

LA DESCOMPOSICIÓN DEL CANON

Caridad Martínez
Universitat de Barcelona

I. Estética y poética

El siglo XVI significa en Francia un momento de ebullición estética que marca el paso a lo que llamamos moderno (en oposición a medieval o antiguo), y en el que Francia presenta unas condiciones muy particulares. Respecto del tema que nos reúne hoy, se encuentra con dos tendencias extremas que han contribuido a la constitución de la mujer-objeto, la cortés y la *gauloise*, la entronización de la mujer y la misoginia. La importancia que adquieren en la época la llamada *querelle des femmes* y la del *Roman de la Rose* (con sus dos partes tan bien diferenciadas), pone de manifiesto que no se trata tan sólo de diversas concepciones de la mujer, ni siquiera de diversas concepciones del amor, sino de diversas concepciones de la poesía: sabido es que la identificación amor-poesía es tradicional, sin duda por tener ambos un mismo objeto, la belleza. En esta situación vinieron a insertarse el petrarquismo y el neoplatonismo, así como los modelos grecolatinos, y el impacto deslumbrante de las artes plásticas, procedentes de la vecina Italia, reforzó un naturalismo pagano. Tales influencias constituyeron una auténtica revolución, pero también dieron lugar en ocasiones a una fraseología tópica y estéril, que desapareció con el tiempo, como los resabios medievales. Sólo la asunción de la propia personalidad aceleró un proceso de modernización del que son componentes importantes el conflicto de la conciencia y el lenguaje, y la disgregación del discurso. A ese proceso contribuyó sin duda el escepticismo y la ironía que solemos vincular al genio francés (o cuando menos a su proverbial *esprit*). El "yo" lírico, el dialógico y el dramático (en que incluyo las colecciones de cuentos), relacionó lo interior y lo exterior, lo visible y lo invisible, e incorporó las influencias exógenas a la más candente actualidad (y hasta a la simple coyuntura), de la mano de un progresivo cuestionamiento de la dicotomía idealismo y realidad, poesía y vida, o cuerpo y alma, entre otros estereotipos que tardaron en desaparecer. Así coexistieron mitologías de diversas procedencias, que se amalgamaron entre sí, creando en ocasiones una "*beauté barbare*" (Joukovsky, 1967: 76) muy poco canónica, que no supo ni quiso formular su poética, que sólo algunos conceptos críticos procedentes de las artes plásticas han ayudado a entender (como el de manierismo y el de barroco), y que el canon clasicista rechazó o ignoró¹. Aunque se benefició de sus frutos.

II. El naturalismo

El naturalismo constituye uno de los aspectos más seductores del Renacimiento, y a él contribuyó sin duda la afirmación platónica de que la belleza es el resplandor de la verdad.² El concepto de naturaleza, que abarca lo material y lo moral e inscribe al hombre en el mundo

¹ Como no hay estética sin ética, sin duda mucho de esto había en tal rechazo (no hay más que ver los juicios sobre Montaigne que figuran en apéndice de la edición de Villey), así como en las polémicas mencionadas y en las que se produjeron ya en el siglo XVII, por ejemplo la del *Cid*.

² Así lo hacía Baumgarten (1714-1762), considerado el fundador de la moderna estética como disciplina filosófica, que para él trataba del conocimiento sensible, y era la *scientia pulchre cogitandi*, es decir, la del "pensar ajustado", y no sólo, en sentido restringido, la del "pensar bellamente". (Ferrater Mora, 298. También es éste quien dice que "La historia de la ética se complica a partir del Renacimiento", 1059)

físico, sedujo a los artistas y revitalizó la poesía, introduciendo un elemento de descomposición en los códigos estéticos y morales. La aspiración a la difícil síntesis fue común a la vida y la poesía. Y no cabe duda de que el erotismo (la fuerza más vigorosa y compleja de la naturaleza, en que el deseo, la belleza, la fecundidad y el placer se funden, como testimonia la pareja Venus-Cupido³) era un campo indicado para ello: "*O vis superba formae!*", dijo Juan Segundo en uno de sus *Besos*, de 1539, donde Olga Gete traduce "¡Oh fuerza soberbia de la belleza!" (108-109). Diversas voces poéticas masculinas se alzaron contra los estereotipos, incluidos los modernos (Jodelle, Du Bellay, La Boétie). Toda esta problemática puede decirse que culminó en Montaigne, que hablaba de "*nous autres naturalistes*" (III, 12, "*De la phisionomie*", 1056), y que con tanta humanidad como humor supo hablar del placer de Venus y de sus "ejercicios" (III, 11, 1033, y I, 44, 312), así como destacar el papel del arte para embellecer la naturaleza, precisamente en el campo del erotismo (III, 5, "*Sur des vers de Virgile*", uno de los capítulos más largos de los *Essais*). Él fue bien consciente de transgredir todos los cánones, sin dejar por ello de admirar, aunque como algo inaccesible, la perfección y la armonía. En un lugar privilegiado de su obra (I, 28, "*De l'amitié*", 183), y empleando una imagen procedente del arte y un término que había puesto de moda el arte de los jardines, tildaba su propia obra de *grottesques* (contraponiéndola a lo que consideraba un hermoso *tableau*, el *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie, al que su obra sólo podría servir de marco), y lo ilustra con la horaciana evocación de la sirena ("una hermosa mujer por arriba, que acaba en pez"). El término merece que nos detengamos en él, pues, procedente de las grutas que se construían en los jardines, tiene que ver con el culto a la naturaleza que profesó la época, y representa su lado oculto y misterioso, tan fascinante como amenazador. Los jardines proliferaron en este siglo como un elemento más del solaz y el prestigio de los grandes. Pero también permitieron explayarse al arte en su diseño, su arquitectura y su decoración. Tradicionalmente asociados a la belleza y al placer, han servido de metáfora para el amor y para la poesía (y a ellos volveremos de la mano de Louise Labé). Pero también para la colaboración del hombre con la naturaleza, una colaboración en que naturaleza y cultura, arte y naturaleza, no son antitéticos sino complementarios⁴. Los Valois construyeron algunos en sus mansiones de caza, fronterizos entre la seguridad del refugio y los peligros del bosque, y el arte manierista los pobló de seres híbridos y metamórficos, partícipes de la naturaleza humana y animal (y hasta la vegetal), como resaltó Marguerite Yourcenar en un texto sobre uno de los famosos *châteaux de la Loire*.

Pero volviendo a la poesía, ha llegado el momento de decir que quizá fueron las mujeres, al asumir insólitamente una voz propia en el tradicional dúo amoroso, quienes introdujeron algunos de los elementos más declaradamente innovadores. Margarita de Navarra y Louise Labé, en su obra en prosa (*L'Heptameron* y el *Débat de Folie et d'Amour*, respectivamente), se revelan conocedoras de la naturaleza humana y de la ambigüedad del erotismo, y son también en otros aspectos montaignianas *avant la lettre*. Y, por lo que hace a su obra lírica, muestra una implicación personal que difícilmente se halla en sus colegas del otro sexo. Ni ángel ni arpía, tan alejada del falso feminismo que pretendía idealizarla y de la misoginia que la caricaturizaba, la mujer es en su obra un ser de carne y hueso, inserto en la realidad. Otro de los aspectos en los que

³ Para la importancia de Venus, cf. Lucrecio, *De rerum natura*, p. 77.

⁴ Cf. los jardines de Bagnaia, que representan la historia de la humanidad, en su camino desde el primitivismo a la civilización. Un camino semejante es el que hace Maurice Scève seguir a Adán en su largo poema *Microcosme*, para reconstruir afanosamente en la historia el jardín del Edén.

cabe esperar de las mujeres escritoras algún cambio es el referente al cuerpo masculino, que Gabriel A. Pérouse ha abordado desde el punto de vista moral y estético (Pérouse, 1990: 67-72). Pero lo cierto es que sólo Louise Labé, gracias a un apasionamiento que corre parejas con la limpidez de la forma y la musicalidad, es el único poeta del siglo XVI cuya lectura no ha cesado hasta nuestros días. Como dice Aurora Aragón, "en una época en la que el lirismo, por imitación de Petrarca, cantaba amores platónicos o ideales, o bien caía, por contraste, en un licencioso himno al placer físico, Louise ha sabido encontrar un justo término entre ambas tendencias. Sin ceder a la grosería jamás, ha concedido al placer corporal su verdadera importancia y ha contado sus sensaciones a la vez que sus sentimientos: osadía que muchos críticos, contemporáneos o muy posteriores, no han podido perdonarle. La alegría de la voluptuosidad aparece cantada con la misma sinceridad que el dolor" (129-130). Por su parte, Dudley B. Wilson, insistiendo en la pasión, la contrapone no sólo a los *blasonneurs* contemporáneos, de los que dice que "*l'amour ne figure pas dans leurs ouvrages*" (26), sino a los grandes poetas como Ronsard: "*dans toutes ces descriptions des beautés de son amie, le lecteur ne peut guère s'empêcher de penser que le détail anatomique, que Cassandre elle-même, n'est là que pour servir aux besoins d'une poésie dominée par l'esthétique de la beauté, que cette beauté est loin d'être naturelle et que, trop souvent, le poète renonce au réel en faveur de l'abstrait*" (20). Mientras que "*Elle évoque une sensualité mutuelle basée sur un contact de quatre lèvres. / Ce qui est pire, c'est que -malgré toutes ses lectures- l'haleine qui sort de ses lèvres n'a rien de spirituel, ce n'est pas du tout un baiser à la manière envisagée par Castiglione -un pur rendez-vous entre deux âmes. Au contraire, elle est poussée par un instinct qui a certainement ses racines dans la partie reproductrice du corps, et elle finit par perdre pied dans des extrêmes de bonheur terrestre, de ravissement sexuel. Gisèle Mathieu s'est déjà servie d'une phrase qui paraît résumer cette attitude: elle parlait de «cette simplicité déconcertante»*" (28)⁵.

III. Los jardines de Louise Labé

Louise Labé, que era famosa por su propio atractivo personal y que era conocida como "La Belle Cordière" (y así se llamaba la calle en que vivía), publicó su obra precedida de una corona poética de sus admiradores, en la que se hace mención de sus jardines. La alusión es sin duda metafórica, y dudamos si interpretarla en clave poética o amorosa, pues lo cierto es que con ella se representa la belleza y el placer del amor. Traigo este recuerdo a cuento del piropo más bonito que dedica Louise Labé al objeto de su amor, cuando, refiriéndose a sus ojos, los llama "*petits jardins*" (son. XI, v. 2). Todo este soneto trata de los ojos, los de él y los de ella, seductor y seducida ("*mes yeus*", v. 9; "*ses yeus*", v. 10), y desde el primer verso, "*O dous regards, o yeus pleins de beauté*", hasta la *pointe* final, "*Sentant mon oeil estre à mon coeur contraire*", pasando por el "*mon oeil*" del v. 4. La imagen de las flechas de amor completa el cuadro.

No es éste el único ejemplo en relación con la belleza de los ojos y la amenaza seductora que representan, en la lírica de Louise Labé. Efectivamente, de ellos trata desde el primer soneto, el italiano, que los equipara al veneno del escorpión: "*Pur, amor, coi begli occhi tu fatt'hai / Tal piaga dentro al mio innocente petto, / Di cibo e di calor già tuo ricetta, / che remedio non v'è si tu nol dai*" (vv. 5-8). El soneto II, que es ya el primero en francés, prosigue con ellos desde el primer verso: "*O beaus yeus bruns, ô regards destournez*", que inicia un largo apóstrofe anafórico de exclamaciones (una forma semejante, aunque no tan prolongada tiene el soneto III)⁶.

⁵ Wilson se refiere a la intervención de Gisèle Mathieu-Castellani en este mismo Congreso.

⁶ Se trata de un soneto justamente famoso, que fue, por cierto, objeto de un análisis estructural por parte de Nicolas

Los ojos son el lugar de encuentro del alma y el cuerpo, lo interior y lo exterior, del sujeto y el objeto. El sentimiento amoroso, que funde todas las potencias y aspectos del ser humano, implicándolo y comprometiéndolo por entero, ha hecho de ellos un tema tradicional no sólo en la poesía erótica sino también en la filosofía, pues tienen también relación con la revelación y la lucidez⁷. También la tenían en la época con la patología, renovada por Ficino: como dice Beecher,

L'oeil était au centre de l'échange, non pas comme organe aristotélicien de perception, mais comme canal par lequel les vapeurs sanguines étaient émises et reçues. Ficin avait émis la théorie qu'un bel objet avait pour effet d'attirer la partie la moins épaisse du sang vers l'image qui se trouvait dans le cerveau, qu'il avait ensuite attiré vers l'objet lui-même. [...] Tout cela permettait à Ficin d'unir son système à celui qui contrôlait la source de la mélancolie. La beauté même et le regard amoureux provoquaient des réactions indépendantes qui devinrent des causes nouvelles de la naissance de symptômes communs et d'un mal commun (432).

En relación con esta imagen del jardín usada en el ejemplo que nos ocupa, hay que considerar la presencia del tema en el contexto de la obra de la propia autora, amén del hecho de que su significado no se reducía al recreo sino también a la utilidad derivadas del cultivo de la naturaleza. Así puede verse en la mención de Priapo, "*ce Gentil Gardien des Jardins*" que hace Mercurio para concluir su defensa de Locura, a la que llama "*cette belle Dame, qui vous a donné tant de contentement avec Genie, Jeunesse, Bacchus, Silene, et ce Gentil Gardien des Jardins*" (92). Destaquemos, también en el *Débat* la presencia de Venus, como personaje importante del drama (el más bello de cuyos lamentos por la ceguera de Eros es, por cierto, "*O Venus, sans fruit belle!*", 36), y que al reclamar justicia ante Júpiter justifica dramáticamente los hermosos discursos de los dos abogados defensores. Apolo le recuerda que él mantiene cuidados sus jardines en Chipre e Ida (40), y en su parlamento en defensa del aspecto benéfico y razonable del Amor, atribuye a éste la invención de los jardines, entre otras relacionadas con la belleza, como la moda (58).

En los poemas, pueden citarse otras imágenes mitológicas de la naturaleza aplicadas a la belleza del amado. Así por ejemplo Flora, en el son. VI, v. 6, o Céfito, en el XV, v. 2 y 11. Se trata, el primero, de un soneto bien interesante desde el punto de vista amoroso, por la confusión de sus elementos: parece como si al principio "*le plus beau don de Flore*" fuera la persona entera, mientras que es la idea del beso la que introduce la mención de los labios, más relacionada con la idea tradicional de la rosa como don de Flora (rosa que aquí no se menciona). En ambos sonetos, el tema es el poder vivificador, renovador y embellecedor del regreso del amado, la alegría del amor⁸.

Para concluir, observemos que Louise Labé ha dejado bien patente que el deseo y el amor no soportan ningún código, no ya el de la moral, ni tampoco el de la razón, sino ni siquiera el de la belleza, ya sea ésta la de la naturaleza, ya sea la del arte. Si su obra en prosa lo muestra en forma de fábula (drama y tratado a un tiempo), los sonetos lo afirman en forma lírica: el XXI termina con el binomio que hemos venido mencionando en relación con el tema del jardín, "art/nature":

Ruwet.

⁷ Como dice Borges, la historia de la civilización es la historia de dos o tres metáforas. Aquí tenemos otra no menos importante que la de la esfera, de la que él está hablando al hacer tal observación.

⁸ Cf. "La Primavera" (1477-78) y "El nacimiento de Venus" (c. 1485), de Botticelli. En su ed. cit. de Lucrecio, Valentí anota: "El poder vivificador de la naturaleza sugiere al poeta una descripción de la primavera en la que parece que se inspiró Botticelli para pintar su famoso cuadro" (77).

"Que tout le beau que l'on pourrait choisir, / Et que tout l'art qui ayde la Nature, / Ne me sauroient accroître mon desir". El XXIV (y último), es una llamada "dames lyonnaises", mediante la mención de la fuerza del Amor, que no repara en belleza ni fealdad: "Sans votre ardeur d'un Vulcan excuser, / sans la beauté d'Adonis acuser, / Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses: / En ayant moins que moy d'ocasion, / Et plus d'estrange et forte passion. / Et gardez vous d'être plus malheureuses"⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÓN, M^a Aurora (1981-1982). "El vocabulario afectivo en los poemas de Louise Labé", *Archivum*, XXXI-XXXII: 113-131.
- BEECHER, Donald (1990). "L'amour et le corps: les maladies érotiques à la Renaissance". En *Le Corps à la Renaissance*. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (eds.). París: Aux Amateurs de Livres: 423-434.
- FERRATER MORA, José (1979). *Diccionario de filosofía*, Madrid: Alianza, 1986⁴.
- GIUDICI, Enzo (1986). "Misteri e oscurità nell'opera di Louise Labé". En *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Universitat de Barcelona-Quaderns Crema.
- JOUKOVSKY, Françoise (1967). "La guerre des dieux et des géants", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIX: 55-92.
- LABÉ, Louise (1976). *OEuvres*. Ed. bilingüe Caridad Martínez. Barcelona: Bosch.
- LABÉ, Louise (1981). *OEuvres complètes*. Ed. Enzo Giudici. Ginebra: Droz.
- LUCRECIO (1976). *De rerum natura*. Edición bilingüe Eduard Valentí Fiol. Barcelona: Bosch.
- MARTÍNEZ, Caridad (1996). "Louise Labé. Una consciència poètica per a la dona nova". En *Amor e identitat*. Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.). Barcelona: PPU, 21-28.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1990). "Les marques du féminin". En *Louise Labé, les voix du lyrisme*. Guy Demerson (ed.). Saint-Étienne-París: P.U. Saint-Étienne-CNRS, 189-205.
- MONTAIGNE, Michel de (1924, 1965). *Les Essais*. Ed. Pierre Villey. París: P.U.F., 1978³.
- PÉROUSE, Gabriel-André (1990). "La Renaissance et la beauté masculine". En *Le Corps à la Renaissance*. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (eds.). París: Aux Amateurs de Livres, 61-76.
- RIGOLOTT, François (1990). "Louise Labé et les 'Dames Lionnoises': les ambiguïtés de la censure". En *Le signe et le texte. Études sur l'écriture au XVIe siècle en France*. Lawrence D. Kritzman (ed.). Lexington, Kentucky: French Forum, 13-30.
- RUWET, Nicolas (1964). "Un sonnet de Louise Labé". En *Langage, musique, poésie*. París: Seuil, 1972, 176-199.
- SEGUNDO, Juan (1979). *Basia*. Ed. bilingüe Olga Gete. Barcelona: Bosch.
- WILSON, Dudley B. (1990). "La poésie amoureuse de Louise Labé et la tradition poétique de son temps". En *Louise Labé, les voix du lyrisme*. Guy Demerson (ed.). Saint-Étienne-París: P.U. Saint-Étienne-CNRS, 17-34.
- YOURCENAR, Marguerite (1978), "Ah, mon beau château!". En *Sous bénéfice d'inventaire*, París: Gallimard.

⁹ De la función de las "dames lyonnaises" se ha ocupado Rigolot, y yo misma, en sentido diferente. En cuanto al hecho de que Louise Labé no volviera a publicar nada después de su único volumen de 1555 (que se reeditó en 1556), es una de las incógnitas que quedan sobre ella, personaje sin embargo ampliamente documentado desde el punto de vista histórico y que, a diferencia de otras escritoras contemporáneas, firmó su único libro con su verdadero nombre. V. sobre algunas de esas incógnitas, Giudici 1986.