

RENÉE VIVIEN: ESE EXTRAÑO AMOR

Lope de Vega, que era un experto en cuestiones del corazón, decía que enamorarse es “amar el daño”. Su declaración presupone ya el choque entre un corazón apasionado, que se desborda (“Amaba a Lorély con todo el ímpetu inconsciente del primer amor. La amaba tan ciegamente que ni tan sólo me cuestioné si mi amor era compartido”), y un corazón insensible, que permanece encerrado en si mismo (“El tiempo, lejos de doblegarla, la congelaba en la frialdad... Ella no me amaba en absoluto, ni me amaría jamás, jamás”). Tales son los corazones de las dos protagonistas que Renée Vivien conjuga en un incesante diálogo en estas páginas, donde la relación amorosa exhibe con detalles toda la asimetría de la que es capaz entre los amantes, en este caso las amantes.

Las voces que discurren reflejan la estética de toda una generación de mujeres que viven entre la Decadencia del siglo XIX y los primeros años de un siglo tumultuoso como fue el XX: Virginia Woolf, Natalie Clifford-Barney, Gertrude Stein, Tamara de Lempicka, Vita Sackville-West, Radclyffe Hall, Ivy Compton-Burnett, Frida Kahlo, Isadora Duncan, Mercedes de Acosta, Eleonora Duse, Colette, Liane de Pougy, Annemarie Schwarzenbach, Sibilla Aleramo etc.. Artistas y escritoras lesbianas o bisexuales que llevan al arte la cuestión de la “sexualidad femenina”, en un

período histórico en el que, la recién estrenada ciencia positivista, considera la homosexualidad una desviación o enfermedad, mientras que la sociedad percibe la exhibición de la sexualidad femenina como una perversión y una inmoralidad. Estas circunstancias explican cómo la consideración del “maldito”, “terrible”, “marginal”, etc., aplicada a algunos de los artistas e intelectuales de este periodo tomará sus propias marcas de infamia cuando quien encarna ese papel es una mujer artista.

También por ese motivo el poder subversivo de las artistas de esta época es más profundo y de mayor alcance, no sólo porque ataca el orden jerárquico de la misma sociedad y lo hace desde una esfera pública y privada al mismo tiempo, sino porque crea nuevas imágenes y nuevas metáforas de lo femenino. En cambio, los artistas nunca van a poner en entredicho su posición de dominio en el mundo, y por muy malditos que sean, empezando por Baudelaire, siempre van a utilizar metáforas femeninas para expresar lo más degradado de la existencia, entre las que se lleva la palma la prostituta pobre y vieja. Por otra parte, en todos los manifiestos de las vanguardias queda claro quien es el “dueño” de la mujer.

Se ha escrito mucho sobre los escritores, artistas pintores poetas de esos años de inconformismos, llenos de cambios y rebeliones, pero sabemos todavía poco sobre las escritoras y sus obras, sobre todo porque no han sido reeditadas, ni han sido estudiadas con atención. Las vanguardistas nunca van a ser consideradas “miembros” de los diferentes grupos europeos, sino

escritoras o artistas de segundo plano, todo lo más, amantes o musas inspiradoras, y muchas veces la crítica tradicional va a fijarse en ellas más por lo que su vida escandalosa y fuera de las reglas supuso, que por su obra artística. Como sucedió en Italia con Sibilla Aleramo.

Las artistas decadentes y vanguardistas mantuvieron un equilibrio sutil, a veces, sarcástico, irónico o violento otras veces, entre las representaciones tradicionales y las, no menos devastadoras, de la mujer en su época. Los mayores exponentes de ambos movimientos, hombres todos, adoptaron en la cultura una posición de misoginia renovada, y en sus actitudes vitales posiciones contradictorias hacia las mujeres, que van desde el dandysmo más exhibicionista hasta el sufragismo. “El desprecio por la mujer”, que Marinetti incluía en uno de sus manifiestos futuristas sobre el teatro como programa a seguir, en consonancia con muchas de las ideas de Nietzsche y Schopenhauer, se conjugaba en la acción política con la petición del derecho al voto y a la educación para el gentil sexo. El mismo André Breton y los diferentes manifiestos surrealistas ofrecen imágenes paradójicas, en las que la mujer es al mismo tiempo musa inspiradora-prostituta, virgen-mujer fatal, niña-objeto erótico, mujer real-mujer imaginada.

El relato de Renée Vivien se enmarca en la tradición de los “espacios apartados” en literatura (diálogos, tratados, conversaciones privadas, etc.), en los que un grupo de mujeres se reúnen para dialogar y entretenerse entre ellas, alejadas de ojos y oídos indiscretos. Ya La ciudad de las damas

(1405) de Cristine de Pizan había inaugurado la necesidad de un espacio femenino separado del mundo: el espacio de la creatividad, que curiosamente es también un gabinete como el de Lorély, una de las protagonistas de esta novela. Virginia Woolf consagrará ese espacio en su famosa obra *Un cuarto propio*, precisamente en los mismos años que Renée Vivien vive y escribe.

Los tratados del siglo XVII de las italianas Moderata Fonte (*Il merito delle donne*) y Lucrecia Marinelli Vacca (*Sulla nobiltà ed eccellenza della donne e sui difetti e i mancamenti degli uomini*), convertirán la reunión entre mujeres en el espacio del pensar y razonar la vida social y sentimental desde una óptica exclusivamente femenina. Renée Vivien añade a ese espacio un elemento más: la sexualidad, sensualidad y sensibilidad de las hijas de Lesbos, conquistando en femenino ese lugar que se encuentra en el reverso del mundo, y que constituye el descubrimiento máximo de la sensibilidad decadente: el inconsciente, con toda su carga de ensoñación, reino inarticulado del espíritu, fantasía infantil, quimera inalcanzable. Digo “conquistando en femenino” porque Renée Vivien va a hacer que el inconsciente coincida con los dominios de la Gran Madre nocturna. Se trata de una operación de reconstrucción cultural refinada, en la que nuestra autora se remonta a los orígenes de muchas civilizaciones que hacen coincidir la oscuridad con la deidad femenina, caos primordial y fuente de la vida.

Es la Gran Madre la que genera todos los personajes femeninos de esta novela, en los que de una forma u otra se encuentra diseminado el “yo” de la escritora que, como energía creadora, los comprende a todos. Esta forma autobiográfica poco convencional tiene repercusiones en la línea lógico-cronológica de la narración, que queda anulada para ser sustituida por un subseguirse de diálogos y sensaciones que incorporan a su vez, no espacios físicos o lugares, sino paisajes simbólicos o interiores donde las escenas se transforman unas en otras, sin ningún orden, como sucede en los sueños. Comenta Calvino, a propósito de un verso de Dante, que “la fantasía es un lugar donde llueve dentro”, en el mundo de Lorély se subsiguen las estaciones, no el tiempo, sino su expresión alucinada (“A nuestro alrededor caía la noche de invierno, la noche de irreales esponsales”).

Si el lugar donde se ambientaban en literatura muchos de los espacios femeninos era normalmente un jardín o un locus amenus, en el texto de Renée Vivien son las mismas mujeres las que se transforman en flores, difuminando así la frontera entre externo e interno, entre naturaleza y persona, entre marco narrativo y narración. Lorély misma es “una flor de hielo y escarcha”, es decir, una flor que no existe.

La revelación mística asume tintas más o menos sensuales o intelectuales en estas páginas, donde resuena el eco de Baudelaire y de la experiencia simbolista, que desertando los caminos de la razón, intenta llegar a la esencia de la vida. La narradora se presenta como una “vidente” que, como

decía Rimbaud, llega a la verdad a través del desorden y confusión de los sentidos. En el caso de Renée Vivien no hay ninguna verdad a la que llegar, sino las contradictorias estaciones de la vía crucis de un yo enamorado (“Todo ha acabado entre nosotras: esta es la razón principal por la que la adoro”). Es más, si los románticos habían hecho de la verdad y la razón su estandarte, en este texto ambos quedan inoperantes en una interioridad que se confunde con el misterio, y con una ética que se propone diferente a la del resto de los mortales, siguiendo las huellas del dandy y del superhombre, pero en femenino. De hecho, el subseguirse de amantes por parte de Lorély está relacionado con una insatisfacción del alma y con un sentido de la inutilidad de la vida, que va más allá del juego triunfalista del coleccionista de mujeres. Lorély vive su fuerza de atracción y seducción como una limitación y como un impedimento.

“Tiemblo de pensar que puedo atraerte así, irremediablemente. Mis ilusiones, pobres payasos que se miran mientras hacen muecas a través de sus lágrimas... Desearía tanto amarte..., amarte en mis momentos de silencio que se eternizaría por fin”.

En el cuadro general de la estética decadente, la relación amorosa lesbiana irrumpe, al igual que el incesto y otras relaciones sexuales no canónicas, como fuerza de novedad y de rebelión a la ley común.

Las mujeres que aparecen en este relato pertenecen a esa élite de mujeres que se aburren (“Me aburro. Me aburro tanto, que me sorprende algunas veces de sentir la ausencia de mi esposo”), y que no tienen ningún contacto con la realidad cotidiana, rehusada y despreciada como el peor de los males (“Todo su ser se sublevaba contra el horror de lo real, contra la fealdad y la bajeza de lo mundano”). En la descripción de este complejo y refinado mundo psicológico se siente el eco del spleen baudeleriano y el nihilismo shopenaueriano, el sentimiento del tedio de la vida, pero que utiliza imágenes femeninas para expresarse:

“¡La melancolía! A veces, me parece que el universo es como una catedral gris donde Nuestra Señora Vejez ha desterrado a los dioses. Ella sola reina, la Madonna de las Arrugas, en su relicario ruidoso”

La normalidad y sus reglas no interesan, ni roza en absoluto a estas mujeres que viven en una especie de círculo sagrado, una secta, un mundo de infancia donde reinan la indeterminación y la indecisión, (“No elijas jamás...Uno hecha de menos aquello que no ha elegido”). Las amantes de este relato son mujeres incorpóreas, meditativas, melancólicas, contemplativas, que se mueven en una atmósfera sensual cargada de colores, olores, silencios, susurros, palabras a medias. Sus aspiraciones nunca se materializan en la descripción de la carne, sino en la adoración

mística. El deseo recupera así toda su vertiente metafísica que va más allá de lo dado para buscar lo que todavía no se conoce, no se ha experimentado:

“Lorély era como una sacerdotisa pagana que, en un templo abandonado, hubiera resucitado el culto de la diosa, encendidos de nuevo los fuegos sagrados y alzado el altar de sus ruinas”

Mujeres solas y diferentes (“No hay mas que un solo bien: la soledad”), que consideran la pasión por los hombres “una pasión contranatura”.

La primera persona que adopta la narración no sólo comprende el “yo” sino también el “tú” amoroso y todas sus proyecciones imaginarias y sus fantasmas (“Tú estás enamorada... Ya no eres la de antes...No eres más que una sombra errante; no eres más que el reflejo y el eco de Lorély”), metáfora de la indeterminación de lo femenino, de su estado líquido y magmático, su constante transformación y capacidad para comprender todos los diferentes aspectos del ser. La construcción narcisista del yo autobiográfico se convierten en estas páginas en la versión exhibicionista y voyerista del eros, en ese espejo en el que las amantes se intercambian y se inflaman recíprocamente (“Sabe que es extrañamente bella, y se complace en admirar su belleza en las pupilas fervientes de aquellas que la adoran”).

Renée Vivien subraya la continuidad que existe entre las figuras femeninas paganas y las cristianas, entre las poetas del pasado y las artistas del

presente, entre los diferentes tipos de mujeres, porque todas participan y son variantes de ese único y gran espíritu, la Gran Madre, que acoge en su seno todas las formas de lo femenino (“Como Afrodita, Lorély poseía miles de almas y miles de apariencias”), incluso las que se presentan como más abyectas y crueles. El poder femenino y destructivo de diosas como Kali, se alterna con el poder femenino reconciliador que representa la Virgen María, cuya figura reproduce la de Isis, la diosa egipcia de los muchos nombres, que en Roma se recitaban como una letanía, antecedente del rosario mariano.

La adoración hacia las figuras femeninas se transforma aquí, bajo el influjo del amor, en una religión parecida a la que profesaban los poetas del Amor Cortés que entraban al servicio de su dueña. La amada reviste así todos los atributos de la simbología y se convierte en objeto de culto

“Era Lorély quien reinaba encima del altar. Sobre sus cabellos sueltos lucía una corona de estrellas... sus pies desnudos pisaban una luna sumisa... Me arrodillé ante el altar de Lorély y le ofrecí la más ferviente, la más perdida de las oraciones”

El título y la referencia al verso de Dante Alighieri “Una mujer se me apareció”, indica que el periodo evocado es el amor trovadoresco que coloca la figura femenina en el estadio de los ángeles o de las criaturas que

no son de este mundo. Renée Vivien recoge la tradición masculina de la “donna angelicata”, pero llevándola hasta sus últimas consecuencias, porque como escritora participa al mismo tiempo de la creadora terrestre y de la musa inspiradora. Por otra parte, la mujer incorpórea de la tradición lírica y poética, reducida a “ideal”, “rayo de luna”, “sueño intangible”, sin colocación en el mundo, encuentra en el prototipo de la femme fatal de finales del XIX y principios del XX su culminación. Una mujer a la que la tradición literaria ha vaciado de interioridad, para convertirse solamente en un simulacro, una imagen o muchas imágenes, una mujer artificial

“Lorély tenía el culto instintivo de lo artificial. Se complacía en acicalar su palidez de rosa blanca. El falso carmín de sus mejillas...”

Lorély, además posee físicamente muchas de las características de esa mujer fatal: la palidez (“Su palidez estaba atravesada por temblores de Rosa”), una belleza extrema y ambigua, la capacidad de seducción y de dominio.

Si ser mujer era hasta este momento ser “naturaleza”, y el arte lo que había hecho hasta el Romanticismo es precisamente reproducirla, la nueva estética decadente y la nueva mujer fatal van a alejarse deliberadamente de ella en busca de paisajes imposibles y de personalidades múltiples, de yos íntimos que se exhiben como trajes que pueden quitarse y ponerse, en

busca de mundos de ficción. En este sentido, la misma Lorély se nos presenta como aficionada a recitar varios personajes, a travestirse, a disfrazarse. Su personalidad andrógina complace las exigencias de la estética decadente, y al mismo tiempo se inscribe en el seno de esa Gran Madre que comprende dentro de sí el masculino y el femenino:

“Lorély buscaba con complacencia el prestigio de extrañas vestimentas, que travestían los espíritus al mismo tiempo que los cuerpos...A veces se vestía con ropas de paje veneciano”

El andrógino, además, está presente como mito platónico en relación con dos elementos importantes de la novela: el deseo o el eros, por un lado y el dolor o el sufrimiento por otro. El círculo imaginario que Renée traza, con el subseguirse de las cuatro estaciones en el texto, coincide con el ser circular originario, antes de que se rompiera en dos. El deseo y el eros intervienen para subsanar esa herida, a través de la búsqueda de una unión recíproca, que en este caso nunca llega a alcanzarse. Renée Vivien explora en estas páginas el deseo y la sexualidad como condición simbólica de unión, y como condición diabólica de separación.

“Al igual que el arte -decía ella-, el amor es complejo y difícil... El escultor no busca en un único modelo su visión sobrehumana. Descubre el

esplendor absoluto en seres distintos, cada uno de los cuales le ha dado aquello que más bello tenía”.

A esa conexión responden las imágenes de absoluta belleza y sensualidad que prevalecen en la parte inicial del relato, en donde la atmósfera es la del paraíso, y las imágenes de las serpientes, de Lilith y de Nuestra Señora de las Fiebres, que prevalecen en la atmósfera infernal de las últimas páginas (“Una lepra de luna roía los árboles, y las rosas rojas sangraban como llagas vivas”). El ensueño y la fantasía que caracterizaban el estadio de la indeterminación terminan convirtiéndose en pesadilla, e insomnio en el momento final de la elección.

En el harem de Lorély reina la atmósfera de los cuentos de hadas, ella misma se nos presenta como “una princesa escandinava” y otra joven de su grupo como la “bella de los deseos dormidos”. En ese cenáculo se oficia el culto a las diosas paganas, en una prosa a caballo entre lo cultural-intelectual y lo litúrgico-religioso:

“Escogería para ella palabras inefablemente femeninas y erigiría un culto al margen del mundo, la rodearía de flores de lis, de incienso y de cirios. Sería la vestal que velase su cuerpo sagrado, como si de un altar se tratase”

El carácter nocturno del texto no sólo hace referencia a la intimidad de las amantes (“Espérame esta noche- murmuró- Estoy ávida de estrellas”, p.15), sino también a la vertiente del amor como hermano de la muerte. Si el clima del relato es el que antecede al misterio revelado (“La simplicidad y la luz le repugnan. No ama más que la mística y lo milagroso”. En las palabras de Lorely casi podemos escuchar el eco de las de Novalis, que afirmaba que “estamos más cercanos a lo invisible que a lo visible”.

La atmósfera nocturna de la Gran Madre acoge por igual la estética romántica y decadente, Eros y Thanatos. En este sentido, la presencia de figuras como Demetra, la Madre tierra, y su hija Perséfone, colocan el relato en el marco de los Mysteria griegos, donde la fiesta nocturna señalaba la entrada del iniciado en la oscuridad de la muerte, que era vista como un bien. En más de una ocasión las protagonistas de este relato se vuelven a la muerte como liberadora de la angustia y de la infelicidad terrena.

El sufrimiento se presenta como forma alternativa de conocimiento, fuente de revelación. Las palabras de la Emisaria que se aparece a la narradora, y con las que se abre el libro, no dejan lugar a dudas:

“Te tengo lástima- me dijo-, porque todavía no sabes lo que significa el sufrimiento”.

El texto de Renée Vivien se encuentra en la encrucijada que acentúa algunos aspectos del Romanticismo, como el irracionalismo, el rechazo de la realidad o algunos tópicos en torno a lo femenino. Poco importa si el amor es de Lesbos porque repite los tópicos del amor heterosexual donde hay un elemento pasivo y uno activo, donde una ama y la otra es amada, incluso donde hay una víctima y una verdugo, alguien que procura el dolor y alguien que lo recibe. Este aspecto más místico y atormentado de la sensibilidad romántica se compagina con una actitud plenamente decadente en el análisis de los recovecos del yo y de su mente, en la languidez de los personajes, en la adopción de la infelicidad como actitud de vida (“Estimo que toda felicidad es débil y mala...hay que temer la felicidad al igual que a un amigo traidor que se insinúa en la casa”).

Una de las innovaciones que las escritoras de este periodo practican es la de la prosa íntima en la que se mezclan varios géneros literarios breves, desde el diario hasta las novelas cortas, que como la de Renée Vivien celebran la épica del corazón, la exhibición del sentimiento, la introspección de las fibras del espíritu, la descripción de las veleidades de la piel. Enamorarse y ser desgraciada en amor es uno de los temas más frecuentes en este periodo, en el que la infelicidad parece ser la absoluta soberana (“Eres ese maravilloso sufrimiento que hace despreciar la felicidad”), y la libertad parece incompatible con el amor (“Codicio para ti un ideal más alto que la felicidad. Te quiero libre para que nada te degrade absorbiéndote”).

Gertrudis Gómez de Avellaneda, una de las mejores escritoras románticas, había puesto ya el dedo en la llaga cuando en uno de sus diarios escribía: “cuan triste libertad respiro”. Renée Vivien no se aleja mucho de su forma de sentir cuando dice a través de Lorély: “Hay que envidiar a las esclavas... Soy libre, libre, terriblemente libre”. Ambas, a distancia geográfica y temporal, reflexionan sobre el precario equilibrio entre la afirmación personal y las ataduras del corazón. Un enigma que todavía no conoce fórmulas mágicas y que sigue interesando a muchas escritoras hoy porque “el amor que mueve el sol y las estrellas”, como escribía Dante Alighieri, sigue siendo después de tantos siglos la aventura de la mente creadora.

El influjo simbolista es muy fuerte en este texto que, a pesar de hablar del amor, se aleja de las pasiones para deleitarse en la contemplación, en frases y expresiones preciosistas y en una rebuscada forma cultural en la reviven los antiguos mitos del matriarcado. La prosa tiende constantemente a la expresión poética. Los colores que aparecen en las descripciones de los personajes y de los ambientes son simbólicos y llaman en causa directamente las correspondencias de Baudelaire.

“En verdad, aquellas dos mujeres eran los arcángeles del destino: Lorély, vestida de verde; Eva, vestida de violeta; las dos extrañamente luminosas”.

La trama cede su espacio a la evocación, a la sugestión, a la sensación del momento, del mismo modo que el párrafo se deshace en frases como islas que podrían existir en su rotundez en medio de un océano de silencio. Frases-versos que consagran la palabra como la “única ciencia suprema del mundo”, por decirlo con la expresión de D’Annunzio. Renée Vivien atesora esa palabra o secuencia de palabras que saben desencadenar la sensibilidad del cerebro, como una melodía suave o como sinfonía desatada en las que el amor es objeto de obsesión expresiva y de obsesiva petición de demostración.

En estas páginas la poesía hace de marco y contrafuerte. Dante y su Divina Comedia abren y cierran el texto como en un círculo que se completa, precisamente como los círculos del infierno. Quizás porque Renée Vivien desea subrayar que en el arte, como en la vida, no hay principio ni fin, que todo lo que vivimos y escribimos está en el centro, encerrado en el círculo del presente en el primer caso, y encerrado en el círculo de los signos en el segundo. No hay ninguna conclusión, ninguna consolación ni en la vida, ni en la escritura, pero aún así es necesario atravesarlas.

Como recita la voz en la sombra:

“La prudencia es un adversario peligroso del heroísmo y la alegría”

Mercedes Arriaga Flórez

2006, casi septiembre

