ADDENDA

Artículos pertenecientes al I Simposio de Poesía española e hispanoamericana
celebrado en el Instituto Cervantes de Brasilia en el 2008

Susana saliendo del baño, de Francisco Ayala: poesía, vanguardias y transdiscursividad

Elena María Barcellós Morante
Instituto Cervantes de São Paulo

INTRODUCCIÓN

En la antigua Babilonia, el pudiente Joaquín vive en armonía con su hermosa y virtuosa mujer, hasta el día en que dos viejos jueces la denuncian por adúltera. Los ancianos acuden frecuentemente al jardín de Joaquín, un ambiente amplio, bien cuidado, y como nos informa el relato, uno de los más bonitos de la región. Se han enamorado de ella, sin que uno conozca los sentimientos del otro, y la contemplan a distancia. Un día se rompe el umbral y lo imaginario se convierte en acción: los dos deciden regresar al recinto y observarla después de las doce, horario en el que se cierran las puertas de la residencia y Susana suele bañarse en el jardín. Los ancianos deciden abusar de ella, bajo amenazas que no consiguen quebrantar la firmeza del carácter de la mujer. Será necesaria la intervención del profeta Daniel, quien recoge este episodio en el libro que lleva su nombre en el Antiguo Testamento, para que se ajusticien a los viejos libidinosos y, con eso, Susana se transforme en un paradigma arquetípico de mujer de la que se derivan posiciones antagónicas dominantes hasta los albores del siglo xxi: entre el «bien» y el «mal», entre la virgen y Lilith, entre la abnegada prisión y la promiscua libertad, entre el ama de casa y la mujer que trabaja, entre la esclava doméstica y la peligrosa *femme fatale*.

SUSANA EN LA PINTURA

Del relato bíblico de Daniel, en el que se construye un prototipo esencial y trágicamente constituido como objeto de deseo y se asientan los principios sagrado-conductuales y reguladores de lo femenino en la esfera social –en cuya base reside la mancha del pecado original– se originarán representaciones artísticas, recurrentes en la pintura renacentista y barroca, que llevarán a cabo maestros como Tintoretto, Veronese o Goya. Como tema común, la mujer siendo observada por los viejos mirones es el centro de la representación y la desnudez flagrante, la marca pictórico-discursiva que destaca y celebra el papel culturalmente destinado a la mujer. «El mito es expresión de virtualidades humanas, que no nos conduce a una realización práctica, sino fantástica», subraya Morin (1994), que apostilla, a partir de una referencia a Caillois, que «el mito representa en la conciencia la

imagen de una conducta a la que aquella se siente llamada, y que ya no puede, o jamás ha podido, o no puede ahora, realizar».

En *Susana y los viejos* (1555), Tintoreto nos presenta a una Susana desnuda, pálida, sentada en una especie de banco, tras el que se erige la silueta de un árbol abrumador; sin flores, sin fuentes, el jardín aprisiona a Susana bajo el cielo del atardecer. Uno de los viejos le aprieta el seno derecho, mientras el otro, delante de ella, observa las vejaciones. Los hombres están de pie, casi sobre ella, mientras uno se lanza sobre su presa el otro la estudia y queda la duda de si Susana abraza al viejo y con la mano lo busca para intentar saciarlo o si realmente lo rechaza. En un ambiente dionisiaco, la figura fantasmagórica y desdibujada de los viejos contrasta con la pálida e iluminada Susana. «[…] el comportamiento real de una especie animal puede ilustrar las virtualidades psicológicas del hombre», registra Morin (1994) citando a Callois al referirse al mito de temor religioso.

Tintoretto vuelve a retratar a *Susana en el baño* (1577), secuencia anterior a la representada en 1555. En un jardín anochecido resplandece Susana desnuda entre flores, una vasija de aceite, objetos de cuidado personal a su lado. Ella está sentada y se seca el cuerpo mientras se observa en un espejo. El espejo cinco siglos después será capturado por la pluma de Ayala. Los viejos están al acecho, la observan escondidos, su presencia en el lienzo se ilumina levemente desde las sombras, es la mirada detenida del apreciador el que va a contornarlos entre los objetos que componen el escenario. Tanto la mirada de Susana, como la de los viejos, contemplan la belleza del cuerpo femenino. Las Susanas de Tintoretto contrastan con la burocrática *Susana y los viejos* de Paolo Veronese (1560). Una casa destaca al fondo, mientras ella, que se cubre con un tejido, parece discutir con los viejos. Los dos están casi arrojados sobre la figura femenina, ella más abajo, en el lateral, inferior, pero no se siente acobardada, el cuerpo inclinado hacia adelante participa activamente en la resolución del conflicto. En *Susana y los viejos* de Artemisia Gentilleschi (1610) los viejos se aproximan por detrás, ella, sentada, se retuerce, se aparta, pero los dos aparecen omnipotentes. El lienzo se reparte horizontalmente en tres capas de poder simultáneas: El cielo en la capa superior, los hombres en la capa intermedia limitan la esfera celeste y aplastan a Susana, que está en el plano inferior. Ella no tiene salida y uno de los viejos realmente no es tan mayor. El deseo no tiene edad. La mujer ocupa el eslabón terrenal inferior, es un ser para la contemplación y la sumisión. Impresionante, asimismo, es la representación de Goya (*Susana y los viejos,* 1825). Una mujer ocupa el centro del lienzo, está sentada y se la ve de perfil, la cabeza baja, encorvada. Dos hombres a su espalda la observan, pueden tocarla con el aliento. No es la belleza lo que destaca, ni la desnudez, sino la postura resignada de Susana, una mujer cansada, incapaz de resistir, entregada a la fatalidad, al desencanto y a la inercia. ¿A qué resistimos? ¿Por qué existimos? Estas parecen ser las preguntas intermitentes entre los tres siglos que separan las obras de Tintoretto y la de Goya.



Susana y los viejos
Tintoretto. 1555.
Museo del Prado.



Susana y los viejos
Tintoretto. 1577.
Kunsthistorisches Museum.



Susana y los viejos
Paolo Veronese. 1560.
El Prado.



Susana y los viejos
Artemisia Gentilleschi. 1610.
Schloss Weissenstein.
Pommersfelden.



Susana y los viejos
Miniatura en marfil
Francisco de Goya. 1825.
Colección particular.

El carácter reflexivo de la obra de Goya, vista desde los ojos de la mujer contemporánea occidental, afea a la mujer, la despoja de vanidad y de recato. Sentada sobre la toalla, la mujer no se aparta para preservarse de lo que puede más que ella (Artemisia), no discute con convicción de lo que «tiene que ser» (Veronese), no es cómplice en el juego del ocultamiento (Tintoretto) ni tampoco se reviste de los atributos femeninos y de la conciencia de que los posee (Tintoretto). La mujer en Goya, prefigurando la revolución que supondrá el advenimiento del Psicoanálisis un siglo más tarde, es un cuerpo cansado, apático y sin brillo, que resurgirá y fulgurará en un pequeño y magistral relato poético, la reconstrucción vanguardista del joven Francisco Ayala, *Susana Saliendo del Baño*, que aparece en 1929 en *El Boxeador y un Ángel* (Madrid, Cuadernos Literarios).

LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MUJER

El Boxeador y un Ángel junto a *El Cazador en el Alba* (Madrid, eds. Ulises, 1930) conforman la aportación vanguardista del joven Ayala. Su Susana viene al mundo justo cuando este movimiento ya mostraba signos de decadencia y de adaptación a las nuevas realidades anunciadas para el siglo xx. Sin embargo, la Susana de Ayala es un potente ejercicio de reelaboración estética transdiscursiva, marca primordial de la escritura de este autor, que compone, a modo de puzle, un espacio que debe ser desvelado e interpretado por el lector para que este pueda ir más allá del puro deleite estético proporcionado por la lectura poética. Un rasgo común a las vanguardias es la interrelación e hibridación de artes plásticas, música, cine y creación literaria. A través de esta interacción dinámica, los diferentes movimientos –Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo, Futurismo y Expresionismo, entre otros– se emparejan al buscar la ruptura con la tradición estética anterior, la elaboración de nuevas formas de expresión artística y literaria, y de obstáculos morales, políticos y religiosos que sumergen al hombre en la prisión de los sentidos y le impiden el paso hacia su desarrollo integral como hombre *en* y *sobre* la naturaleza.

En *Susana saliendo del baño*, gestada a raíz del relato de Daniel y de una aproximación sistemática al reconocimiento consciente de las marcas culturales que formaban parte de la potente carga de conocimientos acumulados por el joven Ayala y por su fuerte relación con la pintura, nos encontramos con una hibridación de elementos narrativos de los cuales se destacan un aguzado sentido y dominio de los referentes pictóricos, la condensación mitológica de la representación femenina y la sensibilidad hacia la inminente llamada de un incipiente mundo artificial en movimiento, registrado en las pantallas de cine. Esta Susana se emplaza en las Vanguardias, pero asoma hacia la reconstrucción no solo del cuerpo femenino, sino de la transmutación anímica de la mujer antes desdibujada en la pintura de Goya.

La aparente sencillez del relato es abrumadora: un cuerpo aletargado tras el baño –¿tras el orgasmo?– se deja observar por los objetos del cuarto de baño; al final, totalmente recompuesta, la mujer sale de la bañera. Esta Susana ocupa el centro de la mirada del relato. Es una protagonista transparente y aparente que se

debe encontrar y reconstruir por fragmentos, dotada de movimiento, como nos anuncia el gerundio «saliendo» que integra el título del relato y que implica un proceso, una temporalidad y un emplazamiento. El autor nos conduce hacia ella para analizarla, percibirla en trance, para escrutarla. Los viejos no están en el relato, como en la *Susana en el baño* de Tintoretto, pero su huella se percibe en una metamorfosis, en una reconversión hacia los objetos del baño y hacia todos nosotros que la miramos y la construimos. El doloroso y frío proceso de constitución al principio le confiere al personaje un desgarrado abandono:

> «Los dos grifos de níquel -raras aves, agarradas a la piel tersa de la bañera- miraban, pensativos, ya sin agua caliente y fría, el abandono dramático de su cabeza. Cabeza de algas verdirrojas que flotaban huyendo en la concavidad de porcelana.»

La isotopía inherente a los objetos que la contemplan marca la existencia de una serie de elementos que establecen una cierta equivalencia entre ellos y van a marcar la reacción más fuerte de significado. El cuarto de baño, ya no el desamparado jardín, limita los elementos que van a aparecer:

> «El agua, ni caliente ni fría, cantaba en sus orejas, rosadas y tiernas caracolas, una canción de azogue. Temblaba en el baño para desviar sus formas; le multiplicaba cada perfil en líquidas ondulaciones, y cerraba su garganta con un hilo verde: la cabeza, muerta –¡muertos los ojos en un sueño marítimo!– sobre bandeja de cristal.»

El agua tiene el poder de desdibujar, de ocultar, de modificar las formas y la perspectiva. Susana saliendo del baño, montada, recompuesta, reúne y alude a las simbologías que el agua, en su trasparencia turbia, le da a lo humano, puesto que es

> «[…] como se sabe, lo primero en todas las civilizaciones. En el primer capítulo del Génesis ("haya un firmamento en medio de las aguas, que las esté separando unas de otras"), en la *Teogonía* de Hesíodo, en Tales de Mileto, en la *Ilíada* (donde Océano es "la progenie de todas las cosas", como lo es también para Virgilio); en el *Corán* ("todo lo que vive en la tierra fue creado por el agua", XXXI, 30), en las civilizaciones egipcias, aztecas, en el Tao, el agua es el origen de la vida. Acaso por ello es un elemento femenino, desde el nacimiento de Venus a "Mamá Qocha", en la cosmología inca, pasando por los productos de belleza que justamente hidratan, el agua es un elemento dulce y suave que acuna, mece y adormece. Algunos, Jung entre ellos, han relacionado madre y mar. El mar ha creado a la mujer acuática, Melusina u Ondina. Acuáticas son sirenas, náyades, nereidas, ninfas (Camusena, Egeria, ninfa de las fuentes de Roma…). También la mujer acuática ha sido al mismo tiempo imagen del deseo y del horror hasta llegar al mito de la *femme fatale*.» (Lozano, 2006).

La constitución del cuerpo pasa por su superación. La mujer que va a surgir en Ayala establece una compleja interacción con los objetos que nos representan en ese «Un minuto, elástico e inminente». El gozo es la hiperactivación de los senti-

dos hacia dentro, hacia un punto eterno y fulminante. Tras el gozo «*Surge* un brazo, como una señal. Surcado de venas y chorreando los cinco dedos, cinco raíces clavadas en la esponja. Se *abre* la mano, y la esponja –estrella rubia– *naufraga* en una tibia aurora de carne y porcelana.» Nos damos cuenta de la compleja interacción que se establece entre «los otros-nosotros» y Susana, quien ahora sí decide lo que puede apropiarse de ella. En ese sentido y salvadas las distancias, la Susana de Ayala establece una vía que linda con la mujer moderna.

Esa mirada fría que nos ofrece Ayala sigue todavía en un esfuerzo cubista de reconstitución:

> «La mano adaptó su caricia húmeda a la curva del contorno. Nació en aquel mapa claro la isla de un hombro. Y el cuello, metálico. Sobre el pecho –hoja de mapamundi– dos hemisferios temblorosos con agua y carmín. El vientre en ángulo y las rodillas paralelas...»

El poema cubista nos ofrece una perspectiva poliédrica, que se reelabora a partir de nuestro modo de percibir y de captar la realidad. Esas fracciones de realidad, como un mosaico, privilegian lo visual, pero Ayala nos las hace imaginar y volver a ver, para al final dibujar a una mujer que surge «… pisando el agua, [Susana] saltó una pierna sobre el borde con gesto audaz de ciclista, para poner su pie, azul y rosa, en flexible tablero de corcho, sin color ni temperatura».

Susana se viste, renace por entre «largos pliegues blancos» para experimentar una nueva relación con el espacio sagrado de su cuerpo. Sin embargo, entre la figura de la trágica medusa, simbólica herencia infernal, y el espejo reside la tensión ante la fisura ontológica que le imprime Ayala a su Susana, un ente fragmentario, cosificado, desgarrado, mutilado, recompuesto al final por la mirada no solo del otro, sino también por la toma de consciencia del propio cuerpo.

En el pequeño relato poético de Ayala se encuentran potentes vías de reflexión sobre la transformación de la mujer a lo largo de la historia. La función metonímica de Susana dialoga entre el pasado enajenador y una perspectiva tácita de liberación que la hace salir del baño y representarse, reconocerse y, finalmente, proyectarse hacia adelante, como marca el gerundio profético del título para forjarse una nueva identidad como mujer contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

García Gual, C. (2001). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Punto de Lectura.

Lozano, J. (2006). «Los sentidos del agua». (Nota preliminar). En *Revista de Occidente*, 306, documento de internet disponible en: <http://www.revistasculturales.com/revistas/97/revista-de-occidente/num/306/>.

Oleza, J. (2005). «Susana saliendo del Baño». En: *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos, pp. 187-199.

Morin, E. (1994). *El Hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.