la de los poetas que le siguen, empezando por Propertio: el de las médulas ardientes. “En efecto, desde el día en que le leyó el comienzo del poema sobre la señora del Díndimo, desde entonces a la pobrecilla *fuegos le*

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, pp. 36-37. El subrayado es mío.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 36.

*corroen el interior de sus médulas*<sup>23</sup>. Como si dijéramos, hasta “la parte más íntima y más secreta de la persona, lo más sustancioso de una cosa no material”, como escribió Octavio Paz<sup>24</sup>.

Pero, como ya dije, Catulo no es un poeta que se guarde nada e irónicamente mostrará también los momentos más bajos de sus amores con Lesbia. Concluirá la narración de un ciclo amoroso en un punto más allá de lo *ideal*, más allá del decoro, hasta sus últimas consecuencias, mostrando en toda su dimensión psicológica lo peor de los sentimientos humanos, incluidos los celos.

Celio, *mi* Lesbia, aquella Lesbia, la famosa Lesbia aquella, la única, a quien Catulo amó más que a sí mismo y que a todos los suyos, ahora por las esquinas y callejas se la pela a los nietos del magnánimo Remo<sup>25</sup>.

Acudimos en este poema, no sólo al envilecimiento moral de Lesbia sino a la degradación del amor. El sentimiento ambivalente amor-odio que sustituye al del amor en episodios anteriores (poemas 11 y 39), en este poema se fragmenta y sus elementos se polarizan como los dos grandes opuestos que son. No sabemos si en Lesbia pervive un sentimiento noble por Catulo o si guarda por él algún resentimiento; lo único evidente es que lo ha dejado ya al margen de su vida, mientras observamos que Catulo no acaba de romper con los últimos lazos de amor y odio que le atormentan y le atan.

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pp. 62-63. El subrayado es mío.

<sup>24</sup> Octavio Paz, *La llama doble*, 2ª, Tomo 10 de las *Obras Completas*, FCE, México, D. F., 1996, p. 250.

<sup>25</sup> Catulo, *op. cit.*, p. 84.

No obstante, en el poema de *Las bodas de Tetis y Peleo*, de un estado de ánimo más templado, la voz de Catulo se escucha más controlada, y en ese tenor nos hace descripciones realmente maravillosas de la leyenda del abandono de Ariadna por Teseo en las que compromete mucho de sí mismo, pues deja ver un paralelismo obvio entre el sufrimiento de aquélla y su propia relación fallida con Lesbia. La esencia de Eurípides está en su texto, y Medea intrínsecamente en su Ariadna.

La de Minos lo ve desde las algas de la playa, a lo lejos, con sus ojitos tristes, como la estatua de piedra de una bacante, ay, lo ve, y se agita en las grandes olas de sus afanes, no sujeta en su rubia cabellera la cofia de fino tejido, ni protege su pecho con el ligero velo que lo cubre, ni somete sus tetillas en leche a la delicada faja, con toda la ropa que se le había caído por todo el cuerpo sin ningún orden delante de sus propios pies las saladas olas jugueteaban. Pero ella, sin cuidarse entonces ni de la cofia, ni del velo que revolotea, estaba pendiente de ti, Teseo, perdida con todo su corazón, con toda su alma, con todo su pensamiento<sup>26</sup>.

Irremisiblemente, tras el abandono, la admiración de Ariadna por Teseo se trocará en un sentimiento completamente contrariado, trasmutado, una furia irrefrenable, que ya no arde en el deseo sino en el despecho (un reflejo del mismo sentimiento que alberga en su corazón el poeta ante el abandono de Lesbia), "oíd mis lamentos, que yo, ay, desdichada, me veo obligada a sacar de mis *profundas entrañas*, sin recursos, *enardecida y ciega de un furor que me enloquece*"<sup>27</sup>; este furor de Ariadna es la desesperación que colinda con el odio, pero igual que el amor *quema* y se *hinca* en las *profundas entrañas*, y, como el

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 113. El subrayado es mío.

amor, es también una *locura*<sup>28</sup>. Ella que, en un principio, como ejemplo de renuncia y entrega total, “esquivando la mirada de su padre, el abrazo de su hermana y, finalmente el de su madre [...], prefirió el dulce amor de Teseo a todos ellos”<sup>29</sup>.

En un decurso de desgaste paulatino, el amor de Catulo y Lesbia se degrada hasta que se diluye la última fuerza que cohesiona el deseo con el desprecio y queda sólo el desprecio o casi nada; nos queda únicamente seguir, a través de todo el proceso, la entrega total de su existencia primera en la que se adivina un fervoroso deseo de unión espiritual. Pues ése parece haber sido el anhelo mayor de Catulo; no obstante, la separación de Lesbia marca dos caminos diferentes tanto en la vida cotidiana como en la vida interior de cada uno de los amantes. Y aunque los ruegos del poeta fueron muchos y aunque hubo algún intento de esperanzadora reconciliación, ella ya no volvió a ceder nunca más: finalmente terminan alejados; y así, como digo, quizás Lesbia se dio cuenta, antes que él, de que el desprecio, aunque implique el deseo, ya no es amor.

### **1.3. Propercio y el amor más allá de la muerte**

La concepción properciana de la pasión amorosa se remonta a Eurípides, otro tanto a Apolonio y un mucho a las maneras de Catulo. Sigue, sobre todo, a este

---

<sup>28</sup> Es el lado oscuro de la pasión que, en Eurípides, llenará el corazón de Medea con el negro sentimiento de la venganza. Mientras que la visión de Apolonio, como ya vimos, es el de la pasión clara, todavía iluminada por la luz de la razón.

<sup>29</sup> Catulo, op. cit., p. 110.

último: cuando la pasión te toca, dice en “Ya te avisé, Póntico”, preferirás “vértelas con los tigres de Armenia / y conocer las ataduras de la rueda infernal mejor / que sentir en la *médula* otras tantas veces el arco de Cupido / y no poder negar nada a la ira de tu amada”<sup>30</sup>. No obstante, la suya es una poesía que está llena de realismo cotidiano, universal, imperecedero, sus cuadros de la Roma clásica son como una típica escena de pareja que ocurre cualquier día en nuestras ciudades actuales a la salida de un bar o al término de una fiesta entre amigos; la cual, muchas veces, no deja de inclinarse hacia lo vulgar, pero salvada siempre por los giros más sutiles. Esa facilidad para ir de lo grotesco a lo sublime y, por el contrario, del refinamiento a lo ordinario, sustancia real de las relaciones humanas, muchas veces en sacrificio de mayor sobriedad, es lo que nos fascina de Propercio. Como en cierta ocasión en que Cintia lo cogerá de fiesta ¡en semejante trío!, armándose en consecuencia un alboroto al que acude a mirar todo el vecindario: “Entérate del miedo que pasó la húmeda Esquilia la noche pasada, / cuando una multitud de vecinos acudió corriendo al nuevo parque”<sup>31</sup>, nos dice en el “Rixae in amore”, “cuando estalló una riña vergonzosa en una retirada taberna / y, aunque sucedió sin mí, no sucedió sin mancha de mi nombre”<sup>32</sup>.

Apegado a esos bruscos giros de expresión de los sentimientos que acabo de mencionar, el final de la revuelta resulta un tanto sorprendente: Propercio pide

---

<sup>30</sup> Propercio, *Elegías*, trad. y notas de Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 2001, pp. 17-18. El subrayado es mío.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 178.

perdón a Cintia y ella le perdona, pero no sin antes obligarle a aceptar sus muchas condiciones; Propercio accede, derrotado, a las peticiones de su novia y acaban haciendo el amor hasta quedar exhaustos en el lecho al que Cintia, quisquillosamente, había hecho cambiar sábanas limpias (“el pretexto fue Juno pero más pretexto fue Venus”, nos dice Propercio en el mismo poema<sup>33</sup>).

Así pues, conociendo bien el carácter de Cintia, Propercio dice no a su plan de recorrer el mundo junto con su amigo Tulo, resignado, pero sobre todo convencido de que es un gran favor vivir enamorado y así quiere seguir hasta el final de la vida: “Deja que yo, a quien la Fortuna siempre quiso ver postrado, / dedique esta vida al amor hasta el final. / Muchos perecieron con gusto en un amor duradero, / en cuyo número me cubra a mí también la tierra”<sup>34</sup>. Lo cual nos deja ver, aunque sea como un imperativo anhelo, ciertos elementos del verdadero amor humano: libre elección, permanencia y reciprocidad, un amor que sea feliz en la tierra y que se reafirme hasta el último día de la vida. En su caso no será así (“pues todos mi deseos se pierden en un ingrato litoral”<sup>35</sup>), pero ése es el *ideal* de Propercio. “Muchos *perecieron con gusto en un amor duradero*”, nos dice en “No te puedo acompañar, Tulo”, y entre éstos él se quiere contar.

Por si fuera poco, de ese inmenso anhelo de perdurabilidad del amor que establece en su poesía una estrecha relación entre el amor y la muerte, nos regala con otro gran acierto de la intuición, nos acerca a la comprensión de la

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 30.

*significativa* muerte que encierra el acto sexual y las implicaciones de *trascendencia* que conllevan los momentos cimeros del *goce* de los cuerpos. “Noche de amor” es una magnífica expresión de amor a la vida, lleno de gozo, de júbilo, es la forma más positiva en la que veremos el amor en Propercio, en paz con el mundo y consigo mismo. La importancia no está en los detalles eróticos con los que se *sazona* esta noche de amor (que en realidad no dejan nada a la imaginación), sino en la expresión de reciprocidad, de entrega, de enajenación, el lugar donde se unen los cuerpos y el momento justo donde los amantes llegan a saborear lo más cercano a una unión espiritual. Y no es en cenizas ni más allá de la muerte sino en este mundo, en la intimidad del abrazo sexual donde, como ya tendremos tiempo de ver con más detalle, se abrazan también la vida y la muerte.

Mientras el *destino* lo permita, saciemos los ojos de amor:  
se te acerca una *larga noche* y el día que no volverá.  
¡Y ojalá quisieras que estuviéramos *íntimamente* encadenados,  
hasta el punto de que *ningún día* nos separe jamás!  
...  
antes que yo pueda *trasladar* mis penas de amor a otro sitio:  
*de ella seré vivo, muerto de ella seré.*  
Que si ella quisiera otorgarme noches a su lado,  
incluso largo me parecerá un año de vida.  
Y si muchas me concediere, en ellas me haré *inmortal*:  
en una noche así cualquiera puede ser incluso dios<sup>36</sup>.

Como toda obra literaria, la de Propercio bebe de la tradición y deja un manantial renovado y fresco para la posteridad. El y la generación adscrita al círculo literario de Mecenas siguen la brecha abierta por Catulo, y sin ser muy avezados en el tema nos percatamos de que tan sólo con un “*de ella seré vivo,*

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pp. 62-63. El subrayado es mío.

*muerto de ella seré*” dialoga con la tradición cortés, con Petrarca, con el misticismo español, con la poesía amorosa del Siglo de Oro y cómo es que llega hasta García Lorca a través de todos estos autores (incluso, ya que hablamos de García Lorca, cómo no ver la impronta de “se te acerca una larga noche y el día que no volverá” sobre la advertencia que lanza, en *El maleficio de la mariposa*, la Curiana Nigromántica a Curianito el Nene: “Caerá toda la noche sobre tu pobre frente / La noche sin estrellas donde te perderás”<sup>37</sup>).

Vaya progenie. Y vaya anhelo. La poesía de Propercio está poblada de epitafios, huesos, cenizas y exequias; el poeta siempre piensa en la muerte y en sepulcros, en su propio sepulcro incluso (aunque, quién lo diría, será Propercio quien derrame lágrimas sobre la tumba de Cintia). También podemos apreciar fundamentos de la muerte como el alivio a las propias penas de amor que tanto exaltará, doce siglos después, el amor cortés (“si allí el destino hubiera sepultado mis penas / y mi última piedra estuviera, sobre mi amor sepultado”<sup>38</sup>). Pero si hay un tema donde ha dejado huella indeleble, profunda y sensible, es precisamente en el tema de la trascendencia del amor más allá de la muerte, “un gran amor atraviesa incluso las *riberas* del destino”, dice en “Amor más allá de la muerte”. Después de haber dicho:

Allí, en los lugares sombríos, el héroe descendiente de Fílaco  
no pudo soportar el recuerdo de su amada esposa,  
sino que, *deseoso de tocar a su amor con ilusorias manos*,  
el tesalio había ido *cual sombra* a su antiguo hogar.

...

*queridos* sin embargo *serán tus huesos a mis lágrimas*.

---

<sup>37</sup> Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Debolsillo, Barcelona, 2019, p. 85.

<sup>38</sup> Propercio, op. cit., p. 30.

¡Que esto mismo puedas tú sentir viva sobre *mis cenizas!*  
Entonces la muerte, donde quiera que llegue, no me será  
amarga<sup>39</sup>.

He aquí, entonces, una probadita de la elegía que inspiraría (muchos siglos después) uno de los poemas más acabados sobre este mismo asunto y en este mismo tenor, “Amor constante más allá de la muerte”, de Quevedo. La obsesión de Propertio por la fugacidad de la vida y del amor no es menor a la de su predecesor Catulo; por eso, una y otra vez, vuelve al tema de su perdurabilidad, y ensaya con variantes y matices versos que nos regalan la *imagen* del amor duradero, del amor satisfecho hasta el último día que dure la vida; pero no es suficiente, va más allá, convencido de que no todo acaba con la muerte, hasta la aparición de espectros enamorados (“deseoso de tocar a su amor con ilusorias manos”):

Existen los Manes: la muerte no lo acaba todo,  
y una pálida sombra se escapa de la pira extinguida.  
Pues he visto inclinarse sobre mi cama a mi Cintia,  
eco de la enterrada hace poco a un lado del camino<sup>40</sup>.

Igual de conmovedora que macabra, la aparición de Cintia; pero lo que realmente hay que subrayar es cómo el poeta vuelve (y revuelve) al tema de las *cenizas enamoradas* y acaba reforzando, y eternizando, en boca de Cintia, la idea primera de la pervivencia de los vínculos amorosos más allá de la muerte, dejándonos ver un anticipo de lo que puede llegar a ser un acto de reciprocidad, de diálogo, en el que a dos voces se deja oír un único anhelo: “Que ahora te posean otras; / luego yo sola te tendré: / conmigo estarás y *desharé mis huesos*

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, pp. 33-34. El subrayado es mío.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pp. 173-174.

*mezclados con los tuyos*<sup>41</sup>, nos dice en la “Aparición de Cintia”, con versos maravillosos, imágenes subyugantes, una idea realmente promisoria, si no es que tangible para los exaltados deseos de los enamorados, y con la que ha marcado con fuego, desde entonces, el imaginario creativo de los poetas por venir, y más destacable todavía, el imaginario colectivo en los veinte siglos que le siguen al suyo.

#### **1.4. Tristán e Iseo. La cara radiante de la pasión**

El *Tristán* de Bérroul es al *Tristán* de Thomas lo que la *Medea* de *Argonáuticas* a la *Medea* de Eurípides. El fragmento que se conserva del *Tristán* de Bérroul resulta ser, a pesar de todo, una historia con un final feliz; distante del momento de la separación y de la ausencia; es, en cambio, el de la unión de los amantes, el de la consagración del amor, cuyo destino inmediato (y durante los tres años que dura el influjo del brebaje mágico) es ser vivido en las carencias materiales, es cierto, pero en un estado de amoralidad paradisiaca en total concordancia con la naturaleza que le rodea. Mientras que el poema de Thomas es el de la desdichada separación de los enamorados, el que transita desde el principio, según el término nietzscheano, por la dolorosa senda del pesimismo.

Así pues, en el siglo XII, pasado el mediodía de la Edad Media, surgen las reglas de *cortesía*, concebidas para regular la naciente nueva forma de vivir las relaciones amorosas. Adaptadas al lenguaje de *cortesía* del feudalismo europeo, entre muchas otras metáforas amorosas, la *puella divina*, *flamma*

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 176. El subrayado es mío.

*amoris, morbus amoris, servitium amoris, tormenta amoris*, de los autores latinos del siglo I a. C., se romancean y aparecen casi con *certificado de origen* en las canciones de los trovadores, preponderantemente en las distintas variantes de la antigua lengua normanda; veremos aparecer entonces, la figura cardinal de la relación cortés, la conformada por la *señora* y su *vasallo*; aparece el tópico del dolor, del sufrimiento, el tormento y la enfermedad de amor. Hace su aparición el *filtro* de amor como agente externo a la voluntad de los amantes y el adulterio como condición necesaria de la relación cortés; es decir, todos los elementos sustantivos de la expresión literaria de la *pasión* y del relato *mítico* de los amores de Tristán e Isolda (entre ellas, las versiones antagónicas y complementarias de Béroul y Thomas). Estamos, pues, frente a la configuración de un mundo *maravilloso* creado por la imaginación poética, pero enmarcado por el ambiente arcaico, salvaje, del mundo del Medievo; sumergido en el credo de la fe cristiana y las leyendas populares que se robustecen en los elementos nutricios del folclor medieval. Por un lado están los fehacientes designios de Dios y, por otro, la arraigada creencia en el influjo de los astros y la influencia de las artes mágicas y los encantamientos en la vida de los hombres; muestra de ello es el *filtro* de amor preparado por Isolda Madre. El *Tristán* de Béroul, tiene también su simbología y sus derroteros de redención, que nos llevan de los momentos álgidos de la derrota moral al estado más sublime del alma: la condición amoral y atemporal de los amantes en su simbólica pero también de real estancia en un paraíso terrenal, cuando sean obligados, so pena de muerte, a desterrarse y perderse en lo más profundo del

bosque, cuya espesura y soledad les amparará (durante tres años) de sus perseguidores.

Pero, sobre todo, aparecen los elementos del verdadero amor humano: juntos un cuerpo y un alma, la reciprocidad, querer el bienestar del ser amado aún si es a costa del propio. Reaparece el viejo anhelo properciano (que no veremos en Béroul) del amor más allá de la muerte, materializado, como nos lo cuenta la versión de Eilhart, en el enredado abrazo del rosal y la vid que echan raíces en el lugar donde han sido sepultados, tras su muerte, uno junto al otro, los dos amantes.

Así pues, fustigados los celos del rey Marco por la insidia de cortesanos envidiosos, no son escasas las intrigas para descubrir los furtivos amores de Tristán e Iseo; y luego de escapar varias veces al incesante asedio, finalmente son sorprendidos, merced a una estratagema ideada por el redomado enano Forcín, quien a la luz de la luna “observó con claridad que estaban enlazados / los dos amantes”<sup>42</sup>.

Son acusados, atados y sometidos. La furia de Marco los condena a la hoguera. Los amantes, cada cual desearía no ver al otro padeciendo semejantes tormentos. La *reciprocidad* es uno de los elementos vacilantes en la literatura amorosa de la época grecolatina, dominada por la tiranía de Eros. Es este, sin embargo, uno de los grandes motivos del amor cortés: el sacrificio de la propia vida si con ello se logra el bienestar del *otro*: “¡qué desventura / haber sido

---

<sup>42</sup> Béroul, *Tristán e Iseo*, trad. Roberto Ruiz Capellán, Cátedra, México, D. F., 1998, p. 97. Todas las citas de la obra de Béroul se remiten a esta edición, así que, en lo sucesivo, sólo pondré, entre paréntesis, el número de los versos que se citan.

maniatado con tan gran oprobio! / Si alguien me diera muerte, y os salvarais vos / sería inmenso gozo, querido amigo!>> (vs. 904-907).

El amor (sobre todo el apasionado) es subversivo, se opone a los mandatos de la sociedad y va en contra de “las creencias de Roma” (v. 660). Postura que lo vuelve fugitivo. Apenas puede elegir entre dos caminos: el destierro o la muerte. Al huir al bosque de forma obligada, embriagados por la pasión, enajenados del mundo y ajenos a la culpa (pues hay algo más fuerte a su propia voluntad que los impulsa a estar juntos), Tristán e Iseo inician una nueva etapa, que será un ciclo y, a la vez, una vuelta a la inocencia recobrada, propia de las criaturas en simbiosis con el mundo natural: “allí donde se alojan / se hacen la comida y un buen fuego / pero sólo una noche pernoctan en un sitio” (vs. 1428-1430). El bosque será entonces ese *espacio* (un lugar) donde no existe la moral ni el rigor de los tiempos de la vida social; incluso ahora, igual que hiciera Adán en el Paraíso, oiremos a Tristán *nombrar* los objetos del mundo por primera vez: el “*Arco que no falla / De tal modo lo construyó en el bosque / que pieza hallada era pieza muerta*” (vs. 1752-1754). Y es cierto, aquéllos fueron tiempos difíciles, había que vivir de la caza, de la recolección de plantas y de algún fruto y, por supuesto, “no tenían leche ni sal” (v. 1297); la vida era dura, “pero su mutuo amor es tan hondo / que, estando juntos, no sienten dolor” (vs. 1364-1366). La búsqueda del sustento diario, la privación de satisfactores materiales, de un buen techo, de una buena cama, son parte de esa inmersión en el *mundo* edénico; pero su amor los reconcilia con sigo mismos y con la Naturaleza; tan sólo hay que apreciar ese aire de beatífica tranquilidad

que inunda el ambiente de la choza donde plácidamente duermen los enamorados:

No sopla el viento, ni una hoja vibra.  
Un rayo de sol cae sobre el rostro  
de Iseo, haciéndolo brillar más que un espejo.  
Así se duermen los amantes,  
sin un mal pensamiento que los turbe.  
Sólo ellos dos estaban en el lugar... (vs. 1826-1831)

Esta es la faz iluminada de la pasión amorosa, de la que ya hablábamos en el apartado de *Elegías*; pero aún en Bérroul es posible transitar un poco por el lado oscuro para aclarar otro tanto el elemento que le da sustento a la leyenda literaria de Tristán e Iseo y al *mito de la pasión*. Me refiero al elemento *mágico*, el elemento *Superior* a la voluntad de los amantes que introduce y justifica el sentimiento de la *obsesión*. Un sentimiento de atracción inexplicable, ciego, incontrolable. Descrito ya en la época grecolatina, veamos cómo reaparece doce siglos después en la tradición cortés:

Señor amo a Iseo a tal extremo,  
que no duermo ni descanso.  
La decisión está tomada, irrevocable:  
prefiero con ella ser mendigo  
y vivir de hierbas y bellota  
que ser dueño del reino del rey de Otrant.  
De abandonarla no quiero oír ni hablar,  
porque, en verdad, me es imposible hacerlo. (vs. 1401-1408)

Por ello, ni todas las penalidades juntas les han arrebatado el deseo de estar juntos, “Ambos sufren tortura igual” (v. 1649); pero uno sin el otro no pueden vivir: “pues el uno, si está el otro, no siente mal” (v. 1650).

Por eso mismo hay que insistir aún bastante en el desprendimiento de la culpa y en el elemento mágico que *justifica* el dominio de los impulsos de la

pasión, pues no hubo un plan predeterminado esgrimido con malicia o por lascivia al beber el vino y aún después, cuando sintieron el terrible cambio en sus corazones, cuando entonces Tristán pensaba en su tío Marco y se alejaba de Iseo rechazando la atracción mutua hasta que ésta les fue ya irresistible. Amonestado por el ermitaño Ogrín respecto a esta situación, Tristán arguye motivos que están más allá del *entendimiento*, despejando, de paso, todo rastro de banalidad en los sentimientos que desde hace ya tiempo le unen a Iseo:

Señor, a fe mía  
que ella me ama con lealtad  
pero no comprendéis la razón:  
si me ama es por un brebaje.  
Nunca he podido separarme de ella  
ni ella de mí, no es mi intención mentir (vs. 1381-1386)

Mas un día, justos tres años cumplidos, el *filtro de amor* deja de causar su efecto, prefijado para que ese tiempo exacto durara; y justo como si acabara de tomar conciencia de que *han comido del fruto prohibido*, Tristán “al punto se arrepiente en su intimidad: / <<¡Oh, Dios mío!>>, exclama, <<¡qué tortura vivo!>> (vs. 2160-2161). Iseo estaba en las mismas, e intentaba desprenderse de su propia culpa culpando a Brengain por lo ocurrido: “he perdido por la poción / que bebimos en el mar / Culpa fue de Brengain, a cuyo recaudo estaba” (vs. 2206-2208). Claramente vemos en *Tristán e Iseo* los tres tiempos que componen el ciclo edénico: la transgresión, el castigo y la redención, que, son asimismo, en términos de Octavio Paz, los elementos constitutivos de la concepción del amor en Occidente<sup>43</sup>. Por supuesto, el consejo llega de Ogrín, el ermitaño, “para

---

<sup>43</sup> O. P., op. cit., p. 227.

borrar la deshonra y encubrir el mal / se debe mentir un poco con la mejor intención” (vs. 2353-2354); él mismo redacta la misiva que Tristán hace llegar al rey Marco en la que le comunican (mintiéndole “un poco”) la intención de devolver a la reina. Los dos amantes abandonan finalmente el bosque del Morrois, dejan el mundo natural para volver al seno del orden social que es el orden de la moral (“según los cánones que establece la ley de Roma” v. 2194).

Pero “nadie puede invertir los giros de Fortuna” (v. 1697), dice Bérout, les será imposible hacer concordar sus actos con sus buenas intenciones. El acuerdo con Marco incluía el destierro de Tristán durante un año; pero, una vez más, el destierro no se produce. A petición de la reina, Tristán se refugia nuevamente en el bosque a la espera de que esta lo requiera. En realidad, como ya corroboramos, el sentimiento de la pasión tiene dos caminos a seguir: el del destierro, que es el de la unión de los amantes, el lado diurno, luminoso; el otro, es el de la separación, la faz nocturna y oscura, el de la muerte. El fragmento de la leyenda de Tristán que nos cuenta Bérout, nos muestra la pasión con la fulgurante luz que tiene un hermoso día de sol, tiene, como los amores de Jasón y Medea en las *Argonáuticas*, la radiante cara de la dicha. “¡Señor, responde Iseo, infinitas gracias! / Ahora estoy muy satisfecha: / me habéis llevado a un final feliz” (vs. 2840-2842).

### 1.5. El *Tristán de Thomas* o el amargo sabor de la desdicha

El poema de Thomas narra el tiempo de la separación de los amantes y, por añadidura, el del gran pesimismo. Comienza en el momento justo en que Tristán e Isolda, sorprendidos por el rey, son obligados a separarse. Sólo cabe añadir que la versión de Thomas, consecuente con su linaje cortés<sup>44</sup>, se aviene bien a la *metafórica* de la pasión y a los tópicos del sufrimiento amoroso: “Amigo, *señor mío*, nunca olvidarás este día en que partiste con tanto *dolor*. Tal *pena* me cusa nuestra separación, que me parece que nunca he *sufrido* tanto”<sup>45</sup>. Y qué decir, por supuesto, de la metáfora que define, casi por sí sola, la relación de *cortezia*: el *servitium amoris*: “Tristán, como tu *amigo* que es, te envía saludos, y te reitera su *amistad* y su *lealtad*, como su *señora* y *amiga*, de quién depende su vida o su muerte. Es tu *vasallo* y tu *amigo*”<sup>46</sup>.

Tristán se va a España para recalar finalmente en Bretaña, donde se pone al servicio de un duque y se hace amigo de los hijos de éste: Kaherdín y su hermana Isolda de las Blancas Manos. Una coincidencia, si no es que una ironía, una cruel ironía de los adversos destinos, el que pone a Tristán en su destierro frente a la *otra* Isolda.

En la distancia, en su mente *enferma* de amor y celos, Tristán imagina que la reina disfruta de los placeres del amor al lado del rey y que, satisfecha

---

<sup>44</sup> A diferencia del poema berouliano que la crítica considera una *versión común*, muy cercana al poema original primitivo, el de Thomas se estima como una verdadera *versión cortés*. Roberto Ruiz Capellán, *Introducción a Tristán e Iseo*, Cátedra, México, D. F., 1998, p. 10.

<sup>45</sup> Thomas, *Tristán e Isolda*, trad. Luis Zapata, CONACULTA, México, D. F., 2002, p. 108. El subrayado es mío.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 148. El subrayado es mío.

entonces, lo ha olvidado. A través de los sentimientos cambiantes de Tristán nos adentramos en el pesimismo de sus pensamientos y en el de toda la obra, “¿qué caso tienen seguir esperando, y abstenerse de todo consuelo? ¿Qué caso tiene conservar un amor del cual ya no puede provenir algún bien?”, se pregunta Tristán, desistiendo de su noble sentimiento, pero sólo para tornar un instante después a la constancia de su amor. Y volver, una vez más, al flagelo de su despecho: “puede tener gozo y deleite, pero no amor, así lo pienso”<sup>47</sup>. Y así, hasta el cansancio. La conclusión que saca Tristán de su delirante circunloquio, conclusión inexacta, errónea a fin y al cabo, es la de casarse con Isolda de las Blancas Manos para ver si así logra olvidar a Isolda.

Pero en la noche de bodas, absorto en el anillo que recibiera de la reina el día de su separación, no puede evitar replegarse en sí mismo; de su monólogo interior se desvela un ser creyente y se desnuda un alma atormentada con frases en las que se confunden la fe religiosa y la *religión de amor*: “No me detuve a pensar en mi amada Isolda cuando cometí este desvarío de engañar, de renegar de mi *fe*”<sup>48</sup>. Ahora, por enésima ocasión, tendrá que debatirse en un torbellino de razones donde, como la serpiente que se muerde la cola, cada nueva razón se come a la otra, a tal grado que se vuelve su razonamiento una sinrazón. Y luego, otra pregunta que requiera respuestas, y así sucesivamente hasta llegar al mismo punto de partida de la pregunta sin respuesta que plasma a la perfección el secuestro de la conciencia a manos de la pasión y el

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 110.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 114. El subrayado es mío.

estado de *locura* en el que Tristán se encuentra. Para reparar el daño, Tristán asume la penitencia mayor del amor cortés: la abstinencia, un estado de insatisfacción física y psicológica tal que tenga el sufrimiento como prenda de su amor y su nobleza;

yo mismo me impondré la penitencia que merezco: voy a acostarme en este lecho, pero me abstendré de gozar. No puedo, me parece, encontrar un tormento que más pena me produzca, ni que me cause una angustia mayor<sup>49</sup>.

Ya se puede apreciar entonces que es en la ausencia del ser amado donde se da la apoteosis del sufrimiento. El largo camino recorrido por Tristán hasta Bretaña, tras su paso por España, ha sido un trayecto que bien podemos calificar de significativo *viacrucis*, el cual le ha exigido física y mentalmente hasta el agotamiento. En España Tristán se puso a las órdenes de un rey bueno que ha sido retado por el sobrino del gigante Orgullosa; como no hubiese en todo el reino quién defendiese la causa del rey, Tristán se ofrece a llevar a cabo su defensa: “La batalla fue muy difícil y *dolorosa*, y los dos salieron con muchas *lesiones*. Tristán *sangró* abundantemente, y su cuerpo se llenó de *heridas* y de *dolor*”<sup>50</sup>. Aquí el sufrimiento, el dolor y las heridas (o llagas) sangrantes, tienen, sin duda, un ostentoso paralelismo con la *pasión* de Cristo.

También hay que destacar en la leyenda de *Tristán* su dosis de fetichismo, el cual forma parte de la infinita gama de posibilidades (a veces perversas) de satisfacción erótica en poder de la imaginación: “sólo a Isolda quiere Tristán, y sabe bien que Marc, su esposo, satisface sus deseos en su

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pp. 116-117.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 119. El subrayado es mío.

cuerpo; para él, en cambio, es imposible obtener algún placer si no es en sus fantasías y en sus sueños”<sup>51</sup>. Tristán ha creado en un cueva para deleite y solaz suyo, y porque no tiene a quién confiarle “sus penas y sus gozos de amor”, *la sala de las imágenes*<sup>52</sup>. Una sala de estatuas, entre las que se encuentra, entre otras, dice Thomas, la fiel efigie de Isolda:

mira su *mano* que le tiende su *anillo* de oro; vuelve a ver el *rostro* y la *expresión* de su amante en el momento de la separación; recuerda el juramento que le hizo al despedirse de ella; se pone a llorar; y le suplica su perdón por haber *pensado* esos disparates: sabe bien que su decepción ha sido provocada *sólo por sus pensamientos*<sup>53</sup>.

Ahora Tristán no goza del placer con ninguna de las dos Isoldas a pesar de tener el amor de las dos; Thomas nos deja ver, en esta situación irónica, que la satisfacción sexual sin amor es una satisfacción incompleta: el amor es sexo, pero también es algo espiritual; y al contrario. En todo caso, lo que quiero resaltar aquí es el estado de insatisfacción total de Tristán, quien permanece fiel (en cuerpo y alma) a Isolda, a su amor y a su palabra. Cumpliendo así con el estado ideal del amor cortés, en el que se demuestra la verdad y la pureza del amor. Los monólogos con las estatuas muestran incluso la idealización de la amada ausente y la única forma de posesión posible: aquella que se da en el colmo la *angustia*.

El sadomasoquismo (lo mismo que el fetichismo) es parte orgánica de las relaciones del amor cortés: la ausencia de la amada, dueña y señora, es causa

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>53</sup> *Ídem.* El subrayado es mío.

común del sufrimiento del amante, quien vive y padece la imposibilidad de deleitarse con la cercanía de su dama (ya sabemos que en la época baja del amor cortés el contacto sexual es común durante los encuentros furtivos de los amantes). Isolda comparte el mismo sentimiento de dolor; le angustia no saber cómo está Tristán realmente, así que, de la misma manera que él, “decide hacer penitencia [...], *viste un cilicio sobre su carne desnuda*. Lo lleva puesto noche y día, salvo cuando se acuesta con su marido<sup>54</sup>.

Como dije desde el comienzo, la versión de Thomas se aviene bien a los tópicos del sufrimiento amoroso; aquí el dolor y el sufrimiento es compartido por los dos amantes. Aunque, muchas veces, es más que suficiente, o mejor dicho, equivalente, el sufrimiento psicológico que causa la abstinencia o la ausencia del ser amado para que el amante presuma estragos semejantes a los provocados por un dolor físico.

En una escaramuza, al rescate de una dama, Tristán recibe una herida con un venablo envenenado. Una vez más se encuentra al borde de la muerte. Los médicos no atinan a dar con la medicina adecuada. Su única salvación es hacer venir a Isolda, “ella podría lograrlo si quisiera”, dice Tristán a Kaherdín, en su lecho de muerte, “tiene la medicina y el poder”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Ídem. El subrayado es mío.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 144. Tristán se refiere, desde luego, a los conocimientos de “venenos y remedios” que posee Isolda, recibidos de su madre Isolda la Maga (herederas ambas, por cierto, de un ancestro literario ilustre de las artes mágicas, bien conocido de nosotros: la Maga Medea).

Tristán pide a Kaherdín que lleve su mensaje de auxilio a Isolda y menciona ahora (por primera vez en todo el poema) el poder de influencia del *filtro* de amor, que es tanto como el tamaño de sus desgracias.

Dile que recuerde cuando hace mucho tiempo curó mi herida, y el filtro que por equivocación bebimos en el mar. Beberlo fue nuestra perdición: desde ese momento no hemos dejado de sufrir<sup>56</sup>.

Tristán parece lamentarse aquí de la *injerencia* negativa del filtro de amor en sus vidas; pero en realidad su discurso engloba el sentimiento total y definitorio del amante cortés: todo lo antes vivido, pasado por el sufrimiento, despojado (por propia voluntad) de la familia, la patria y los amigos por seguir *un* muy enérgico amoroso impulso, aún así, parece concluir Tristán, todo ello, finalmente, habrá valido la pena:

por ella perdí a todos mis parientes, a mi tío el rey y a su gente; fui condenado de la manera más cruel a vivir en tierras extrañas. He padecido tantos sufrimientos y trabajos, que poco queda de lo que antes fui. Nadie logró hacer que desapareciera el amor y el deseo que había entre nosotros. Ni la angustia, ni las penas, ni los dolores hicieron disminuir nuestro amor. Mientras más se empeñaban en separarnos, mayores fracasos conocían. Pudieron desunirnos, pero no consiguieron quitarnos el amor<sup>57</sup>.

El plan concebido por Tristán para hacer llegar su mensaje a Isolda incluye que Kaherdín lleve en su nave dos juegos de velas, unas negras y otras blancas: “Si consigues traer a Isolda para curarme, iza las velas blancas cuando regreses;

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 145.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 145-146. En este punto, cómo no insistir tanto en las semejanzas que existen con el ejemplo primigenio de Medea, a quien vemos en las *Argonáuticas* de Apolonio tal y como es, la primera exiliada por amor, y la primera que emprendió el viaje sin retorno posible a la inocencia y la tranquilidad primeras; y con los poemas perdurables de Catulo, que plasman como nunca entre los escritores latinos el tema del amor como renuncia total (“esquivando la mirada de su padre, el abrazo de su hermana y, finalmente el de su madre [...], prefirió el dulce amor de Teseo a todos ellos”. Cf. *supra*, p. 21).

pero si Isolda no viene contigo, navega con las velas negras”<sup>58</sup>. Estas son las famosas indicaciones que Tristán confiere a Kaherdín, pidiéndole se cuide bastante de comentar nada del motivo de su viaje; pero Isolda de las Blancas Manos ha pegado oreja a la pared y logra escucharlo todo, ahora entiende muchas cosas. “La ira de las mujeres es temible”, dice Thomas; “todo hombre debe cuidarse de ella, pues de aquel al que más haya amado, se vengará muy pronto”<sup>59</sup>. (No es posible soslayar ahora, con la lectura de este pasaje, el desolador recuerdo de Ariadna al ser abandonada por Teseo, y el de Medea trastornada por la traición de Jasón; ambas, debemos recordar, acabarán por mudar su gran amor en odio y sed de venganza).

La nave de Kaherdín está muy cerca de la orilla, pueden ver la tierra; pero el Destino, ya sabemos, es un actor principal en esta historia, de pronto se oscurece el cielo, se acerca una tempestad y se ven obligados a cambiar de rumbo; Isolda cree que todo está perdido, mas antes de asimilar el riesgo que corre su propia vida, se lamenta por la suerte que correrá Tristán con su ausencia:

Mi muerte poco me importa: si Dios la quiere, yo la acepto; pero en cuanto te enteres de ella, amigo, sé bien que morirás. Así es nuestro amor: no puedo sentir dolor sin que lo sientas tú; no puedes morir sin que muera yo [...]. Veo tu muerte ante mí, y tengo la certeza de que moriré pronto. Amigo mío, no se cumplirá mi deseo: me hubiera gustado morir en tus brazos y que nos enterraran en el mismo ataúd<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 151.

Vaticinio nefasto que se cumplirá cabalmente; pues cuando ella se entere de que no ha sido capaz de llegar a tiempo, morirá de dolor abrazando el cadáver de su *amigo*. Pero, con todo, y a pesar del pesimismo y los impulsos de muerte, vemos que han aparecido varios signos positivos del verdadero amor humano: la entrega recíproca, la unión de dos almas, el sacrificio por amor, el anhelo de seguir viviendo para alegría del otro y, de ser posible (siguiendo el viejo anhelo properciano), llegar juntos al final del camino donde los espera la “sola noche eterna” de Catulo; “la larga noche y el día que no volverá” de Propertio; que no son sino “la noche sin estrellas donde te perderás” de García Lorca.

Finalmente el mar se pone en calma y los navegantes vuelven a ver el cielo, incluso pueden avistar la tierra; izan entonces las velas blancas (“si consigues traer a Isolda para que me cure, iza las velas blancas”); pero, a estas alturas, el Destino adoptó ya el rostro de la desgracia: de repente cesa por completo el viento y se quedan varados en un mar tan plano como la superficie de un espejo; Isolda padece, ante el nuevo infortunio, una angustia mortal. “Tristán sufre y se siente cansado, se queja a menudo, y a menudo suspira por Isolda”<sup>61</sup>. Es el momento justo que su esposa elige para vengarse de él: “puedo asegurártelo –le dice– las velas son completamente negras”<sup>62</sup>. Tristán se vuelve contra la pared, repite tres veces el nombre Isolda y entonces muere.

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 153.

<sup>62</sup> *Ídem*. Aquí puedo dejar asentado que el motivo y la falsa noticia del color de las velas como estratagema de la venganza, es reminiscencia del *mito* del abandono de Ariadna por Teseo.

## 1.6. La purificación del deseo en el *Cancionero* de Petrarca

Petrarca es por sí solo un hito en la historia de la literatura universal, y lo es de manera particular en el corpus selecto de la literatura amorosa. Como Catulo, y como Propertio, para mencionar dos prodigios de la poesía amorosa latina, Petrarca inmortaliza su propia historia de amor en su *Canzonere*, de donde arranca una larga tradición que se prolonga incluso, con el correr de los siglos, hasta los tiempos más recientes: el petrarquismo.

Se le concedió a Petrarca la *corona de laurel* del Senado en 1341, al mérito de su obra; pues esta emanaba ciertos altos valores culturales que se prestaban para devolver a Italia el esplendor que otrora atestiguase la Roma antigua; contrariamente, por esas tristes ironías de la vida, tuvo nuestro poeta mala fortuna en el amor. Al parecer, fue rechazado por el gran amor de su vida: Laura (“mil veces por tener, dulce guerrera, / con esos ojos paz muy confirmada, / mi pecho os ofrecí, mas no os agrada”<sup>63</sup>). Petrarca tuvo sus escarceos amorosos, e hijos producto de ellos; pero pasó toda su larga vida anhelando, viviendo y muriendo por el amor de Laura. Estos dos anhelos, el amor y la fama, fueron sus grandes debilidades humanas, que enfrentadas a su grande y sincero anhelo de *salvación*, produjeron la perpetua crisis espiritual que acusaría durante toda su vida. No obstante, el *Cancionero*, producto del sacudimiento anímico de los deseos terrenales, no abandona en ningún momento su anhelo espiritual, de tal manera que a veces ambos extremos

---

<sup>63</sup> Petrarca, *Cancionero. Triunfos*, trad. Enrique Garcés y H. de Hoges, Porrúa, México, D. F., 2003, p. 13.

alternan su presencia en el cancionero y, en ocasiones, se amalgaman en un mismo soneto. Del mismo modo que no es nada raro que los temas cristianos compartan escenario con los asuntos de origen clásico, como en el poema de “Oh, en el cielo esperaba ánima neta”<sup>64</sup>.

Este es el *Cancionero* de Petrarca, un lugar donde se da la alianza del cuerpo y el espíritu, la lucha entre los deseos efímeros del hombre y el piadoso afán de congraciarse con lo *Eterno*: “De ella es el pensamiento venturoso / que al cielo va por más derecha vía, / tal que de una esperanza alta me arrea”<sup>65</sup>. El lenguaje de la pasión y el de la piedad no sólo se reconcilian, también se prestan, se intercambian y hasta se confunden en el mismo éxtasis:

Cuando todo soy vuelto hacia la parte  
donde ese rostro muestra más su *lumbre*  
y en mi corazón *siento* aquella *lumbre*  
que me *enciende* y *consume* parte por parte<sup>66</sup>.

Y tanto cuanto más “con una ardiente y amorosa flecha. / Y aunque fue la primera harto derecha / y de muerte, por dar mayor herida / con xara en agua de piedad teñida”<sup>67</sup>.

Porque éste es el gran problema moral, espiritual y filosófico que inquieta a Petrarca, la conciliación entre lo terreno y lo celestial, entre el aprecio de la belleza clásica y la enseñanza cristiana de amor y humildad; como ya lo mencioné líneas arriba, es una inquietud mayor de la que intentará

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, pp. 21.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 12. El subrayado es mío. El fulgor que irradia del rostro de Laura equivale a una llama divina, que a su vez es la misma llama que exalta el deseo y le consume el corazón.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 163.

desprenderse a lo largo de toda su vida, como así lo deja ver, por ejemplo, en el poema XIV, que de esto habla y resume:

*Cerrar puede la muerte al pensamiento  
la senda de Amor pura que le adiestra  
al puerto de salud dulce y sabroso;  
y a vos también celarse la luz vuestra,  
como objeto que sois defectuoso,  
qu'es de menos virtud vuestro cimiento.  
Por tanto, antes que llegue el lamento  
las tristes horas que tan cerca veis,  
será bien procuréis  
reparo a lo que os viene amenazando*<sup>68</sup>.

Pero, además, ya mismo este poema de Petrarca me da la pauta para hilar fino con un par de motivos de vital importancia para el *corpus* de este trabajo, el del amor y la muerte, pues, sin pretender arrogarme un toque de originalidad sino la pertinencia del comentario, diré que se corresponden con otras tantas tradiciones; ahí donde Propercio escribe “No temo yo ahora, Cintia mía, los triste Manes / ni me importa el destino debido a la postrera hoguera”<sup>69</sup>, se percibe acaso la ocasión del petrarquesco “Ojos míos [...] / Cerrar puede la muerte al pensamiento / la senda de Amor pura”; y qué decir de aquel verso famoso de Quevedo que a la letra dice: “Cerrar podrá mis ojos la postrera”, donde se antoja evidente la impronta del poeta elegiaco, e inadmisible negar en él la latencia del petrarquismo.

Petrarca (como Dante), *imita* a Catulo, y prolonga el canon de los poetas *elegiacos*, al dedicar todo un poemario a la mujer amada, una bella mujer a la que se le asigna un nombre poético y donde el amante resulta ser el propio

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>69</sup> Propercio, *op. cit.*, p. 33.

poeta. Pero, a diferencia de aquéllos y a diferencia de la época alta del *amor cortés*, en Petrarca no hay contacto sexual entre los amantes, el amor se mantiene en un estado de insatisfacción continua, que exalta la pureza del amor. Laura, como Lesbia para Catulo o Cintia para Propercio, será para Petrarca, su musa y su tormento.

Con una grande diferencia, la relación con Laura no sufre la degradación del amor en amor-odio y en odio mismo como se aprecia en Catulo, ni se expone a las humillaciones que ya vimos en Propercio (más allá de la humillación de ser rechazado, claro está); al mantenerse su amor en un estado de insatisfacción continua, siempre aspiracional, se origina el sufrimiento perpetuo que exalta la pureza y, sobre todo, la verdad del amor, como buen amor cortés que es.

Y si mucho nos interesan los tópicos del sufrimiento amoroso y el lenguaje ambivalente (que es decir ambiguo) que expresa tanto la pasión amorosa como el *martirio* en sentido místico, el *Cancionero* es muy generoso en ambos temas: ya desde el principio cataloga el amor como un *yugo* y su tormento como una *cárcel* (cárcel de amor); pero donde mayormente apreciamos esta ambivalencia es en esa *summa laboris* que reza así: “y aunque a veces el alma se dispone / a expresar el *dolor* que la *atormenta*, / llevada del *martirio* que *padece*”<sup>70</sup>. Igual podemos decir de las expresiones paradójicas que son harto frecuentes del amor cortés-petrarquista, como aquella de “¡Oh viva muerte, oh deleitoso mal!”, del poema CXXXII; en la que se observa que definitivamente el

---

<sup>70</sup> Petrarca, op. cit., p. 24.

amante ama el dolor que siente, y ama la fuente de su dolor (“¡tan dulce es la razón de mi tormento!”<sup>71</sup>); pudiendo llegar incluso a tipificar su padecimiento como un dolor que le cala en el cuerpo; es decir, *transfigura*, por metonimia, el dolor emocional que experimenta por aquel otro que podría llegar a producirse a raíz de una *herida* provocada por arma blanca; pero eso no es todo, desde la aparición del amor cortés, luego en Petrarca, las *heridas* de amor son un símil que evoca, claramente, a las *llagas* de Jesucristo:

¡Bendita tú, saeta, que has caído  
junto a mi corazón tan justamente  
para que sienta *ahí* más cerca el *daño*!  
No lloro, aunque debieran mil raudales  
brotar a cada paso de mis ojos  
y lavar las *heridas* que me hicieron<sup>72</sup>.

La visión de Petrarca está colmada por un anhelo que aspira a un *más allá*, morada de Dios; él está convencido de que el sufrimiento en este mundo (semejante al sufrimiento de Cristo) es una buena vía de *salvación* para el alma: “la *amada espada* que el *dolor retuerce*. / De ella pido a Dios *que no me libre*, / pues *lleva rectamente hacia los cielos*”<sup>73</sup>.

Ya vemos, entonces, que el sufrimiento es muy importante en la poesía de Petrarca: su duración, su constancia, su intensidad. Y su expresión, como podemos ver en “Padre eternal, tras mis perdidos días”, es piadosa. De manera implícita, su sufrimiento es siempre comparable al sufrimiento de Cristo

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 156.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 24. El subrayado es mío.

<sup>73</sup> *ídem.* El subrayado es mío.

crucificado, “acuérdales pendiste hoy del madero”, reza el último verso de ese bellissimo poema que es “Padre eternal...”<sup>74</sup>.

El lenguaje en Petrarca es, de por sí, siempre elevado, digo, de aspiraciones a un más allá morada de Dios; a eso agreguémosle que la expresión del amor cortés tiene, como buen carácter suyo, la significativa ambigüedad de los términos tomados a préstamo del amor sagrado, que dan al lenguaje de la pasión un sentido de nobleza y castidad comparables a la expresión del amor divino. Como cuando habla, extasiado, de la belleza sublime de Laura, “¡Felice el alma que por vos suspira! / *Celestes lumbres*, por quien solo quiero / la vida, que sin vos nada me es caro”<sup>75</sup>. O cuando alude a su sonrisa como fuente de una “Tranquila paz en un extremo grado / (muestra de aquella *eterna* paz del cielo)”<sup>76</sup>. Esa ambivalencia del lenguaje de la pasión que nos habla del amor terrenal como si fuera divino (y viceversa) deja franca la entrada a la metáfora clásica de la *puella divina*. La divinidad de la mujer amada (sobre todo si, como en Petrarca, la relación se mantiene sin la mácula del contacto sexual) queda del todo manifiesta en el poema de “Aquel cabello de oro...”, donde se describe a Laura tanto como una aparición divina: “Su contoneo no era acá del suelo, / y su voz se mostraba más que humana. / Un ángel parecía en el aseo; / un vivo sol, un no sé qué del cielo...”<sup>77</sup>. Estamos al final del poema LXXI, donde con una expresividad lingüística que se acerca

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 48. El subrayado es mío.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 55. El subrayado es mío.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 59. El subrayado es mío.

<sup>77</sup> *Ibíd.* p. 69.

mucho a la devoción, el poeta acepta, humildemente, que todo lo que él bien hace le nace del amor por Laura, y que ese sentimiento guía su proceder a tal grado que espera ganarse el *cielo* después de la muerte; porque aunque Laura se aleje, “la memoria enamorada”<sup>78</sup> impide la entrada al *tormento* de no verle, de tal manera que las buenas obras (incluidas sus canciones de amor) nacen de esa *memoria enamorada* sin la cual sería su *pensamiento* como una tierra yerma.

La expresión del amor en Petrarca es, pues, en la primera parte del Cancionero y durante la vida de Laura, el de la supremacía de la angustia. El reino de la *llama viva* del deseo de los cuerpos, aunque siempre expresado en términos de amor divino; más de una vez atestiguamos (y sentimos) cómo la llama del amor se confunde con el llamado místico. Después de la muerte de Laura hay en el *Cancionero* un proceso de transformación del deseo en un aleteo de las *sensaciones* del espíritu. En el privilegio del alma. Incluso el ambiente cambia, ya no es acá de la tierra, como cuando se describe una iglesia, un bosque o una montaña, o de cuando la memoria de los sentidos nos devuelve la sensación de la lluvia y el calor de la luz del sol, sino que se vuelve más celeste, más intangible. El tono se vuelve abiertamente más piadoso. Esa segunda parte es ya casi un devocionario, en donde incluso la adoración de la imagen de Laura se mezcla con las advocaciones marianas; dice de su en vida siempre amada: “con su razonar dulce allá del cielo, / yo vuelto de *piEDAD* y

---

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 56.

*miedo un hielo*<sup>79</sup>. Segunda parte en la que se revive, asimismo, un anhelo añejo, muy humano, inmortalizado desde los tiempos de Propercio; me refiero al de la perpetuación del amor más allá de la efímera duración de la vida; por el cual vemos que al espíritu de Laura, como el espectro de Cintia, le es permitido acudir (como en sueños) junto al lecho del amante y conversar píamente con Petrarca, “por aliviar la pena de mi pecho / se sienta al lado izquierdo de mi lecho”<sup>80</sup>, dice el poeta aretino en un verdadero paralelismo con la “Aparición de Cintia”, que no es para nada de asombrar.

### **1.7. La imposibilidad del amor en *Romeo y Julieta***

Con Shakespeare acudimos a la etapa baja del amor cortés, y, ya apurado, diré que Shakespeare es, entre muchas otras cosas, un poeta petrarquista. Su cortesía está imbuida de ese humanismo renacentista que trata de compaginar un cristianismo honesto y severo con el preciosismo clásico. Como Petrarca, Shakespeare ama la belleza de las cosas propias de la Naturaleza pero, al mismo tiempo, las acepta como la obra del Gran Creador. Asimismo, en la *cortezia* del *Cancionero*, por ejemplo, acudimos a un reiterado (y, como ya vimos, proto-místico) tratamiento de los sentimientos opuestos, incluidos el amor y el odio, muy típico de la poesía amorosa de Catulo y de Propercio. El amor y el odio que son el *leitmotiv* de *Romeo y Julieta*, como nos lo deja oír

---

<sup>79</sup> Íbid., p. 235. El subrayado es mío. Más adelante, en el capítulo II, veremos cómo esta mixtura de atracción y horror es la que se halla en la base del sentimiento religioso.

<sup>80</sup> Ídem.

Romeo en el inicio de sus lamentaciones: “¡oh, amor de discordia! ¡Oh, tú, odio enamorado!”<sup>81</sup>.

¿Y qué es para Shakespeare el amor sino una

esencia nacida de la nada, una gravedad liviana, una grave vanidad; informe caos de apariencia hermosa, carga ligera, humo brillante, gélido fuego, robusta enfermedad, sueño de ojos abiertos *cuya esencia ignoro*<sup>82</sup>;

es decir, un epítome de contrarios donde percibimos amorosas reminiscencias grecolatinas (“pues en el amor no vemos las causas”, decía Propercio<sup>83</sup>), junto con el marcado estilo petrarquista de las situaciones contradictorias y paradójicas, anudados, por supuesto, por una combinación de pena y dicha que el amante ha de soportar por los “excesos del amor”<sup>84</sup>, que es decir, por el embate de la pasión?

Como vemos, Shakespeare lleva a un grado excelso el lenguaje lírico de la pasión: en él se atestigua una simbiosis del lenguaje sacro y religioso, profano y divino para describir la posibilidad (aquí más implícita que concreta) del contacto físico entre los amantes, que es como mayormente se concebía en la época alta del amor cortés; tradición esta última en la que se buscaba, además del gozoso placer de los cuerpos, la *comuni6n* entre dos almas en un intento del *ser* por dejar su existencia individual y concretar el objetivo último del erotismo: la *fusi6n*. Por ello resulta de subyugante delicadeza la escena donde

---

<sup>81</sup> Shakespeare, *Romeo y Julieta*, 9ª, trad. Manuel Ángel Conejero y G. Talens, Cátedra, Madrid, 2000, p. 125.

<sup>82</sup> Ídem. El subrayado es mío.

<sup>83</sup> Propercio, op. cit., p. 46.

<sup>84</sup> Shakespeare, op. cit., p. 127.

se hace la comparación de la relación sexual con la *comulgación* cristiana, donde besar a la persona amada es equivalente a recibir o *comer* la eucaristía.

Pues “todo amor es eucaristía”, como ha dicho Octavio Paz<sup>85</sup>.

Julieta  
Los santos no se mueven sino por las plegarias.  
Romeo  
No os mováis hasta que llegue mi plegaria,  
*La besa*  
y que vuestros labios limpien los míos del pecado.  
Julieta  
Venga a mis labios el pecado que los vuestros tenían.  
Romeo  
¿Un pecado? ¿De mis labios? Oh dulce urgencia del pecado.  
Dadme el pecado, dádmelo otra vez<sup>86</sup>.

Así pues, el contacto físico es una posibilidad real, aunque en *Romeo y Julieta* permanezca el amor en su estado de pureza original al no llevarse a cabo la unión sexual. Julieta será la primera que relacione el lecho nupcial con el lecho de muerte: “ve y pregunta su nombre, y, si ya está casado, / conviértase la tumba en mi lecho nupcial”<sup>87</sup>. Porque hay que decirlo de una vez, resulta una cuestión de mayor importancia en la concepción del amor en *Romeo y Julieta* el asunto de su imposibilidad (recordemos que el tema de las familias rivales entre las que se engendra un odio generacional reaparecerá en *Bodas de sangre*, como soporte argumental del tema principal: el de la imposibilidad del amor), que aunado a la insatisfacción sexual realzan, en su justa dimensión, el tema de la pureza del amor.

En contrapartida, acompañando los momentos altos del lirismo shakespeariano, también llega a aparecer un erotismo explícito, y en ocasiones

---

<sup>85</sup> O. P., op. cit., p. 288.

<sup>86</sup> Shakespeare, op. cit., p. 183.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 187.

obsceno, muy típico en Shakespeare: “que hiciese penetrar dentro del hueco de su amada / un espíritu extraño a su naturaleza, y, alzado, allí / permaneciese”<sup>88</sup>, que nos muestra la expresión más cruda del deseo (lo cual no ocurre en Lorca que es un poeta de mayor simbolismo). Y, sin embargo, en *Romeo y Julieta* ha querido una fatalidad (una *casualidad*, diría Octavio Paz<sup>89</sup>) que Romeo no se presente, en el momento estipulado, en la alcoba de Julieta, dejando así inconclusa la consumación de su boda. Por esto mismo, es muy significativo que tanto Romeo como Capuleto, se refieran a Julieta como amante y esposa virgen de la muerte; dice Romeo en la escena III del último acto: “¿He de creer / que el fantasma de la muerte se ha enamorado, / en la oscuridad, para que seas su amante?”<sup>90</sup>; en tanto que Capuleto es más contundente pronunciándose al respecto: “la muerte yació con tu esposa. Ahí está, / flor violada por la muerte”<sup>91</sup>.

Con todo, estamos justo ahí donde se renuncia hasta al propio nombre en nombre del amor, y donde se adopta incluso una nueva religión: la religión de amor y un nuevo renacer; concretamente dirá Romeo en el Acto II: “llámame sólo amor, será un nuevo bautismo”<sup>92</sup>. La renuncia a todo y a todos por seguir al ser amado es un impulso decisivo de la pasión que se verifica en la literatura amorosa de todos los tiempos, y que seguimos en esta disertación desde Medea.

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 193.

<sup>89</sup> O. P., *op.*, *cit.*, p. 351.

<sup>90</sup> Shakespeare, *op. cit.*, p. 399.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 367.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 199.

Sin embargo, hay que aclararlo, igual que Medea, Julieta, aunque enamorada, aspira a convertirse en la esposa de Romeo antes de entregarse a los impulsos del deseo. Recordemos cómo Medea contrae nupcias anticipadas con Jasón en la isla de Drépane para sólo entonces *yacer* con él en el mismo lecho donde servía de colcha el vellocino de oro. Porque la renuencia de Julieta a ser “presa fácil”<sup>93</sup> no es una pose afectada, sino que tiene que ver con esa herencia clásica de honrada doncellez y *nobleza*.

Es cierto, a diferencia de Helena, de Medea, o de Ariadna, Julieta no huye con el hombre que ama, pero no porque no lo haya concebido, sino porque las circunstancias no le dan la oportunidad; incluso la Novia en *Bodas de sangre* habrá de ceder a sus impulsos naturales que acabarán por ponerla en el camino de un destino trágico. Cabe destacar también que siendo *Romeo y Julieta* una historia de claro tinte cortés, no se asoma para nada el asunto del adulterio; hay una presencia irrefutable del deseo de los cuerpos, sin embargo no llega a concretarse el contacto sexual *indebido*, y mucho menos antes del *rito sagrado* del matrimonio. Es un amor cortés tardío, pero donde prevalecen las formas del amor en Dante y Petrarca, que, a la postre, han trascendido hasta García Lorca.

Pero ahora, Romeo y Julieta son marido y mujer, su unión será conyugal, acorde a las leyes humanas y divinas, y esperan reunirse en la penumbra de la noche, alumbrados por “la sola luz de su belleza<sup>94</sup>”, para consumir su amor. Sin

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 205.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 279.

embargo, no podrán colmar su deseo, Romeo ha sido sentenciado al exilio (un paralelismo con el destierro de Tristán) y no puede acudir a la cita. Julieta, repitiendo la inveterada actitud de Medea, se adelanta a los acontecimientos y, poniéndole alas a la imaginación, se proyecta ya viuda y virgen hasta su muerte, que es como fatalmente la describieron Capuleto y Romeo ya con anterioridad: “aunque yo virgen moriré, viuda y aún doncella. / Ea, vamos, cuerdas, vamos, ama... al lecho de novia. / La muerte, que no Romeo, tome mi virginidad”<sup>95</sup>. (Es en Shakespeare donde yo veo las raíces más firmes del lirismo lorquiano).

Por su parte, Romeo, como buen amante cortés prefiere la muerte al destierro que conlleva la ausencia de su amada Julieta, “¿y aún decís que el exilio no es muerte?” “¿No tendréis un brebaje de *veneno*, un *cuchillo* afilado, / nada para una muerte súbita? ¿Nada?”<sup>96</sup> Y es que, ya lo sabemos ahora, la ausencia del ser amado significa sufrimiento, angustia, desesperación, una *muerte en vida*, y una vida anhelando la muerte, porque la muerte es mejor cosa que el dolor de no estar cerca de la persona a la que se ama con *pasión*.

Porque la muerte se acepta, incluso se desea, en la ausencia de la persona amada, pues esta significa, ya lo sabemos, el final de la pena que se siente, mas también se admite la inminencia de su llegada, con resignación, casi en el colmo de la felicidad, si es en compañía del ser amado. Ya unidos en

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 291.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 295. El subrayado es mío. Subrayo lo del *brebaje* y el *cuchillo*, pues serán estos instrumentos de muerte los que acaben con la vida de los amantes, cuando Romeo beba, primeramente, del *licor* venenoso y Julieta, ante el cuerpo inerte de Romeo, se aseste la fatal puñalada.

matrimonio (como los fugados en *Bodas de sangre*, después de la boda de la Novia), ambos prefieren la muerte a vivir separados uno del otro. Esto es pasión de amor. Razón de cortesía.

La aparición del la *pócima* en *Romeo y Julieta*, entonces, no es la causa del enamoramiento ni está para justificar amores ilícitos, pues los suyos no son ilícitos de ningún modo (como sí lo serían con frecuencia en la época alta del amor cortés), lo está, en este caso, para *pretextar* sus impulsos de muerte. Pues ese *filtro* que estaba ahí para ser su salvación, se va a convertir irónicamente en el motivo de su perdición: el efecto de la pócima que Julieta ha de beber para aparentar su muerte, como el elixir en *Tristán e Isolda*, tiene un tiempo de duración preestablecido desde el mismo momento de su confección (en este caso, 42 horas), después del cual dejará de surtir efecto y Julieta despertará de su trance. Pasado ese tiempo, Romeo y Fray Lorenzo deberían presentarse en la tumba de los Capuleto para rescatar a Julieta. Pero sus vidas han caído ahora en las intrincadas redes del *Destino*, pues ¿cuántos hilos (invisibles) fuera del control humano se entretrejen para que surja un equívoco?: Romeo no ha podido ser avisado de que la aparente muerte de Julieta es una estratagema; el caso es que “Una fuerza superior que no hemos podido gobernar / ha torcido nuestros planes”<sup>97</sup>, confiesa Fray Lorenzo a una desesperada Julieta.

Y como Orfeo al inframundo, Romeo baja hasta el *lecho de muerte*, en la cripta de la familia Capuleto, donde se halla Julieta, creyéndola de inmediato

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 405.

muerta de verdad; pide luz, “la luz, dámela!”<sup>98</sup>, para bajar a la oscuridad de la tumba (he aquí, de nueva cuenta, la dicotomía de luz y sombra con la que nuestros poetas occidentales han intentado clarificar la idea de la doble pulsión de vida y muerte que define al erotismo). Los instintos de Romeo se tornan feroces, como los de una bestia acorralada, presa de un furor que lo pone al límite de la razón: “[...] he de quedarme aquí / para nunca más marchar de este palacio / de noche oscura”<sup>99</sup>. De este modo, vemos nuevamente frustrado el viejo anhelo properciano de disfrutar juntos del amor hasta el último día de la vida, y, en cambio, los amantes (ya esposos) yacerán juntos en una sola noche eterna. En la oscuridad total (de la tumba) que la hermosura de Julieta convierte en “radiante presencia de luz”<sup>100</sup>. O dicho de otra manera, la penumbra (impulso deletéreo de la pasión) es iluminada por la cara radiante del amor. Se cumple apenas su último deseo, la última posibilidad en vida de los enamorados: morir en los brazos de la persona amada y esperar que ese abrazo sea un juntos por siempre, si no es en esta vida ha de ser más allá de esta, a través de un pacto de pertenencia *infinita* de los dos amantes que será sellado en *Romeo y Julieta*, téticamente, con el beso de la muerte. ¡Labios, puertas de aliento, sellad con este beso / legítimo un pacto eterno con la muerte / que espera!<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 393.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 399.

<sup>100</sup> *Ídem.*

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 399-401.

Ante la vista de los cuerpos inertes de Romeo y Paris (que modela, sin duda, la fatal rivalidad de Leonardo y el Novio en *Bodas de sangre*), la muerte se torna para Julieta, como lo fuera momentos antes para Romeo, y como lo es en la antigua tradición del amor cortés, en algo maravillosamente reparador.

### **1.8. Amor sublime y apología de la pasión en *La cartuja de Parma***

Las expresiones para designar sensaciones y emociones, y en su caso, los sentimientos que brotan y prosperan en el alma humana se multiplican diríase de una manera exponencial en la pluma de Stendhal; al grado de contar, en *La cartuja de Parma*, con un catálogo de afecciones que se antoja insuperable: de los *mimos apasionados*<sup>102</sup> que su madre y sus hermanas le brindan al niño Fabricio, al *amor desesperado* (32) o *amor desatinado* (32), como se diría de aquel que “encendióse su amor, enloqueció, [y] habló de saltarse la tapa de los sesos”<sup>103</sup>; o de esa gradación que va desde “aquel corazón inflamado por los celos”<sup>104</sup>, hasta la apoteosis que se lleva a cabo en el corazón del Conde Mosca “entregándose a horribles arrebatos de cruelísimos celos”<sup>105</sup>. Stendhal acabará dando a todas esas manifestaciones de la pasión amorosa, el conveniente nombre de *amor-pasión*. Con lo cual se refiere, como dice en *La Abadesa de Castro*, “al amor apasionado que se nutre de grandes sacrificios y no puede subsistir más que

---

<sup>102</sup> Stendhal, *La cartuja de Parma*, trad. Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 2015, p. 24. En lo sucesivo, cada vez que cite alguno de estos “sentimientos”, como ahora hago aquí, utilizaré cursivas, seguidas del número de página entre paréntesis, para consignarlos. El resto de las citas se remitirán a pie de página.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 169.

rodeado de misterio, y se encuentra siempre cerca de las más espantosas desgracias”<sup>106</sup>; pero, ahora, lo que me interesa señalar es que Stendhal acaba concediendo la supremacía sobre cualquier otro tipo de apasionamiento, a la intimidad amorosa, a la pasión llamada *amor*, que es decir, a la *pasión dominante* (212):

Sí, querido amigo, hemos de convenir en que los placeres y las ocupaciones de la ambición más afortunada, incluso del poder sin límites, no son nada junto a la dicha íntima que dan las relaciones de ternura y amor<sup>107</sup>.

Y, sin embargo, la pasión puede estar totalmente desprovista de amor (sería otro tipo de pasión), como reflexiona el joven Fabricio ante la presencia de su adorada tía, la duquesa Sanseverina: “me exigiría arrebatos, locuras, y yo seguiría sin poder ofrecerle más que un *afecto vivísimo*, pero sin amor”<sup>108</sup>. Fabricio entiende que este afecto vivísimo no es amor, él no siente por la duquesa esa *locura sublime* (171), “esa obsesión *exclusiva* y apasionada que llaman amor”<sup>109</sup>. El sentimiento amoroso exclusivo por una sola persona, que finalmente abra la individualidad de su ser y lo vuelva vulnerable a una entrega sin restricciones.

Por el momento, Fabricio se reconoce atrapado en las redes del *vulgar placer* (267), rodeado de la *furia de las vanidades* (260), imposibilitado “de conocer jamás la parte noble y espiritual del amor”<sup>110</sup>. Hasta que aparece la *celestial* belleza de Clelia Conti. Un encuentro afortunado en una situación

---

<sup>106</sup> Stendhal, *Crónicas...*, p. 99.

<sup>107</sup> Stendhal, *La cartuja...*, p. 166.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 171. El subrayado es mío.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 249. El subrayado es mío.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 272.

adversa para Fabricio (a punto de ser encarcelado) y, por supuesto, un cruce de miradas que enciende esa *flama* desconocida hasta entonces por el corazón de Fabricio: “estaba fascinado por la celestial belleza de Clelia, y sus ojos trasuntaban su arrobada sorpresa”<sup>111</sup>. Incluso, hay que decirlo, los arrebatos de Fabricio por la persona de Clelia crecen ya al grado de mezclar la pasión con el sentimiento religioso, el profundo sentimiento de atracción y horror que experimenta el ser humano por lo divino: “la imagen sublime de Clelia Conti *se apoderaba de toda su alma hasta el punto de inspirarle una especie de terror*”<sup>112</sup>.

Como vemos, Stendhal usufructúa el canon de *cortezia*, incluso el de sus continuadores; la impronta de Petrarca y Shakespeare (o la de San Juan de la Cruz), por decir algunos, está aquí; después del flechazo infligido por una mirada, el amor se vuelve una prisión, la separación un sufrimiento y el sentimiento alternado de pena y gozo, un estado natural.

Durante su encierro carcelario en la torre Farnecio, Fabricio lleva una especie de diario en los márgenes de un ejemplar prestado de las obras de San Jerónimo, en el que anota su propio sentir durante todo el tiempo que dura su cautiverio. Con lo cual, Stendhal tendrá ocasión de condensar, en una sola página de *La cartuja!*, la tradición amorosa occidental (que no es otra sino su propia suma teórica del *amor*, incluido el *amor-pasión*), desde el *amor cortés* al *amor romántico*, pasando por el *amor extático* e, incluso, el *amor constante más*

---

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 304.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 367. El subrayado es mío.

*allá de la muerte*, que se concentran en el amor romántico terrenal, el de la unión de los cuerpos, pero también el de la unión de los amantes en una verdadera *comuni3n* espiritual. Una *suma amoris*, con su sufrimiento y abstinencia que nos remiten a la noci3n purificada (y purificadora) del amor en la tradici3n cort3s y nos deja frente a la expresi3n *ideal* del amor romántico, sin descartar el amor constante más allá de la muerte, en una abierta referencia no solamente al bien conocido soneto de Quevedo, sino a la reiteraci3n que de un mismo tema solía hacer el poeta espa3ol.

Aquella idea, *morir cerca del ser amado*, expresada de *cien diversos modos*, iba seguida de un soneto en el que se veía que el alma, separada después de atroces tormentos, del frágil cuerpo que habitara durante veintitr3s a3os, impulsada por ese instinto de la felicidad inherente a todo lo que existió una vez, no subiría al cielo a incorporarse al coro de los ángeles tan pronto como se viera libre y en el caso del que el juicio terrible le concediera el perd3n de sus pecados; más dichosa después de la muerte que lo fuera en vida, iría a unos pasos de la celda en que gimiera tanto tiempo, para reunirse a lo único que había amado en el mundo<sup>113</sup>.

Hay aquí una clara ascendencia de platonismo y cristianismo en la idea de la separaci3n del cuerpo y el alma; pero podemos apreciar una reconciliaci3n del hombre con el mundo que no veíamos desde la estancia paradisiaca de Tristán e Isolda en el bosque del Morrois; incluso un anhelo de reconciliaci3n ante la muerte, muy al estilo de Petrarca, pues como vemos en esta paráfrasis stendhaliana del famoso poema de Quevedo, hay un alma que quiere estar cerca del ser amado antes que ir al cielo, pues estar, en este caso, con la amada

---

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 449. El subrayado es mío.

es para el alma como *estar en Dios*, su trozo de paraíso en este mundo: “Y así – decía el último verso del soneto–, hallaría su paraíso en la tierra”<sup>114</sup>.

Sin embargo, con la fuga de Fabricio de su celda en la torre Farnecio, había llegado el tiempo de la separación y el sufrimiento para ambos, al grado de sincerarse consigo mismos y reconocer que la felicidad se había ido al separarse uno del otro. Y sin embargo, claro, la intervención del *Destino*. El Destino los reencuentra en una fiesta palaciega sólo para constatar, cada cual, que su amor seguía constante (la famosa *constancia* exigida como prueba del amor verdadero, desde el amor cortés, y que, dicho sea de paso, se recreará asimismo en el caso de Leonardo y la Novia en *Bodas de sangre*) a pesar de todo el tiempo de la separación. Con un ímpetu renovado Fabricio da por terminado su retiro voluntario de la vida en sociedad y, poseedor ahora de tal *figura* que nos recuerda la del *poverello* de Asís, dio comienzo a una etapa de predicación fervorosa y *amorosamente* pía; “su éxito, preparado por su [franciscana] flacura y su sotana raída fue extraordinario”<sup>115</sup>; en tanto que Clelia, atenta a una promesa piadosa, intenta ausentarse lo más que puede de la tentación de sus impulsos, pues “sus estados de alma estaban presididos alternativamente por los remordimientos y por la pasión”<sup>116</sup>. Es decir, mientras que el amor de Fabricio sublimado en sus sermones sinceramente píos en nombre de la Piedad, catárticos, nos deja ver una pasión sublimada hasta la epifanía (“a veces, olvidándose de sí mismo, se dejaba llevar por ciertos arrebatos de inspiración

---

<sup>114</sup> Ídem.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 542.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 539.

apasionada, y todo el auditorio prorrumpía en sollozos”<sup>117</sup>); el amor de Clelia sobrevive, *sacrificado* y sublimado en una promesa piadosa y en una lucha denodada entre la piedad y los impulsos de la pasión. Y qué es el amor romántico, sino el amor sublime, el que navega contra viento y marea (como en *Tristán e Isolda*), el que se defiende a capa y espada (como en *Romeo y Julieta*), es colmado en *La cartuja de Parma* a la manera de cortesía, amor correspondido entre una *dueña* y su *siervo*, ella casada y él todo un clérigo que recibe los más altos *favores* de su dama<sup>118</sup>.

Cómo no apreciar entonces, con un inevitable sentimiento de arrobo, el punto culminante de *esa* pasión amorosa, trocada por fin en una *sublime* expresión de amor; ajeno, en todo caso independiente, en primera instancia, de los placeres del mundo y de la carne, e inmerso en la *confusión* lingüística de la expresión de amor humano en términos de amor divino. Fabricio predica fervorosamente en favor de la *Piedad* y de piedad rebosa el alma de Clelia Conti, “de ahí proviene la extrema voluptuosidad”, nos dice el propio Stendhal en *Los Cenci*, “de tener una amante religiosa, y religiosa llena de piedad, sabiendo bien que hace mal”<sup>119</sup>. Sin embargo, ambas posturas, la de Clelia y la de Fabricio, son profundamente honestas. Hasta que aparece un componente elemental del estado apasionado, un elemento que aterriza completamente el amor humano: los celos. Cuando aparece Anetta Marini en la órbita de

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 542.

<sup>118</sup> Bien podemos señalar ahora que la Novia en *Bodas de sangre* se fuga con Leonardo sólo después de haberse celebrado las bodas con el Novio, siendo ya entonces, como en el caso que estamos abordando, una mujer casada.

<sup>119</sup> Stendhal, *Crónicas...*, p. 38.

atracción de Fabricio, sólo entonces, Clelia se decide a aceptar a Fabricio aunque sin romper, como veremos en seguida, su promesa piadosa de no volver a *ver* nunca más a su amante, pues ha hallado una hábil solución (para no decir una estratagema):

He hecho promesa a la Madona, como sabes, de no verte nunca; por eso te recibo en esta *oscuridad profunda*. Quiero que sepas que si alguna vez me obligas a mirarte a plena luz, todo acabaría entre nosotros<sup>120</sup>.

He aquí, una vez más, aquella idea que parece nueva, pero que intuyeron primeramente los poetas griegos: la de la franja oscura de la pasión (y el deseo) que se ve iluminada por la refulgente luminiscencia del amor; con lo cual se ha entendido desde entonces que el encuentro amoroso es un regreso al origen, “al reino ciego donde el obscuro se tiende sobre la oscura”, como asentó Lawrence en su “Bavaria Gentians”<sup>121</sup>, una visita a las profundidades donde la vida y la muerte se reúnen y se abrazan. Clelia, cumpliendo su promesa hecha a la Madona de *no ver* a Fabricio *nunca más*, se encuentra con su amigo siempre de noche y en la más profunda oscuridad.

Y como el *elixir* en Tristán e Isolda, cuyo efecto fue calculado para que durara tres años exactos, la “*felicidad divina*” (261) de Clelia y Fabricio tiene exactamente una frontera de tres años. Del mismo modo que la estancia de Tristán e Isolda en el bosque del Morrois, se trata de una experiencia paradisíaca, el cielo en la tierra, aunque no sea para siempre. Cansado de no poder ver la belleza celestial de Clelia a plena luz del día, alejado

---

<sup>120</sup> Stendhal, *La cartuja...*, p. 561. El subrayado es mío.

<sup>121</sup> Citado por Octavio Paz en *La llama doble*. O. P., op. cit., p. 226.

inevitablemente del hijo procreado por sus amores durante ese tiempo, Fabricio *introduce el mal en el paraíso*; concibe la nefanda idea (tolerada por Clelia) de secuestrar a su propio hijo y gozar de su compañía, para así sobrellevar la pena que le infunde la *soledad eterna* (564) en la que vive cada día alejado de su amada Clelia Conti. Porque sobornar a la Iglesia para hacerse dispensar de su compromiso votivo sería un arreglo demasiado mundano para dejar tranquila la conciencia de Clelia. Pero, la introducción del *pecado* que hace posible la aparición de la conciencia, acarrea consecuentemente la pérdida de todo rasgo de inocencia. En el plan de Fabricio, en el que se veía implícito un *augurio siniestro* como los que poblaron su niñez en el castillo de Grianta, “era preciso fingir una enfermedad, el niño iría empeorando y por fin moriría durante una ausencia del marqués Crescenzi”; Clelia, aterrorizada, “objetaba que no había que tentar a Dios”<sup>122</sup>. Sandrino, el hijo de ambos, muere a los pocos meses después del rapto; Clelia, piadosa como siempre, atribuye la muerte del niño a un justo castigo por haber violentado el voto hecho a la Madona (con lo cual, reaparece en *La cartuja de Parma* la triada constitutiva de la concepción occidental del amor: la transgresión, el castigo y la redención<sup>123</sup>); Clelia sobrevive apenas unos cuantos meses a su hijo, “mas tuvo la dicha de morir en brazos de su amante”<sup>124</sup>. Fabricio, a la postre muy enamorado y alma creyente, no se permite pensar en el suicidio, asume, en cambio, una postura consecuente y piadosa (a la manera de Petrarca) ante la muerte: “esperaba volver a ver a

---

<sup>122</sup> Stendhal, *La cartuja...*, p. 564.

<sup>123</sup> Cf. supra, p. 32.

<sup>124</sup> Stendhal, *La cartuja...*, p. 566.

Clelia en un mundo mejor”<sup>125</sup>. Y aunque el amor “no nos libra de la muerte”, como ha dicho Octavio Paz, “nos hace verla a la cara”, y algo mucho mejor: nos permite “la conquista de un estado que nos reconcilia con el exilio del paraíso”<sup>126</sup>. Justo como nos lo revela el testamento moral de Tristán (en Thomas): sufrimos, padecemos y lloramos, lo damos y lo perdemos todo por la culminación del amor; y, no obstante, llegado el día del tiempo final, los mayores sacrificios padecidos para estar junto a la persona amada, sin duda alguna, concluye Tristán, habrían valido la pena. Fabricio, que no había conocido antes de Clelia, ni después, esa *pasión sublime* de exclusividad y entrega total que llaman amor, dimite de todos sus cargos públicos, renuncia a todas las cosas materiales de este mundo y, en un retiro voluntario en la Cartuja de Parma, muere un año después.

---

<sup>125</sup> Ídem.

<sup>126</sup> O. P., op.cit., p. 352.

## CAPÍTULO II

*Los soles pueden morir y renacer;  
nosotros, cuando haya muerto de una vez  
para siempre la breve luz de la vida,  
debemos dormir una sola noche eterna.*

Catulo

### 2. Preámbulo sobre el amor, el sexo y el erotismo

#### 2.1. Introducción a los conceptos teóricos

Hablaré aquí de uno de los mayores hallazgos de la historia inventiva del hombre: el amor, el pensamiento del amor más que del sentimiento del mismo nombre. Porque el sentimiento amoroso es intrínsecamente humano y por eso mismo universal. Pero si hablamos de una idea, de una ideología, lo mejor será tener un punto de partida, digamos, la Europa feudal del siglo XII. De donde podemos decir que, a partir de entonces, el amor en Occidente es una invención (o descubrimiento, qué más da) de hombres y mujeres privilegiados en su condición social y espiritual; y que este *idear* el amor, en su momento, ayudó a configurar los códigos esenciales de una forma de vida (ideal cuando menos), de la que, eventualmente, emergería la verdadera aceptación del *otro*, por cuya aceptación yo mismo me constituyo; porque el amor es entrega y es libertad de la *persona*, también es *Destino*, libre elección y es muerte. Veamos por qué, pero vayamos desde un principio.

Ya en el comienzo, antes de inmiscuirnos con esa gama de expresiones como las que acabo de mencionar, es necesario esclarecer un par de nociones más que importantes, fundamentales, para el adecuado engranaje de mi argumentación; me refiero a los principios de *continuidad* y *discontinuidad* del ser. Cuya definición no puede ser dada sino a partir y a través de tres conceptos básicos; aquellos que están encaminados a describir la vastedad del universo erótico: el amor, el sexo y el erotismo. Así, entonces, para familiarizarnos con este binomio fundamental (continuidad-discontinuidad), hay que empezar por hablar paulatinamente de las nociones de sexo y erotismo, hasta llegar, por ilación de las cosas, al concepto del amor; para lo cual, tengo en amplia consideración la conceptualización acuñada por Georges Bataille en *El erotismo*, de donde digo anticipadamente que el *erotismo de los cuerpos* es el dominio del impulso natural que define la sexualidad del ser humano (la animalidad de su ser); que el *erotismo de los corazones* se refiere a una *sustancia* intangible (pero irónicamente sensible, en oposición y complemento de la corporalidad), un aleteo en el lado espiritual (y psíquico) del ser humano; también, siguiendo a Georges Bataille, hablaré del *amor divino*, pues el erotismo conlleva en su propia naturaleza y origen, movimientos divinizantes, es decir, una búsqueda de permanencia en lo *Eterno*. Siendo este último cariz, y no otro, el motivo mayor por la que todos los elementos conceptuales de nuestra base teórica giran en torno a lo que aquí entendamos apropiadamente como *continuidad* y *discontinuidad* del ser.

Así, pues, para empezar a darle claridad a nuestras disquisiciones quiero agregar a la disertación no sólo el vocabulario sino los argumentos esgrimidos por Octavio Paz en *La llama doble* y, aunque un poco menos, en *Un más allá erótico: Sade*, para acabar de empezar a esclarecer esas tres expresiones básicas que ahondan, igual que la reflexión Batailliana, en la esfera sensual, social y trascendental del erotismo; empecemos, entonces, por acercarnos llanamente a la definición de *sexo* (así, sin apellidos) como esa expresión que habla de las cualidades meramente físicas, corporales y reproductivas de la sexualidad humana (como vemos, espiritualmente, seguimos con Bataille); asimismo, para irnos familiarizando con la noción de *erotismo* digamos que es la expresión cultural y social de dichas cualidades sensuales, pero dejando de lado a la reproducción; y del *amor* (el *más allá erótico* que dice Octavio Paz) debo decir que es el nombre de una atracción físico-emocional llena de subjetividades que experimenta una persona por otra, junto a la libertad para elegir a *ésa* persona en particular. En resumidas cuentas, y equivalencias aparte, lo cierto es que tanto para Georges Bataille como para Octavio Paz, el amor, propiamente dicho, proviene del impulso primario de la sexualidad y, en el último de los casos, como ya lo veremos más adelante, no es sino uno de sus aspectos. Georges Bataille nos deja una imagen abrumadoramente didáctica a este respecto, cuando dice que “la sexualidad física es al erotismo lo que el cerebro es al pensamiento”<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, 3ª, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 99.

Pero eso no es todo, no podemos dejar fuera de estas consideraciones la concepción medieval del amor cortés y el mito de la pasión con sus inseparables impulsos de muerte (esencial en la descripción de la experiencia del amor en *Bodas de sangre*), en un intento, dicho sea de paso, por andar el camino que va de la experiencia del amor mundano a la expresión más pura del espíritu, asunto medular de mi tesis. Y por último, aunque sólo sea por contrastarlo con la experiencia del amor pasión, hablaré del perfil más amable, me parece, del amor terrenal: el amor *reconciliado* (entiéndase en armonía con la Naturaleza). Término este último que tomo de Octavio Paz, pero que inmediatamente nos remite a Miguel de Unamuno<sup>128</sup>. Y que, como veremos en su momento, en la obra del poeta Federico García Lorca, particularmente en *Bodas de sangre*, el amor reconciliado no es más que una posibilidad moral para los amantes, un deseo noble para evadirse, sin conseguirlo, del influjo de los impulsos naturales. Pero no adelantemos más líneas, hasta aquí está bien, creo yo, con los preámbulos. Vayamos al punto.

---

<sup>128</sup> “¡Oh, quién pudiera prolongar este dulce momento y dormirse en él y en él eternizarse! ¡Ahora y aquí, a esta luz discreta y difusa, en este remanso de quietud cuando está aplacada la tormenta del corazón y *no me llegan los ecos del mundo*”. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, 9ª, Óptima, Barcelona, 1997, p. 86. El subrayado es mío.

### 3. La raíz del amor

#### 3.1. El sexo

El amor “es algo carnal hasta en el espíritu”, decía Unamuno<sup>129</sup>, y con razón, porque en la base del vasto universo erótico que ahora nos ocupa se encuentra el sexo y su natural afirmación de la vida por el camino de su principal objetivo: la reproducción. Porque la sexualidad no sólo afirma la vida, también nos remite al punto álgido de su intimidad. Tratemos, pues, de visualizar esa intimidad, porque es en sus profundidades donde hallaremos el sentido último del erotismo.

Como sabemos, la naturaleza tiene diferentes formas de reproducirse en los organismos vivos, así que vamos a empezar por asomarnos a esa forma particular de reproducirse que tienen los organismos unicelulares. Tengamos en cuenta *una* célula madre: la que ha de dividirse en un par de corpúsculos vástagos, que darán origen a dos seres individuales, distintos entre sí y distintos de lo que *es* la célula original. La maravilla radica, no obstante, en visualizar el momento culminante de la reproducción: aquél en el que la célula *única* no ha dejado de ser ella todavía y sin embargo está a un paso de convertirse en aquéllos dos. Dicho de otra manera, lo que realmente nos ocupa, es apreciar el *proceso* de partición celular, la sucesión momentánea del *estar ocurriendo* seguido del instante absoluto justo antes de que la división de la célula madre termine por completo, porque es ahí, en la justeza de *esa*

---

<sup>129</sup> *Ibíd.*, p. 162.

inmediatez anterior a la *Absoluta* disolución, donde aparece un iluminado lazo de *continuidad* que la vida que *va dejando de ser* otorga a los dos nuevos herederos de vida que, simultáneamente, *están siendo*.

Muy elocuente: para que haya vida tiene que haber muerte. O quizás, para mayor exactitud, debería invertir los términos y decir que la efervescente regeneración de la vida expone una relación claramente tributaria con la muerte. Pero lo que ahora debo resaltar es que la desaparición de la célula madre nos deja adivinar lo que parecía no existir entre dos individualidades totalmente separadas (tanto como dos astros a mil años luz de distancia): ¡un puente! Una última *armonía* o, dicho de otro manera, un único instante de reconocimiento con la *Eternidad*. Así es, el acto básico de la reproducción, que brilla con luz propia, alumbrando el camino y nos permite *ver* ese riguroso momento *matemático* cuando la integridad de una célula *única* (en un último *suspiro*) deviene en *dos*, el instante mismo en el que aparece (entre esos dos nuevos seres) *aquello* que en lo sucesivo llamaremos la *continuidad del ser*<sup>130</sup>.

Veámoslo una vez más (pues con ello aportamos otro detalle de suma importancia), pero ahora con la unión de las células básicas de la reproducción sexual, donde óvulo y espermatozoide se *fusionan* en perjuicio de su propia existencia. Cuando en su abrazo mortal (creador de nueva vida) ambas células

---

<sup>130</sup> *Continuidad* es la forma en que Bataille denomina *lo sagrado, lo infinito o lo ilimitado* del ser. Contraparte de la existencia aislada de cada ser humano (y de todos los seres vivos), visto sólo como un objeto útil dentro de la sociedad; de tal modo que dicha existencia, necesariamente incompleta, será la de un ser *discontinuo*. Y aunque, como vimos, la continuidad se pierde ya en el génesis de la vida, no obstante, en nuestro fuero interno, por la nostalgia de esa pérdida tan temprana, pergeñamos que la continuidad se halla en la esencia del ser y que, eventualmente, puede ser recuperada.

dejen de *ser-lo*, tendremos una sola célula (el cigoto), de la cual surgirá el nuevo ser discontinuo, nótese, creado éste de la *fusión* de dos individualidades, por supuesto, enfrascadas desde el primer contacto en un proceso paulatino de ir dejando de ser y de estar siendo, semejante al que ya observamos anteriormente con los organismos unicelulares. Así pues, desde su primera cercanía y antes de que se extinga su ya precaria dualidad, justo *antes* de perderse totalmente en la unidad del cigoto, aparece entre ellos (dos todavía), un fulgurante, iluminado e ilimitado paso hacia la continuidad del ser<sup>131</sup>.

Fusión o partición. Lo mismo se deja apreciar el pasaje vida-muerte-vida que significa nuestro último reducto para salvar el abismo que separa a dos seres discontinuos, el tiempo suficiente (un mínimo instante apenas) para dejarnos ver que se está deveras tan cerca de la *Eternidad*; así, en ese infinitesimal morir y nacer que se consume en las profundidades de la reproducción, hay una nostalgia de pérdida (perdemos la continuidad, lo *ilimitado* del *ser*), y por la presencia de esa nostalgia (entiéndase religiosa, pues hay un anhelo de eternidad en la base de toda religión) se desemboca en el erotismo: las mil y una formas de transitar (lo intuyamos o no) hacia la continuidad; porque la prohibición que limita la sexualidad desenfrenada pone barreras, pero el sólo hecho de tener que sortearlas, genera la multiplicación de caminos diversos (y hasta perversos) por los que el erotismo sesga el mandato sexual de la reproducción y permite, en beneficio del espíritu, que haya un

---

<sup>131</sup> Resulta muy significativo que la reproducción sexuada implique no la división sino la fusión de dos individuos separados, pues “el sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite entre dos individualidades”. G. B., op. cit., p. 135.

retorno momentáneo a la *inocencia* de nuestra propia animalidad, justo en *esos* instantes atemporales de la plenitud del acto sexual.

El erotismo se desprende de la sexualidad, la transforma y la desvía de su fin, la reproducción; pero ese desprendimiento es también un regreso: la pareja vuelve al mar sexual y se mece en su oleaje infinito y apacible. Allí recobra la inocencia de las bestias. La vuelta a la naturaleza reconciliada<sup>132</sup>.

Así pues, este “oleaje infinito y apacible” en el que se mecen los amantes hay que entenderlo como una *enajenación* o *pérdida* de la conciencia (del mundo), equivalente a aquella condición paradisiaca anterior al asalto de la moral, donde los amantes, como dijo el poeta, “son locos, sólo locos / sin Dios y sin diablo”<sup>133</sup>; imbuidos por un impulso que, hay que decirlo, va en el sentido de la muerte, en la misma dirección del camino que reiteradamente señala en sus historias el Marqués de Sade y que sus personajes recorren placentera y dolorosamente hasta el final; mas no nos interesa aquí el extremo sino el sentido; porque lo que quiero resaltar en este momento es esa significativa muerte que en el *fondo* es la entrega amorosa; la muerte que por equivalencia, repito, significa esa pérdida de la conciencia que se presenta en el momento cimero del éxtasis sexual. Decía Miguel de Unamuno que “todo acto de engendramiento es un dejar de ser, total o parcialmente, lo que se era, un

---

<sup>132</sup> Pero este retorno a la naturaleza, nos dice Octavio Paz, no es una vuelta a la animalidad, “no es huída de la muerte ni negación de los aspectos terribles del erotismo [deseos de muerte]: es una tentativa por comprenderlos e integrarlos al Gran Todo. [Donde] la comprensión no es intelectual sino sensible, [y donde] el regreso al Gran Todo significa, [debo subrayarlo], el *regreso al origen, donde, [como ya vimos], vida y muerte se abrazan*”. O. P., op. cit., p. 225. El subrayado es mío.

<sup>133</sup> Jaime Sabines, *Antología poética*, FCE, Santiago de Chile, 1994, p. 47.

partirse, una muerte parcial. Vivir es darse, perpetuarse, y perpetuarse y darse es morir”<sup>134</sup>.

Y aunque actualmente, época de embeleso tecnológico y del más atroz de los materialismos, no existe en el hombre promedio una conciencia lo suficientemente clara (más allá del subconsciente colectivo) de lo que se vislumbra a través de esos instantes de *inconsciencia* amorosa, no debemos dejar de insistir que en el fondo del acto sexual (en la base de la vida-muerte-vida) está la llama de la continuidad y, en lo profundo del ser, está también el ancestral impulso de trascender la existencia discontinua.

El erotismo, entonces, como puede verse ya, en sus diferentes movimientos puede allegar al ser humano al tan ansiado estado de continuidad. Su búsqueda está siempre implicada en cada movimiento divinizante del propio ser, lo que a veces no queda ya muy claro, repito, son las formas por las que normalmente se accedía a ella; recordemos que las leyes ordenadoras (religiosas y seculares) de la sociedad siguen reprimiendo cuando no negando al hombre las posibilidades. Pero, a esto volveremos más adelante.

Ahora, lo que nos interesa es apreciar cómo la llamada de la naturaleza a la reproducción toma en sus redes a los animales mediante períodos determinados llamados de celo, durante los cuales habrán de alterar su comportamiento regular anterior, incluyendo sus actos de supervivencia. Por ejemplo, una especie de antílope, el macho de la gacela de Thompson, llegado el

---

<sup>134</sup> M. de U., op. cit., p. 162.

momento de la reproducción, primeramente gasta buena parte de su energía corporal en delimitar su territorio y en desalojar a los machos rivales; hecho esto, da inicio el apareamiento con las numerosas hembras que ha logrado reunir y conservar en su pequeña heredad, lo cual le ocupará día y noche. Como es de esperarse, la falta de alimento y la copulación continua lo dejarán, al paso de unos cuantos días, completamente inerte, a merced de los depredadores que, expectantes y pacientes, han esperado este final.

Los ejemplos abundarían para ilustrar este violento llamado de la naturaleza, un llamado de carácter inaplazable, incontrovertible y superior, incluso, a todo instinto de conservación. Hasta que no concluye el período de mayor ímpetu sexual, no vuelven las aguas de la supervivencia a su cauce.

Por lo que hace al humano, a diferencia de los animales, su apetito sexual está siempre presente. Sin tardarnos tanto podemos sacar una conclusión de lo que ocurriría con la especie humana si se dejase llevar por el vertiginoso torrente de su sexualidad. Pero, precisamente, tomando conciencia de ello desde muy tempranas épocas de la humanidad, el hombre halló una forma de supervivencia de la especie: el trabajo. Expropiando parte la energía motriz de cada individuo para usos prácticos de la comunidad, el poderoso llamado de la Naturaleza se hizo menos audible a los hombres, pues arduo trabajo requiere la producción de satisfactores materiales y la explotación de las fuentes de alimento propios de la vida comunitaria.

Hay que pensar también que, tal vez, mucho antes de aquel ordenamiento social, basado en un antiquísimo anhelo de inmortalidad, debió

ocurrir el hecho de adquirir conciencia de la muerte y de su esencial manera de violentar el transcurrir cotidiano de la vida; violencia devastadora y portadora, al mismo tiempo, del germen de la conciencia, pues ésta aparece tras una experiencia terrible y repugnante como el de atestiguar la putrefacción de la carne ya sin vida; pues ya

mil veces y en mil tonos, se ha dicho como es el culto a los muertos antepasados lo que enceta, por lo común, las religiones primitivas, y cabe en rigor decir que lo que más al hombre destaca de los demás animales es lo de que guarde, de una manera o de otra, sus muertos *sin entregarlos al descuido* de su madre la tierra todoparidora<sup>135</sup>.

Devastadora, implacable, la muerte trastorna la vida (humana) desde el quehacer cotidiano de los hombres hasta sus más profundos cimientos, pues no hay que olvidar que como trasunto de tan terrible acontecimiento se halla inevitablemente implicado el “aniquilamiento del ser”<sup>136</sup>; así pues, horrorizado, a esta altura consciente también, el hombre repudió esa *violencia* y “dio frente a ella un paso atrás”, como ha dicho Bataille<sup>137</sup>; pues sin este tipo de reservas, difícilmente se habría podido evitar la hecatombe de las instituciones sociales frente a la intemperancia del sexo desbocado y de cara a la devastación que en todo momento representa la muerte.

Y si puedo orquestar el orden de las cosas, tener el control de ellas durante buena parte del tiempo, elijo *razonablemente* (no podía ser de otra manera) ese camino. Aunque como un mal necesario, a la postre el trabajo fue

---

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 81. El subrayado es mío.

<sup>136</sup> G. B., *op. cit.*, p. 59.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, p. 48.

el gran orquestador de la conciencia, a partir de la cual el hombre se distanció de su animalidad para ostentar un juicio claro, diferenciador y ordenador de las cosas del mundo<sup>138</sup>.

Y digo mal necesario, porque en este paso lo que el individuo gana de *humanidad* lo pierde de dignidad: paulatinamente, desde entonces y hasta nuestra época globalizada, fue reducido a *cosa*, visto como un medio para producir objetos utilitarios. Aunque la prohibición no es un error, ni la especie humana ha de sentirse víctima de ella, por el contrario, debemos ver en las prohibiciones originales, ancestrales, un “sentimiento fundamental del cual dependió la humanidad”<sup>139</sup>, así de sencillo. Por eso estamos aquí hasta el día de hoy, en pleno siglo XXI, gracias a ese impulso fundamental de supervivencia de la especie; los males *necesarios* que ha originado dicho impulso son temas que podemos tratar enseguida.

De cualquier forma, voy a reiterarme un poco en lo siguiente. Dije al principio, siguiendo a Unamuno, que “el sexo es carnal hasta en el espíritu”, pero aún carnal como es posee un lado positivo, afirma la vida; y no obstante también, ya lo vimos, significa muerte. En el fondo es vida y es muerte. Es Luz y es Oscuridad (como ya veíamos en Shakespeare). Y es, precisamente, de ese lado oscuro, en el inconsciente profundo del hombre moderno (o posmoderno), donde se cierne, fascinante, el aspecto deletéreo de aquella sexualidad sin

---

<sup>138</sup> Para dar lugar a la conciencia humana es necesario un ordenamiento interior, la tranquilidad interior; pero nuestros impulsos de violencia (muerte, sexualidad, erotismo) destruyen esa tranquilidad, por eso la prohibición acaba siendo tan valiosa, no porque elimine dicha violencia sino porque la controla.

<sup>139</sup> G. B. op. cit., p. 42.

frenos. Hay algo en la muerte que fascina al hombre. El vértigo que le provoca su contemplación y cercanía no deja de tirar de él; el abandono a “los impulsos sinceros de sus pasiones enérgicas y naturales”, así lo confirman. En otras palabras, y para quien ya no pergeñe en lo más mínimo el fundamento natural del sentimiento religioso, ocurre que, para el pensamiento arcaico, la muerte (como la sangre y la sexualidad) está revestida de sacralidad (lo sacro que no es la divinidad, pero la anuncia): posee los elementos esenciales de lo numinoso: por una parte la repudiamos y “damos un paso atrás frente a ella”, como dijo Bataille, pero, por otro lado, nos atrae. Lo que al hombre le atrae de todo este asunto es la posibilidad de recobrar su continuidad perdida. Y es un hecho que su sexualidad le acerca a esa posibilidad. En seguida veremos cómo el erotismo se desborda de posibilidades en ese sentido. Pero antes hay que decir que es necesario no sucumbir, como el libertino en su remolino sádico o como el animal durante sus periodos naturales de celo, ante el impulso ciego que pague con nuestra vida su esencial tributo a la (*verdadera*) muerte.

Por eso no negábamos, líneas más arriba, la pertinencia de la *prohibición*. Si de todas formas, dentro de aquel ordenamiento restrictivo de la sociedad, el de las prohibiciones, el hombre halló (como consecuencia de tener que sortear, eventualmente, esas mismas restricciones) las infinitas posibilidades que le brinda el erotismo para recobrar unos cuantos pero maravillosos instantes de continuidad. Aunque, quizás, se preguntarán, ¿si el erotismo es parte de los mecanismos de control del sexo desbocado, cómo es que el hombre se allega a esos momentos infinitos de continuidad a través de él?

Bueno, pues resulta que este papel de moderador del sexo no define, por sí solo, los límites ni las pretensiones del erotismo. “Eros puede extraviarnos, hacernos caer en el pantano de la concupiscencia y en el pozo del libertino; también puede elevarnos y llevarnos a la contemplación más alta”<sup>140</sup>. Es decir, ¡el erotismo oscila muchas veces del sexo natural al amor! Razón por la cual todo mundo puede, en algún momento, llegar a confundirlos. Y razón de más por la que es bueno dejar bien claros los límites de cada uno de estos elementos; aunque, sin duda, por más renglones que le dediquemos a esta tarea, correremos el riesgo de quedarnos aparatadamente lejos de llegar a dilucidar todo su significado (sobre todo hablando del amor). Pero no nos agobiamos por eso, hay imágenes asombrosamente contundentes de tan claras, que nos remiten a la esencia de las cosas (la poesía tiene esa facilidad). Octavio Paz erige la siguiente metáfora para mostrarnos el universo que contiene estos tres elementos y sus delimitaciones: “el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Éste es uno de sus enigmas”<sup>141</sup>.

Lo mencioné desde un principio, el lugar del sexo está en la *raíz* del erotismo y el amor. Y si decimos impulso sexual, estamos hablando de un “hambre. Y pertenece a la naturaleza de un hambre buscar a cualquier precio su saciedad”<sup>142</sup>. Aunque, claro, dicho de esta manera, parecería que aún estamos lejos de llegar al puesto del amor; pero no creamos que demasiado, por

---

<sup>140</sup> O. P., op. cit., p. 237.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>142</sup> Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1997, p. 146.

lo que acabamos de ver, y, además, no perdamos de vista el vaivén de ese movimiento pendular que, alternativamente, toca los extremos del universo erótico.

Así pues, ante todo lo dicho, a pesar de su eventual furia, y a pesar de que su fuerza puede ser devastadora si se le deja libre, podemos advertir que el sexo (el erotismo de los cuerpos, como diría Bataille), establecidos sus reales en la materialidad de la carne, también puede llegar a ser, como ya dije antes, tan radiante como un día de sol en el que se exalta todo el *potencial* de la vida.

Enseguida hablaré de algunos aspectos que definen al erotismo como un hecho social. Pero, antes, me gustaría resumir lo que hasta aquí he querido decir. Esto es, que el hombre desde muy pronto en el tiempo se opuso y se previno a la catástrofe producto de una sexualidad desenfrenada; fundando en lo razonable de las prohibiciones el orden social y el origen de sus instituciones. Pero no debemos olvidar que “somos, de todos modos, animales. Ciertamente somos hombres [cuerpos] y espíritus, más no podemos hacer que la animalidad no sobreviva en nosotros y *nos sobrepase muchas veces*”<sup>143</sup>.

### **3.2. El erotismo**

Digo entonces que la animalidad ancestral sobrevive persistentemente en el ser humano. Y, oponiéndose al polo espiritual, la define una sexualidad *exuberante*; y no es sino en el lado de las cosas, mejor dicho, en el lado de la *conciencia* de las cosas (de las cuales el cuerpo forma parte) que el apetito sexual es serenado.

---

<sup>143</sup> G.B., op. cit., p. 156. El subrayado es mío.

El bloque social orquestó, en el mundo de la moral, formas y reglas de contención de la sexualidad desenfrenada y consecuentemente originó su transfiguración a través del erotismo. Esa es nuestra piedra de toque: el erotismo es sexualidad transfigurada por el bloque social. Es una representación. Una metáfora de aquélla, como ha dicho Octavio Paz<sup>144</sup>. Porque el erotismo, más allá de la sexualidad reproductiva, es una creación humana; en otras palabras, es, al mismo tiempo, una expresión de la vida misma y, por extensión, lo es de la vida social. Pero hay que señalar que si hablamos de erotismo, estamos hablando de un hecho que implica, quiérase que no, la vida interior del hombre; de su conciencia (incluso su subconsciencia), de sus palpitaciones más acabadas; en suma, de toda la complejidad del *ser*, sin lo cual el impulso sexual del hombre quedaría en un llamado básico a la cohabitación muy semejante a aquel que acusa el resto de los animales.

Así, digo pues, que el erotismo nace de la mano de aquel antiquísimo proceso socializante que acabaría por erigir las instituciones sociales y aposentando a la sexualidad en el seno constrictivo de la cultura civilizada. Desde que fuera establecido el trabajo ordenador de la vida social por los primeros hombres, se inició un cambio en la percepción del sexo natural (orgánico y sacro de las antiguas religiones) por aquella otra del sexo vergonzoso característico del mundo de la moral (transición que vemos bellamente ilustrada en la imagen bíblica de la expulsión del Paraíso). Y desde

---

<sup>144</sup> Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade*, 2ª, Tomo 10 de las Obras Completas, FCE, México, D. F., 1996, p. 47.

entonces, la esfera de la *prohibición* se ha ido estrechando cada vez más en sus límites, sobre todo, con la llegada y establecimiento de la religión católica en Occidente, con su guerra anti sexo y su flagelante misoginia<sup>145</sup>.

Mientras que en las antiguas religiones era la *transgresión organizada* un cimiento de sacralidad, pues lo que hacía la religión antes del cristianismo era *regular* la transgresión de las prohibiciones originales (aquellas de las cuales dependió la humanidad, *no matarás, no fornicarás, etc.*), incluyendo la prostitución, pues en esta se mostraba continuamente, al transgredir, el aspecto sagrado de la sexualidad *per se*; pero en el cristianismo la transgresión ya no acerca al hombre a la divinidad, por el contrario, le hace caer de la gracia de Dios. Tras la subversión luciferina, si hemos de tornarnos alegóricos, Lucifer, el Ángel caído, fue arrojado del cielo al mundo terrenal, hogar de la humanidad, pues, “aunque era de origen divino, en el orden de las cosas cristiano, la *transgresión* ya no era el fundamento de su divinidad, sino el de su caída”<sup>146</sup>. Todo lo que fuese ahora *transgresivo* (el Diablo –símbolo máximo de subversión–, el sexo, la prostitución) cayó a lo profano porque, como dice Bataille, entre más pronto “desapareciese el sentimiento [religioso] al que se accedía con la transgresión de lo prohibido”<sup>147</sup>, más rápido se asimilan y se

---

<sup>145</sup> Situándonos en el siglo XII, la “Institución de muy lejos la más poderosa de todas, tanto más fuerte por cuanto seleccionaba a su personal y se liberaba de toda influencia, la Iglesia decidió situar la sexualidad bajo su estricto control. La iglesia estaba dominada entonces por el espíritu monástico. La mayoría de sus dirigentes, y los más emprendedores, eran antiguos monjes, que se creían ángeles. Pretendían, como aquéllos, no tener sexo y se enorgullecían de su virginidad; *se horrorizaban de la mancha sexual*”. Georges Duby, *Mujeres del siglo XII*, vol. III, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, p. 43. El subrayado es mío.

<sup>146</sup> G. B., op. cit., p. 127.

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 131.

*confunden* en la conciencia colectiva lo sagrado impuro con lo profano. Es decir, la transgresión, de índole sacra en un principio, se profana. La transgresión se vuelve profanación. Y en esa misma inercia, de la profanación se ha seguido, en el mundo actual, a la degradación. Y acaba por degradarse, no sólo el sentimiento religioso al que se llegaba con la transgresión, sino todos los demás aspectos de la vida del hombre (degradación fácil de constatar en el lenguaje soez de uso corriente en todos los niveles de nuestra sociedad actual, que nombra vulgarmente todo lo que antes estaba dotado de sacralidad, incluyendo el cuerpo y, mayormente, los genitales). Pero, esa es la idea, separar lo sagrado impuro de la pureza sagrada, desaparecer cualquier noción de sacralidad en todo aquello que no se reserve al *nuevo* Bien.

Así pues, el cuerpo y el erotismo fueron condenados a la esfera de lo profano y literalmente satanizados; de tal manera que, para el siglo XII, etapa que nos interesa aquí por lo que veremos más adelante, la Iglesia ejercía un estricto control sobre la sexualidad de hombres y mujeres, en tal grado que no es de extrañarse que cualquier ser humano se estremezca tan sólo oír mencionar las posibilidades eróticas. Pero el erotismo no se inactiva en la esfera de la prohibición, por el contrario, acicateado el deseo por aquello que no está permitido, es en lo *prohibido* donde hallará su máxima realización. Durante el encuentro amoroso de la pareja, las metáforas eróticas del sexo (como decir, el relato *figurado* de la actividad reproductiva de las bestias, con sus expresiones de ademanes tenues, enternecedores, o, por el contrario, *salvajes*) vienen a posarse, espontáneas, excitantes, en las tierras fértiles de la

imaginación de los amantes; por lo tanto, por un lado, deseo que engendra un cúmulo grande de fantasías eróticas; por otro, fantasías que recrudescen el deseo, dan lugar a un círculo virtuoso que deja muy atrás, como ya varias veces mencioné, el impulso primario (y la ordenanza católica) de la reproducción. El sexo primario había sido superado, aunque seguía siendo el sustento de las expresiones eróticas. Sin sexualidad, ya vimos, no puede haber erotismo. Ya decía antes también que estas posibilidades podían ser inagotables, y que podían ir de la diversidad natural a lo perverso, pero todas válidas para expresar la vastedad del universo erótico. Tan sólo hay que dar un vistazo a lo que Freud llama perversiones de instinto sexual para ilustrar este abanico inmenso de posibilidades. Para el creador del psicoanálisis la única forma de hacer sexo *normal* en la naturaleza es uniendo los genitales masculino y femenino, todo lo demás, de menor a mayor grado, desde el beso en la boca hasta el extremoso sadismo, ya pueden ser considerados perversiones de tipo sexual; el propio Freud las divide en dos grandes grupos por donde desfilan las relaciones homosexuales, la masturbación, el fetichismo, el sadomasoquismo y un largo etcétera; pero ahí no termina el asunto, estos dos grandes grupos encierran otras tantas subdivisiones. Siendo una de estas la que, a la postre, llama toda mi atención:

La primera comprende a los individuos que buscan la satisfacción sexual de la realidad, y la segunda, a aquellos otros que se contentan simplemente con representarse en su

fantasía dicha satisfacción y sustituyen el objeto real por una creación imaginativa<sup>148</sup>.

Por lo tanto, y por todo lo que acabo de decir, el erotismo no sólo es un instrumento social para domeñar el sexo desbocado, sino que sus amplias posibilidades de realización (real o imaginaria) abren otro tanto número de puertas hacia la consecución de la tan ansiada *continuidad del ser*. El erotismo, pues, mecanismo socializador como es de la sexualidad, al mismo tiempo es disidente y subversivo de las formas que trata de imponerle el bloque social. Actúa en el sentido de derruir las propias leyes que lo originaron. No está maniatado del todo. Incluso todo mundo hemos sido testigos, tantas veces, de las distintas maneras en que el erotismo tiende a evidenciarse y solazarse en cualquier lugar público de la ciudad. No obstante que, por lo general, los amantes busquen un espacio que se torne íntimamente personal, donde puedan ponerse a salvo, aunque sólo sea momentáneamente, de los timoratos censores de la libertad. Pues, de todos modos y en todas partes, dentro del dominio de la moral, la sexualidad humana y la dignidad de sus ejercientes siempre han sido puestas en tela de juicio.

Ante todo este panorama, me permito ahora una digresión para sacar a relucir la obra del poeta español Federico García Lorca, rebosante, como dice Christopher Flint, de una “oposición recurrente [...] entre las obligaciones de la

---

<sup>148</sup> No voy a abundar más en el tema, lo saco a relucir porque me permite dar una muestra clara de las infinitas posibilidades eróticas en poder de la imaginación. Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, Altaya, Barcelona, 1998, p. 321.

práctica social institucionalizada y los efectos liberadores del deseo”<sup>149</sup>. Pienso ahora en la trilogía rural *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*; y particularmente me hago una pregunta conducente: ¿en dónde desembocan esos “efectos liberadores del deseo” en *Bodas de sangre*? Estamos en camino de saberlo. Mientras tanto, permanezcamos un poco más en la esfera de los impulsos naturales de la sexualidad humana, dícese, todavía en el coto del erotismo de los cuerpos.

Y entonces digo que, en un nivel básico (no por ello simple), el erotismo de los cuerpos actúa con la altivez de un egoísmo desvergonzado, cuyo mejor ejemplo lo tenemos en las ya mencionadas historias del Marqués de Sade, donde vemos que se convierte al *otro* en un objeto inanimado, o dicho de otra manera, siguiendo a Octavio Paz, se convierte al otro en un “objeto erótico, [el cual] no debe tener existencia propia, pues apenas la tiene vuelve a ser *conciencia* inaccesible”<sup>150</sup>. Para avanzar, para dar un paso en el sentido del amor (o erotismo de los corazones) tiene que incluirse en esta tendencia unilateral el libre albedrío, esa coyuntura que coloca a mi pareja frente a mí como un *sujeto* de deseo y con toda la *libertad* de tomar una decisión propia al respecto. Es decir, la persona (cuerpo y alma) libre, que elige y se entrega voluntariamente sigue delineándose y muy pronto estaremos hablando de ella. Así entonces, como ya dije, a primera vista, entre el egoísmo cínico del erotismo de los cuerpos y el *más allá erótico* (el lugar del amor) parece haber una gran

---

<sup>149</sup> Christopher Flint, “La carne del poeta: representaciones del cuerpo en Romancero gitano y en Poeta en Nueva York”, en *Estudios sobre la poesía de Lorca*, ISTMO, Madrid, 2005, p. 166.

<sup>150</sup> O. P., *Un más allá erótico...*, p. 62. El subrayado es mío.

distancia. Pero esas son sólo alucinaciones provocadas por las arenas ardientes, y aparentemente desérticas, de nuestra sexualidad descarnada. En realidad, buscamos un oasis, un espacio donde el amor recíproco sea propiciatorio de paraísos terrenales como aquellos propiciados por los amores de Tristán e Isolda, los de Romeo y Julieta o los de Fabricio del Dongo y Clelia Conti; en los que, como ya vimos, es precisamente esa estancia paradisiaca de entrega total recíproca la que acaba por volverlos uno solo (recordemos que el sentido último del erotismo es la fusión); y es ahí también donde llegado el momento de afrontar a la muerte habrán de experimentar el muy humano (y properciano) anhelo de querer *prolongar* el goce de su amor *más allá de los límites de la vida* (un deseo que en la sufrida condición apasionada se vuelve de antemano un *más allá de la muerte*, porque la muerte significa, ya lo sabemos, el final del dolor que se siente <sup>151</sup>).

Estamos, pues, ante una conclusión que parece irrevocable: aspiramos a la *continuidad* del *ser* por el lado de la "contemplación más alta", como dice Octavio Paz, y, a la vez, por el opuesto (y complementario) del sexo consumado. La clave está en el erotismo y sus movimientos, como ya lo describí más arriba, cuando hablé del retorno a la Naturaleza reconciliada. Entonces ¿por qué al hombre le asustan tales movimientos? Sin duda porque se han ensuciado detrás de las rigideces de la vieja moralidad y porque, recordemos lo que mencioné al principio, en el fondo se codean con la muerte, o por lo menos

---

<sup>151</sup> De cualquier manera, no se me escapa que al seguir las propuestas de Bataille y Paz, adopto una definición de tintes cristianos, de aspiraciones a un *más allá*, morada de Dios.

tienen ese significado. Pues “acaso el supremo deleite de engendrar no es sino un anticipado gustar la muerte, es desgarramiento de la propia esencia vital. Nos unimos a otro, pero es para partirnos; ese más íntimo abrazo no es sino un más íntimo desgarramiento”<sup>152</sup>.

He aquí, entonces, un punto determinante del erotismo, o mejor dicho, la parte indecible de él. Y es que acaso, como dice Unamuno en este pasaje de *Del sentimiento trágico de la vida*, el erotismo no sea más que eso: "un anticipado gustar la muerte", una representación del aniquilamiento total que el hombre rechaza sin aceptar nunca abiertamente que le atrae. Con lo cual ya estamos, evidentemente, ante uno de los hechos velados de la experiencia humana que da cabida a la aparición del mito; pues recordemos que

el mito aparece cuando resulta peligroso o imposible reconocer claramente cierto número de hechos sociales o religiosos o de relaciones afectivas, que se insiste sin embargo en conservar o que es imposible destruir. [...] *Necesitamos un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está vinculada con la muerte y supone la destrucción para quienes abandonan a ellas todas sus fuerzas. Queremos salvar esa pasión y amamos esa desgracia, y, por otra parte, nuestras morales oficiales y nuestra razón las condenan*<sup>153</sup>.

Eso es cierto. Amamos esa pasión y necesitamos una justificación para aceptar que esa pasión que amamos está vinculada con la muerte y que nos arrastra a la destrucción, pero que allá vamos detrás de ella arrastrando nuestra prudencia, nuestra heredad y nuestra vida misma.

---

<sup>152</sup> M. de U., op. cit., p. 162.

<sup>153</sup> D. de R., op. cit., p. 21. El subrayado es mío.

Hablemos en seguida de ese soterrado vínculo que sostienen los impulsos más sinceros y naturales de la pasión erótica (nuestro ya viejo conocido concepto del *deseo*) con la muerte, y de cómo los dos extremos del erotismo se tocan entre sí y se complementan. Cuerpo y alma se juntan, pues son los dos grandes elementos del verdadero amor humano.

### **3.3. El amor**

En Occidente, desde la idea platónica del amor (y mucho antes todavía, con la religión órfica), seguida de los dogmas de la influyente Iglesia católica, existe una larga tradición del cuerpo como cárcel del alma durante su breve tránsito por este mundo, pues el alma aspira a un plano o estado ideal *más allá* de la efímera existencia de la carne; esta idea (de origen platónico, digo) es tan cautivadora que la imagen del alma encarcelada y su liberación del cuerpo, post-mortem, alimentará por largos años y siglos la metáfora de la *cárcel* de amor que hemos hallado en la literatura occidental desde la poesía amorosa latina (con sus primicias en Catulo), renaciendo en las expresiones de la poesía provenzal cortesana, pasando por Petrarca, Shakespeare, Diego de San Pedro, San Juan de la Cruz, y sus consecuentes e inevitables resonancias que alcanzan a la poesía amorosa del siglo XX y sus postrimerías.

Así pues, como en el platonismo, con el cristianismo vino la promesa católica de la inmortalidad de las almas, y cierto, el cristianismo no negaba el cuerpo, pero, como en el platonismo, el cuerpo es sólo un *objeto* en un segundo plano, un nivel anterior a la realización de las más altas pretensiones del alma.

Es decir, no hay todavía un sujeto, una persona, menos una conciencia (que acepta o rechaza); sino que también en el cristianismo es el alma la que aspira a una fase de salvación<sup>154</sup>. Incluso, en la Edad Media (y mucho tiempo después), más allá del mero sentido metafórico, con el precepto católico de desposar el *alma* de las mujeres sin esposo, con Cristo, se terminaba enviando a un gran número de ellas a lo que acababa siendo un perpetuo encierro conventual; con lo cual se pretendía eliminar para ellas y para los hombres el peligro de la tentación de los placeres de la carne; pues es ella, la *mujer*, fuente de lujuria y encarnación de la suma de todos los males que abruma a la humanidad, si es que hemos de hacerle caso a las viejas historias difundidas por el mito clásico de Pandora y por la parábola bíblica de la pérdida del Paraíso; pero lo rescatable de todo esto es que se ponían en evidencia las relaciones efímeras del alma y el cuerpo en este mundo de por sí concupiscente. Estamos hablando, como se puede ver, del ya mencionado egoísmo impúdico del erotismo de los cuerpos, regodeándose en las entrañas mismas del catolicismo.

Había que esperar hasta el siglo XII después de Cristo para que surgiera la noble concepción del amor cortés y el mito de la pasión que introduce la verdadera aceptación del cuerpo como parte de la *persona*, junto con el alma. El amor es algo espiritual; pero también es sexo.

---

<sup>154</sup> Y, para colmo de males, el cristianismo, en ese “deseo de reencontrar [la] continuidad perdida hizo del más allá de este mundo real una prolongación de *todas las almas discontinuas*. Pobló el cielo y el infierno de multitudes *condenadas con Dios a la discontinuidad eterna* de cada ser aislado. Elegidos y condenados, ángeles y demonios, se convirtieron en fragmentos imperecederos, divididos para siempre, arbitrariamente distintos unos de otros, arbitrariamente separados de esa totalidad del ser a la cual no obstante debemos referirnos”. G. B., op. cit. p. 126. El subrayado es mío.

Así, ahora y desde hace ocho siglos el amor humano pretende poseer un alma y un cuerpo y no a cada uno por separado. ¡Herejía! Claro que sí, el amor es inmanentemente una herejía. Por eso no voy a profundizar en el origen religioso, o, mejor dicho, herético del amor cortés, pues como ha dicho Octavio Paz, el amor en Occidente se desarrolló "frente a la religión, fuera de ella y aun en contra"<sup>155</sup>. Mientras aceptemos que el alma y el cuerpo están implicados en el fenómeno amor, quizás el verdadero origen de *cortezia* nunca importe tanto como sus enseñanzas en la concepción amorosa occidental hasta ya bien avanzado el siglo XXI.

El mito de la pasión amorosa, como ya vimos en el capítulo I, nos llega a través de una larga tradición de poesía erótica y mística, porque “nuestra poesía mística”, dice Octavio Paz, “está impregnada de erotismo y nuestra poesía amorosa de religiosidad”<sup>156</sup>, la culta y la popular, cuyas resonancias podemos hallar incluso en el hombre moderno a manera de cierta nostalgia incomprendida (velada por el racionalismo y el materialismo actual en boga), pero ¿por qué la trascendencia del mito? Pues porque tiene que ver con otro sentimiento de la misma sutileza: la ya mencionada nostalgia del hombre por su *continuidad* perdida. Es decir, lo que tiene que ver con el sentimiento religioso.

Para empezar, estoy de acuerdo con Octavio Paz, las reglas de *cortezia* son reglas que no sabemos si se llevaban a cabo o no, pero que en todo caso son

---

<sup>155</sup> O. P., *La llama doble*, p. 233.

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 279.

un código, convencionalismos de los que emana una manera de pensar el amor en un determinado momento y lugar; concretamente estoy hablando de la Provenza del siglo XII, todavía en plena Edad Media. Pero desde entonces esta visión y configuración del amor ha sido un paradigma para muchos poetas de distintos países; este es el caso del poeta español Federico García Lorca. Por ahora sólo me adelanto a decir que la visión del amor que caracteriza ese largo trecho hasta llegar a García Lorca es la “visión de la experiencia del amor humano que tiene Petrarca, sobre todo en términos de lo *eternamente contradictorio y conflictivo*”<sup>157</sup>.

Así entonces, el mito de la pasión trasciende hasta el hombre posmoderno a través de sensaciones escondidas, que durante siglos han sido expresadas por medio de la literatura; una de las principales características de esta expresión es el eterno enfrentamiento de elementos contrarios; característica no casual que se da también en la base del sentimiento religioso. Así es, para seguir hablando del amor cortés, tengo que acercarme, una vez más y más concretamente, a la naturaleza del sentimiento religioso. Pero no me refiero, por supuesto, a los dogmas y ritos de las religiones actuales; hablo de la *experiencia interior* en los términos bataillianos que denominan ese sentimiento natural y ancestral común a toda la humanidad.

El místico aspira (con ansias) a superar su condición sensual por la vía ortodoxa cristiana del *matrimonio* del alma con Dios o por la variante herética

---

<sup>157</sup> Andrew A. Anderson, “García Lorca como poeta petrarquista”, en *Estudios sobre la poesía de Lorca*, ISTMO, Madrid, 2005, pp. 265-266. El subrayado es mío.

de la *fusión* del alma y Dios (si te fundes con Dios, eres Dios); el artista, por su parte, intuye y manifiesta sus propias aspiraciones de *trascendencia* por medio de la obra de arte (y aunque Unamuno diría que la obra firmada es una vanidad terrenal, lo que aquí finalmente nos interesa resaltar es el anhelo de posteridad). Por lo demás, como ya adelantaba un poco más arriba, en el apartado sobre el erotismo, todos los hombres experimentan en lo profundo de su ser dos impulsos que resultan contradictorios, una mezcla de atracción y de rechazo que fundamenta la experiencia del sentimiento religioso. El cual podemos explicar de la siguiente manera: en el fondo, dice Bataille, es lo *sagrado* lo que es objeto de una prohibición (tal y como ocurrió en los profundos orígenes de la humanidad con la sexualidad y con la muerte), y si seguimos estrictamente las reglas que nos dictan esas prohibiciones, verbigracia, *no matar*, *no fornicar*, ¿qué pasa? Simplemente ¡nos olvidamos de que hay una prohibición! Pero el impulso opuesto, contradictorio, que se mueve en el espíritu humano es la atracción por transgredir esa prohibición, aún a sabiendas de que puede ser un impulso que le pierda y le aniquile. Al ser humano le atrae la muerte y sabe que ciertos impulsos naturales lo pueden llevar hasta ella, que lo pueden llevar hasta el final del tormentoso camino que reiteradamente señala el Marqués de Sade en sus novelas y narraciones, por eso se impusieron las reglas, las prohibiciones que, como mencioné antes, no son estrictamente gratuitas, aunque también es cierto que quienes las han ido estrechando y tergiversando a través de la historia son las mentes obtusas y manipuladoras del poder (civil y eclesiástico).

Por ser algo difícil de aceptar, esos impulsos de muerte se ocultan o se velan, y este velo social, este velo cultural es el mito (el mito fundador de religiones arcaicas). Así pues, es la mitología la encargada de enmascarar estos impulsos terribles (de transgresión) que provocan los dioses que encarnan *lo sagrado*. “Los hombres”, dice Bataille, “están sometidos a esos dos impulsos: uno de terror que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación”<sup>158</sup>. He aquí, entonces, el sentimiento que el hombre tiene de Dios. De la *Esencia* divina que llena de temor y que colma de fascinación el alma de todo ser humano.

Pero, ¿cómo funciona la prohibición en el espíritu del hombre? Si se transgrede la prohibición, "experimentamos, en el momento de la transgresión, la *angustia* sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado"<sup>159</sup>. Es decir, la transgresión nos atrae sencillamente porque intuimos que es el pasaje a nuestra estancia de reconocimiento con la Eternidad y lo rechazamos porque significa en el fondo la aniquilación del ser. Así, cualquiera que haya experimentado la angustia que esta contradicción le produce, entenderá que *ésta* angustia ayuda a mantener en pie todas las prohibiciones que se refieren a la muerte, al erotismo o, lo que es lo mismo, a lo sagrado.

Sólo hay que agregar algo que es muy importante: *la angustia* no se debe tanto a causas externas como el señalamiento o reprobación social sino más bien a este *movimiento interior*, a este conflicto interno que acabo de describir.

---

<sup>158</sup> G. B., op. cit., p. 72.

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p.43.

Sentimiento de gozo y angustia del que no se libra ni la más puritana, ni la más grosera de las almas de cualquier sociedad. De hecho es el místico el que lleva a su máxima expresión este conflicto entre la carne y el espíritu. Y si aceptamos que el hombre ha seguido natural y muchas veces inconscientemente semejante movimiento interior, nos damos cuenta clara de por qué el místico, el artista y cualquier mortal (más conscientemente aquéllos que éste) han estado siempre muy cerca de la divinidad.

Así, entonces, por ese camino divinizante que traza el sentimiento religioso, regreso ahora al mito de la *pasión*<sup>160</sup>. El cual subyace en el surgimiento circunstancial (y afortunado) de las *reglas de cortezia* en las casas nobles de la Provenza del siglo XII; estas reglas, imbuidas de un sentimiento religioso, tenían necesariamente que anidar profundo en el espíritu del hombre, de tal modo que haciendo un largo recorrido en el tiempo han podido arribar un tanto desdibujadas a nuestros días; pero, además, adoptaron un lenguaje propio para ser expresadas: el de la literatura, heredera de la religión, dice Bataille<sup>161</sup> (pues qué es el sacrificio antiguo y el ritual moderno de la eucaristía, sino la representación del último acto de un drama), con lo cual se convertirían en un ideal de amor y de vida al que ferozmente se opuso la religión oficial.

---

<sup>160</sup> La *passio* latina que tiene dos sentidos que a veces se confunden: “sufrimiento” y “amor extático”. A. A. A., op. cit., p. 281.

<sup>161</sup> G. B., op. cit., p. 92.

Pues el mito, ya lo dije un poco más arriba, tiene una relación estrecha con lo sagrado<sup>162</sup>, pero en términos de herejía, pues todo mito oculta un significado inquietante o negativo, razón por la cual se expresa en sentido indirecto: el mito es el sistema que suaviza una verdad insostenible. Y qué hecho más insostenible que la *in-corporación* del alma y el cuerpo, o los deseos de muerte como única forma de liberarse del dolor que acompaña siempre a la pasión amorosa. Pasión ciega. Lo que nos lanza en busca de la muerte liberadora “es el sentimiento, que no la razón”, como diría Miguel de Unamuno<sup>163</sup>.

Recordemos ahora que en la base de la reproducción sexual está la fusión de dos individualidades y que el sentido máximo del erotismo es eso mismo, la fusión; por ello toma sentido la relación “entre el beso y el mordisco, entre el deseo de amar (sexualmente) a una persona y el de comerla, [...] la idea común [es la de la] *incorporación*”. Es el mismo factor que destaca en la comparación del “amor sexual y el amor de Jesús *mediante la idea de comer*”, “donde besar / comer a la persona amada se iguala a la de comulgar / comer *la eucaristía*”<sup>164</sup> (símil de conmovedora belleza que recrea Shakespeare, como ya vimos, en la escena V del Primer Acto de *Romeo y Julieta*: “y que vuestros labios limpien los míos de pecado”<sup>165</sup>).

---

<sup>162</sup> Y el “mito cortés, mejor que cualquier otro, se prestaba a [este] proceso, puesto que había podido traducirse sólo en términos de amor humano, aunque entendido en sentido místico”. D. de R., op. cit., p. 245.

<sup>163</sup> M. de U., op. cit., p. 49.

<sup>164</sup> A. A. A., op.cit., pp. 276-277.

<sup>165</sup> Cf. supra, p. 51.

Pero, ¿a qué viene este juego de analogías? ¿A dónde voy con semejante circunloquio? Pues a recalcar en el intento cortés-petrarquista de dar *elevación* al amor obsesivo humano en términos que describen el amor en Dios y, en el sentido inverso, con la utilización de términos religiosos con los que se pretende evidenciar la intensidad o incluso la pureza del amor humano. El sufrimiento, la insatisfacción continua, la no posesión (sexual) de la persona amada conducen a la exaltadísima expresión lingüística del *vivísimo* sentimiento por esa persona, equivalente a estar en Dios. Pero será un sentimiento que se manifiesta en la angustia, como anota Bataille en *El erotismo*<sup>166</sup>.

Porque hablar de pasión es hablar de un sentimiento que puede ser más violento que el deseo natural de los cuerpos. La pasión supera en violencia al impulso sexual por un reflejo de insatisfacción en la búsqueda del objeto deseado (que implica la *continuidad del ser*), ya que la consecución del objeto de nuestro deseo puede resultar prácticamente inalcanzable a causa de fuertes obstáculos, ahora sí, dicho sea de paso, religiosos y seculares. Recordemos cómo Thomas hace decir a Tristán, cargando con todas esas trabas sociales y religiosas:

Si me acuesto con mi esposa, Isolda se enfurecerá; si no lo hago, todos reprobarán mi conducta: la joven se enojará conmigo, sus padres y sus amigos me odiarán, mi reputación se manchará, y ante Dios seré culpable. Temo a la ignominia, temo al pecado<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> La esencia de la pasión, dice Georges Bataille, "es la sustitución de discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa. Pero es una continuidad que se hace sentir en la angustia, en la medida que esa continuidad es inaccesible". G. B., op. cit., p. 24.

<sup>167</sup> Thomas, op. cit., p. 115.

Por otra parte, la metáfora “del amor como [un] dolor físico agudo tiene cierta base en la realidad”<sup>168</sup>, nosotros la recogimos en Apolonio, donde Valverde Sánchez nos hizo notar que la descripción de la pasión amorosa en *Argonáuticas* es muy semejante a las descripciones de heridas de combatientes que aparecen en la *Iliada*. El mito del famoso *Cupido* es clásico no sólo por sus orígenes sino por su utilización hasta la actualidad. La imagen de la flecha, la herida y la llaga han recorrido un amplio trecho en la historia de la poesía amorosa occidental.

Constante ha sido la popularidad de esta metáfora del amor (que en la actualidad llega hasta lo banal), sin embargo, uno de sus momentos culminantes está casi a medio camino, dentro de la tradición cortés-petrarquista, en las cuales el amor es “obsesión, locura, enfermedad, herida, condiciones todas que causan dolor físico y sufrimiento emocional y psíquico del amante”; es decir, el sufrimiento es *el centro* de la experiencia amorosa que, por equivalencia, se asemeja a la muerte, sobre todo, como una muerte del alma (la famosa muerte en vida). Pues ya he mencionado que en el convencionalismo de *cortezia* hay una “mezcla siempre inestable de elementos contradictorios: esperanza-deseesperanza, alegría-tristeza, aceptación-rechazo”<sup>169</sup>. Un remolino de inevitable *insatisfacción* de la que nace el sufrimiento *continúo*.

Y así, con este tenor en *crescendo*, debo referirme al amor cortés como una relación sadomasoquista entre la amada *cruel* y el amante asiduo al

---

<sup>168</sup> A. A. A., op. cit., p. 274.

<sup>169</sup> Ídem.

sufrimiento, en la que la nobleza del amor se medía en relación a su intensidad y duración (de ahí el sacrificio de castidad de Tristán o el tormento del cilicio por parte de Isolda). Debo agregar que la relación sadomasoquista no está del todo ausente en la obra lorquiana; como no lo está mayormente el sufrimiento que es en sí un elemento necesario en las situaciones paradójicas del amor lorquiano (como lo fuera en Petrarca o en Juan de la Cruz).

Y, sin embargo,

aquí debe indicarse una diferencia entre la situación de amante petrarquista convencional y el amante lorquiano. [...] El amante cortés tenía que vivir con el sufrimiento de lo incumplido porque sufrir de tal manera era, precisamente, lo que probaba la verdad de su amor y su nobleza, y al *seguir* sufriendo, prolongaba su amor [...]. En la poesía de Lorca, la insatisfacción se eleva a un nivel emocional y espiritual, [incluso] hacer el amor físico no provee una satisfacción adecuada ni mucho menos duradera [...]. Esta insatisfacción que tiene qué ver con la visión *existencialista* del hombre, [es decir], ningún cuerpo y ninguna conciencia puede fundirse –unirse– con otro y de allí deriva la fundamental separación, soledad y enajenación del hombre<sup>170</sup>.

En el amor cortés el sufrimiento continuo prolongaba la constancia del amor y el encuentro sexual brindaba momentos de gran gozo; en Lorca ni siquiera el contacto físico proporciona satisfacción duradera, el colmo de la angustia se magnifica. No nos extrañe que en semejantes extremos, el ser humano llegue a desear la muerte: incluso desear la muerte del ser amado, todo antes de seguir padeciendo la angustia que siente.

Pero aún quienes han tenido la suficiente decisión para seguir y vivir (sufriendo) la fuerza de su pasión (porque es lo que más deseamos lo que puede

---

<sup>170</sup> *Ibíd.*, p. 271.

arrastrarnos a la destrucción), recurren a una justificación de ese terrible impulso (pues, como mencioné anteriormente, en este intento de justificar o velar, se halla la raíz del mito). Ya fuimos testigos, en el Capítulo I, de la existencia de ciertos *elixires* (como los mencionados en *Tristán e Isolda* o en *Romeo y Julieta*); o quizás ya hemos oído hablar de la casualidad del amor y de grandes fuerzas telúricas (como las que a la postre señorean en *El maleficio de la mariposa*, en *El público* o en *Bodas de sangre*) como agentes externos y, por supuesto, ajenos a la voluntad de los amantes.

Porque esclavos de la pasión, los amantes son arrastrados, jalados por estas grandes *fuerzas* hasta el extremo final de la ruta que hace más de doscientos años revelara con premonición el divino Marqués; los amantes, por designio del Destino, son señalados, ungidos, y tarde o temprano, irrevocablemente, colocados (como en un rito sagrado) en la piedra de sacrificio<sup>171</sup>. Por eso podemos seguir un largo rastro de sangre y muerte en nombre de la pasión: Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, héroes del Medievo y del Renacimiento que anteceden a la época moderna en la que nacen los personajes lorquianos, herederos lejanos del sufrido amor provenzal y petrarquista y más cercanamente de los románticos Werther y Fabricio del Dongo, que han de morir dejando en el mundo la angustia de un amor frustrado y, en algunos casos, ni siquiera satisfechos físicamente. Y es que todos ellos no tenían esperanzas de superar la fuerza del Destino, porque

---

<sup>171</sup> “El rito es la representación, reiterada en fecha fija, de un mito; esencialmente, de la muerte de un Dios”, como ocurre en la misa actual. G. B., op. cit., p. 92.

pertenecen a esa estirpe de tintes clásicos en los que se recrea un antiquísimo sacrificio ritual, atávico y esencialmente religioso. Con lo cual estoy hablando de los mismísimos elementos que fundan la Tragedia, aquellos que se desvanecen (a la razón) en los lejanos orígenes de las religiones ancestrales.

En este terreno, de contornos trágicos, los amantes tienen momentos de cordura durante los cuales intentarán zafarse de los impulsos aniquiladores engendrados por la pasión (metafóricamente atribuibles al mítico *elixir* de Amor); mas sin embargo, en estos casos, las potencias destructoras son más fuertes que la *luz* de la razón; son obsesivas, de hecho, incontrovertibles, como en el curso del Capítulo I pudimos apreciar; mientras que el amor propiamente dicho (así, sin apellidos) requiere para realizarse por lo menos de otro elemento esencial, la *libre elección*. La libertad de cada persona para elegir ser parte de un misterio, de una entrega sin egoísmos que reconoce al *otro* y que se opone y se complementa con el elemento superior que puedo seguir llamando Destino; de tal manera que juntos, Destino (un encuentro *casual* entre dos personas) y libre elección, conforman la dicotomía que nos conduce a un más allá del erotismo, al amor. ¿Por qué elijo a esta y no a cualquier otra persona?, es una pregunta que brota de las mejores páginas de *La llama doble*. Por mi parte, siguiendo la respuesta de Octavio Paz, puedo resumir de la siguiente manera: dicha elección responde a *coincidencias* únicas y particulares para cada pareja. Pero qué o cuáles son esencialmente esas particularidades de elección es lo que nadie puede explicar todavía. Y quizá nunca lo sepamos acertadamente (si Propertio *no veía las causas* y Shakespeare *ignoraba su esencia*, yo no voy a

aventurar aquí líneas innecesarias), pero llámese Destino (fatal a veces), Fuerzas telúricas, *química* o el mítico *elixir*, están ahí para impeler a hombres y mujeres a tomar la decisión recíproca de elegirse en lo particular como pareja.

Hace acto de presencia el Destino, sí, pero también está presente la luz de la razón (ausente casi totalmente en el amor pasión donde el Destino no tiene contrapeso). El movimiento pendular del erotismo coloca ahora a los amantes en el extremo opuesto del mero deseo de los cuerpos, en un *más allá erótico*: el amor. Y si en esa experiencia cada amante reconoce al *otro* como lo que es, una libre conciencia, un cuerpo y un alma al que se ama en este mundo, no más allá de la muerte sino aquí, continuamente, hasta la hora de la muerte (que nos recuerda el caro anhelo de Propercio), entonces estamos hablando de un amor reconciliado con el mundo, de hecho, ante la muerte.

Pues cuando juntos hayan recorrido el efímero paso por la vida, cuando ya se hayan adormecido las sensaciones más obvias de la carne (“aplacada la tormenta del corazón”, como ha dicho Miguel de Unamuno) y unificadas las apetencias espirituales de los dos amantes, entonces se sentirán (lo razonen o no) reconciliados con la vida, y lo que es más significativo, reconciliados ante la muerte (más allá del engaño, más allá de los celos, a pesar de las furias de otros tiempos) se toparán finalmente, cara a cara, casi sin entenderlo, ante el gran paso trascendental que habían estado buscando desde los tiempos primigenios de su vida individual, desde lo más profundo de su ser. Y, aún así, no querrán dejar su *enamorada* condición en este mundo que tanta dicha les ha dado. Estarán ávidos de tiempo vital para seguir amándose, “*con gusto en un*

*amor duradero*”; pero el tiempo ilimitado no es una cualidad de la existencia humana, no es una concesión que (por definición) se le haya otorgado nunca a ninguno de los mortales y, sin embargo, puede ser que eso ya no importe tanto, pues ya para entonces habrán trascendido a *ese* juntos *por siempre* que vislumbraran Catulo y Propertio en la antigüedad grecorromana y más cercanamente el Quevedo de “Amor constante más allá de la muerte”:

Su cuerpo dejará, no su cuidado;  
Serán ceniza, mas tendrá sentido;  
Polvo serán, más polvo enamorado<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, rei, México, D. F., 1990, p. 255.

## CAPÍTULO III

*Este círculo lo dice claramente. Si  
de ella te enamoras, ¡ay, de ti!, morirás.  
Caerá toda la noche sobre tu pobre frente.  
La noche sin estrellas donde te perderás...*

Federico García Lorca

### 4. Sobre la vida y obra del poeta Federico García Lorca

#### 4.1. La España invertebrada

La primera República declarada en España en 1873 se fundó sobre la decadencia del otrora poderoso Imperio español, las violentas disputas entre los bandos carlistas, seguidores de don Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII; los liberales anticlericales y los conservadores condujeron al país a la anarquía: “los ministerios cambiaban cada pocos días. Las regiones de la periferia de la península hacían lo que les venía en gana [y] nadie pagaba impuestos”<sup>173</sup>. Esta falta de estructuración económica y política marcó un largo período que se prolongó hasta el golpe de estado que dio inicio a la Guerra Civil y carpetazo sangriento a la Segunda República en 1936. Estamos hablando, pues, de más de sesenta años de desacuerdos, de imprudencias, de sectarismos radicales y de ideologías irrealizables. La

---

<sup>173</sup> James Cleugh, *La guerra de España 1936*, 2ª, trad. Mariano Orta Manzano, Ed. Juventud, Barcelona, 1977, p. 18.

primera República en España no duró ni un año: once meses de polémica en las Cortes, indecisión y confusión que tuvo fin sólo con la misma desaparición del Gobierno republicano a principios de 1874. Hacia finales de ese mismo año, los liberales anticlericales restituyeron la monarquía proclamando rey de España a Alfonso XII.

En 1895 se dio el comienzo de la guerra de independencia de Cuba, la última colonia hispana en América, en la que Estados Unidos tomó partido y cuyas fuerzas armadas terminaron aplastando a la Armada española en 1898. Un año antes había sido asesinado por un anarquista, el conservador Cánovas del Castillo, impulsor de las Cortes y de la Constitución de 1876. La catástrofe nacional se engrandecía. De ella darían cuenta pensadores, artistas e intelectuales de la denominada Generación del 98, entre ellos Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset; este último nos dice en su *España invertebrada*, que “en 1900 se empieza a oír el rumor de regionalismos, nacionalismos, separatismos... Es el triste espectáculo, [dice, no sin cierto fatalismo], de un larguísimo multiseccular otoño”<sup>174</sup>.

Durante la segunda década del siglo XX se privilegia incluso el régimen dictatorial ante el peligro siempre inminente de que estalle una guerra civil. El rey Alfonso XIII asiente de forma conveniente a la dictadura del General Miguel Primo de Rivera, logrando así diez años de relativa calma en medio de la ya muy convulsionada atmósfera político-social. Pero finalmente Primo de Rivera y el propio rey fracasan ante el asedio de los distintos partidos políticos

---

<sup>174</sup> José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, folio, Barcelona, 2007, p. 51.

y de diversos sectores de la sociedad inconformes con la dictadura; la muerte del dictador y el exilio del monarca dejan la escena lista para que en abril de 1931 se restablezca el régimen republicano; sin embargo, la Segunda República, como la primera en España, estaría marcada por una agravada serie de inconsecuencias.

En 1936 dio inicio la Guerra Civil española, el estallido social que definiría (en el acto) el destino de varias generaciones de españoles y que marcó el futuro de otras tantas hasta el último tercio del siglo XX, época en la que finalmente se extingue la dictadura perpetrada por el general Francisco Franco desde el final de la guerra en 1939 y alargada hasta el momento de su fallecimiento, en 1975.

#### **4.2. En un lugar de la Vega**

Pero ahora retomemos el inicio con más calma. En Fuente Vaqueros, muy cerca de Granada, el 5 de julio de 1898 (año fatal para la Armada Española), nació el niño Federico, como lo llamaron sus padres, don Federico García Rodríguez y Vicenta Lorca Romero. El niño pasó sus primeros ocho años en Fuente Vaqueros y Asquerosa, lugar este último donde don Federico poseía una finca y terrenos de cultivo, lejos de Madrid y de los avatares de la política finisecular.

En aquel terruño, cerca de Granada, el niño Federico jugaba a *dar* misa, y quizá no lo supiera entonces pero seguramente lo intuía su alma de niño, era el teatro, la *representación teatral* del sacrificio de Cristo.

Federico se crió bajo un estricto catolicismo familiar, y no obstante haber experimentado un encono juvenil en contra de la fe católica, ello no impediría que de adulto conservara la práctica gustosa de los actos religiosos como la misa y las procesiones, e incluso, al pasar por las etapas decisivas de su vida y de trascenderlas en su obra, “se representa, figurativamente, como Jesucristo”<sup>175</sup>, el máximo *sufridor* en la historia humana del martirio y el sacrificio. Y aunque lugar común, hay que decir que *Don Perlimplín con Belisa en su jardín* es un claro ejemplo del tema del sacrificio por amor, de evidentes reminiscencias cristianas; y si acudimos a una etapa de mayor madurez del *yo poético* podemos pulsar los *Sonetos* (del amor oscuro), para ver que se encuentran poblados de los términos populares *llaga, pena y herida*, de fácil relación con los términos de dolor y sufrimiento que tienen que ver también, por su propia naturaleza, con el *viacrucis* padecido por Jesucristo durante su estancia terrenal. Expresiones todas ellas que no han de faltar, por supuesto, en su teatro trágico; concentrémonos, por ejemplo, en el socorrido caso de la trilogía rural, justo donde nos interesa, para dar inicio al seguimiento de esta idea del suplicio, de evidente tradición cortés, como cuando María exclama en el cuadro segundo del segundo acto de *Yerma*, refiriéndose al sufrimiento de la protagonista: “¡Qué trabajos estás pasando, qué trabajos! Pero acuérdate de las llagas de Nuestro Señor”<sup>176</sup>. Y, por supuesto, las palabras de la Novia en el

---

<sup>175</sup> A. A. A., op. cit., p. 278.

<sup>176</sup> Federico García Lorca, *Yerma*, ed. Ildefonso-Manuel Gil, rei, México, D.F., 1992, p. 83.

último acto de *Bodas de sangre*: “Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera”<sup>177</sup>.

Ya volveré, más adelante, a las implicaciones del concepto de la *passio* contenidas en estas palabras de la Novia, pero ahora debo aprovechar la coyuntura para resaltar ese ambiente de extremoso tradicionalismo católico que le tocó vivir a su generación y particularmente sufrir en su persona al poeta granadino, y que, como ya se puede ver, eventualmente aparecería en su obra poética como un cristianismo trágico; a cerca de dicho conservadurismo, escuchemos el lamento de Yerma: “Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza”<sup>178</sup>. Muro que, como señala Idelfonso-Manuel Gil, es la actitud cerrada del marido y del bloque social que ha de estropear la plenitud de Yerma<sup>179</sup>. En general, desde la *Prosa de juventud* a *La casa de Bernarda Alba*, la creación lorquiana asume permanentemente esta postura crítica y denunciante; por eso *Yerma*, al momento de su estreno en 1934, fue vituperada sin cansancio por las intolerantes voces de la ultraderecha, pues implicaba una denuncia de las rigideces del catolicismo español. En lo único en lo que no podríamos desmentir a la crítica convencional de entonces, es precisamente en el señalamiento de la exuberante sexualidad que resume la obra. Una lujuria exaltada que da paso a

---

<sup>177</sup> Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Cátedra, Madrid, 2012, p. 165.

<sup>178</sup> F. G. L., *Yerma*, p. 97.

<sup>179</sup> Ídem.

un “*poderoso tirón de la carne*”<sup>180</sup>, como el que aparece anteriormente en *Bodas de sangre*: “[...] ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabeza de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, [...]”<sup>181</sup>.

Así que de inmediato hay que resaltar este *poderío* de la sexualidad en la obra de Federico García Lorca, pues tomados en su visión poética los elementos eróticos manifiestan intuitiva y provocativamente una potencia sólo equiparable con las *grandes fuerzas* que rigen el Universo.

Fuerzas elementales que no faltarán en su última obra terminada, *La casa de Bernarda Alba*, que cuenta además con un sugerente subtítulo de *Drama de mujeres en los pueblos de España*, donde Lorca insistía muy directamente en el tema del deseo contenido y la represión por parte del bloque social hacia la libertad de las personas. Recordemos que la casa de Bernarda Alba es la *cárcel* donde purgan sus cinco hijas un riguroso luto por el reciente fallecimiento del padre, en un pueblo que de por sí las confinaba al encierro y las encadenaba con el *qué dirán*:

Amelia

¿Te fijaste? Adelaida no estuvo en el duelo.

Martirio

Ya lo sabía. Su novio no la deja salir ni al tranco de la calle. Antes era alegre; ahora ni polvos se echa en la cara.

Amelia

Ya no sabe una si es mejor tener novio o no.

Martirio

---

<sup>180</sup> Miguel García-Posada, *introducción y prólogo* a las Obras Completas de Federico García Lorca, vol. 1, RBA, Barcelona, 1998, p. 31.

<sup>181</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 166.

Es lo mismo.

Amelia

De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir. Adelaida habrá pasado un mal rato<sup>182</sup>.

Y sin embargo, en la mismísima casa de Bernarda Alba hallamos una heroína (en el sentido clásico del término); Adela, la hija menor de Bernarda, es un baluarte de rebeldía natural que desafía y confronta a las rígidas formas que el bloque social establece; aunque, desde luego, asumiendo con ello todos los riesgos que esto conlleva; pues, como ya he mencionado en la descripción teórica de este trabajo, aquellos que ceden a dichos impulsos todas sus fuerzas, pueden hallar, al final del camino, la muerte.

Pero estábamos con el niño Federico García Lorca. Tan originales y detalladas eran, pues, sus *misas* infantiles como sus puestas de teatro de títeres que hacía en la casa paterna con muñecos elaborados por su nodriza, fascinado como estaba después de haber visto la presentación del teatro de guiñol que un día pasó por Asquerosa. Así, y sólo para dimensionar dicha fascinación, puedo señalar que ya en su etapa creativa, el apego a una estructura de tipo popular y su filiación, qué decir, amorosa por el teatro de títeres llevarían a Lorca a establecer una modalidad bastante original con la composición de las farsas de guiñol *Los títeres de la Cachiporra*. *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *Retablillo de don Cristóbal*; y las erotizadas

---

<sup>182</sup> Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ed. Ma. Francisca Vilches, Cátedra, Madrid, 2013, p. 168.

farsas para personajes humanos *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*<sup>183</sup>.

Pero ya que mencioné a las nanas, cómo no recordar la famosa conferencia dictada el 13 de diciembre de 1928 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, durante la cual Lorca aseveró que “sin esas mujeres él no habría sido nunca el artista que era”<sup>184</sup>; la referencia hace homenaje a las mujeres campesinas, nanas de los niños ricos de la región de Granada, de las que, como el propio Lorca, *bebieron* el habla popular campesina con las canciones de cuna.

Como vemos, pues, el niño Federico fue criado dentro de la tradición, en toda la extensión de la palabra: la familia, la religión, la poesía y el habla populares, los juegos infantiles y como si fuera necesario un gran marco, sobresalen los elementos naturales: los peculiares sonidos del viento, el correr melodioso y a veces impetuoso de los ríos, la luz de la luna a través del follaje y las ventanas, esa gran luna que ilumina el campo abierto y que espectra el oscuro bosque. La luna, el elemento natural que tanta preponderancia tendría en su futura poesía desde sus *Impresiones y paisajes*, y agente principal en su teatro de madurez; es el símbolo lorquiano por excelencia, que incluso iluminó la obra de otros artistas; resaltemos que en la cúspide de su unión personal con el pintor catalán Salvador Dalí, *esa* luna lorquiana aparecería en algunos de los cuadros juveniles del pintor a raíz de la fuerte ascendencia estética que aquél

---

<sup>183</sup> Véase la clasificación que Fernando Lázaro Carreter hace de la obra completa de García Lorca en la Introducción a *Bodas de sangre*, Espasa-Calpe, México, D.F., 2000, pp. 13-14.

<sup>184</sup> Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Plaza y Janés, Barcelona, 1998, p. 274.

ejercía sobre éste. Corría entonces la primera mitad de los años veinte, época en que mandaba en el Gobierno español, como ya lo he mencionado, el General Miguel Primo de Rivera.

Aunque cabe señalar que todo esto de la tradición no haría de su obra poética y teatral algo eminentemente popular, al contrario, las concesiones para el vasto público no fueron muchas, su gran popularidad deviene de la presencia en su obra de fuerzas irracionales y míticas que se hunden en los orígenes de lo humano y de la españolidad; pero también atrajo al público, sobre todo al entendido, con la ausencia de servidumbre política, con la conservación de un estilo único y ubicable en cada innovación con sus imágenes y formas (del *Libro de poemas* a *Poeta en Nueva York*), en el tratamiento de los temas, cada vez más arriesgado si tomamos en cuenta el revuelto ambiente político-social que se vivía en España durante el primer tercio del siglo XX (acabo de mencionar la exuberante sexualidad de *Yerma*, cúspide del contenido sexual de *Así que pasen cinco años*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín* y, por supuesto, de su antecesora de un año antes, *Bodas de sangre*); lo más comprometedor era ese compromiso suyo para denunciar las injusticias cometidas en contra de los grupos socialmente reprimidos o desamparados; en su obra se destaca la situación real de los revolucionarios, los gitanos, los negros, homosexuales y, por supuesto, de las mujeres (las mujeres españolas sometidas a la tiranía del bloque social que frustraba sus derechos y libertades, tal y como se muestra en *Yerma* y en *La casa de Bernarda Alba*).

La obra de Lorca está llena de provocativas sugerencias como las que acabo de mencionar y aunque García-Posada opina que no era activista político como lo fuese Alberti o Neruda, yo creo que sí lo fue sin necesidad de adherencias partidistas, sin credenciales que en el momento clave le habrían salvado, quizás, la vida.

En fin. De los años de infancia deviene también un miedo profundamente humano, pero especialmente aterrador para Federico: el miedo a la muerte. Al respecto, cuenta su prima Matilde Delgado García, según la versión de Ian Gibson, que cuando Federico visitaba la casa de ella, el pequeño se quedaba parado en la entrada, y cuando lo instaban a entrar, él decía: “no, no voy a pasar porque le temo mucho al peligro”<sup>185</sup>; el peligro era el escalón que había que franquear en la entrada de la casa. Pero insistiendo en el punto, hay que agregar que este miedo profundo a la muerte era un sentimiento infundido inconscientemente por ambos padres, el propio don Federico acusaba un terror impulsivo adquirido a raíz de la muerte de su segundo hijo de dos años de edad, en 1902. El poeta era poseedor de un irreductible sentimiento trágico de la vida.

Y dicho temor, más bien irracional (como la irracionalidad que funda la tragedia, digo), irradiaría de la personalidad de Federico durante toda su vida. Ya siendo un hombre cabal a sus treinta y seis años de edad, no soportaría ver el cuerpo de su entrañable amigo, el matador de toros Ignacio Sánchez Mejías, que en la tarde del 11 de agosto de 1934 fue cogido por un toro en la plaza de

---

<sup>185</sup> *Ibíd.* p. 28.

Manzanares; ni siquiera se atrevió a visitar el hospital madrileño en donde intervinieron a su amigo para no ver la sangre derramada en el piso: “¡Que no quiero verla!”, “¡Que no quiero verla!”, repetiría una y otra vez en su *Llanto* elegíaco en honor del torero<sup>186</sup>.

Porque Lorca concebía la muerte como el gran “impedimento para llegar”<sup>187</sup>, pero, sobre todo, como un asesinato: para Lorca toda muerte es en el fondo un asesinato. Coincidiendo así con aquel sentir batailliano que afirma no haber en el mundo violencia mayor que aquella que introduce la muerte. Lorca se da cuenta, pues, de esta violencia esencial que se vincula al inicio y al final de la vida y nos regala imágenes negras y sombrías, sobrecogedoras, como estas del mencionado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: “a las cinco de la tarde / la muerte puso huevos en la herida”<sup>188</sup>.

Comparables a estas otras en el inicio del tercer acto de *Bodas de sangre*, en el diálogo de los leñadores:

Leñador 3: ¡La sangre!

Leñador 1: Hay que seguir el camino de la sangre.

Leñador 2: Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

Leñador 1: ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Obras Completas, vol. 6, RBA, Barcelona, 1998, p. 10.

<sup>187</sup> M. G. P., op. cit., p. 36.

<sup>188</sup> F. G. L., *Llanto...*, p. 9.

<sup>189</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 145.

En las que se aprecia un vaticinio que alude a ese *gran impedimento*, incontrovertible además, para la realización de la vida y la culminación del amor.

El tema del *gran impedimento*, la muerte, con toda su violencia, no podía ser menos que obsesivo para el poeta andaluz, por eso las muertes violentas abundan en su obra, ¿o no son *Reyerta* y *Muerte de Antoñito el Camborio* variaciones (como las que hacía Quevedo con ciertos temas) del tema de la muerte por arma blanca como la que vemos en ese mencionado final de *Bodas de sangre*?

Federico García Lorca, de orgulloso regionalismo andaluz, volvería una y otra vez en su vida y en su obra a Granada y a sus raíces andaluzas. Volvería en sus recuerdos muy pronto desde sus veinte años con *Libro de poemas* que simplemente abre con “Veleta”: “¡Ya he enrollado la noche de mi cuento / En el estante!”<sup>190</sup>; retornaría a tradiciones históricas y culturales con el *Romancero gitano* (1923-1927), quizá su poemario con más concesiones temáticas para el gran público, pero, por otro lado, su obra de consagración, no obstante que no faltaron las críticas ácidas en su contra. En la severa opinión de Salvador Dalí, su principal crítico de aquellos años, el *Romancero* pecaba de tradicionalismo<sup>191</sup>. Lorca se vio motivado, más tarde, a matizar las palabras del

---

<sup>190</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, Obras Completas, vol. 1, RBA, Barcelona, 1998, p. 61.

<sup>191</sup> En carta dirigida a García Lorca, en septiembre de 1928, Dalí escribía sin tapujos y sin rodeos sobre el *Romancero gitano*: “Tu poesía actual cae de lleno dentro de *lo tradicional* [...] pero ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales [...] tu poesía se mueve dentro de la *ilustración* de los lugares comunes mas estereotipados i mas conformistas”. I. G., op. cit., p. 263.

pintor que no llevaban la intención de ofenderlo pero que, a ojos extraños, podían parecer aseveraciones un tanto demeritorias.

Volvería desde la lejana Nueva York, desde el año 1929, a su infancia andaluza con *Tu infancia en mentón*, justamente cuando trataba de dejar atrás la peor crisis existencial de su edad adulta.

Así pues, “su obra remite insistentemente a la clausura de la edad infantil”, un cierre que denomina García-Posada de complejo, difícil y oscuro. Adjetivos con los que el crítico español quiere inducirnos a las circunstancias “personales, sentimentales, amorosas y sexuales”<sup>192</sup> que rodean el inicio de la adolescencia de Lorca, y que no son otras que las propias palabras del poeta granadino.

*Sonetos del amor oscuro* es un poemario homosexual de madurez y de reconciliación personal del poeta; pero si retornamos a la etapa neoyorkina apenas percibimos esta reconciliación en sus comienzos, Lorca escondía el amor homosexual bajo los adjetivos oscuro y oculto, en un intento válido por resguardar su obra y, por extensión, su vida personal de la censura más lerda con la que se manifestaba un mundo lleno de dogmas y prejuicios. Y si bien vemos que en la famosa “Oda a Walt Whitman” se da un atemperado y auténtico grito de liberación en “Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo/ por vena de coral o celeste desnudo”<sup>193</sup>, no por ello resulta menos mesurado que

---

<sup>192</sup> M. G. P., op. cit., pp. 9-10.

<sup>193</sup> Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, rei, México, D. F., 1988, p. 222.

cuando se refiere a “[...] las llamas de tu ecuador oculto”<sup>194</sup>; mientras que en el “Pequeño vals vienés” nos hace oír “en el oscuro desván del lirio” y “por el silencio oscuro de tu frente”<sup>195</sup>. Y así podemos acudir, si permanecemos en aquél período, al “Son de negros en cuba” que se expresa en términos muy parecidos a los de la mencionada *Oda*:

Iré a Santiago.  
*Mi coral en la tiniebla,*  
iré a Santiago<sup>196</sup>.

Así pues, con todo, García-Posada nos deja en el parteaguas que da inicio a la adolescencia de Lorca y de frente a la homosexualidad del poeta granadino. Acerca de lo cual tengo algo que decir; pero, por ahora, cerremos este espacio diciendo que el cumplimiento de la etapa infantil significó para Lorca un punto de inflexión en su forma de percibir el mundo, y que, sin embargo, esto no truncaría jamás esa vena de imaginación pura, propia de la niñez, que se manifiesta en la voluntad creadora del Lorca adulto.

#### **4.3. Adolescencia y juventud. ¿Cómo se hace un poeta?**

Dejar la niñez significó para Lorca abandonar “el muro contra la muerte y la destrucción” que brinda ese “tiempo sin tiempo” de la vida del hombre, como escribió García-Posada<sup>197</sup>; o lo que es lo mismo, significaba dejar atrás el paraíso (ya perdido) de la inocencia para adentrarse en el periodo vital en que

---

<sup>194</sup> Ídem.

<sup>195</sup> *Ibíd.*, p. 227-228.

<sup>196</sup> *Ibíd.*, p. 236. El subrayado es mío.

<sup>197</sup> M. G. P., *op. cit.*, p.10.

comienza el hombre a interesarse por la sexualidad y a ser atraído por el magnetismo del amor, sin saber siquiera que las delicias amorosas muchas veces han de confundirse con el dolor. Lorca le temía a la muerte, como arriba he señalado, pero también temía que la sociedad notara sus preferencias *diferentes*.

Pepín Bello ha recordado que, cuando él, Buñuel y otros amigos iban de putas, tenían buen cuidado de no jactarse de ello ante Lorca. El poeta, según Bello, era extremadamente pudoroso en cuanto a su vida personal y, aunque no daba la impresión de ser homosexual, todos sabían que lo era<sup>198</sup>.

¿O acaso, entre las más variadas ignominias esgrimidas en su contra, no se eligió finalmente su cualidad de homosexual para dizque intentar explicar (y banalizar) durante el régimen franquista la motivación de su asesinato, antes de aceptar que fue una de las decenas de miles de víctimas de la intolerancia social, partidista y política en la España convulsionada por el inicio de la Guerra Civil?

Porque puedo dejar dicho, de pasada, que el último retorno de su vida a Granada, sólo un mes antes de ser secuestrado y asesinado por la Falange el 18 (o 19) de agosto de 1936 se vio precedido por una persecución intimidatoria y revanchista que no respetó la finca familiar de la Huerta de San Vicente ni la casa en Granada del poeta y falangista activo Luis Rosales, de quien Lorca recibió apoyo y asilo, y de donde terminaría siendo arrebatado el 16 de agosto con un desproporcionado aparato policiaco.

---

<sup>198</sup> I. G., op. cit., p. 127.

Hoy en día es lugar común señalar el vasto número de sus opositores: del ámbito político surgen los más sensibles a la denuncia pública del poeta; pero también hubo algunos intelectuales y artistas (no voy a gastar líneas en hablar de la insidiosa participación de Rafael Alberti en su captura), que junto a algunos vecinos comunes lo prejuiciaron por sus preferencias sexuales o por sus alcances literarios. Así pues, motivaciones baladíes para denostarlo hubo muchas; razones, ninguna que hubiese resultado válida. Y las explicaciones a cerca de su asesinato, hasta la fecha, aún rezuman un halo de incertidumbre.

Pero dejemos eso para otro momento. Al principio de su juventud y por ende de su adultez, Lorca presentía las barreras que había de librar antes de que los propios y extraños pudieran darle una oportunidad a su *divergencia*; el mundo era un lugar pequeño entonces para hablar de libertades; él lo sabía y era consciente de las limitantes que con el tiempo dieron forma a su visión desesperanzada y trágica de la condición humana.

La obra literaria de Lorca lleva, como dice García-Posada, “la huella del homosexual que fue”<sup>199</sup>; pero su homosexualidad no define por sí sola la obra artística, lo hace junto con las demás circunstancias y múltiples razones que rodean la vida del autor. Sin embargo, su homosexualidad juega un papel importantísimo en la concepción de dicha obra en tanto fue objeto, como ya dije, de envidias, intrigas, represalias y burlas que agudizaron las de por sí graves crisis emocionales como la que lo aqueja en 1929, época en la que prácticamente sale huyendo hacia los Estados Unidos de América; en un viaje

---

<sup>199</sup> M. G. P., op. cit, p. 10.

de *salvación* y depuración emocional que lo distanciara, eventualmente, del tedio y el cansancio de la vida con los que había tenido que lidiar hasta entonces.

Sin duda, el viaje a Nueva York es un viaje de salvación, de expiación por el *delito* de entrega total a los impulsos amorosos que le nacen de la relación imposible con Emilio Aladrén; sentimiento que por otro lado, como ya lo mencioné líneas más arriba, empieza a encontrar fondo de ánimo y a resurgir auténticamente en los poemas nacidos durante su estancia en las entrañas de la gran urbe.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,  
contra el niño que escribe  
nombre de niña en su almohada,  
ni contra el muchacho que se viste de novia  
en la oscuridad del ropero,  
ni contra los solitarios de los casinos  
que beben con asco el agua de la prostitución,  
ni contra los hombres de mirada verde  
que aman al hombre y queman sus labios en silencio<sup>200</sup>.

¿A dónde voy? ¿A que el amor es un tema recurrente en el corpus total de la obra lorquiana? Sí, el amor frustrado, el amor imposible. Como frecuentes los temas homosexuales desde *Libro de poemas* hasta *Sonetos del amor oscuro*; es decir, el tema del amor está en claro maridaje con el de la homosexualidad de manera explícita como en el caso de los títulos que acabo de mencionar y de manera implícita en los temas de frustración sexual y reproductiva de *Doña Rosita la soltera*, *Así que pasen cinco años* y *Yerma*. La homosexualidad de

---

<sup>200</sup> F. G. L., *Poeta...*, pp. 222-223.

Lorca no determina toda su obra, estoy de acuerdo, pero determina su concepción del sexo y el amor (frustrados) así como la persistencia de esta percepción a lo largo de su producción literaria.

Abandonada la edad infantil, la edad de la inocencia, Lorca se torna consciente de su *diferencia* escondida, y desde muy joven emprende, como un acto de manumisión, la edificación de su obra literaria, atrapada entre dos aguas: la necesidad natural de satisfacción del deseo y la obligación de respeto a las convenciones de tipo social y religioso.

No es raro que desde la obra juvenil aparezcan personajes en busca de amor (no correspondido, por cierto), como en la reivindicadora elegía a “Doña Juana La Loca”, del ya mencionado *Libro de poemas*, de 1918:

Princesa enamorada sin ser correspondida.  
Clavel rojo en un valle profundo y desolado.  
La tumba que te guarda rezuma tu tristeza  
a través de los ojos que ha abierto sobre el mármol<sup>201</sup>.

Muchos de estos personajes, aún los nacidos en la incipiente madurez vital del poeta, permanecerán en esa búsqueda insistente, una búsqueda trastornada en una espera sin esperanza del amor y de la vida; Mariana Pineda, enamorada y leal, bordará en un pañuelo su condena de muerte; Doña Rosita en su retiro nunca terminará de esperar; y Yerma se pierde en la imposibilidad de sus instintos vitales. Y así podríamos seguir enumerando muchos casos más, pero no hay tiempo ni espacio, debemos continuar.

---

<sup>201</sup> F. G. L., *Libro de poemas*, p. 73.

## 5. Sobre la concepción del sexo en *Bodas de sangre*

### 5.1. La concepción del sexo en *Bodas de sangre*

Como ya lo mencioné líneas arriba, los años veinte y treinta del siglo XX en España fueron una época en la que era extremadamente difícil el disfrute de las libertades para casi todo el mundo, particularmente para las mujeres (y mejor ni hablar de los homosexuales), situación denunciada y vertida por Lorca en su trilogía trágica del último periodo de su vida: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y, sobre todo, la emblemática *Casa de Bernarda Alba*, obra pionera en el reclamo justo de los derechos de las mujeres en España y en el mundo.

De tal manera pues, que a los 19 o 20 años de edad, Lorca ya está obsesionado no sólo con el tema de la experiencia sexual sino con la certeza de que se tornará su disfrute inalcanzable. Situación agobiante que irá fomentando una visión desesperanzada de la vida, al grado de poner en duda la fundamental *piEDAD* de la religión católica.

Mi corazón está aquí,  
Dios mío.  
Hunde tu cetro en él, Señor.  
.....  
Arranca los esqueletos  
De los gavilanes líricos  
Que tanto, tanto lo hirieron,  
Y si acaso tienes pico  
Móndale su corteza  
De Hastío.  
Más si no quieres hacerlo,  
Me da lo mismo,  
Guárdate tu cielo azul,  
Que es tan aburrido,  
El rigodón de los astros

Y tu Infinito,  
Que yo pediré prestado  
El corazón a un amigo<sup>202</sup>.

Dejando aquí de lado el puro reniego, podemos ir de la mano de la intuición del poeta para remontarnos a los orígenes lejanos de la Iglesia católica, que es cuando se verifica el cambio de paradigmas que a la postre reducen dramáticamente el influjo del sexo en la vida espiritual del ser humano, la sexualidad (recordémoslo ahora) es expulsada entonces fuera de los límites de lo sagrado donde originariamente había sido instalada por la sensibilidad de las religiones antiguas y refundida en el espacio dedicado a las cosas propias de lo profano; Federico García Lorca, con su inherente tradicionalismo personal, se somete a la prohibición y participa gustosamente de los rituales públicos del culto católico, pero siempre experimentando el caro deseo de escapar y liberarse de semejante opresión.

Imbuido, pues, de ese sentimiento de orfandad espiritual que él entiende como un abandono de Dios Padre, asume (igual que Cristo) su propio destino doloroso e iniciará su obra poética sumido en la desesperación que le provoca este doble sentimiento: la noble intención de respetar todas las formas y, por otro lado, la necesidad imperante de satisfacción erótica.

Siempre lo mismo y eternamente sufriendo los deseos y las tiranías de la carne, mi vida va caminando sobre el erial de la indiferencia y la idiotez, y mi alma y mi corazón se están apagando por estar tan encerrados. El ambiente es de muerte y de nulidad, las miradas son de imbécil brillar, los hechos son ruines y malvados... y todo esto es lo que rodea a mi corazón y todo esto es la vida actual... ¿Qué culpa tengo yo de ser romántico y de soñar

---

<sup>202</sup> *Ibíd.*, pp. 125-126.

en una vida que es de materia y estupidez? ¿Qué culpa tengo yo de tener corazón y de haber nacido entre gentes todas de conveniencias y dinero? ¿Qué *estigma* lleva mi frente por ser apasionado...?<sup>203</sup>

Sigue renegando, pero hay una honestidad intrínseca que nos recuerda inevitablemente la postura que asume la Novia en el segundo acto de *Bodas de sangre*.

Novia. ¡Vámonos pronto a la iglesia!

Novio. ¿Tienes prisa?

Novia. Sí. Estoy deseando ser tu mujer y quedarme sola contigo, y no oír más voz que la tuya.

Novio. ¡Eso quiero yo!

Novia. Y no ver más que tus ojos. Y que me abrazaras tan fuerte, que aunque me llamara mi madre, que está muerta, no me pudiera despegar de ti.

Novio. Yo tengo fuerza en los brazos. Te voy a abrazar cuarenta años seguidos.

Novia (*dramática, cogiéndolo del brazo*). ¡Siempre!<sup>204</sup>

En todo caso, como evidencian Josephs y Caballero, es clara la intención de la Novia de llevar a cabo la boda con el Novio, no obstante la fuerza con la que jala su atracción por Leonardo. Razón (y cordura) por la cual el drama lorquiano se distancia señeramente de la vulgaridad de un simple caso de lascivia; de la que también se desvinculan, como ya vimos en su momento, las propias decisiones de Medea y de la reina Isolda cuando se vieron impelidas a seguir sus más sinceros impulsos naturales.

---

<sup>203</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer, Cátedra, Madrid, 1998, p. 198. Donde además, como vemos al final del párrafo, hace mención de los *estigmas* que aluden significativamente a las llagas y al sufrimiento de Cristo. El subrayado es mío.

<sup>204</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 130.

Nuestro poeta aparece en la literatura española en el año de 1918, en las postrimerías del movimiento modernista iniciado por Rubén Darío. El juvenil García Lorca, como lo hizo con todos los movimientos de vanguardia artística de principios del siglo XX, hace un guiño de asimilación del canon modernista de aquellos años, y es muy marcada la adopción de la mirada del mundo que tiene el fundador del movimiento. En Darío como en Lorca apreciamos un “poderoso tirón de la carne”, pero destaca en la poesía del maestro modernista la idea (ya desmenuzada en el capítulo II) que describe la *esencial* posibilidad de trascender el ámbito de lo puramente humano a través del erotismo, empezando por la experiencia del acto sexual.

poniendo en un amor de exceso  
la mira de su voluntad,  
mientras eran abrazo y beso  
*síntesis de la eternidad*;

y de nuestra carne ligara  
imaginar siempre un *Edén*,  
sin pensar que la Primavera  
y la carne acaban también...<sup>205</sup>

Y entonces, ¿por qué en Lorca parece menos *trascendente* este poderoso jalón de la sexualidad? Primeramente porque en Lorca, dígame *Bodas de sangre* o *Yerma*, la sexualidad se muestra encaminada a cumplir con su primera función natural: la reproducción.

Madre. Sí, sí, y a ver si me alegras con seis nietos, o los que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí.  
Novio. El primero para usted.

---

<sup>205</sup> Rubén Darío, *Páginas escogidas*, ed. Ricardo Gullón, rei, México, D. F., 1987, pp. 114-115. El subrayado es mío.

Madre. Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila<sup>206</sup>.

Pero además, aunque Lorca es anhelante de su propia descendencia, al mismo tiempo se siente aterrado ante la imposibilidad de perpetuación del amor homosexual (“Mis hijos que no han nacido / me persiguen”, dice un hombre estremecido en “Arco de lunas”<sup>207</sup>); así pues, la esterilidad es el primer impedimento de trascendencia. Por lo que no podemos dejar de resaltar cómo el impedido anhelo reproductivo de Yerma la coloca ante la crudeza de un impulso contrario y complementario a la pulsión de vida, un impulso terriblemente humano: la pulsión de muerte; como tampoco es vano señalar que en Lorca el sufrimiento y la pasión de Cristo aluden tácitamente a la última etapa de la vida de Jesucristo en el mundo, es decir, al Jesucristo de *este mundo*, sin mayores referencias a su naturaleza divina; y para hablar concretamente de *Bodas de sangre* hay que destacar cómo Leonardo, a pesar de las grandes distancias, se acercaba en su montura cada madrugada a merodear alrededor de la casa de la Novia, mientras la Novia (despierta) escuchaba claramente el ruido del caballo. El caballo que es el símbolo más contundente de la sexualidad natural en la obra lorquiana. No se puede ser más claro. Más adelante la misma Novia dirá: “[...] el otro era un *río oscuro*, lleno de *ramas*, que *acercaba* a mí el rumor de los *juncos*...”<sup>208</sup>. Los “juncos”, las “ramas”, el “río oscuro” tienen en este contexto una firme connotación sexual y la obra una carga

---

<sup>206</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 99.

<sup>207</sup> Federico García Lorca, *Suites*, Losada, Buenos Aires, 1997, p. 236.

<sup>208</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 165. El subrayado es mío.

exuberante de sexualidad, aunque no sea tan descarada, ya lo decíamos, como solía serlo en ocasiones, a este respecto, la obra de Shakespeare. El caso es que son todas éstas circunstancias con las que pretendo abonar al argumento de que el tema de la sexualidad en Lorca, permanece, en las primeras capas de su lectura, anclado al objetivo natural (o terrenal) de reproducción y de satisfacción erótica (frustrada); y así es, de hecho, pero es sólo en principio, pues en capítulos anteriores ya hablé ampliamente sobre la expectativa de trascender más allá de los impulsos de la carne explorando a través de las posibilidades del erotismo, incluso nos solazábamos en la metáfora paciana que coloca al sexo en la *raíz* que da sustento al erotismo y al amor. Podría decirse que la furia del deseo sexual es apenas el comienzo de un impulso que bien puede llegar a convertirse en un camino ascendente. Cualquiera que esté medianamente interesado en la historia de las religiones, sabrá que fue Ángel Álvarez de Miranda quien, de manera bastante original, señaló que la poesía de Lorca, particularmente *Bodas de sangre*, está vinculada (intuitivamente, claro) a la intuición primitiva de las religiones ancestrales de tipo *naturalístico*<sup>209</sup>. Vinculación que es, sin duda, prueba fehaciente de que *Bodas de sangre* es una *verdadera* tragedia, pues mientras que *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* son tragedias que, al más puro estilo euripidiano, describen las nefandas consecuencias de seguir los impulsos más naturales del hombre, en *Bodas de sangre* los eventos trágicos se desencadenan por la intervención de fuerzas elementales de consistencia sobrenatural o metafísica, que son además la vía

---

<sup>209</sup> Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Renacimiento, Sevilla, 2011, p. 29.

principal de acceso a los estratos más altos de la poesía (y del erotismo) lorquianos, como ya lo señalaron Josephs y Caballero, cuando hablan, siguiendo a Álvarez de Miranda, del “sacrificio ritual” de Leonardo y el Novio. Por lo cual, no es pertinente intentar allanar más ese camino que está ya tan parejo. Sino vémoslas con la disyuntiva que plantea Anderson en su “García Lorca como poeta petrarquista”, cuando se pregunta si la intención de Lorca, en su poesía es “elevar” la experiencia del amor con términos místicos, o, maliciosamente, “descender” desde una postura de tipo místico a lo profano “a través del lenguaje seglar”<sup>210</sup>.

Pero decía yo, entonces, que esa sensación de angustiosa insatisfacción de la sexualidad como inicialmente la percibimos en su obra (y en el propio Lorca), tiene que ver con la visión dariana del temor obsesivo (por ello fascinante) a la muerte y la ascensión trágica, dolorosa, sacrificada del cristianismo. Don Perlimplín se sacrifica por amor, Yerma sacrifica su anhelo maternal a los estamentos del bloque social, Doña Rosita esperará en vano toda una vida por el hombre que ama, y su creador, un poeta llamado Federico García Lorca, sacrificará su profundo amor por un tal Emilio Aladrén exiliándose hacia la lejana Norteamérica a finales de los años treinta del siglo pasado<sup>211</sup>.

De este último desgarramiento nacerían unos meses después *Poeta en Nueva York* y *El público*, su momento más cercano con el surrealismo, o, por lo

---

<sup>210</sup> A. A. A., op. cit., p. 305.

<sup>211</sup> Es decir, hablamos del borrascoso amasiato entre la entrega amorosa unilateral y la frustración erótica que tanto se destacara en la poesía amatoria de Catulo.

menos, sus obras más superrealistas con las que regresaría a España de su estancia neoyorkina. Pues Lorca no es estrictamente modernista en sus comienzos o surrealista llegado el momento dado, simplemente le tocó vivir el sucesivo curso de las vanguardias y su obra está permeada conscientemente por ciertos elementos de estilo vanguardista como ya lo vimos con la influencia de Darío, o como vemos en el acto de *aprehensión* de la ciudad de Nueva York en *Poeta en Nueva York*, donde “la realidad es sometida a una profunda transformación *poética*, que construye un mundo no irreal, sino *ultrarreal*”, como dice Miguel García-Posada<sup>212</sup>. (Misma transformación poética que apreciamos en el tercer acto de *Bodas de sangre*). Lorca no pretende, pues, ceñirse incondicionalmente a los moldes que cada una de las vanguardias de suyo modo proponen e imponen; en Nueva York equilibrará el razonamiento lógico con un dechado de imaginación.

Después de su estancia neoyorkina viaja a Cuba, y aunque no podemos hablar de que ya entonces (ni nunca quizás) sentía una total recuperación de aquel terrible golpe emocional. Pues si bien es cierto que en Cuba Federico se dedica a escribir, a disfrutar de alegres tertulias con los amigos y a dar conferencias (y con ello a ganar algo de dinero) como para suponer que ha ido cambiando su estado de ánimo, no debemos olvidar que, aunque concebido en Nueva York, *El Público* lo escribió durante su estancia en la isla caribeña cerca de un año después de iniciado su autoexilio americano. Y *El público* es una

---

<sup>212</sup> Miguel García-Posada, *Introducción* a la Obra Completa de Federico García Lorca, vol. 1, Akal, Madrid, 2008, p. 36.

obra que, aunque reivindicativa (como todas la suyas), es dolorosa, arrojada, y en suma, catártica (como al final lo es toda tragedia).

No voy a demorarme más aquí, pero si me detuve en esta etapa fue para señalar, que el erotismo de *El público* (como en la relación cortés) nos deja ver una vertiente explícitamente sadomasoquista, a la que ya me referí en la primera parte de este trabajo, que no es temática, pero que sí alcanza una expresión alegórica, sobre todo en los cuadros primero y segundo donde aparecen látigos, cadenas, muñequeras con clavos y una buena dosis de crueldad:

Figura de Pámpanos. (*Con voz débil.*) No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?

Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en látigo.

Figura de Pámpanos. ¿Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevas pequeñas?

Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra.

Figura de Pámpanos. ¡No me azotes!

Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con maromas de barco.

Figura de Pámpanos. ¡No me golpees el vientre!

Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea.

Figura de Pámpanos. ¡Acabarás por dejarme ciego!<sup>213</sup>

Hay pues, en *El público*, la intención clara de reivindicar el erotismo homosexual y, más todavía, reivindicar las diferentes expresiones del erotismo en general al pretender arrancarle (no sin cierta dosis de furia) la máscara a la hipocresía. Y aunque el sadomasoquismo no es, insisto, el tema central de *El público*, la expresión de dolor y del martirio pone de manifiesto una relación tormentosa entre los personajes involucrados. Por lo cual es pertinente

---

<sup>213</sup> Federico García Lorca, *El público*, rei, México, D. F., 1990, p. 134.

recordar que la relación cortés, como ya lo mencioné en la descripción de la base teórica, es, en el fondo, una relación sadomasoquista entre la amada cruel y el amante asiduo al sufrimiento; y así, del pasaje anterior de *El público* podemos retornar a este otro de *Tristán e Isolda*:

Así como ha compartido la dicha con Tristán, que por ella desfallece, *quiere compartir con él el dolor* y la aflicción. Y ella, que es una verdadera amiga [...], *viste un silicio sobre su carne desnuda* (como penitencia)<sup>214</sup>.

Y, por supuesto, recalar en el segundo acto de *Bodas de sangre* donde la relación entre Leonardo y la Novia se expresa en un estado de extrema insatisfacción del deseo que eleva el sufrimiento a niveles de dolor físico:

Leonardo. Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los *centros* no hay quien las arranque!<sup>215</sup>

Justo en el mismo tenor en que se expresa la Novia:

Novia. Y sé que estoy loca y sé que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos<sup>216</sup>.

Así pues, si hablamos de una primera capa de lectura del tema del amor en *Bodas de sangre*, hablamos de un amor humano, preponderantemente humano: celos, resentimientos, fuertes impulsos sexuales (y sexo no consumado).

---

<sup>214</sup> Thomas, Op. cit., p. 138. El subrayado es mío.

<sup>215</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 122-123. El subrayado es mío. Leonardo, como Tristán, en Bérroul, aduce motivos que están lejos del entendimiento, pero que calan profundo en las entrañas, es decir, hasta los *centros*.

<sup>216</sup> *Ibíd.*, p.123.

Novia. ¿A qué vienes?

Leonardo. A ver tu casamiento.

Novia. ¡También yo vi el tuyo!

Leonardo. Amarrado por ti, hecho con tus dos manos. A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata, que brilla tanto, escupe algunas veces<sup>217</sup>.

Hablamos hasta este momento, como digo, de una existencia aislada, de un estado incompleto del impulso de plenitud del ser humano (propio de la *discontinuidad del ser*), sin la consecución plena del amor que tiene que ver en Lorca, como anteriormente en Shakespeare, con el asunto de su imposibilidad: un cúmulo de impedimentos atávicos, sociales y religiosos, que van sucediéndose uno tras otro en un difícil entramado de hilos muchas veces invisibles y fuera del control humano, retardarán o definitivamente impedirán la realización del amor. Aunado a la intervención de fuerzas *elementales*, fuerzas telúricas en el caso de *Bodas de sangre*, pondrán en juego incluso la vida de los protagonistas. Por ahora digamos que esta abundancia de obstáculos (la rivalidad entre familias, el primero), añadidos a la de por sí lacerante insatisfacción sexual, realzan en toda su justa dimensión el tema de la pureza del amor que tanto ponderaron los trovadores de *cortezia*, asimismo Petrarca y Shakespeare y todo el Romanticismo, hay que decirlo, el último eslabón de nuestra larga cadena amorosa antes de llegar hasta García Lorca.

Del mismo modo, con esta postergación indefinida del encuentro amoroso y la consecuente posesión del ser amado, como bien atestiguan los sufrimientos de Tristán, de Romeo y los del mismísimo Petrarca, el deseo es llevado ahora a

---

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 122.

niveles de un sufrimiento espiritual y psicológico continuo, que conlleva en sí mismo aspiraciones de *continuidad*; sólo que se trata de aspiraciones que se dan, antes que nada, en la insatisfacción. De donde resulta un sentimiento que se manifiesta ante todo, sobre todo, en la angustia, como hemos podido ya apreciar. Y como veremos en seguida cuando aclaremos la relación existente de esta concepción atormentada, sufrida y dolorosamente frustrada de la sexualidad con la experiencia del amor en *Bodas de sangre*.

## 6. Sobre la experiencia del amor en *Bodas de sangre*

### 6.1. La experiencia del amor en *Bodas de sangre*

Así pues, la experiencia del amor en *Bodas de sangre* avanza ligera por el camino de la pasión. Y el amor cortés, lo he dejado bien claro, es exclusivamente humano, y su expresión está dada en términos de amor humano aunque podría entenderse, a través del lenguaje poético, a través de la literatura que lo expresa, en sentido místico. Pero, en principio, estamos hablando de un sentimiento que puede tornarse más violento que el deseo natural de los cuerpos por un reflejo de insatisfacción en esa búsqueda de *unión* con la persona amada; es por ello que la tensión que se percibe a punto de estallar a cada paso, en cada encuentro de la Novia y Leonardo, nos deja ver una violencia apenas contenida, mientras se lleva a cabo, en el espíritu de ambos, un juego sutil de persistencia (aunque ya tambaleante) de los convencionalismos sociales y religiosos:

Leonardo. No quiero hablar, porque soy hombre de sangre y no quiero que todos estos cerros oigan mis voces.

Novia. Las mías serían más fuertes.

Criada. Estas palabras no pueden seguir. Tú no tienes que hablar de lo pasado.

Novia. Tiene razón. Yo no debo hablarte siquiera. Pero se me calienta el alma que vengas a verme y atisbar mi boda y preguntes con intención por el azahar. Vete y espera a tu mujer en la puerta<sup>218</sup>.

Violencia contenida que pronto ha de convertirse en dolor, cuando los amantes acusen el mayor de los indicios de la pasión: la obsesión. Y la obsesión desde

---

<sup>218</sup> Ídem.

Platón es locura (locura divina), sinrazón, es estar fuera de sí. En la tradición cortés y en Petrarca (en plena Edad Media) es una enfermedad que lleva al paroxismo del sufrimiento emocional y psíquico de los amantes, causándoles un dolor físico tan real como una herida, como una llaga (términos inalienables de la *pasión* de Cristo en sus últimos días terrenales, no obstante que en este caso *pasión* no signifique sólo sufrimiento, sino *sacrificio*, el sacrificio de un dios); el sufrimiento y el suplicio son, pues, en *Bodas de Sangre*, el *centro* de la experiencia amorosa:

Leonardo. Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; ¡pero siempre hay culpa!<sup>219</sup>

El concepto de la culpa nos sugiere aquí cierto grado de conciencia, se buscan culpables, es decir, razones que expliquen los embates del deseo, pero cada respuesta posible es menos producto de la razón que de la obsesión; Leonardo, como Tristán, se debate en un torbellino de razones donde, como la serpiente que devora su cola, cada nueva razón se come a la otra, a tal grado que se vuelve su razonamiento una sinrazón, porque cíclicamente vuelve al punto de partida de la pregunta sin respuestas que plasma a la perfección el secuestro de la conciencia por esa sinrazón, o por cierto estado de *locura* al que le confina la pasión amorosa: avanzando y retrayéndose, la lucha entre la violencia del deseo y la prohibición (que es, ya sabemos ahora, la base del sentimiento religioso) se acrecienta en su interior, dando vueltas en un remolino de lacerante *insatisfacción* física y psicológica de la que nace el sufrimiento

---

<sup>219</sup> Ídem.

*continuo*, Leonardo y la Novia están condenados, por ahora, a revolverse en el lecho árido de las situaciones paradójicas (elemento necesario en la experiencia del amor lorquiano):

Novia.

¡Ay qué sinrazón! No quiero  
contigo cama ni cena,  
y no hay minuto del día  
que estar contigo no quiera<sup>220</sup>,

Atraídos, el uno al otro, por los hilos de la pasión, unidos sus destinos por punzantes “alfileres de plata”, soñando con la culminación del sexo, sufriendo por el abrazo final y definitivo de los cuerpos, Leonardo y la Novia no logran acortar la distancia que los separa, y siguen en la soledad individual que define la *discontinuidad* del *ser*, donde ningún cuerpo y ninguna conciencia puede fundirse o unirse con otro (visión existencialista que tratamos ampliamente en el capítulo segundo de este trabajo) y de donde deriva la fundamental y exasperante soledad del hombre. Por otro lado, el máximo suplicio experimentado en la historia del sufrimiento humano es el de Jesucristo y es el máximo parangón para lograr expresar el colmo del sufrimiento por el que puede pasar cualquier ser humano: “Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera”<sup>221</sup>; dice la Novia en el Tercer Acto de *Bodas de Sangre*, palabras que me sirven para resaltar ahora el extremo de la angustia y su

---

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>221</sup> *Cf. supra*, p. 108.

capacidad de poner al ser humano frente a sus escondidos e inconfesables deseos de muerte:

Novia.                    Con los dientes,  
                              con las manos, como puedas,  
                              quita de mi cuello honrado  
                              el metal de esta cadena,  
                              dajándome arrinconada  
                              allá en mi casa de tierra.  
                              Y si no quieres matarme  
                              como a víbora pequeña,  
                              pon en mis manos de novia  
                              el cañón de la escopeta<sup>222</sup>.

O de llegar incluso, a desear la muerte del ser amado y, en resumidas cuentas, desear su propia aniquilación, porque ello significa el final de la angustia que siente:

Novia.  
                              Estas manos que son tuyas,  
                              pero que al verte quisieran  
                              quebrar las ramas azules  
                              y el murmullo de tus venas.  
                              ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!  
                              Que si matarte pudiera,  
                              te pondría una mortaja  
                              con los filos de violetas<sup>223</sup>.

Y, sin embargo, ante lo inevitable hubo un resto de *conciencia*. Apercebidos los amantes de que ni la ausencia ha logrado derruir su mutua atracción (la célebre *constancia* del amor cortés), intentarán detraer los crecientes impulsos de la pasión: “Es la última vez que voy a hablar con ella. No temas nada”<sup>224</sup>. Son las palabras que Leonardo le dice a la Criada para tranquilizarla (y para

---

<sup>222</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 153.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p. 123.

intentar serenarse él mismo, pues no hay en él ni en la Novia un plan preconcebido con malicia). Pero, efectivamente, Leonardo y la Novia no deberían volver a verse después de su último encuentro antes de que se lleve a cabo la boda con el Novio. Incluso, hay un pasaje donde la Novia reitera (por segunda vez) su compromiso a pesar de su creciente lucha interior:

Criada. [...] ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir.

Novia. Son nublos. Un mal aire en el centro, ¿quién no lo tiene?

Criada. ¿Tú quieres a tu novio?

Novia. Lo quiero.

Criada. Sí, sí, estoy segura.

Novia. Pero este es un paso muy grande.

Criada. Hay que darlo.

Novia. Ya me he comprometido<sup>225</sup>.

Recordemos por un momento el concepto de transgresión. Mejor dicho, el *impulso* de transgresión que funda el sentimiento religioso, el mismo que nos impulsa a romper el mandato de la prohibición (original), porque sabemos, en el fondo del alma, en lo más profundo de nuestro ser, que en él se halla, ya lo dije antes, nuestra pequeña y magnífica (y acaso efímera) estancia de reconocimiento con la Eternidad, que es, en contrapartida, nuestro fatídico deseo de muerte. La pasión es ciega, Leonardo y la Novia son arrastrados por ese impulso incontrovertible a recorrer todo el trayecto de un *camino sin retorno*, donde ya no hay capacidad de oposición, pues han llegado hasta ese punto donde se adormecen todas las fuerzas y se cae en un abandono total:

Novia (*temblando*). No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup> *Ibíd.*, pp. 119-120.

Y donde la balanza se ha inclinado finalmente a favor del Destino. Es lo que más deseamos lo que puede arrastrarnos a la destrucción y a la muerte, reza una de las máximas no escritas del amor cortés y Leonardo y la Novia, herederos *consanguíneos* de la tradición cortés-petrarquista, han tenido la energía suficiente para seguir y vivir (sufriendo) la fuerza de su pasión, y si, como ha dicho el propio Leonardo, había culpa en el sacrificio de aguantar y de vivir sufriendo, no la hay después de la huida, porque se debe su *flaqueza* a la presencia de fuerzas irresistibles, telúricas, encarnadas, dicho sea de paso, en el personaje de la Luna y en la Mendiga como mensajero nefasto de la Luna (ambas [constituyendo] una única realidad sobrenatural encarnadas en [estas] dos figuras plásticas, dice Álvarez de Miranda<sup>227</sup>); así pues, los amantes lorquianos, igual a los de *cortezia* (Tristán e Isolda) recurren a la *justificación* de sus motivos (que es la raíz del mito de cortesía y de todos los mitos: ofrecer una explicación del mundo que congenie con la conciencia humana) aludiendo a la injerencia de agentes externos ajenos a cualquier acto de voluntad intencional de los amantes, elemento necesario para colocar en el feudo de la amoralidad (del “sin Dios y sin diablo”) la razón de sus motivaciones.

Leonardo.

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!  
Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.  
Es verdad. ¿No lo recuerdas?  
Y cuando te vi de lejos  
me eché en los ojos arena.

---

<sup>226</sup> *Ibíd.*, p. 123

<sup>227</sup> A. A. de M., *op. cit.*, p. 88.

Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta.  
Con alfileres de plata  
mi sangre se puso negra,  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.  
Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas<sup>228</sup>.

No hay palabras más embriagantes, más alejadas del aquí y el ahora concretos que estas de Leonardo en el tercer acto de *Bodas de sangre*. Porque eso son, un embeleso de embriaguez poética que dejan en segundo término su radiante destello de sensualidad, envueltas como están en el gran marco de *irrealidad* que es toda la escena del bosque.

La sexualidad se percibe aquí como la raíz del erotismo y de un *más allá* erótico que es el amor; pero hay algo más en ese hermoso desiderátum de Leonardo, que simplemente cierra con “ese olor que te sale de los pechos y las trenzas”. La referencia real, sensual, no desaparece, pero se diluye a la luz enceguedora del amor de los corazones y se torna en *ése* algo sensible a los amantes (y a los observadores) aún que surja de las oscuras materialidades del origen del ser; es decir, la sensualidad y la sensibilidad se elevan aquí a un nivel contemplativo, un deliquio palpable sólo a través de los movimientos del espíritu, en los estratos más profundos del ser humano, donde se halla, recordemos ahora, inmarcesible, la continuidad del ser.

---

<sup>228</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 154.

Pero ahora, a semejanza de Romeo, el héroe trágico renacentista por excelencia, la Novia y Leonardo no podrán sustraerse al influjo de su estrella trágica de tintes clásicos. “Soy juguete del destino”<sup>229</sup>, dirá Romeo a punto de huir después de dar muerte a Tybalt (matador de su amigo Mercutio), en una clara alusión a la existencia de fuerzas más poderosas que su propia voluntad. La fuerza de los poderes elementales que lo dirigen al encuentro de su sino trágico. Y no obstante que Leonardo y la Novia habían luchado con honesto arrojo en contra de sus impulsos de atracción, ahora ella es ya una mujer casada, su consorte con sus huestes les persiguen con denuedo. “Ya darán con ellos”, dicen en diálogo (coral) los Leñadores en el bosque, con un nefasto vaticinio de lo que va a ocurrir, “cuando salga la *luna* los verán”<sup>230</sup>. Hay que señalar que al huir de sus perseguidores, como suele ocurrir en la tragedia clásica, creen huir de su destino trágico cuando en realidad corren hacia él. Leonardo y la Novia recalarán, como Tristán e Isolda, en la espesura del bosque; pero el bosque de *Bodas de sangre* no es el bosque protector de Bérroul, sino el espacio espectral de la “divinidad lunar”<sup>231</sup>, bosque sobrenatural y eminentemente *propiciatorio* de antiquísimas prácticas sacrificiales, propias de religiones ancestrales. “Debían dejarlos”, dice la voz *corifea* del Leñador 2º<sup>232</sup>; pero eso es algo que la fatídica deidad lunar jamás consentirá.

---

<sup>229</sup> Shakespeare, op. cit., p. 273.

<sup>230</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 144. El subrayado es mío.

<sup>231</sup> Epíteto propicio con el que Allen Josephs y Juan Caballero se refieren al personaje de la Luna, en una nota al pie de esta edición de *Bodas de sangre* que aquí hemos venido citando. Ídem.

<sup>232</sup> Ídem.

En el cierre del Tercer Acto, García Lorca no nos deja volver de la estupefacción que nos atrajo la contemplación del *sacrificio* (el acto religioso por antonomasia). Todo el tercer acto es un maremágnum de sensibilidad, pero no de una sensibilidad razonada, que sería la de la sensualidad. No. En el tercer acto hay en todo él un ambiente de religiosidad. Donde no hay ya lugar para el lenguaje seglar de la carne; así, mientras en el principio era el cuchillo una vulgar herramienta de trabajo, de uso utilitario:

Madre. Hijo, el almuerzo.  
Novio. Déjelo. Comeré uvas. Deme la navaja.  
Madre. ¿Para qué?  
Novio (riendo). Para cortarlas.  
Madre (entre dientes y buscándola). La navaja, la navaja...  
Malditas sean todas y el bribón que las inventó<sup>233</sup>.

En el último acto se ha transfigurado, como ha dicho Álvarez de Miranda, en “el instrumento de sacrificio dotado de sacralidad”<sup>234</sup>, que llega en boca de la Madre y de la Novia hasta la apoteosis de la adoración:

Madre.  
Con un cuchillo,  
con un cuchillito  
que apenas cabe en la mano...

Novia.  
Y esto es un cuchillo,  
un cuchillito  
que apenas cabe en la mano;  
pez sin escamas ni río,  
para que en un día señalado, entre las dos y las tres,  
con este cuchillo  
se queden dos hombres duros  
con los labios amarillos<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>234</sup> A. A. de M, *op. cit.*, p. 62.

<sup>235</sup> F. G. L., *Bodas...*, p. 169.

Siguiendo los acontecimientos del acto sacrificial, que nos remonta a lo sagrado y, por ende, a la esencia del ser, apenas si hemos puesto atención al alegato del cuerpo inmaculado de la Novia. Que no es *peccata minuta*. Porque aplacados los impulsos de la pasión, aplacadas las intemperancias de la carne, nos queda, quién lo diría, la pureza del deseo, el deseo purificado. La castidad voluntaria, dice Denis de Rougemont, “es un suicidio simbólico: es la victoria *ideal* del amor cortés”<sup>236</sup>, por la que la Novia metería las manos al fuego:

Novia. [...] Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos: tú, por tu hijo; yo, por mi cuerpo. Las retirarás antes tú<sup>237</sup>.

La *trascendencia* del mito cortés radica, entonces, en que tiene que ver con el sentimiento religioso, en entender el amor humano en términos de dar sentido místico al sufrimiento, a la insatisfacción continua, la no posesión (sexual) de la persona amada que conducen a la exaltadísima expresión lingüística del *vivísimo* sentimiento por esa persona, equivalente a la consecución de la continuidad del ser, que es, como diría Georges Bataille, equivalente a estar en Dios. Porque hay en *Bodas de sangre* una intuición poética que nos remite a una religiosidad arcaica en la que caben las esenciales aspiraciones metafísicas de la tragedia; y hay una herencia clara y rancia de una tradición cristiana en la que se habla el lenguaje de la pasión a través de ambages místicos como lo hiciera en su momento el amor cortés, como lo hiciera también Petrarca, y un

---

<sup>236</sup> D. de R., op. cit., p. 47. El subrayado es mío.

<sup>237</sup> F. G. L., *Bodas...* p. 166.

sacrificio trágico que ennoblece al hombre (a la Novia, a Leonardo –incluso al Novio) aunque no los salve (como no salva a Paolo y Francesca en el *Infierno* de Dante); rescatando de todo esto la nobleza del amor cortés, la nobleza esencial (ideal, cuando menos) de la pasión, que es decir, la nobleza del lenguaje mismo del estado apasionado al que apreciamos simplemente edificante en estas atávicas palabras de la Novia, y que al final resultan, a la vez que un compendio, la máxima expresión de cortesía (donde se repiten las primigenias palabras apasionadas de Medea, o donde surge, parafraseada, la desgarradora desolación de Isolda):

Novia. ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia.*)  
Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su rumor entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarchas sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡jáyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!<sup>238</sup>

Lo dicho, en el acontecer de los hechos turbulentos estas palabras también aparecen como un manifiesto espiritual, cargan con el peso de su fatídica tradición de amor y muerte, pero que son, al mismo tiempo, la continuación (la *continuidad*) de un legado y si hemos de querer dotarlas de un significado,

---

<sup>238</sup> *Ibíd.*, pp. 165-166.

entonces significan la más clara (y cara) expresión del amor en *Bodas de sangre*. Significan un pasaje por el *vivísimo* lenguaje de la pasión que es como el amante experimenta la única posibilidad de poseer al ser amado, a través del profundo y exaltadísimo sentimiento de angustia que se abisma en los poderosos deseos de muerte. Y así estamos como al principio, hablando de Bataille, o mejor dicho, hablando del amor de los cuerpos, del amor de los corazones; hablando del amor sagrado y de la continuidad del ser que se restituye en esas profundidades donde el erotismo y el amor hunden sus raíces, en el origen de las violencias de la carne, sí, donde todo comienza y a donde todo vuelve, ahí donde la vida y la muerte se abrazan para siempre (como en “el polvo enamorado” de Quevedo, como en el “mis huesos mezclados con los tuyos” en Propercio); pero sin las voluptuosidades de la carne, sin que la Novia y Leonardo hayan satisfecho sus deseos de atracción mutua (a esta hora ya purificados por la muerte –gloriosa– de Leonardo y por el suicidio *simbólico* de la Novia). Y como ya lo dije anteriormente, García Lorca se da cuenta cabal (lo intuye, claro está, la poesía tiene esa cualidad de *saber*) de la violencia esencial que se vincula al principio de la vida y al momento de la muerte, y de que en realidad son una misma (para que haya vida tiene que haber muerte) y de que ese retorno a la esencia (violenta) de la carne es, irónicamente, un retorno al Origen (o lugar de reconocimiento con la *Eternidad*), a la *continuidad* recobrada en las oscuras profundidades del ser; García Lorca lo ha dicho de mejor manera, mejor que nadie:

Madre.

Y apenas cabe en la mano,  
pero que penetra frío  
por las carnes asombradas  
y ahí se para, en el sitio  
*donde tiembla enmarañada*  
*la oscura raíz del grito*<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> *Ibíd.*, pp. 169-170. El subrayado es mío.

## CONCLUSIONES

Bataille, Paz, Sade, Rougemont, entre otros, me han traído hasta aquí, hasta el final del camino donde se ofrece, ineludiblemente, una conclusión; siguiendo, eso sí, al amparo, creo yo, de la dialéctica batailliana. Es Bataille y *El erotismo*, el que me sugirió un acercamiento a *Bodas de sangre* con la clara imagen de que hay un movimiento en el sentido de una sexualidad que se sublima y no el de un amor que se degrada. Pero, hay que decirlo, incluso autores como Andrew A. Anderson, han recorrido, como un duende mordisqueándome la sien, todo el trayecto desde el principio de mi entusiasmada disquisición. Porque debo decir que mi idea original sobre la sublimación del amor en *Bodas de sangre*, hace muchos años, surgió al primer golpe de lectura, justo cuando se cumplía y se festejaba en el ámbito cultural de habla hispana el centenario del natalicio de Federico García Lorca, y en el transcurso de mi investigación me topé, inevitablemente, con el “García Lorca como poeta petrarquista”, de Anderson; donde describe las influencias que de tipo cortés y petrarquista hay en la poesía del poeta andaluz, pasando por Garcilaso, Shakespeare, San Juan de la Cruz, entre muchos otros nombres tan dignos como estos que acabo de mencionar, para concluir con una disyuntiva que radica en preguntarse si la *intención* de García Lorca es “elevar” la experiencia de amor (entendido en términos místicos) o, maliciosamente, “descender” de una postura de tipo místico a lo simplemente profano “a través del lenguaje seglar<sup>240</sup>”, con la clara intención del

---

<sup>240</sup> A. A. A., op. cit., p. 305.

poeta de *ocultar* sus propias motivaciones personales. Para aseverar esto, Anderson primeramente recurre a las afirmaciones que el propio Lorca deja plasmadas en sendas cartas enviadas a Jorge Zalamea y a Sebastián Gasch (también documentadas por Gian Gibson en su monumental *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, ya citado en este trabajo) donde Lorca dice procurar “constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo<sup>241</sup>”; y si bien es cierto que Lorca es un poeta de alto grado de hermetismo (con pocas concesiones para el gran público), no es del todo imposible vislumbrar en su obra ciertos estados de ánimo, incluso el presente trabajo ha discurrido intencionadamente por un paralelismo recurrente entre la obra y las circunstancias vitales del autor, circunstancias de las que no logra separarse del todo el *yo poético*, (recordemos ahora, por si acaso, aquellas palabras de la conferencia-recital de *Poeta en Nueva York*, en las que él mismo aclara que lo que va a hacer no es una conferencia, sino “una lectura de poesías, carne mía, alegría mía y sentimiento mío”<sup>242</sup>, con lo cual hace de esta obra, dice María Clementa Millán, “su más importante confesión poética”<sup>243</sup>); acto seguido, Anderson recurre a sembrar luego la duda, así, como al desdén, en la conclusión de su ensayo, de que si Lorca invierte, intencionadamente, la fórmula lingüística de “ascender” hacia el ámbito de lo divino con expresiones de amor humano, entendidas en sentido místico; descendiendo entonces desde

---

<sup>241</sup> *Ibíd.*, pp. 302-303. El subrayado es mío.

<sup>242</sup> Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Lumen, Barcelona, 1998, p. 10.

<sup>243</sup> María Clementa Millán, *Introducción a Poeta en Nueva York*, rei, México, D. F., 1988. p. 75.

una esfera de referencias místicas a través del préstamo y uso de expresiones amorosas en lenguaje seglar; pero hay que aclarar que, de todas maneras, la conclusión de Anderson no es una afirmación concluyente sino un “buscapiés”; y hay que enfatizar que finalmente son indicios a los que nos conduce su poesía, sobre todo a la poesía tardía de los *Sonetos*, el *Diván del Tamarit*, etc., en tanto que habría yo de seguir mi rumbo diametralmente opuesto en el caso particular de *Bodas de sangre*, donde hay, como he querido constatar, un movimiento de lo meramente sensual hasta una expresión en términos místicos (o amor divino), como lo describe un movimiento religioso natural, esto es, en el sentido de las religiones originales de tipo naturalístico, de manera intuitiva (irracional), que nos lleva en *Bodas de sangre* en un movimiento ascendente que nos deja ver, primero, la realidad *viva* y cruenta de una sociedad rural y aislada que se apega con profundas raíces ancestrales a la tierra, seres humanos de expresiones frías no carentes de cierta rudeza natural, como constatamos en los parlamentos de la Madre, mayormente, y se sigue por un terraplén lingüístico (como sobre rieles) llevándonos de la mano a través de la experiencia de amor característico del amor cortés (en el dominio de la pasión) hasta los terrenos de la religión natural (intuitiva) del hombre primitivo donde cabe la solemnidad del acto sacrificial.

Pero el aspecto totalmente religioso del acto sacrificial, recreado en un *ámbito* ritual, en el ambiente mágico, suprarreal, del bosque, en la humanidad de Leonardo (y el Novio) es un aspecto que de forma extensa y categórica han analizado y evidenciado Álvarez de Miranda y Joseph y Caballero; lo que a mí

me resta decir es que el amor cortés y, por ende, como digno heredero de la tradición cortés-petrarquista, el amor en *Bodas de sangre* no es en principio místico, es terrenal; pero en su realización basada en el sufrimiento de la angustia es ascendente, sobre todo, a través de su expresión poética, porque en la actualidad, como lo dije antes, no hay una conciencia del mito de la pasión (ni de cualquier otro) más allá de un subconsciente colectivo; por eso es necesario transitar, como lo hace García Lorca en el paso del segundo al tercer acto de *Bodas de sangre*, de la palabra del *pueblo* a la expresión intuitiva del lenguaje poético, para que suceda un cambio de tono, de clima, de ritmo escénico que culmine en la catarsis del evento trágico que haga brotar en el ambiente la epifanía del sentimiento religioso en la persona de los protagonistas y de los espectadores de una tragedia; ese cambio casi insensible, inconsciente, del mundo positivo, el de los sentidos, a la sensibilidad suprarreal del mundo onírico y religioso, con el que acudimos a un baño de purificación como el que habilita el espíritu creativo del divino Petrarca en su *Cancionero*, cuando pasa de exaltar la llama viva del deseo al *aleteo* de las sensaciones del espíritu, que es el privilegio del alma; recordemos cómo la sensatez de la Novia y de Leonardo que los mantiene separados se expresa en términos humanos, pero el sufrimiento que los une no deja de aludir en ningún momento al sentido místico que lo vincula al sacrificio de Jesucristo (“Yo era una mujer quemada, llena de *llagas* por dentro y por fuera”), sobre todo, en la expresión del sentimiento *vivísimo* (el de la insatisfacción) que es *equivalente* para los amantes (y para el lector-espectador de una tragedia, de una verdadera

tragedia) a aquel sentimiento máximo (religioso) de estar en Dios; la expresión de su amor es trascendental en el sentido noble (nobilísimo) e irreductible que le otorga Octavio Paz al amor humano a la hora de presentarse, cara a cara, frente a la muerte, como cuando Leonardo y la Novia son sabedores de que ya no hay marcha atrás después de haber tomado la decisión de escapar juntos; y quisieran morir, quisieran incluso matar cada uno al otro, antes que dar marcha atrás; y aún después de esto, en la catarsis del acto religioso por antonomasia: el sacrificio ritual, llevado a cabo en la persona de Leonardo; y es purificador como el fuego religioso ancestral al que simbólicamente se apega la Novia para resaltar la situación inmaculada de su honradez y de su cuerpo que escapan a la *mancha* sexual y a la culpa a la que alude Leonardo antes de ceder a los impulsos que los llevaran al consenso de la fuga; para acabar recalando en la castidad del amor, justo como “en la tradición *alta* del amor cortés e igualmente en Dante, Petrarca y muchos otros escritores posteriores [donde] la relación se mantenía casi *sui generis* en un estado de insatisfacción física”, como documenta Anderson en unas líneas suyas ya citadas antes aquí mismo; ¿y acaso no es el propio Anderson quien remata en esas mismas líneas que “el amante cortés tenía que vivir con el sufrimiento de lo incumplido porque sufrir de tal manera era, precisamente, lo que probaba la verdad de su amor y su nobleza?”, ¿y no dije yo aquí, siguiendo a Bataille, que la experiencia de amor en *Bodas de sangre* se da en un estado de completa insatisfacción física y psicológica?, que coloca incluso a los amantes frente a sus impulsos de muerte como única salida al sufrimiento que los carcome espiritualmente y que los

conduce a sellar el máximo pacto de amor cortés, de amor humano, el sacrificio de amor representado en la castidad de la Novia, pues es, precisamente, ése su carácter de *amor puro* (de suicidio simbólico) lo que coloca a los amantes lorquianos de *Bodas de sangre* en un más allá erótico, que es decir, en un *más allá* de la carne para volverse pura sensación; pero no primordialmente de los sentidos (no solamente de los sentidos), sino de aquello que toca en su centro el alma del ser humano, qué diría yo, si es que he de traer nuevamente a cuento el ejemplo ilustre de Medea, cuando bajo el influjo del amor sentía cómo

por dentro sin cesar la atormentaba un dolor que la consumía a través del cuerpo, por sus delicados nervios y hasta la última vértebra debajo de la cabeza, donde penetra más agudo el sufrimiento cuando los infatigables Amores arrojan sus penas en las entrañas<sup>244</sup>;

es decir, hablo de los movimientos imponentes de la pasión como irrepetiblemente los describió Apolonio de Rodas, y de la forma sutil en que nos remite a “donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito”. La pasión que exige para su impulso etéreo la muerte a cambio de la dignidad del sentimiento amoroso, que arrastra a los protagonistas (y a los espectadores de una tragedia) al tan anhelado sentimiento de *continuidad*, en la manera en que nos ilustró Bataille, ahí donde se gestan los más profundos movimientos del ser, donde la vida y la muerte se abrazan, en el único instante donde se cumple el fin último del erotismo y el anhelo máximo de un ser individual esencialmente aislado de

---

<sup>244</sup> Cf. supra, p. 13.

cualquier otro ser, así sea por un solo instante: la fusión de un individuo con otro.

No hay, pues, creo yo, en *Bodas de sangre* un tal rebajamiento ni bien ni mal intencionado del amor a través del lenguaje seglar, sigue, como me parece haber dejado claro, un camino en sentido contrario (*ascendente*) a través de la acción dramática que se mueve ligera en alas del lenguaje poético hacia depuradas *expresiones* sublimes que otorgan al lenguaje de la pasión su fórmula ambigua, pero inequívoca, de reflejo infinito en las expresiones del amor divino y, en ese mismo movimiento, una forma de expresar la existencia de pasajes comunicantes entre la tierra y el cielo, entre la vida y la muerte, por medio de los cuales se puede trascender la efímera existencia del amor humano.

## BIBLIOGRAFÍA

ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, 7ª, ed. de Giorgio Petrocchi, trad. y notas de Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2001. (Letras Universales, 100)

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, ed. de Pedro Álvarez de Miranda, Editorial Renacimiento, Salamanca, España, 2011.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, 3ª, trad. Antoni Vicens, Tusquets, Barcelona, 2002.

BÉROUL, Tristán e Iseo, ed. y trad. de Roberto Ruiz Capellán, Cátedra, México, D. F., 1998. (Letras Universales, 21)

CATULO, *Poemas*, trad. y notas de Arturo Soler Ruiz, introd. Vicente Cristóbal, Gredos, Madrid, 2000.

CLEUGH, James, *La guerra de España 1936*, 2ª, trad. Mariano Orta Manzano, Ed. Juventud, Barcelona, 1977.

DARÍO, Rubén, *Páginas escogidas*, ed. de Ricardo Gullón, rei, México, D. F., 1987. (Letras Hispánicas, 103).

DUBY, Georges, *Las mujeres del siglo XII*, vol. III, trad. Cristian Vila R., ed. de Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.

EILHART / GOTTFRIED, *Tristán e Isolda*, trad. Victor Millet y Bernd Dietz, ed. de Victor Millet, Siruela, Madrid, 2016.

EURÍPIDES, *Medea*, T. I de *Tragedias*, introd., trad. y notas de Alberto Medina González, Gredos, Madrid, 2000.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed. y comp.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, ITSMO, Madrid, 2005.

FREUD, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, Altaya, Barcelona, 1998.  
(Grandes Obras del Pensamiento Contemporáneo, 1)

GARCÍA LORCA, Federico, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. e introd. de Margarita Ucelay, rei, México, D. F., 1992. (Letras Hispánicas, 313)

GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, 24ª, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Cátedra, Madrid, 2012. (Letras Hispánicas, 231)

GARCÍA LORCA, Federico, *El maleficio de la mariposa*, ed. de Víctor Fernández, Debolsillo, Barcelona, 2019.

GARCÍA LORCA, Federico, *El público*, 2ª, ed. de María Clementa Millán, rei, México, D. F., 1990. (Letras Hispánicas, 272)

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, 8va., ed. de Ma. Francisca Vilches de Frutos, Cátedra, Madrid, 2013. (Letras Hispánicas, 43)

GARCÍA LORCA, Federico, *Libro de poemas*, Vol. 1 de las Obras Completas de Federico García Lorca, introd. y pról. de Miguel García-Posada, RBA, Barcelona, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Vol. 6 de las Obras Completas de Federico García Lorca, RBA, Barcelona, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico, *Poema de Cante Jondo y Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, rei, México, 1987. (Letras Hispánicas, 66)

GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, ed. de María Clementa Millán, rei, México, D. F., 1988. (Letras Hispánicas, 260)

- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, 3ª, Lumen, Barcelona, 1998.  
(Pocas Palabras, 12)
- GARCÍA LORCA, Federico, *Prosa inédita de juventud*, 2ª, ed. de Christopher Maurer, Cátedra, Madrid, 1998. (Letras Hispánicas, 377)
- GARCÍA LORCA, Federico, *Suites*, Losada, Buenos Aires, Argentina, 1997.  
(Biblioteca Clásica y Contemporánea, 596)
- GARCÍA LORCA, Federico, *Yerma*, ed. de Idelfonso-Manuel Gil, rei, México, D. F., 1988. (Letras Hispánicas, 46)
- GARCÍA-POSADA, Miguel, *Introducción General a Obra Completa de Federico García Lorca*, Vol. I, Akal, Madrid, 2008.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, *Introducción y prólogo a Obras Completas de Federico García Lorca*, Vol. 1, RBA, Barcelona, España, 1998.
- GIBSON, Ian, *Vida, Pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, Plaza y Janés, Barcelona, 1998.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Introducción a Bodas de Sangre*, ESPASA CALPE, México, D.F., 2000.
- MAINER, José Carlos, *La edad de la plata*, 2ª, Cátedra, Madrid, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich W., *El origen de la tragedia*, trad. Eduardo Ovejero, Porrúa, México, D. F., 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Folio, Barcelona, España, 2007.
- PAZ, Octavio, *La llama doble*, tomo 10 de las Obras Completas, 2ª, FCE, México, D. F., 1996.

PAZ, Octavio, *Un más allá erótico: Sade*, tomo 10 de las Obras Completas, 2ª, FCE, México, D. F., 1996.

PETRARCA, *Cancionero. Triunfos*, 2ª, trad. Enrique Garcés y H. de Hoges, pról. de Ernst Hatch Wilkins, Porrúa, México, D. F., 2003. (“Sepan Cuántos...”, 492).

PLATÓN, *Banquete*, T. III de *Diálogos*, introd., trad. y notas de M. Martínez Hernández, Gredos, Madrid, 2000.

PROPERCIO, *Elegías*, introd., trad. y notas de Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 2001.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, rei, México, D. F., 1990. (Letras Hispánicas, 134).

RODAS, Apolonio de, *Argonáuticas*, trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez, introd. Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 2000.

ROUGEMOND, Denis de, *El amor y Occidente*, 7ª, trad. Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1997.

SABINES, Jaime, *Antología poética*, comp. Guadalupe Flores Liera, FCE, Santiago, Chile, 1994.

SHAKESPEARE, *Romeo y Julieta*, 9ª, ed. y trad. de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Cátedra, Madrid, 2000. (Letras Universales, 108)

STENDHAL, *Crónicas italianas*, trad., pról. y notas de Guillermo Louis, Ediciones Felmar, Madrid, 1976.

STENDHAL, *La cartuja de Parma*, 2ª, trad. Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 2015.

THOMAS, *Tristán e Isolda*, trad. y pról. de Luis Zapata, CNCA, México, D. F., 2002. (CIEN DEL MUNDO)

UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, 9ª, introd. Pedro Cerezo-Galán, Optima, Barcelona, 1997.