

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

Intertextualidad y parodia en la novela *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, de Eduardo Mendicutti

TRABAJO RECEPCIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

BÁRBARA VALLEJO ARAIZA

DIRECTOR:

Dr. Gerardo Bustamante Bermúdez

Ciudad de México, abril de 2019

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

*A Eusebio Ruvalcaba, domador de palabras.
Hijo de Higinio Ruvalcaba, domador de violines.*

In memoriam

*A los maestros:
Carlos Montemayor
Hugo Gutiérrez Vega
Giampiero "Piero" Bucci*

A mi amigo Ángel Cano

AGRADECIMIENTOS ACADÉMICOS E INSTITUCIONALES

A los lectores de este trabajo: Dra. Carmen Araceli Eudave Loera por sus comentarios y sabias precisiones. A la Mtra. Silvia Reséndiz Colín por su gentil y minuciosa lectura. Al Mtro. Gilberto Antonio Gómez Espinosa por sus valiosas sugerencias. A ellos mi reconocimiento.

Una mención especial al Dr. Gerardo Bustamante Bermúdez que me acercó a la narrativa de Eduardo Mendicutti y ha sido un guía excepcional no sólo en este proceso, también en mi paso por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. A él mi admiración y eterno agradecimiento.

La tesista agradece a la Coordinación de Servicios Estudiantiles (CSE) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por el apoyo otorgado para la impresión de este trabajo.

A R T E:

Amore

Razionalità

Tradizione

Estasi

Valerio Adami

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO PRIMERO. Intertextualidad y parodia	
1.1. El dialogismo	4
1.2. La intertextualidad	8
1.3. La parodia	13
CAPÍTULO SEGUNDO. Elementos posmodernos de <i>Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy</i>	
2.1. Hacia una concepción de la posmodernidad	20
2.2. Rasgos posmodernos de <i>Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy</i>	27
2.2.1. El reciclaje de la tradición: aspectos de la intertextualidad en la literatura posmoderna	28
2.2.2. Rebecca de Windsor: personaje posmoderno	33
2.2.3. Los espacios en la novela y la sociedad de consumo	37
CAPÍTULO TERCERO. Elementos intertextuales de <i>Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy</i>	
3.1. Algunas consideraciones sobre el autor y su obra	46
3.2. Los paratextos	49
3.2.1. La portada	50
3.2.2. El título	54
3.2.3. El epígrafe	55
3.3. Intertextualidad con el <i>Cantar de Cantares</i>	56
3.4. Intertextualidad con la literatura mística	61
3.4.1. Un modelo de santidad	62
3.4.2. Las experiencias místicas	71
3.4.3. El <i>Libro de la vida</i>	75
3.4.4. <i>Las moradas</i>	79
3.4.5. La lírica de san Juan de la Cruz	83
3.5. Intertextualidad con el <i>Quijote</i>	85
3.6. Los relatos enmarcados	89
3.7. Intertextualidad con el cine	101

CONCLUSIONES111
BIBLIOGRAFÍA 114

INTRODUCCIÓN

A pesar de que Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, España, 1948) es un prolífico autor de narrativa, su obra literaria ha sido marginada por la crítica especializada. El estudio que comprende el *corpus* literario del autor se refiere fundamentalmente a textos de carácter académico que se centran a partir de lo *queer* y las teorías de género.

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy, novela del gaditano, ha sido estudiada primordialmente en función de dichas teorías. El hispanista Dieter Ingenschay hace un primer acercamiento a las cuestiones relativas a la intertextualidad en la novela (2011), no obstante, el estudio del académico alemán se centra en lo *queer* y la estética *camp* de dicha obra. Quizá esto tenga relación con un punto medular en la literatura del autor español: la presencia constante de una temática homosexual manifiesta a lo largo de su *corpus* narrativo. Esto no es óbice para que un libro del escritor gaditano sea analizado a partir de una perspectiva teórica diferente.

Para tal efecto, elegí la novela *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, pues se trata de un caso paradigmático dentro de la narrativa de Mendicutti, respecto a la forma en que el autor dialoga con la tradición literaria. Al decir paradigmático, me refiero a que *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* ilustra perfectamente un recurso que el escritor ha trabajado en obras anteriores, y que probablemente llega a la cúspide en esta novela: la intertextualidad como una forma de configurar su narrativa.

En la citada novela se pueden observar las conexiones intertextuales que se establecen con otras obras, incluso, con otras formas discursivas, como la cinematográfica. Desde esta visión poco explorada hasta la fecha, es posible evidenciar el diálogo que se da entre la novela de Mendicutti con otros textos, así como la forma en que la tradición literaria que precede al autor nutre al libro.

El capítulo primero de este trabajo de investigación está dedicado a la teoría de la intertextualidad que sirve como marco para el análisis de la novela. No se ha omitido el recordar

conceptos como el dialogismo de Bajtín, que es el precedente inmediato de la intertextualidad. Además de las aportaciones bajtinianas, los conceptos de Julia Kristeva y Gérard Genette son fundamentales para comprender la compleja teoría de la intertextualidad.

En este mismo apartado se muestran consideraciones teóricas sobre la parodia, otro elemento con el que se gesta la obra de Eduardo Mendicutti. Con la brevedad requerida, se hace un recorrido en el tiempo respecto al término: desde la *Poética*, de Aristóteles, hasta la concepción de la parodia como rasgo de la escritura posmoderna, entendido así por Linda Hutcheon.

El segundo capítulo advierte algunos aspectos teóricos sobre la posmodernidad. En este tenor, se confrontan las aportaciones más sobresalientes de Baudrillard, Jameson, por citar algunos estudiosos del fenómeno posmoderno, que sirven de marco para establecer los elementos posmodernos contenidos en el libro de Mendicutti.

La posmodernidad como se observa en este apartado permea también a los personajes y espacios de la novela: las características de Rebecca de Windsor la encuadran como un personaje de la posmodernidad, así como los espacios que ilustran a plenitud la idea de lo posmoderno y la sociedad de consumo.

El reciclaje de la tradición, el diálogo intertextual y la parodia, son elementos que, aunque han sido apropiados por múltiples autores a lo largo de tiempo (incluido don Miguel de Cervantes), en la posmodernidad se vuelven recurrentes y definitorios para conformar la obra artística.

El tercero y último capítulo, corresponde al estudio de la novela a partir de los conceptos teóricos. En una especie de umbral, se hace un repaso por la obra del autor, así como una lectura de los paratextos que sirven de referente y complemento al lector para adentrarse en la diégesis de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*.

Enseguida, se establecen los vínculos textuales de la novela de Mendicutti con un texto bíblico: el *Cantar de Cantares*, texto que, además, tiene eco en autores como santa Teresa, cuyo

Libro de la vida se erige como pre-texto de la novela del gaditano. *El castillo interior*, conocido comúnmente como *Las moradas*, es otra de las obras de la santa de Ávila a las que Mendicutti recurre en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. A continuación, se muestra la forma en que la lírica de san Juan de la Cruz permea en el personaje de Rebecca de Windsor.

No menos importante es el diálogo que la novela, materia de este estudio, entabla con el *Quijote*, de Miguel de Cervantes. A partir del análisis intertextual, es posible aseverar que la novela mendicuttiana posee elementos que la afilian con la escritura cervantina.

Finalmente, se aborda la relación entre el cine y la novela. A partir de una aproximación con algunas películas del cine de Hollywood y España, se evidencia que el Séptimo Arte se vuelca como un pre-texto que configura a los personajes de Mendicutti.

CAPÍTULO PRIMERO

Intertextualidad y parodia

1.1. El dialogismo

Hablar de intertextualidad implica necesariamente tomar en consideración diversas cuestiones: por un lado, la manera en que un texto previo se relaciona con uno ulterior; de igual suerte, la forma en que se entabla un diálogo intertextos/interautores. Asimismo, el cómo será reconocido el texto una vez que se enfrente al lector, es decir, el diálogo que el lector ha de entablar con la obra y que exige en muchas ocasiones algo más que una simple competencia lectora. La intertextualidad establece un alto grado de complejidad en la medida en que convergen múltiples voces que tejen una vasta red de entramados textuales. Como advierte Foucault:

Las fronteras de un libro nunca están claramente delimitadas: más allá del título, de las primeras líneas y del último punto, más allá de su configuración interna y de su forma autónoma está atrapado en un sistema de referencias a otros libros, a otras oraciones; es un nodo dentro de una red.¹

Es precisamente la existencia de estos vínculos lo que hace a la intertextualidad un vasto campo en la teoría literaria, motivo por el que se ha desarrollado con profuso interés en el ámbito de los estudios literarios a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, sobre todo si se toma en consideración que en las obras posmodernas se refleja cada vez más el eco del pasado, pero con una voz propia del presente.

Empero, no es posible adentrarse a los terrenos de la intertextualidad sin tomar en consideración la génesis de esta, íntimamente ligada con los estudios de Mijaíl Bajtín, quien, al adentrarse en la literatura de Dostoievski pone de manifiesto que el texto literario no es un ente aislado. Así, el origen de la intertextualidad se vincula con la noción de dialogismo.

¹ Michel Foucault, citado en Linda Hutcheon, *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014, p. 228.

Para sentar las bases del dialogismo, Bajtín parte de diversas consideraciones sobre la lengua y el enunciado, advierte, además, la importancia de la palabra ajena. Para el filósofo de origen ruso las herramientas metodológicas aportadas por la lingüística para el estudio de los textos literarios resultan insuficientes en virtud de la vastedad y la riqueza que puede conjuntarse en una obra. Bajtín visualiza al lenguaje como un sistema compuesto con una determinada normatividad, una abstracción que no puede abarcar todas las dimensiones que implica la enunciación.

Así, teoriza sobre el enunciado,² al que considera resultado de la interacción discursiva; a la vez, prioriza la idea del “otro”, pues considera que el mundo está permeado de voces ajenas, esto es, en cada voz se encuentra inserto el registro de otras voces, una auténtica polifonía.

En este tenor, disiente de la concepción de Saussure que en sus estudios sobre lingüística (específicamente en lo relativo al modelo de comunicación discursiva) otorga poco valor al receptor o destinatario del mensaje, en el que recae cierta pasividad, contrario al emisor quien es considerado sujeto activo del proceso de comunicación. Al respecto, el investigador ruso anota:

el oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso; simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (parcial o totalmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.; y la postura del oyente está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión desde el principio, a veces a partir de las primeras palabras del hablante. [...] toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera; el oyente se convierte en hablante.³

Luego entonces el sentido de la enunciación implica la participación de sujetos que intercambian roles (independientemente del grado de participación de cada uno) y que serán siempre propiciadores de la interacción discursiva. De tal suerte, la actividad verbal se vuelca como un

² De manera sintética, el enunciado es una unidad de sentido a nivel de discurso que puede estar formado tanto por una palabra como por una serie de frases y en la que participan al menos dos sujetos, el emisor y el receptor.

³ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2005, p. 257.

proceso comunicativo en el que la palabra se dirige siempre a otro. Por ende, el enunciado se ve permeado de la participación de los sujetos.

El enunciado entonces se manifiesta como unidad del discurso (no debe confundirse con las oraciones que son unidades de la lengua y que encuentran su sentido a nivel sintáctico y carecen de réplica y de sujetos discursivos que entablen la relación dialógica) inmerso en la enorme cadena de la comunicación discursiva. Pero no sólo eso, existen otras referencias más allá de lo lingüístico que infieren de manera determinante en la producción del enunciado. Con relación a esto, dice Bajtín:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte.⁴

Ergo, el sentido del enunciado comprende un espectro que va más allá de sus aspectos morfológicos, fonéticos y sintácticos y, por tanto, será determinado también por factores extralingüísticos como los sociales y los ideológicos. Tal como señala Bubnova, estos “prefiguran y moldean nuestro discurso”.⁵ Por tal razón, para Bajtín, el discurso nunca tiene carácter neutral puesto que tiende a reflejar información sobre el emisor y el receptor, verbigracia, el medio social al que pertenecen o su visión particular del mundo, incluso sus valores, manifiestos en un sentido de pluralidad.

Pero desde otra perspectiva: “Las palabras todas van dirigidas a alguien y son de alguien (no hay palabras neutras, que existan por su cuenta)”.⁶ No es temerario afirmar que todo discurso está permeado con el germen de un discurso anterior, esto es, lo que otros dijeron antes de nosotros:

⁴ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 94.

⁵ Tatiana Bubnova, “El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín”, *Acta Poética*, núm. 4-5, México: 1983, p. 223.

⁶ Tatiana Bubnova, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, México, 2006, p. 102.

discurso ajeno que pervive en el nuestro. De manera análoga la literatura se revela con un carácter dialogal.

La palabra dialógica será entonces aquella que se origina del contacto de la palabra del otro. En este tenor, Bajtín considera a la prosa,⁷ particularmente a la novela, como paradigma del dialogismo, pues implica el encuentro de un “yo” con un “otro”; un encuentro entre dos conciencias.

En este sentido, la conciencia individual se definiría por medio de las relaciones dialógicas que mantiene con la palabra ajena, lo que significa que el sujeto discursivo se forma sobre la base del discurso ajeno. Como señala Zoppi:

El concepto de dialogismo se sustenta en la noción de *voces* que se enfrentan en un mismo enunciado y que representan los diferentes elementos históricos, sociales y lingüísticos presentes en la enunciación. De esta manera, las voces son siempre voces sociales que manifiestan las conciencias valorativas que reaccionan frente a los enunciados, es decir, en términos bajtianos que los comprenden activamente.⁸

Al estudiar la obra de Dostoievski, Bajtín encuentra el carácter dialogístico de la novela, característica esencial de la misma, en la que las voces de los personajes y el narrador se manifiestan en constante oposición unas con otras; voces que no se revelan monológicas, sino que se confrontan y se escuchan en constante disonancia, pues ocupan la misma posición jerárquica en la relación dialógica. Cada voz manifiesta entonces su propia visión. Los personajes se erigen en una autoconciencia que a través del diálogo con otras voces van dando cuerpo al mundo de la novela. Por esa razón las obras de Dostoievski representan perfectamente los preceptos dialógicos, pues los personajes conservan su independencia, sus criterios y sus valores.

⁷ Vale la pena rescatar la idea de Bajtín respecto al género poético al que considera monológico por estar cerrado ante la pluralidad de los universos lingüísticos, tesis que sin duda puede ser materia de debate. Para más detalles sobre esta cuestión, consultar a Renate Lachmann, “Prosa, lírica y dialogicidad”, *Escritos*, núm. 15-16, México, 1997, pp. 190-197.

⁸ Mónica G. Zoppi-Fontana, “El otro del personaje: enunciación, exterioridad y discurso”. *Escritos*, núm. 15-16, México, 1997, p. 248.

Para Bajtín, los textos, el lenguaje mismo y las palabras provienen de una anterior utilización en contextos socio-históricos diferentes, y por ello, cada vez que se emplean se actualiza un diálogo con el pasado del cual no se mantienen ajenos. Como sostiene Kristeva, “Bajtín sitúa al texto en la historia y en la sociedad, consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos”.⁹ Sea de manera consciente o inconsciente, el autor de una obra literaria se nutre de ecos de otros autores y de otros textos.

1.2. La intertextualidad

En 1967, Julia Kristeva acuña el término intertextualidad. Líneas atrás se ha hecho mención, *grosso modo*, del concepto de dialogismo desarrollado por Mijaíl Bajtín que habrá de influir de manera determinante en el cimiento y evolución de la intertextualidad. Kristeva, quien se encarga de introducir algunos textos del filósofo ruso en Europa, abreva de éstos para desarrollar o mejor, reformular algunas ideas de Bajtín a los terrenos de la intertextualidad.

Señala la estudiosa búlgara que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad, se instala la noción de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”.¹⁰

De la concepción de Kristeva, se advierte que en el plano horizontal se establece la relación entre el texto referido y el del modo de escribir y a los destinatarios; la verticalidad se refiere a que el texto se relaciona con un *corpus* literario precedente. Se infiere, además, que el texto literario no tiene un carácter cerrado, sino abierto; no es inamovible, sino dinámico. De tal suerte, en toda obra, en mayor o menor medida, se encuentran inscritas otras obras. Ambas cuestiones permiten,

⁹ Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas, 1997, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

precisamente, entablar un diálogo con uno o varios textos precedentes. En la intertextualidad, por ende, existen vínculos entre sistemas de significaciones, sea en cuanto a los temas o las formas estructurales; a la vez, se manifiesta una réplica a otros discursos y la apertura de nuevos discursos.

Retomando la terminología de la estudiosa búlgara, pero con ciertas particularidades, Gérard Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* utiliza la acepción de transtextualidad que abarca un espectro más amplio que el de la intertextualidad. Los conceptos desarrollados por el teórico francés servirán como fundamento metodológico del presente trabajo de investigación ya que ofrecen las bases para desarrollar un amplio análisis de las relaciones intertextuales, sin que esto sea óbice para hacer referencia a otras aportaciones teóricas que auxilien en el desarrollo del presente análisis.

Para entrar en materia, y de acuerdo con Genette, existen cinco posibles variaciones que comprende la transtextualidad, a saber:

1. La intertextualidad, que es una relación de copresencia entre dos o más textos. Esta copresencia puede manifestarse en forma de cita, plagio y alusión;

2. La paratextualidad, relación que el texto en sí mantiene con su paratexto, título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, prólogo;

3. La metatextualidad, es la referencia que comenta o alude a un pre-texto, incluso sin necesidad de citarlo o nombrarlo;

4. La hipertextualidad, que un texto toma de forma explícita a otro con el objetivo de elaborar una adaptación, una réplica, una parodia, un pastiche o una imitación. Básicamente se refiere a la relación que guarda un texto A, denominado hipertexto (anterior), con un texto B, llamado hipotexto.

5. La architextualidad, que se manifiesta en la inclusión de diferentes pre-textos de diversas épocas y autores en la construcción de un texto.¹¹

Respecto a la teoría de Genette, Camarero considera que es posible establecer una doble distinción entre relaciones intertextuales: a) Las de copresencia explícita (cita, referencia implícita, plagio, alusión); y 2. Las de derivación por transformación (la parodia) o por imitación (el pastiche).¹² En este sentido, dada la variedad tipológica de las relaciones intertextuales, cada una con su forma y funcionamiento particulares va a determinar una función específica de su escritura/lectura y un papel diferente del lector.

De acuerdo con Pfister:

el espacio en el que un texto individual se inscribe, siempre es ya un espacio escrito. Todo texto es reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, son reacciones a otros, y así sucesivamente en un *regressus ad infinitum* [...] Todo objeto al que un texto pueda referirse, siempre es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales, desde las palabras, pasando por la sintaxis, hasta determinados modelos de especies de textos y propiedades generales del texto, no le pertenece solamente a él, sino que lo comparte con otros, en más de un respecto con todos los otros textos.¹³

Por tanto, visto desde un sentido amplio, todo texto puede ser comprendido como intertexto, pues en aquél están inscritas marcas, así sean apenas perceptibles, de un universo de textos. Lo expuesto por Pfister contribuye para establecer elementos en aras de una posible definición de la intertextualidad, entendida ésta partir de una concepción amplia.

Para Chassay, citado en Camarero, la intertextualidad se entiende como el:

proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o deconstruir a cual mejor.¹⁴

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 10-14.

¹² Jesús Camarero, "Tradición y poligénesis. Influencia, imitación y paralelismo. La intertextualidad", *Thesaurus. Revista del Instituto Caro y Cuervo*, p. 7. Consultado en: <https://es.scribd.com/document/332263212/Influencia-e-Intertextualidad-Jesus-Camarero>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017.

¹³ Manfred Pfister, "Concepciones de intertextualidad", *Criterios*, núm. 31, La Habana, 1994, p. 86.

¹⁴ Jesús Camarero, *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 25.

En tal virtud la intertextualidad abarca no sólo la relación existente entre textos o autores. Se refiere, desde luego, a quien lee el texto y encuentra los vínculos textuales existentes. La intertextualidad supone que el lector (encargado de significar e interpretar el texto) debe contar con las capacidades lectoras necesarias para asociar y reconocer el entramado textual.

No obstante, puede surgir cierta problemática si frente al texto no existe un lector especializado, o no es lo suficientemente competente para reconocer y detectar la presencia del intertexto, pues como advierte Jenny, enfrentarse a un texto implica una: “Lectura múltiple polisémica y paragramática”.¹⁵ Esto no significa que el reconocimiento de elementos intertextuales sea una condición *sine qua non* para enfrentarse a la lectura de un texto, toda vez que es posible que un lector pueda comprenderla sin el requisito de reconocer las obras que le anteceden y se encuentran presentes en ella. Sin embargo, el conocimiento de los pre-textos en una obra permite tener una visión más completa de la misma.

Ahora bien, ante la variedad conceptual que se manifiesta en torno a la intertextualidad, y para efectos de esta investigación, el concepto de intertextualidad señalado no queda reducido a la mera cita o alusión, ni la identificación de los autores que establecen el diálogo, ya que como señala Jenny:

las citas, alusiones o reminiscencias puntuales ocasionales caen fuera del dominio central de la intertextualidad y son consideradas, a lo sumo, como forma «débil» de la intertextualidad, mientras que la intensidad de ésta crece, cuanto más altamente estructuradas son las relaciones entre texto y pre-texto.¹⁶

Si bien estas formas referenciales son las que se visibilizan de manera más explícita, es posible que existan referencias menos evidentes (más implícitas), de tal forma que un lector acucioso no sólo debe darse a la tarea de reconocer inscripciones, marcas, huellas, alusiones que encierra el texto

¹⁵ Laurent Jenny, “La estrategia de la forma”, *Criterios*, núm. 31, La Habana, 1994, p. 115.

¹⁶ Laurent Jenny, citado en Manfred Pfister, “Concepciones de la intertextualidad”, en *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2004, p. 36.

respecto a su pre-texto. En síntesis, lo imperativo en un análisis intertextual es evidenciar el modo en que los pre-textos se integran en la narración, así como establecer sus funciones y su significado.

En este tenor, el concepto de intertextualidad manifiesto en los estudios de Genette, es insuficiente y limitativo si lo que se busca es establecer para qué un autor retoma otros textos y cómo los emplea para resignificar su escritura. La mera referencialidad a una obra o un autor acota la riqueza que la intertextualidad puede ofrecer en los estudios literarios.

La problemática es mayor si se toma en consideración que, como se ha visto, de los postulados de Kristeva se infiere que todo texto es intertexto, pues dificulta la posibilidad de tomar esta tesis para formular un análisis concreto en torno a la identificación intertextual. Como advierte Pfiser:

la evolución de la teoría de la intertextualidad y del estado actual de la discusión ha mostrado que, en lo esencial, dos concepciones rivalizan entre sí: el modelo global del postestructuralismo, en el que todo texto aparece como parte de un intertexto universal, que lo condiciona en todos sus aspectos, y modelos estructuralistas o hermenéuticos más precisos, en los cuales el concepto de la intertextualidad es restringido a referencias conscientes, intencionadas y marcadas, entre un texto y textos o grupos de textos presentes. Ambos modelos tienen, lo hemos señalado, su respectivo potencial cognoscitivo propio y sus supuestos en materia de teoría del lenguaje, teoría del texto y teoría del conocimiento, pero también son lastrados por sus respectivos problemas de método.¹⁷

Mi posición al respecto trata de conciliar ambas perspectivas teóricas, por ello, desde mi punto de vista, la intertextualidad ha de identificarse también a partir de temas, motivos, tópicos, modelos estilísticos y estructurales que un autor retoma de otros autores para la configuración de su obra.

Dependencia y diferencia habrían de ser los principios dicotómicos que caracterizan a la intertextualidad. Por un lado, la absorción de los textos precedentes que hacen eco en el nuevo texto; por el otro, los mecanismos y las formas en que el texto ulterior adopta y se apropia del texto anterior. En este sentido, existen numerosas posibilidades: la adscripción a una tradición, para

¹⁷ Pfiser, *op. cit.*, p. 43.

encontrar nuevas significaciones; romper con las estructuras literarias y no sólo emular ciertas palabras y guiños literarios que producen textos en permanente pugna y conflicto.

Finalmente, el análisis intertextual de una obra permite la interpretación textual literaria, ya que el texto no se justifica y explica en singularidad, sino por estar escrito a partir de otro texto u otros textos. Gracias a la intertextualidad el texto sale de su aislamiento y se presenta como porción de una parte inseparable de otros textos.

Recapitulando, la intertextualidad consiste en la presencia de uno o varios pre-textos en un texto en el que se asocian citas, alusiones, referencias, personajes o rasgos estilísticos; también tópicos, formas y estructuras narrativas que dotan de identidad al texto.

1.3. La parodia

El término parodia ha sido revisitado a lo largo del tiempo. Sus concepciones varían de acuerdo con las épocas, por lo que no es posible establecer alguna unificación conceptual. Pero más allá de estas consideraciones que se irán dilucidando con posterioridad, puede afirmarse que la parodia tiene una relación innegable con la intertextualidad, porque para su configuración es necesaria una superposición de textos.

Si se toma como punto de partida la etimología de la palabra parodia, “para” significa contra o al lado, mientras que “oda” se refiere a canto. El primer problema sería establecer si la parodia debe entenderse como un canto “a dos voces” (una a lado de la otra), que bien podría relacionarse con la idea de homenaje, o, por el contrario, un contra canto en el que opera un sentido de contradicción, cuestionamiento, crítica y subversión. Como señala Genette, “este término es hoy el lugar de una confusión quizá inevitable y que no viene de ayer”.¹⁸

¹⁸ Genette, *op.cit*, p. 20.

En la *Poética*, de Aristóteles, el término parodia es referido (específicamente al hablar de la imitación). Señala el filósofo griego a Heguemón de Tasso como el primer poeta de parodias, autor que imita y reproduce a los peores.¹⁹ Ante la vaguedad de la referencia no es posible establecer con claridad la idea que se tenía de la parodia. No obstante, se asocia ya con la idea de mimesis.

En el libro de Escalígero, intitulado *Poética*, se hace referencia a los cantos paródicos que irrumpían el canto de los rapsodas, cuyo discurso heroico se invertía con el objetivo de provocar la risa del espectador. De esta manera surgen los llamados parodistas, quienes, retomando el tema serio propuesto por los rapsodas, introducían temas cómicos. La parodia es, por tanto, el revés, el discurso invertido/intervenido de una rapsodia.

Los estudios de Mijaíl Bajtín resultan una notable aportación en lo relativo al concepto de parodia. Refiere el teórico ruso que a lo largo de la historia los géneros literarios tuvieron su contrapartida paródica como respuesta a los modelos canónicamente aceptados por la tradición literaria. Considera a la parodia una de las formas más añejas de representar la palabra ajena de manera subversiva, pues a partir de una revisión del *corpus* de las literaturas griega y latina, advierte que todo género literario había tenido su “doble” paródico.

El humor en las formas paródicas se vislumbra como fundamental pues a través de éste la visión del mundo se amplía. La seriedad de lo “oficial” se observa como limitada, por lo que el humor abarca los aspectos que aquella visión parcial e incompleta entraña. La parodia, además, constituye un reflejo de una realidad negada, y a la vez, una crítica a todo lo que tuviere un cariz oficial.

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 1946, p. 3.

En el libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Bajtín manifiesta que la prolífica literatura paródica de la Edad Media se asocia de manera directa o indirecta con las manifestaciones de la cultura popular.

De acuerdo con el filósofo ruso, la parodia tiene su germen en la cultura popular²⁰, misma que está asociada al concepto de carnaval, al que considera “la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo”.²¹ Lo carnavalesco representa entonces un mundo extraoficial celebratorio de la liberación (aunque de forma temporal) de todo aquello relacionado con el orden oficial establecido (político, religioso o social), de tal suerte que se rige por sus propios preceptos de igualdad y libertad. El carnaval se distingue en tanto por su carácter festivo, humorístico y subversivo: una voz que se manifiesta desde la marginalidad.

“En la Antigüedad clásica la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. Parodiar significa crear un doble destronador, un mundo al revés,”²² dice Bajtín. Se observa de esta manera que la presencia de los opuestos y la ambigüedad forjan la noción de parodia revestida de contradicción y simultaneidad.

A la luz de las consideraciones bajtinianas, la parodia implica la apropiación de un discurso ajeno con la finalidad de oponérsele. A propósito, señala Bajtín: “en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad.”²³ Esto en virtud de que entre lo parodiado y lo parodiante se establece una confrontación en la que el parodiante tiene como propósito cuestionar el sentido de lo parodiado.

Al decir de Bajtín:

Se puede parodiar un estilo y en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente la manera de ver, pensar y hablar; luego, la

²⁰ Bajtín emplea la noción de cultura popular como contraparte de la cultura oficial.

²¹ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 181

²² *Ibid.*, p. 186.

²³ *Ibid.*, p. 282.

parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena.²⁴

De tal suerte, el autor propone que la parodia puede manifestarse en un sentido restrictivo o un sentido más amplio, este último marca el sentido crítico de la parodia.

De acuerdo con Genette, el vocablo parodia es habitualmente el lugar de una confusión porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo parodiado.

Para el crítico francés, la parodia es una desviación de texto por medio de un mínimo de transformación, en tanto que en el pastiche hay una imitación de un estilo sin función satírica.²⁵ Por tanto, en la parodia el hipertexto efectúa una transformación mínima del hipotexto que tiene un carácter lúdico²⁶ (entiéndase hipotexto como texto parodiado e hipertexto como texto paródico). Luego en la parodia hay una desviación del sentido del texto parodiado, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad; el pastiche será entonces una imitación no satírica más cercana al homenaje, toda vez que implica admiración.

Por su parte, Claudio Magris establece que la parodia “tiene muy poco que ver con la desacralización o la irreverencia; es una forma de homenaje, no de ofensa. Cualquier libro que se convierta en un punto de referencia está destinado a ser un objeto de parodia”.²⁷ Agrega el autor italiano que: “Parodia es sobre todo nostalgia de algo perdido e inalcanzable, de algo que no

²⁴ *Idem.*

²⁵ Genette, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ Al decir de Camarero, la transformación del texto parodiado es mínima y versa sobre el tema, conservando el estilo. Camarero, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ Claudio Magris, *Utopía y desencanto*, México, Anagrama, 2001, p. 52.

podemos alcanzar y expresar directamente, sino que solo se puede aludir y evocar indirectamente”.²⁸

Si bien como dice Magris, en la parodia puede existir un elemento de homenaje, establecerlo como el pilar o fundamento resulta limitativo. Es innegable que al tomar un texto como modelo para otro existe un reconocimiento implícito de la obra parodiada. No obstante, el objetivo primario de la parodia es transformar el discurso que se retoma, es decir, el contenido de la obra parodiada y gestar una obra diferente.

Es así como la parodia se erige como un medio de subvertir el discurso de un texto determinado, en una suerte de aceptación/rechazo, y con un carácter crítico. Tal como lo advierte Hutcheon: “la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia”²⁹. No se trata entonces de una necesidad de evocar un tiempo pasado de manera nostálgica, que como diría el poeta “fue mejor”, se trata de establecer distingos entre tiempos.

Hutcheon define a la parodia posmoderna como una modalidad de la intertextualidad que consiste en:

la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo a lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado.³⁰

Parece que esta definición reestructura de forma afortunada la noción de parodia y es la que mejor refleja el estilo posmoderno ya que desentraña con acierto las peculiaridades del término: adopción

²⁸ *Idem.*

²⁹ Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, en *Criterios*, La Habana, 1993, p. 187.

³⁰ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática de la ironía” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992, p. 177.

de la obra u obras parodiadas que implica el reconocimiento de una tradición literaria con el objetivo de establecer diferencias entre textos y tiempos.

No hay que olvidar que la estética posmoderna cuestiona la idea de la originalidad, tan importante en la modernidad, cuestión contraria en el posmodernismo en que la parodia y el pastiche son conceptos que se integran en la obra literaria, pues se ajustan a una necesidad autoral cuya propuesta es resignificar los pre-textos.

La diferencia entre textos se erige como elemento indispensable en la configuración de la parodia. El mecanismo retórico que permite dicha configuración es, al decir de Hutcheon, la ironía, pues a través de esta se marca la diferencia y el distanciamiento entre el hipotexto y el hipertexto.

En el *Diccionario de retórica y poética*, Beristáin señala que la ironía consiste en:

oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria cuya connotación implica una contradicción entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender.³¹

Si bien la ironía implica oposición (entre lo que se dice y lo que se pretende dar a entender), en la parodia se manifiesta, además, como un mecanismo que fija el binomio relación/ contraste entre el texto parodiado y el paródico.

En términos generales, la parodia tiene como uno de sus fines primordiales el sentido crítico. En ella se evidencian y contrastan épocas. El tono burlesco o peyorativo queda en manos del autor, que puede desdeñar el texto anterior que incorpora al suyo. La parodia puede ser homenaje es cierto, pero su intención primigenia es marcar diferencias y distancias entre textos y contextos.

Por lo anterior, frente a las diversas apreciaciones teóricas y debido a que el análisis de este trabajo se refiere a una obra posmoderna propongo que la definición de parodia sea: un mecanismo

³¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, UNAM, 1995, p. 271.

de carácter intertextual en la que el texto parodiante invierte los valores del texto parodiado al hacer un comentario crítico de este, por lo que entre ambos textos existe una relación de proximidad y distanciamiento.

CAPÍTULO SEGUNDO

Elementos posmodernos de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*

2.1. Hacia una concepción de la posmodernidad

Ante la dificultad que estriba el conceptualizar un término tan complejo como el de posmodernidad, resulta necesario acudir a conceptos asociados a este, como posmodernismo o posmoderno. La problemática se hace mayor si se considera que muchos teóricos de la posmodernidad acuden a estos conceptos como sinónimos. Mas aún, la posmodernidad es un fenómeno abordado por diversas disciplinas como la sociología, la antropología, la historia de las ideas, la estética, la filosófica, entre otras.

El origen del término posmodernismo aparece en el ámbito literario en 1934, acuñado por el crítico Federico de Onís en la obra *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. El autor denomina posmodernismo a las corrientes literarias posteriores y contrarias al modernismo.³²

La idea de ruptura está permanentemente asociada con la posmodernidad; el prefijo “pos” refiere a “lo que viene después”, e implica un quiebre con lo moderno. Al decir de Calinescu en los años sesenta:

el modesto prefijo “pos” devino de la noche a la mañana en un modificador altamente honorífico del lema de la liberación. El mero hecho de “venir tras” era un privilegio estimulante, acordado democráticamente para proclamarlo, todo lo que valía la pena empezaba con “pos”.³³

³² Debe entenderse que el término posmodernismo acuñado por De Onís se aplica en el espacio de lo literario para indicar un movimiento que reacciona al modernismo. Por tanto, no se refiere a aquel como fenómeno histórico cultural. De tal manera, resulta limitado y restrictivo, pues como se verá, la posmodernidad trastoca lo literario como hecho histórico, social y económico.

³³ Matei Calinescu, “Sobre el posmodernismo”, en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 260.

Ahora bien, el posmodernismo ha sido considerado como una negación de lo moderno. Así se observa que el declive del periodo moderno sienta las bases para lo que sería la cultura popular contemporánea. La posmodernidad surge entonces del rechazo de una generación hacia las certezas que entraña la modernidad.³⁴

Wellmer advierte que el término posmodernidad:

pertenece a una red de conceptos “post” —sociedad posindustrial, posestructuralismo, posempirismo, posracionalismo— en los que, según parece, trata de articularse a sí misma la conciencia de un cambio de época, conciencia cuyos contornos son aún imprecisos, confusos y ambivalentes, pero cuya experiencia central, la muerte de la razón, parece anunciar el fin de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea.³⁵

En tal sentido, la posmodernidad apuesta por combatir la verdad totalizante radicada en su antecesora, la modernidad.

En otro tenor, que atiende más a cuestiones terminológicas y partiendo de los conceptos de posmodernismo y posmodernidad asentados en el *Diccionario la Lengua Española*, Lozano acierta en señalar que “por asimilación al inglés, se ha producido un claro desplazamiento semántico en el término español posmodernismo, pasando a significar la corriente artística y estética que es consecuencia directa de la posmodernidad y, por lo tanto, propia del mundo occidental a partir de la década de los setenta”³⁶; y agrega:

el posmodernismo no puede ser entendido simplemente como una corriente artística más, al estilo del impresionismo, el neobarroco, el cubismo o el expresionismo, ni los métodos que utiliza la crítica tradicional son suficientes para distinguirlo claramente. Y la posmodernidad no es solamente el período histórico posterior a la modernidad, sino una

³⁴ Sobre el término modernidad, David Lyon señala que: “se refiere al orden social que surgió tras la Ilustración. Aunque sus raíces pueden buscarse mucho antes, el mundo moderno se caracteriza por un dinamismo sin precedentes, el rechazo o marginación de la tradición y sus consecuencias globales [...] La marcada orientación hacia el futuro de la modernidad está estrechamente relacionada con la fe en el progreso y el poder de la razón humana para promover la libertad”. David Lyon, *Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 47-48.

³⁵ Albrecht Wellmer, “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004, p. 201.

³⁶ Ma. Del Pilar Lozano, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007, p.8.

episteme o visión de mundo distinta que, muy a menudo, incluye rasgos que ya estaban presentes en la era moderna.³⁷

Lo anterior reitera la dificultad de establecer una terminología tajante respecto a las palabras asociadas a la posmodernidad. No obstante, de estos aspectos se puede identificar que, como hecho estético, el posmodernismo está vinculado inexorablemente con la posmodernidad, considerada como hecho histórico, social y económico

Para Jameson el posmodernismo posee algunos rasgos o características. En primer lugar, tiene un carácter contestatario, pues los posmodernistas reaccionan contra las formas establecidas por el modernismo superior dominante; en segundo lugar, en el posmodernismo se difuminan los lindes entre la cultura superior y la cultura popular o cultura de masas. Jameson no omite el carácter periodizador que entraña el posmodernismo, esto es, como una etapa en la que se advierte un nuevo orden social surgido del capitalismo tardío, también referido como sociedad posindustrial. De esta sociedad, señala el autor, surge el tercer rasgo que es la práctica del pastiche, entendida como una imitación del pasado (sin el carácter irónico que entraña la parodia) y que se relaciona íntimamente con la cultura de masas o moda retro. El autor relaciona este fenómeno con la desaparición o descentramiento posmodernos del sujeto que habrían provocado la inoperancia de la estética moderna que se caracterizaba por la búsqueda de un estilo tan personal que de manera inmediata resultaba identificable. El posmodernismo, anuncia Jameson, muestra la desaparición del sujeto individual, y como consecuencia, la disipación del estilo personal, o ausencia de estilo, que origina la práctica del pastiche. El último rasgo que Jameson considera es la “esquizofrenia cultural”. Utiliza el término en el sentido desarrollado por Lacan para hablar de un desorden del lenguaje. Recurre al símil del esquizofrénico quien experimenta el tiempo no como algo continuo, sino como

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

un presente perpetuo en el que sólo en ciertas ocasiones se ve impactado por el pasado o la posibilidad de un futuro.³⁸ Al considerar a la posmodernidad como “esquizofrénica”, parece que Jameson se refiere a que la cultura carece de memoria histórica y que el presente se convierte como lo primordial y eterno.

La corriente posmoderna se erige, de acuerdo con el pensador, como una respuesta a los modelos imperantes en el modernismo, toda vez que se vuelca contra el canon establecido por aquel. Asimismo, resulta un ataque populista al que fue considerado el elitismo del modernismo, en el que se pondera la inclusión de la llamada cultura de masas. Agrega el estudioso que:

Lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje “degradado”, feísta, kitsch, de series televisivas cultura de *Readers Digest*, de la publicidad y los moteles, del “último pase en las películas de Hollywood de serie B”, de las llanada “paraliteratura” con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de folletín turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica; materiales que ya no se limitan a “citar” simplemente como habrían hecho Joyce o Mahler sino que incorporan su propia esencia.³⁹

Estos intereses del que habla Jameson, no sin cierto dejo de desdén, son formas por las que las expresiones posmodernas se encauzan para manifestar su propia visión de un mundo que no es inamovible.

Sobre la posmodernidad, François Lyotard sostiene que se encuentra marcada por una crisis del conocimiento en las sociedades occidentales. Lyotard se refiere al supuesto derrumbamiento contemporáneo o rechazo general a marcos totalizadores que intentan contar historias universalistas, entiéndase: marxismo, liberalismo, cristianismo, entre otros. De acuerdo con Lyotard, hasta antes del posmodernismo, se prioriza lo universal, lo homogéneo, por lo que el posmodernismo constituye la inclusión de la diversidad cultural y la primacía de la heterogeneidad sobre la homogeneidad. Esta crisis de los relatos unificadores y universalistas trae como

³⁸ Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998, pp. 165-178.

³⁹ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 13.

consecuencia la fragmentación, ruptura, liquidación, discontinuidad que impera en la posmodernidad.⁴⁰

Otra aportación a las teorías de lo posmoderno la realiza Jean Baudrillard. Señala el teórico que la época posmoderna está marcada por el hiperrealismo. En sus reflexiones llama simulación a la generación, mediante modelos, de algo real sin orígenes o realidad: una hiperrealidad.⁴¹ En el marco de lo hiperreal, prácticamente no hay distinción entre la simulación y lo real; la realidad y la simulación se experimentan sin marcas que las diferencien. No se trata de que en la posmodernidad el individuo no sea capaz de distinguir entre ficción y realidad, sino que la distinción entre ambas ha pasado a ser cada vez menos relevante. El ejemplo que Baudrillard da de hiperrealismo es Disneylandia. Afirma que el éxito de este lugar no se debe a la posibilidad que proporciona a los sujetos para escapar de la realidad, sino porque les permite una experiencia concentrada, no consciente, de la América “real”. La hiperrealidad cuestiona las ideas sobre la representación, tanto política como cultural. Para Baudrillard la representación no es un velo que oculta lo real: es la realidad misma.

En el prefacio de su libro *Las ilusiones del posmodernismo*, Terry Eagleton sintetiza los principales rasgos que a lo largo del tiempo los teóricos del posmodernismo han escudriñado. Eagleton se suma a la lista de autores que encuentran una diferencia entre posmodernismo y posmodernidad, no obstante, y aunque considera la distinción entre los dos como útil, se decanta por emplear la palabra posmodernismo para abarcar ambos conceptos, dado que los dos se relacionan íntimamente. Así, para Eagleton:

La palabra posmodernismo remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término posmodernidad alude a un período histórico específico. La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación,

⁴⁰ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, España, Cátedra, 2000, pp. 10-11.

⁴¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 25-27.

de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades. Esa manera de ver, podrían decir algunos, tiene efectivas razones materiales: surge de un cambio histórico en Occidente hacia una nueva forma de capitalismo, hacia el efímero, descentralizado mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicios, finanzas e información triunfan sobre las manufacturas tradicionales, y las políticas clásicas basadas en las clases ceden su lugar a una difusa serie de "políticas de identidad". El posmodernismo es un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, jugueteo, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura "alta" y cultura "popular" tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana.⁴²

Con base en las referencias de Eagleton, es posible establecer en términos generales que el posmodernismo es una reacción a su inmediato predecesor, el modernismo, cuyos elementos ejes (la verdad y la razón), cuestiona y critica. No se trata de un fenómeno ahistórico, pues surge de una transformación marcada por un nuevo espectro del capitalismo, en el que se advierte como influencia determinante la tecnología y la cultura de masas. Finalmente, ya no existe una frontera bien determinada entre la llamada "alta cultura" y "cultura popular", toda vez que se han fusionado, y, por tanto, hibridizado.

Al igual que otros pensadores como Jameson, Terry Eagleton concibe al posmodernismo como un arte sin profundidad (o *light*, si se admite el anglicismo). Respecto a las concepciones de Jameson y Eagleton, Andreas Husseyn tiene una visión divergente. Ya desde el momento de concebir el origen del fenómeno, manifiesta que el posmodernismo es de alguna forma "heredero" de las vanguardias europeas:

Pese a su crítica del evangelio del modernismo, el posmodernismo —cuya teoría y cuyas prácticas artísticas no son sino un producto de los años sesenta— debe ser visto como el momento final de la vanguardia y no como la ruptura que pretendió ser.⁴³

⁴² Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1997, pp. 11-12.

⁴³ Andreas Husseyn, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 290.

El inicio de la Segunda Guerra Mundial interrumpe el desarrollo de las vanguardias que “migran” a los Estados Unidos, y que siembran el caldo de cultivo del posmodernismo.

Luego Husseyn señala una cuestión trascendental del posmodernismo y que resulta nodal para este trabajo de investigación. Al decir del autor:

la búsqueda de la tradición combinada con una tentativa de recuperación parece más esencial al posmodernismo que la innovación y la ruptura. La paradoja cultural de los sesenta no es tanto la coexistencia de un posmodernismo seguro de un futuro feliz con las retrospectivas de la vanguardia en los museos. Tampoco la intrínseca contradicción de la vanguardia posmodernista, es decir, la paradoja de un arte que quiere ser al mismo tiempo arte y antiarte y de una crítica que pretende ser crítica y anticrítica. La paradoja de los sesenta reside en el hecho de que la búsqueda posmodernista de una continuidad y tradición culturales —que subyace a toda la retórica radical de la ruptura, discontinuidad y quiebra epistemológicas— recurre a esa tradición que fundamentalmente despreciaba y negaba todas esas tradiciones.⁴⁴

No puede entonces hablarse de una ruptura con la tradición pues una de las características del posmodernismo es el “revisitar” el pasado y dialogar con él. De tal suerte que la tradición es un elemento inmanente del posmodernismo que, más bien, ha detectado los límites del proyecto moderno.

En el mismo sentido, Hutcheon encuentra al posmodernismo como un fenómeno contradictorio dado que “instala y luego subvierte los propios conceptos que desafía”.⁴⁵ “Sus formas artísticas (y su teoría) [...] instalan y luego desestabilizan la convención en formas paródicas”.⁴⁶ En consecuencia, la paradoja es esencia misma de lo posmoderno.

A diferencia de los críticos más severos del posmodernismo, Husseyn señala que no se trata de un fenómeno vacío y falso, un espectáculo, sino una transformación cultural de las sociedades occidentales, “un cambio notable en la sensibilidad, en las prácticas y en las formaciones discursivas que permite distinguir un conjunto de experiencias, y proposiciones que difieren de las

⁴⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁵ Hutcheon, *Una poética...*, p. 39.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

del periodo precedente”.⁴⁷ Destaca, además, la comprensión de la diferencia y la otredad, así como el potencial liberador que ofrece a una multitud de nuevos movimientos sociales (mujeres, gays, negros, ecologistas, entre otros). Por tanto, lo posmoderno implica una propuesta con diferentes postulados que difieren de la etapa que le precedió. O mejor, de las etapas que le precedieron. Tal como dice Umberto Eco:

llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede andar más allá, porque ya produjo un metalenguaje que habla de sus textos imposibles (el arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente.⁴⁸

Lo sustentando por Eco puede visibilizarse en la novela de Mendicutti como se verá a continuación.

2.2. Rasgos posmodernos de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*

La problemática que presenta el tratar de elaborar una teoría sobre el posmodernismo radica en la imposibilidad de establecer características que lleven hacia una tipología más o menos definida. En consecuencia, hablar de recursos posmodernistas en la novela podría resultar un tanto pretencioso si se toma en consideración que el término posmodernismo sigue siendo, a pesar del tiempo, amplio y ambiguo, tanto que no escapa a las interpretaciones ambivalentes y aun, contradictorias. El asunto se vuelve todavía más complejo si se atiende que: “la narrativa posmoderna no implica un conjunto de rasgos estilísticos nuevos que configuran una tendencia literaria nueva, sino una nueva estructuración de elementos ya dados”.⁴⁹ Por tanto, no es la innovación lo que caracteriza a dicha literatura, sino la forma en que emplea los recursos dados con antelación.

⁴⁷ Husseyn, *op. cit.*, pp. 311-312.

⁴⁸ Umberto Eco, “Apostillas a El nombre de la rosa”, *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*. Consultado en: [<https://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41264/88267>]. Fecha de consulta: 31 de agosto de 2018.

⁴⁹ Lozano, *op. cit.* p. 149.

La posmodernidad, como se ha señalado líneas atrás, supone un período histórico con implicaciones culturales, sociales, políticas y económicas. Para no romper con los términos que la teoría ha optado en atender, el posmodernismo se entiende una estética en la que recursos como la intertextualidad, la parodia, el pastiche y la metaficción se advierten como bases de los textos. No obstante, dicha estética está determinada precisamente por la posmodernidad. En lo relativo a la literatura, hablar de una “narrativa posmoderna” sería quizá lo idóneo.

A partir de las aportaciones teóricas diversificadas en múltiples disciplinas, resulta posible proponer ciertos rasgos que concurren en la literatura posmoderna. Ahora bien, para efectos de dicha identificación, es preciso hacer una diferenciación desde dos niveles: primero, a nivel de escritura, esto es, los recursos que Eduardo Mendicutti emplea para elaborar su novela; y, segundo, los rasgos posmodernos que se hacen manifiestos dentro de la diégesis de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, es decir, la temática y las características de los personajes, que se manifiestan como paradigmas de la posmodernidad.

2.2.1. El reciclaje de la tradición: aspectos de la intertextualidad en la literatura posmoderna

Al hablar de las contradicciones del posmodernismo, Linda Hutcheon se adentra a los terrenos de lo literario para referirse a la forma en que la narrativa posmoderna genera discursos contradictorios (desde oficiales a contestatarios); y la que el empleo de la parodia y el pastiche permiten dar un giro a textos canónicos que ya no son intocables. La práctica intertextual (recurrente en las obras posmodernas) traza la senda para que el lector se involucre de manera más activa con las narraciones.

Habría que esclarecer una cuestión importante: la intertextualidad no es un recurso exclusivo de la narrativa posmoderna (en el propio *Quijote*, de Cervantes, existe un diálogo con otros textos); no se trata tampoco de un asunto meramente cuantitativo, pues, aunque es recurrente

en la literatura posmoderna, la intertextualidad es una práctica añeja que se emplea en diversas épocas y con diferentes autores.

Para Pfister, en la literatura posmoderna, la intertextualidad: “no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central”.⁵⁰ Esto sugiere que la intertextualidad es la génesis de mucha de la producción narrativa posmoderna en la que existe una consciencia autoral encaminada a hacer de aquella un elemento fundacional de los textos.

Las consideraciones de Pfister aportan un elemento que particulariza este recurso en la posmodernidad, empero, ¿qué más hace diferente a la intertextualidad en la narrativa posmoderna?

Al decir de Pavlicic:

la posmoderna es una época con un sentido de la historia marcadamente desarrollado: todos los periodos artísticos se han desarrollado, en lo fundamental, en oposición a la época precedente, mientras que el posmoderno toma en cuenta toda la tradición anterior a él. Precisamente por eso, también las diferencias fundamentales entre el arte moderno y el posmoderno hay que buscarlas en su actitud hacia el pasado, y este pasado es tanto la tradición artística como la historia en general. Dicho de la manera más simple, la diferencia consiste en que el modernismo se esfuerza por romper con el pasado, y el posmodernismo, por incluir dentro de sí el pasado.⁵¹

De conformidad con lo anterior, en el pasado, es decir, antes del posmodernismo se buscaba romper con la tradición; en cambio, la escritura posmoderna, más que perseguir la ruptura, busca una actitud renovadora. Así, el autor posmoderno, en palabras de Pavlicic:

toma la intertextualidad como su destino, puesto que cree que ésta forma parte de la naturaleza de la literatura y puesto que conoce la fuerza de la tradición. Por tanto: el modernismo ve la ruptura con el pasado como una condición del futuro; el posmoderno, al contrario, considera que una tradición del futuro es que se entienda y se asimile el pasado.⁵²

⁵⁰ Manfred Pfister, “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, en *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2004, p. 150.

⁵¹ Pavao Pavlicic, “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Revista Versión*, núm. 18, UAM-X, México, 2006, p. 88.

⁵² *Ibid.*, p. 95.

Para el escritor posmoderno la tradición no es un grillete que lo tenga sujeto. El pasado es una fuente de libertad, una plataforma que lo impulsa; el cometido del autor posmoderno será que perviva (aunque muchas veces exista cierta pugna y resistencia) el texto con el pre-texto.

Este aspecto trasladado a la tradición literaria que Eduardo Mendicutti recupera en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* evidencia que el autor español no niega su tradición, por el contrario, la reconoce y se sirve de ella para crear un nuevo planteamiento narrativo que se ve impactado por el contexto posmoderno. Una tradición que, además, no escapa de lo histórico, toda vez que se vale de la figura una escritora mística, Teresa de Jesús, que a la par, ocupa un lugar relevante en la historia de España por ser una santa reconocida por la Iglesia Católica.

Siguiendo con los debates de la literatura posmoderna, Jameson, al hablar del arte posmoderno parece lamentarse del retorno al pasado como una práctica que caracteriza a dicho arte:

El colapso de la ideología modernista del estilo —tan único e inequívoco como las huellas dactilares, tan incomparable como el cuerpo propio (fuente auténtica de la invención y de la innovación estilística, según el primer Roland Barthes)— ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global.⁵³

De este modo, entre los postulados de Jameson está el de la posmodernidad como cultura del reciclaje, también denominada moda retro. A propósito de un análisis del cine posmoderno, Jameson asevera que el sino del arte posmoderno es el de volver la vista atrás y ver el pasado, no sin cierta nostalgia.

Para Lipovetski, la moda es un rasgo característico de lo posmoderno, pues:

lo retro está adaptado a una sociedad personalizada, deseosa de romper los marcos de referencia e instituirse de manera flexible. Paradójicamente, es pues por el culto lúdico al pasado que lo retro resulta lo más adecuado al funcionamiento del presente. Lo retro como

⁵³ Frederic Jameson, “La posmodernidad y el pasado”, en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 44.

antimoda o como no-moda: ello no designa el fin de la moda sino su fase humorística o paródica, lo mismo que el antiarte no ha hecho más que reproducir y aumentar la esfera artística integrándole la dimensión humorística.⁵⁴

Adviértase la forma en que en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, Eduardo Mendicutti recupera textos de la tradición literaria, con un sentido que se adecua a sus propios requerimientos narrativos. Verbigracia, el lenguaje de los místicos al que Rebecca de Windsor da un giro y cambia el sentido original. Plenamente consciente de este sentido de apropiación, Mendicutti reflexiona:

[Rebecca] habla todo el rato, contagiada por el lenguaje de los místicos, es decir, la novela, desde el punto de vista lingüístico, es una recreación, en boca de un transexual, del lenguaje de los místicos con todos los choques, muchas veces cómicos, como podéis imaginar, que se pueden producir a la hora de recrear un lenguaje así.⁵⁵

De tal manera, la narrativa posmoderna cuestiona también la idea de la originalidad; al autor posmoderno no le preocupa ser novedoso. Como expone Pavlicic:

El posmodernismo no renuncia del todo al concepto de lo nuevo, pero lo concibe de otro modo: la novedad ya no consiste en diferenciarse de lo viejo, sino en otra relación con éste [...] La novedad y la originalidad, sin embargo, no son decisivas, lo importante es la calidad de la relación de lo nuevo con lo viejo. Se considera de calidad aquella relación en que la tradición —gracias a la nueva obra— adquiere un sentido nuevo, hasta entonces no descubierto, y con ello también la posibilidad de empezar a hablar —junto con la nueva obra— sobre el mundo de hoy de una manera pertinente.⁵⁶

La cuestión de la originalidad carece de relevancia en la narrativa posmoderna. Si se sostiene que un texto se funda en la presencia de otros textos, una obra que fuese plenamente original (si acaso existiere) dejaría de ser dialógica. La originalidad reside entonces en el tratamiento que el autor dé a lo ya existente, es decir, a los pre-textos.

⁵⁴ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 152.

⁵⁵“La novela y el lenguaje coloquial” (conferencia). Consultado en: http://webs.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_emendicutti_131108.pdf. Fecha de consulta: 3 de abril de 2017.

⁵⁶ Pavlicic, *op. cit.*, p. 101.

La inclusión de textos del pasado injertados en nuevos contextos, hacen que el pre-texto tenga un significado enunciativo distinto del que tenía de origen. La apuesta en la literatura posmoderna es apropiarse de una forma dada para producir algo diferente. A través del diálogo intertextual el autor no pretende conservar en su estado prístino los pre-textos; en el caso de Mendicutti se sirve de ellos para recontextualizar, cuestionar y dotar de un nuevo sentido a las obras paradigmáticas de una tradición literaria añeja. Al decir de Mendicutti, los tiempos posmodernos significan:

Un enriquecimiento intelectual y un nuevo campo de trabajo en el que ha encajado mucho de lo que yo he escrito. La posmodernidad ha roto las compuertas de la alta cultura tradicional, abriendo nuevos horizontes al pensamiento, a la interpretación, a la investigación y a la creación. Comprobar que los materiales que he utilizado para muchas de mis novelas son, en efecto, característicos de unos tiempos y de una mirada nueva sobre el mundo es también una manera de definirme.⁵⁷

De ahí que la narrativa se ve impactada por el contexto, es decir, es resultado de un tiempo y de alguna forma se encuentra ligada con este.

En opinión de Fehér: “Para los que viven en la postmodernidad, hasta la simple obra de arte como *Werkindividualitat*, como individualidad autónoma, se ha vuelto sospechosa dado que pretende ser paradigmática y dicta normas de gusto”.⁵⁸ Esto obedece a que una de las pugnas del posmodernismo ha sido el cuestionamiento a lo canónico. En consecuencia, el diálogo entre textos funciona al autor para reconocer y a la vez oponerse al canon literario.

Temáticamente, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* obliga a replantear la concepción de la santidad, al menos como se ha gestado históricamente en España. De acuerdo con Hutcheon, el posmodernismo “cuestiona sistemas centralizados, jerarquizados y cerrados:

⁵⁷ Santiago Esteso, “No creo que hayan muerto los grandes relatos de la modernidad”. Entrevista a Eduardo Mendicutti en *La opinión A Coruña*, España, 17 de noviembre de 2007, s.n.p. Consultado en: https://medias.laopinioncoruna.es/suplementos/2007-12-17_SUP_2007-11-17_01_01_20_saberes.pdf. Fecha de consulta: 20 de agosto de 2018.

⁵⁸ Ferenc Fehér, “La condición de la postmodernidad”, en *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 13.

cuestiona pero no destruye”.⁵⁹ En la novela se cuestiona a la institución eclesiástica desde el momento que una transexual decide ser santa. Si bien en la posmodernidad, la cirugía para el cambio de sexo es una realidad, ésta no es compatible con los estatutos religiosos que reconocen la existencia de solamente dos géneros, hombre y mujer, creados a imagen y semejanza de Dios, por tanto, parece inconcebible la posibilidad de agregar una santa trans en el santoral.⁶⁰

Rebecca representa la oposición de esta creencia y trata de perpetrar los espacios vedados a los sujetos trans, a partir de un reconocimiento de las instituciones, en el caso particular de la Iglesia católica. De tal suerte, busca que su nombre (también modificado) se inscriba en el santoral, al lado de santa Teresa. A partir de la santidad, Rebecca de Windsor busca la institucionalización del sujeto trans en una hermética Iglesia católica.

2.2.2. Rebecca de Windsor: personaje posmoderno

Antes de entrar de lleno en el tema, resulta importante acercarse a la novela de manera sintética. En *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* se relata el periplo de una transexual, Rebecca de Windsor, que al mirarse al espejo encuentra los indicios de una inminente debacle física. Ante la pérdida de la belleza corporal que se ha autoconstruido, experimenta una “iluminación” que la determina a tomar el camino hacia la santidad. La lectura de los escritores místicos españoles le sirve de guía en su trayecto para alcanzar la “unión con el Amado”. Permeada del lirismo sanjuanista, la aspirante a santa realiza el recorrido de las siete moradas en compañía de un joven de nombre Dany, que tiempo atrás ha intentado también alcanzar la cumbre de la mística. Las siete

⁵⁹ Hutcheon, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁰ No obstante, y tomando la distancia adecuada, en el año 2018, a más de veinte años de publicada la novela *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, la aparición en la escena de los concursos de belleza de una Miss España trans (reconocida como ganadora por la organización que lleva a cabo el evento) parece cuestionar las ideas que por muchos años permanecieron fijas en el imaginario de una sociedad. Pareciera que Mendicutti hubiera vislumbrado a través de su libro, ciertos cambios que habrían de gestarse dentro de la sociedad española. Con esto no trato de señalar que en poco tiempo esta renovación se verá también dentro de la iglesia católica, pues existe una diferencia abismal entre los concursos de belleza y la institución clerical.

moradas son siete conventos, monasterios y abadías caracterizados por ser auténticos sitios turísticos en los que Rebecca se topa con personajes singulares. Durante el tránsito por las moradas se intercalan tres relatos. Paralelamente, Rebecca hace un ejercicio de memoria en el que evoca su niñez y juventud hasta el momento en que se convierte de Jesús López Soler a Rebecca de Windsor, una mujer sexy. Después de todos los intentos por alcanzar la santidad, Rebecca acepta que la unión con el Amado es imposible y manifiesta que ha de aceptar con estilo las huellas que le deje el tiempo.

En cuanto a narración, hay un narrador protagonista, la propia Rebecca es la encargada de relatar su periplo. La novela comienza en *extrema res*. Por lo que hace a la estructura, se divide en siete capítulos o moradas, que refieren a la obra de santa Teresa *El castillo interior*, mejor conocido como *Las moradas*; de la primera a la séptima. El prólogo del escrito teresiano corresponde en la novela a “La iluminación”; en tanto el Epílogo de santa Teresa, corresponde al episodio que se intitula “La intemperie”.

El temor a la vejez, la trascendencia, la construcción del ser, son motivos presentes en la novela. Hay además una constante mención del cuerpo y el deseo, así como el afán de Rebecca por adherirse al estereotipo de la mujer: maquillaje, vestuario femenino, cabello bien arreglado, al estilo de las divas de Hollywood, lo que fija un permanente contraste con el modelo de la mística, pues finalmente se trata de una mujer de su tiempo, es decir, posmoderna.

A la luz de las teorías de la posmodernidad, no es temerario aseverar que el sujeto posmoderno es un ser que ha perdido su universalidad, su centralismo. Repercute en él los rasgos que definen al mundo posmoderno, como la fragmentación o el mencionado descentramiento provocado en el individuo que se desenvuelve en un entorno sin referencias estables, que se caracteriza por el cambio permanente.

Lo incierto es un elemento que marca el destino de los protagonistas en la literatura posmoderna. Se trata de una ficción que se genera de la duda ontológica, es decir, la posmoderna es una literatura que se centra en la naturaleza del ser. Como en el caso de Rebecca de Windsor, la búsqueda del personaje es siempre incierta, pues se mueve entre la realidad y la apariencia; entre el deseo y posibilidades reales que tiene para alcanzar sus fines.

La “iluminación” de Rebecca se da en un momento clave en el que convergen dos situaciones importantes; por un lado, toma consciencia de la edad:

Tengo que reconocer, de todos modos, que la iluminación me encontró, como suele decirse, predispuesta. Llega el momento en que una llega a cansarse de tanto farandulear, le da vueltas a la idea de cambiar de vida, compruebe a diario los destrozos del almanaque, [...] debilitada por la edad, decepcionada por la moda de las últimas temporadas —que me sentaba fatal—, humillada por la tiranía de la carne.⁶¹

Por el otro, no tiene un trabajo cierto en lo futuro: “estábamos en los tres últimos días de representación del espectáculo y no tenía ningún contrato a la vista —circunstancia que sin duda contribuyó muchísimo a que la luz interior me encontrase tan deprimida como propensa—”.⁶² Es decir, Rebecca reconoce la condición efímera de su devenir.

El inminente advenimiento de la vejez la sitúa en un mundo real en donde parece no haber ya lugar para ella. Este reconocimiento catapulta al personaje a la búsqueda de la santidad.

Respecto al miedo a la vejez, Lasch apunta:

El terror irracional a la vejez y la muerte está íntimamente vinculado con el surgimiento de la personalidad narcisista como tipo dominante de estructura de personalidad en la sociedad contemporánea. Como el narcisista cuenta con tan pocos recursos internos, mira hacia los lados para validar su propia noción del Yo que necesita ser admirado por su belleza, su encanto, su celebridad o su poderío: atributos que habitualmente se desvanecen con el tiempo. Incapaz de alcanzar alguna sublimación satisfactoria en el amor o el trabajo, cuando la juventud lo deja de lado descubre que cuenta con muy poco para sostenerse.⁶³

⁶¹ Mendicutti, *op., cit.*, p. 13.

⁶² *Idem.*

⁶³ Christopher Lasch, *La cultura del narcisismo*, España, Andrés Bello, 1991, pp. 254-255.

Si bien no corresponde a este trabajo elaborar un perfil psicológico de los personajes mendicuttianos, esto evidencia la preocupación del autor por el tema de la vejez en un tiempo en que la juventud es vista como imprescindible. Sobre el personaje de Rebecca y el tema del paso del tiempo, Mendicutti apunta:

Al plantearme un personaje así, me intrigaba mucho qué pasaba con ellos, con estas personas, cuando llegan a cierta edad. Sobre todo antes, por condicionamientos sociales y por condicionamientos profesionales o laborales y, por ganarse la vida, han tenido siempre que trabajar en determinadas cosas, muchas veces ligadas a la prostitución y se han tenido que adornar mucho. Es decir, han querido ser siempre estupendas, echándose encima todo lo posible, inyectándose todo lo que haga falta, pero claro, los años cuentan para todos.⁶⁴

Es claro que el autor retoma una problemática contextual para desarrollarla en la novela. La visión de la vejez en el mundo posmoderno es un tema sobre el que Lipovetsky asevera:

La personalización del cuerpo reclama el imperativo de juventud, la lucha contra la diversidad temporal, el combate por una identidad que hay que conservar sin interrupción ni averías. Permanecer joven, no envejecer: el mismo imperativo de funcionalidad pura, el mismo imperativo de reciclaje, el mismo imperativo de desubstancialización acosando los estigmas del tiempo a fin de disolver las heterogeneidades de la edad.⁶⁵

La exigencia de mantener una eterna juventud, como sinónimo de perfección, y su correlativa imposibilidad, llevan a la protagonista de la novela de Mendicutti a decantarse por la santidad como vía de trascendencia y reconocimiento, algo que ilustra muy bien la ansiedad del sujeto posmoderno. Incluso, la elección de la santidad (que implica otra manera de alcanzar la perfección), no se encausa ciertamente hacia una transformación profunda. La mística es vista como una moda más y no como un deseo profundo de renovación espiritual. Tanto a Dany como a Rebecca se les pueden aplicar los postulados de Lipovetsky:

la propia religión ha sido arrastrada por el proceso de personalización: se es creyente, pero a la carta, se mantiene tal dogma, se elimina tal otro, se mezclan los Evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad kaleidoscópica del supermercado y del auto-servicio. El turnover, la desestabilización ha revestido lo sagrado de la misma manera que el trabajo o la moda: un tiempo cristiano, algunos meses budista,

⁶⁴ “La novela y el lenguaje...”, s.n p.

⁶⁵ Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 61-62.

unos años discípulo de Krishna o de Maharaj Ji. La renovación espiritual no viene de una ausencia trágica de sentido, no es una resistencia al dominio tecnocrático, es un resultado del individualismo posmoderno reproduciendo su lógica flotante. La atracción de lo religioso es inseparable de la desubstancialización narcisista, del individuo flexible en busca de sí mismo, sin referencias ni certeza —aunque fuera la del poder de la ciencia—, pertenece a la misma categoría que los entusiasmos efímeros aunque no por ello menos poderosos por tal o cual técnica relacional, dietética o deportiva. Necesidad de encontrarse a sí mismo o de aniquilarse en tanto que sujeto, exaltación de las relaciones interpersonales o de la meditación personal, extrema tolerancia y fragilidad capaz de consentir los imperativos más drásticos, el neomisticismo participa de la desmembración personalizada del sentido y de la verdad, del narcisismo psi, sea cual sea la referencia al Absoluto que le subyace.⁶⁶

La santidad y la religiosidad no pueden ya ser vistas a la manera de los místicos españoles como santa Teresa o san Juan, cuyo momento histórico diverge al posmoderno, marcado por lo transitorio. La caída de los metarrelatos a los que se refiere Lyotard arrastra también a la religión.

2.2.3. Los espacios en la novela y la sociedad de consumo

El espacio es un elemento de primera importancia en cualquier historia narrada. No se concibe un relato sin que se haga referencia a un sitio. En el caso de la novela de Mendicutti el espacio condiciona el desarrollo de la narración y se relaciona con los detalles vivenciales que experimenta la protagonista.

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy ofrece descripciones de espacios como los conventos, los monasterios y las abadías, que entrañan una contradicción. Los lugares de otrora recogimiento se vuelven inusitados y pierden su sentido original. En ellos la posmodernidad ha penetrado de manera profunda; los sitios son un indicativo de cómo se patentiza el consumo en una sociedad de mercado que arrasa con todo. Un rasgo distintivo de la novela posmoderna es el interés de fijar al sujeto en este tipo de espacios.

Los lugares que visita Rebecca, como se verá en el tercer capítulo de esta tesis, se encuentran íntimamente vinculados con las fundaciones de Teresa de Jesús y su ideal de soledad y

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

contemplación. Sería un fallo no evocar el espíritu renovador de la religiosa respecto a la orden carmelita⁶⁷ y la fundación de conventos en la España de la segunda mitad del quinientos. Me parece que uno de los objetivos de Mendicutti en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* es visibilizar la transformación que han sufrido los espacios de este tipo en la posmodernidad.

Al ingresar al convento de la Encarnación, Teresa de Jesús se encuentra con una disciplina relajada.⁶⁸ Esta situación la motiva a renovar la orden del Carmelo bajo los principios originales de la regla primitiva⁶⁹: pobreza absoluta, soledad, oración y contemplación. Las fundaciones de la abulense, regidas bajo estos principios parecen en la posmodernidad, algo lejano⁷⁰. Las moradas por las que transita Rebecca marcan un auténtico contraste con los conventos carmelitas que santa Teresa fundó.

De tal suerte, puede afirmarse que el autor destaca la forma en que el turismo religioso se apropia de ciertos espacios en España lo cual trae inevitablemente un cambio en la percepción de la sociedad respecto a la génesis de estos sitios. Al hablar de turismo religioso, no debe confundirse con el turismo de fe o peregrinaje.⁷¹ Aulet Serrallonga advierte que:

⁶⁷ Soria Arminda rastrea el origen de la orden de los carmelitas que se remonta hacia el siglo IX antes de Cristo, tiempo de los profetas Elías, Eliseo, quienes, con sus seguidores, se retiraron a orar al Monte Carmelo, en la parte del puerto de Haifa, en el actual Israel. Así, del monte deriva el nombre de la orden. *El convento carmelita de San Joaquín, en Tacuba. Arte, espíritu y sociedad y documentos 1689-1782*, México, Instituto de Cultura del Estado de Durango/ Instituto Tecnológico Superior de Comalcalco de Tabasco, 2006, p. 29.

⁶⁸ Ramos Medina hace un compendio de las prácticas y modos de vida de las religiosas de aquella época en el convento de la Encarnación: las religiosas privilegiadas vivían en celdas propias y amplias, podían incluso tener servidumbre y salir del convento; vestían ropas vistosas y adornadas, además de usar zapatos. Manuel Ramos Medina, *Historia de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 30.

⁶⁹ Se trata de la “Regla Primitiva de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, dada por San Alberto, patriarca de Jerusalén y confirmada por Inocencio IV entre los años 1206 y 1214”.

⁷⁰ Por ello importaba que los espacios fueran útiles, habitables, ordenados en función de la rigidez que impone la vida de recogimiento, en oposición a los excesos que se advierten en la mayoría de las moradas en las que Rebecca se hospeda.

⁷¹ Respecto al tema, Aulet hace un recuento teórico en el que consigna varios puntos nodales que diversos autores han tratado. En este sentido no existe unanimidad, pues mientras algunos teóricos no encuentran una abierta diferencia entre ambos, otros observan divergencias irreconciliables, por ejemplo, aquellos que consideran que la peregrinación no es una excursión turística sino un retiro espiritual que pide un sacrificio y motivaciones profundamente religiosas, y por tanto está fuera del turismo. Para más detalles, consultar el texto de Aulet cuya referencia queda consignada en este mismo apartado.

La motivación es el elemento diferencial básico entre los dos fenómenos. El motivo de la peregrinación es sobre todo religioso: la llegada al lugar sagrado, acto de culto unido a la oración, la penitencia y otras formas de culto. En cambio, en el turismo religioso, el lugar sagrado se visita durante el viaje, pero no es el destino final.⁷²

Parece pertinente resaltar esta concepción, pues, aunque el origen del viaje de Rebecca es análogo al peregrinaje, dado que la santidad requiere de penitencia y culto, su estadía en las moradas implica también el turismo religioso (particularmente en la primera, segunda, tercera, sexta y séptima moradas). Para demostrar esta cuestión, se relacionará esta práctica turística con la sociedad posmoderna.

En el libro *Cultura de consumo y posmodernismo*, Featherstone reflexiona y teoriza sobre el consumo como un elemento central de la posmodernidad. Al decir del autor, existen tres principales perspectivas que rodean a la cultura del consumo:

En primer lugar, la visión de que esta se asienta en la expansión de la producción capitalista de mercancías, que ha dado lugar a una vasta acumulación de cultura material en la forma de bienes de consumo y de lugares de compra y de consumo. A consecuencia de ello, las actividades de ocio y consumo tienen cada vez más prominencia en las sociedades occidentales contemporáneas, lo cual, aunque saludado por algunos como conducente a un mayor igualitarismo y libertad individual, acrecienta, según otros, la capacidad de manipular ideológicamente a la población y de apartarla, mediante la “seducción” de algún conjunto alternativo de “mejores” relaciones sociales. Segundo, la visión, más estrictamente sociológica, según la cual la satisfacción obtenida con los bienes se relaciona con el acceso socialmente estructurado a ellos, en un juego de “suma cero”, en el que la satisfacción y el status dependen de la exhibición y el mantenimiento las diferencias en condiciones de inflación. La atención se centra en este caso en las variadas formas en que las personas emplean los bienes a fin de crear vínculos o distinciones sociales. Tercero, la cuestión de los placeres emocionales del consumo, los sueños y deseos celebrados en la imaginaria de la cultura consumista y en determinados lugares de consumo, que suscitan de distintas maneras una excitación corporal directa y placeres estéticos.⁷³

⁷² Silvia Aulet Serrallonga, “Turismo religioso y espacios sagrados: una propuesta para los santuarios de Catalunya”, en Revista Iberoamericana de Turismo. Consultado en <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9123/TurismoReligioso.pdf?sequence=1>. Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2018.

⁷³ Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991, p. 38.

La teoría de consumo, propuesta por Featherstone, servirá de marco para evidenciar la forma en que Eduardo Mendicutti tematiza este fenómeno en su novela.

Desde la primera morada, cuando Rebecca, junto con Dany, hacen su entrada al monasterio de Santa María de Bobia, el encargado del lugar señala a los futuros huéspedes que una de las alas de dicho monasterio se encuentra reservada exclusivamente para el negocio de la hospedería. Asimismo, el sujeto manifiesta los costos y las características de las habitaciones: “tres mil pesetas por persona y noche en celda individual, cinco mil por dos personas en celda doble, y cuatro mil en celda doble con uso individual. Pueden elegir cualquiera de las tres opciones, estamos en temporada baja”.⁷⁴ De tal manera, lo que en el pasado representó un espacio de retiro, en la posmodernidad se convierte en un lugar de consumo que ofrece una diversidad de opciones al público, dependiendo de su capacidad monetaria, lo que otorga un cierto estatus, pues tal como ocurre en un hotel común y corriente, se ofrecen ciertos privilegios que dependen de las posibilidades económicas de los consumidores.

Esta necesidad creciente de establecer lugares de consumo infiere incluso en la concepción de los monasterios y abadías. Atenta en el interior del monasterio, Rebecca nota el contraste entre el sitio y los objetos que lo conforman, como la computadora manejada por el hermano lego:

El ordenador, como un arcángel punki, parecía fuera de lugar en aquella antesala de la experiencia mística [...] Estaba sobre el mostrador de madera oscura y línea severa, en uno de los extremos, y formaba con el mueble una especie de monstruo seco y formal y cabeza metálica y estafalaria, como si el guardián de aquella morada hubiera decidido de repente modernizarse de cabeza para arriba.⁷⁵

Si bien los espacios del pasado conservan algunos de sus aspectos, la introducción del elemento tecnológico y el uso que de este se hace, establecen la diferencia con el presente de Rebecca. Al

⁷⁴ Mendicutti, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

mirar el ordenador, Rebecca relaciona el sitio con “cualquier hotel playero de tres estrellas”.⁷⁶ Este mismo fenómeno se observa en los siguientes espacios que visita.

La segunda morada, San Esteban de los Patios, se muestra con tal demanda de huéspedes que el hospedero, el padre Gregorio, pide a Rebecca y Dany que esperen que alguna de las habitaciones se desocupe. Con la finalidad de que los clientes no se alejen mucho, les recomienda una “fonda buena, decente y barata”.⁷⁷ El padre pide, además a Rebecca y Dany que indiquen en la fonda que van de su parte. Con el humor que caracteriza a Rebecca, señala: “por lo visto también se cuidaban, con evangélico desparpajo, las comisiones”.⁷⁸ La peregrinación religiosa, como se observa, se convierte en un negocio vulgar y vano. Más adelante, instalada en el tercer patio del lugar Rebecca advierte que San Esteban de los Patios es una abadía con:

un material informativo y publicitario muy bien maquetado, muy bien impreso y con un texto conciso y lo suficientemente distante de un lector profano como para que te impresione. De aquel tercer patio tan llamativo, el folleto que habíamos cogido en la recepción decía que estaba enmarcado por un claustro de estilo cisterciense con influencias gótico mudéjares y cubierto con veinte bóvedas de crucería sencilla, cuyos arcos se apoyan en robustos contrafuertes. El conjunto era por su puesto de mucho efecto y yo enseguida comprendí que en aquel lugar podrían ocurrir cosas muy sublimes y enjundiosas.⁷⁹

Siguiendo con la teoría de Featherstone, el placer estético que recrea Rebecca se encuentra en cierta medida condicionado por el folleto que lleva en sus manos. La mercadotecnia y la publicidad funcionan precisamente para crear ese placer de los sentidos.

Lo que podría parecer ya un exacerbado espacio de consumo, se convierte en San Esteban de los Patios en algo apoteósico. La abadía ofrece instrumentos penitenciales que “tenían justa fama entre todos los interesados en alcanzar experiencias sobrenaturales con la necesaria ayuda del

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 58

⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 60-61.

castigo que merece nuestra pecadora condición.”⁸⁰ En la tienda de la abadía el padre hospedero muestra lo que llama “el producto estrella de nuestra casa”,⁸¹ que no es más que un látigo de cuero, látigo que, además, resulta “carísimo”, en palabras del padre Gregorio, que, como buen vendedor, explica las cualidades del producto a sus clientes.

Como se observa, el instrumento cuya esencia en el ámbito religioso era purgar el cuerpo, esto es, un fin de penitencia, se vuelca en la posmodernidad en un producto que ofrece una experiencia corporal. La flagelación es vista como una experiencia gozosa de sadomasoquismo. De tal manera, la tienda de la abadía no es más que una simulación, pues en realidad es una especie de sex shop disfrazada, que ofrece artículos para los consumidores que gustan de ese tipo de experiencias.

La tercera morada es “un complejo sacroturístico de máxima categoría”⁸² con “incomparables instalaciones religiosas, culturales, sanitarias, deportivas y recreativas”.⁸³ En este lugar Rebecca admite sus “ganas de consumir experiencias sublimes”.⁸⁴ No es menor el hecho de usar la palabra “consumir”. Se infiere que la experiencia interior forma parte de un catálogo de bienes de consumo al cual se puede acceder de la manera más sencilla.

En la sexta morada, esto es, en la abadía de San Servando, el mercado de bienes de consumo es de productos de cuero: “ropa, complementos, regalos y cualquier cosa imaginable en cuero, [era] fabricado en la abadía por los Siervos de la Estricta Observancia”.⁸⁵ Los pantalones de cuero, señala el siervo de la Estricta Observancia que atiende a los clientes, son exportados: “No sólo a Londres, a Berlín, a Amsterdam y, desde la caída del comunismo, a Praga y Varsovia, sino también

⁸⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

⁸² *Ibid.*, p. 129.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

a Nueva York, Chicago y San Francisco”.⁸⁶ Así, los productos “artesanales” de la abadía se vuelven una mercancía que España internacionaliza al exportarlos. Trascienden entonces al consumo doméstico, para alcanzar la etiqueta del mercado mundial.

El monasterio de La Altura o séptima morada es el paradigma del turismo religioso:

La hospedería del monasterio de la Altura estaba abarrotada. Apenas se veían personas solas, pero había parejas de todas las edades, grupos de amigas en general talluditas, excursiones mixtas con toda la pinta de haber sido organizadas por parroquias o comunidades cristianas de base, familias con niños vestidos de primera comunión. Y no faltaban celebridades.⁸⁷

Como es visible, el sitio es un nicho de mercado diversificado. No obstante, Rebecca destaca el estatus que tienen ciertos visitantes:

Reconocí a una señora muy elegante, con mucho estilo, con mucho golpe de chófer y secretaria particular, famosísima por un libro que ha escrito sobre las reliquias y conventos que hay en las iglesias y conventos de toda España y el milagro en el que está especializada cada una de ellas, un best-séller, y ella sale cada dos por tres en televisión, y le hacen montones de entrevistas en la radio⁸⁸.

En este sentido, la presencia de una “figura pública reconocida” crea un estatus al monasterio. Rebecca, como cualquiera otro viajante, se manifiesta sorprendida gratamente con la presencia de esta figura relevante que además es reconocida por las masas dado que aparece constantemente en los medios de comunicación.

De igual manera, sobresale la presencia de otras personalidades:

Pero ella no era, ni mucho menos, la única persona famosa que había pasado por La Altura. Las paredes de la cafetería estaban llenas de fotos dedicadas, como los restaurantes típicos del Viejo Madrid. Había una de un actor norteamericano, muy conocido, del que se decía viajó hasta allí directamente desde Beverly Hills, en avión privado, sólo para curarse de una depresión y recuperar la ilusión de vivir [...] Y por supuesto, había retratos de toreros y de tonadilleras, que siempre han sido de mucho rezar y mucho de llevar medallas escapularios.⁸⁹

⁸⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁸⁸ *Ídem.*

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 242-243.

Nótese la forma en que crea el lugar, a través de las imágenes, una idealización de los bienes de consumo: las figuras del espectáculo se convierten en un “imán” que atrae a la gente. El lugar, por medio de los rumores, se ofrece implícitamente como sitio en el que un padecimiento mental puede si no curarse, aminorarse. Mendicutti lleva al extremo la crítica a la sociedad de consumo, a la que desenmascara, aun cuando el personaje de Rebecca se congratula por estar en cada monasterio, convento o abadía.

El mercado, además, contempla publicidad para el turista extranjero, por ello, atrae a los consumidores con las imágenes de los toreros, símbolo de lo español, que se convierten en una especie de rostros del folclor.

No hay que pasar de largo que a la lista del consumo se agregan enseres como el maquillaje (Rebecca lo menciona al momento de la “iluminación”): “hallándome enfrascada en labores de mantenimiento con productos de doña Margaret Astor”.⁹⁰ No es azaroso que se ponga de manifiesto el nombre de la marca, este detalle sirve para establecer que hasta el uso del maquillaje implica una decisión del individuo en la sociedad de consumo, ya sea porque está de moda, o bien porque se encuentra reservado a cierta parte de la población que puede sufragar el costo del objeto.

Otra de las cuestiones que se reitera a lo largo de la novela es el relativo a la ropa. En varias ocasiones Rebecca describe su propia vestimenta y la de otros personajes. La ropa parece ser un objeto de consumo indispensable. Desde el inicio del proceso que lleva a la transformación la vestimenta se torna elemental: “Vestirme bien y cada vez mejor era, al fin y al cabo, una manera de irme perfeccionando, de no quedarme estancada, de no conformarme con cualquier cosa, de ir cada vez a más y llegar lo más lejos posible”.⁹¹ Esta concepción de la vestimenta va más allá de la mera transformación, es lo que Featherstone estima como placeres del consumo, pues en medida

⁹⁰ *Ibid.*, p. 11

⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

que se viste mejor, Rebecca se hace “más mujer” y satisface su fantasía de llegar a ser una “mujer guapa de morir”, tal como se imagina.

Recapitulando, una de las características que distinguen a la literatura posmoderna es el empleo de la intertextualidad y la parodia como fundamento. La inclusión de otros textos es una condición que distingue a esta narrativa. Volver a la tradición literaria y reinventarla es uno de los elementos distintivos de la novela de Eduardo Mendicutti.

Por lo que hace a los personajes de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* sufren la ansiedad del sujeto posmoderno descentrado, marcado por el sino de lo efímero. Rebecca opta por la santidad al ya no poder ser más “perfecta” físicamente mientras Dany se ha decantado por transformar el cuerpo por la vía de la práctica del culturismo. Marcados por el vacío de sus vidas, se perfilan como “consumidores de experiencias sublimes” y muestran el ansia provocada por la insatisfacción. Rebecca se empeña en “seguir a Dany en aquel viaje espiritual que estaba a punto de emprender por tercer año consecutivo”,⁹² como si la búsqueda de lo interior fuesen vacaciones anuales. El drama del personaje posmoderno es querer y no poder expresar su interioridad.

⁹² *Ibid.*, p. 21

CAPÍTULO TERCERO

Elementos intertextuales de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*

3.1. Algunas consideraciones sobre el autor y su obra

Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1948), autor apenas referido en los libros de historia de la literatura española ha sido calificado como escritor de “literatura gay”. La etiqueta que a Mendicutti dice no incomodarle, se le ha dado en virtud de que los protagonistas de sus obras son homosexuales, travestis, transexuales, transgéneros. En tal sentido, sus textos han sido motivo de análisis académicos sobre todo en función de estudios de género y sexualidades disidentes.

La narrativa del autor español se gesta en la década del sesenta. En 1968 gana el Premio de Cuentos Lena (convocado por el Ayuntamiento de Lena, España) con “La noche negra y redonda”. Entre 1970 y 1975 publica algunos cuentos en la revista *La Estafeta Literaria*⁹³. En 1973 su novela *Tatuaje* es acreedora del Premio Sésamo. Al año siguiente otra novela, *Cenizas*, es merecedora del premio Café Gijón. Sobre el destino de estos últimos dos libros, Mendicutti manifiesta:

la censura acabó por desaconsejar la publicación de aquella novela [*Tatuaje*] cuyas galeras tuve en mis manos, como a una hija prematura y condenada a quedar inédita o, por seguir con la obstetricia, guardada como feto en formol. Algo similar ocurrió con *Cenizas*, con la que gané en 1974 el premio Café Gijón y que sólo se publicó, por entregas, en la revista “Garbo”.⁹⁴

El desencanto ocasionado por la censura a su obra mantuvo un tiempo al autor lejos de las publicaciones. No obstante, en la década siguiente, el gaditano se afianza en el género novelístico.

De estos años son los títulos *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), *Última conversación*

⁹³ *La Estafeta Literaria* fue una publicación española que salió a la luz en 1944 encabezada por Juan Aparicio, director de la Delegación Nacional de Prensa del régimen franquista. Por tal motivo fue considerada una publicación cultural de carácter oficial. Se caracterizó en sus inicios por tener un carácter divulgativo. En sus secciones había noticias, crónicas, semblanzas, entrevistas y reseñas de la cultura de España y el mundo. A la muerte de Franco la revista transita al igual que el país por un periodo de apertura. En 1957 el poeta Rafael Morales se encarga de la publicación. A partir de ese momento, la prioridad de la revista es dar oportunidad a nuevas voces de la literatura, entre las que se encuentra Eduardo Mendicutti, a quien se le publican cuentos y algunas críticas literarias en la década del sesenta.

⁹⁴ “La novela y el...”, *op. cit.*, s.n.p.

(1984) y *El salto del ángel* (1985). Si bien las tres obras son publicadas originalmente en pequeñas editoriales, Tusquets reedita *Una mala noche la tiene cualquiera*, en 1988 y *Última conversación*, en 1991.

Mendicutti logra cierta notoriedad con su novela *Siete contra Georgia*, finalista del premio La Sonrisa Vertical (1987), convocado por la editorial Tusquets. Vale la pena abrir un paréntesis y dedicar unas líneas a este libro en el que se asoma ya el vínculo del autor con la tradición literaria y la práctica de la intertextualidad, objeto de esta investigación.

En *Siete contra Georgia*, el andaluz se decanta por una estructura narrativa emparentada con el *Decamerón*. A la manera de los relatos que aparecen en el libro de Boccaccio, en *Siete contra Georgia* quedan registradas las voces de siete personajes (La Balcones, Betty la Miel, Colet la Cocó,⁹⁵ Finita Languedoc o la Lujos, la Madelón, Pamela Caniche y Verónica Cuchillos) que narran sus vivencias de forma similar al *Decamerón*, pero en una máquina grabadora de nombre “Boccaccio”.

Otro libro con similares características es la novela *Los novios búlgaros* (1993). En éste Mendicutti adopta la estructura de los libros de caballería para dar título a los episodios, verbigracia el capítulo IV: “Donde se valoran las ventajas del mecenazgo”; por lo que respecta al contenido, hace referencia a los principios que rigen el oficio del caballero, postulados en el *Libro de la orden de caballería*, de Ramón Lull. Así, se sirve de la figura del caballero para elaborar el perfil del personaje protagónico, Daniel Vergara.

La narrativa de Mendicutti está salpimentada de un humor que permite equilibrar el drama que muchos de sus personajes experimentan. Personajes que, en su mayoría son excluidos por ser parte de sectores minoritarios, cuestión que se agrava todavía más en el contexto del franquismo,

⁹⁵ El personaje de la Cocó es retomado brevemente en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Se trata de una amiga a la que Rebecca evoca en la tercera morada.

época que el autor elige para desarrollar algunas de sus historias. No es ocioso señalar que Mendicutti es un escritor que se esfuerza no sólo por enfatizar la importancia de la memoria individual de sus personajes, también comprende la importancia de la memoria colectiva. Es decir, en su literatura se avista una conciencia de lo político y social.

Hecho este necesario paréntesis, es posible continuar de manera sucinta con otras obras que comprenden el *corpus* narrativo del autor. El libro de cuentos *Fuego de marzo* (1995); *El palomo cojo* (1995), novela adaptada al cine por Jaime de Armiñán en 1995; *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), que sigue la práctica del autor gaditano relativa a entablar un diálogo con la tradición literaria. Otras obras son: *El beso del cosaco* (2000); *El ángel descuidado* (2002); *Duelo en Marilyn City* (2003); *California* (2005); *Ganas de hablar* (2008); *Mae West y yo* (2011). Esta novela despierta un particular interés para este trabajo de investigación. En *Mae West y yo* se funde la pasión cinematográfica de Mendicutti y su admiración por las divas hollywoodenses. En prácticamente todas las novelas del gaditano hay una referencia a las actrices de la Meca del Cine: Greta Garbo, Marlene Dietrich, pero en el caso particular de este libro, Mae West es protagonista.

Las novelas más recientes de Mendicutti son *Otra vida para vivirla contigo* (2013); *Furias divinas* (2016) y *Malandar* (2018). No hay que omitir que paralelamente al oficio de la escritura, el autor ejerce el periodismo desde 1988 en una columna en el diario español *El Mundo*, donde su heterónimo “La Susi” da opiniones varias permeadas de un humor corrosivo.

En cuanto a los libros que recuperan el estudio de la obra del autor, *Una ética para la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti* (2012), editado por José Jurado Morales representa un muy notable esfuerzo por ofrecer un compendio de ensayos (un tanto ecléctico en cuanto a la diversidad de los textos) en lo que se revisa una parte de la obra del autor.

Ahora bien, para entrar en un análisis directo de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, es conveniente establecer que la novela es resultado de un interés manifiesto de Eduardo

Mendicutti por dialogar con otras obras a las que cita, parafrasea, alude; o bien, de las que toma estructuras, tópicos y motivos para la configuración de su propio texto.

Al decir que Mendicutti dialoga con otras obras, se entiende que este acercamiento no se restringe a la literatura. De manera recurrente en el *corpus* del autor las obras audiovisuales que comprenden cine y televisión desempeñan un papel importante pues contextualizan, pero, sobre todo, inciden de manera determinante en la construcción de los personajes. Al respecto, Alberto Mira ubica a Mendicutti dentro de una categoría de autores que “han hecho de la cinefilia una parte importante de la expresión de su identidad y parte integral de sus voces literarias”.⁹⁶ En consecuencia, la intertextualidad comprende también estas manifestaciones.

3.2. Los paratextos

Dentro del análisis intertextual, la lectura de los paratextos puede dotar de elementos que permitan enriquecer la interpretación del texto que se estudia. Por ello resulta conveniente mencionar algunos elementos paratextuales de la novela *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* en virtud de que estos se manifiestan como guías de lectura, a la vez que anuncian posibles relaciones intertextuales.

A grandes rasgos, los paratextos son medios estratégicos de la comunicación discursiva que tienen como objetivo establecer condiciones para la recepción de los mensajes en un determinado texto. Un paratexto, por tanto, es un referente que sirve para interpretar el texto.

Genette compara al paratexto con un umbral, y dice que “ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder en una ‘Zona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni

⁹⁶ Alberto Mira, “Cinefilia gay y cultivo del yo”, en *Razón y palabra*. Artículo disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/02_Mira_M85.pdf>. Fecha de consulta: 13 de febrero de 2018.

hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)”.⁹⁷ En función de la proximidad con el texto, Genette considera peritexto a los elementos que rodean al texto como al título, el prefacio, los títulos de los capítulos, ciertas notas; y, epitexto a los elementos que rodean al texto pero que guardan con él una distancia más prudente. Aquí entran todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro, generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros), pero que guarden una relación con el texto pues dicen algo sobre él.

3.2.1. La portada

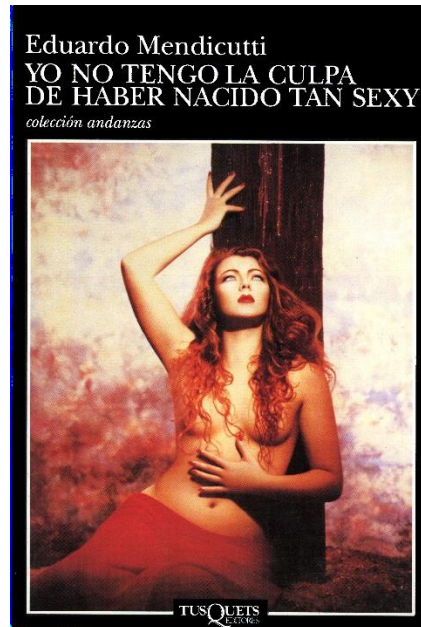
La portada es el paratexto que brinda una primera aproximación del lector con la novela. En primera instancia, este paratexto tiene la función de atraer la atención hacia el libro. En la portada de la primera edición de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (Tusquets, colección Andanzas, 1997) aparece una imagen que también se incluye en la contraportada, pero en un tamaño menor. La información del *copyright* señala que la ilustración de la cubierta es un detalle de *Sainte Marie Madeleine* (1988), montaje fotográfico de Pierre & Gilles.

Pierre Comroy (1950) y Gilles Blanchard (1953), autores de la citada imagen son una pareja de artistas franceses, el primero fotógrafo y el segundo pintor, que producen obras con estética *kitsch* cuyos santos, personajes bíblicos y seres mitológicos son retratados en atmósferas artificiales y plagadas de color.

El tema religioso es una constante de dichos artistas en la que vírgenes y santos se mezclan con el homoerotismo y el espíritu *camp*. Sus fotografías a menudo incluyen a personajes del espectáculo: cantantes, actores, actrices y modelos. La obra de los dos franceses se ha convertido en todo un símbolo para la cultura gay.

⁹⁷ Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, pp. 8-9.

Pierre et Gilles, como se les conoce en la escena artística, se sirven de la iconografía católica en un fuerte sentido transgresor; el empleo de estos motivos religiosos tradicionales implica la apropiación y reinterpretaciones de lo religioso en el arte.



Portada del libro *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*.

Como se ha señalado, fotógrafo y pintor suelen invitar a figuras reconocidas como modelos de sus obras. En el caso de *Saint Marie Madeleine*,⁹⁸ imagen que sirve de portada al libro de Mendicutti, Sophy Blondy, actriz francesa, hace de modelo para la personificación de María Magdalena.

Como se observa en la imagen de portada, las características de la mujer se distancian enormemente de la iconografía religiosa de la Edad Media, el Renacimiento y se emparenta más

⁹⁸ La imagen de María Magdalena ha sido objeto de múltiples representaciones a lo largo de la historia. Su iconografía es una de las más vastas en cuanto a obras de contenido religioso. La imagen de María Magdalena hace su aparición en la Edad Media, momento en el que su representación deja de limitarse a las escenas de la vida de Cristo y a determinados pasajes en los que es confundida con otros personajes bíblicos; bien puede representarse como una endemoniada, a la que Jesús le expulsó del cuerpo siete demonios; la pecadora; o bien, aquella mujer que estaba junto a la cruz de Jesús, acompañando a la madre de aquél junto con otras mujeres. En tal sentido, las representaciones de la santa en el arte han ido adoptando y adaptando los diferentes rostros con que se ha identificado a María Magdalena a lo largo del tiempo.

con las imágenes que a finales del siglo XIX y principios del XX se representan en las cromolitografías religiosas que toman como modelo la pintura canónica (algunas obras famosas de Murillo, como la Inmaculada Concepción) con un efectismo *kitsch*.

Señala Gubern que:

El arte religioso de nuestro siglo, tal como se puede contemplar en las vitrinas del zoco de Lourdes, en las estampas de catecismo o en la iconografía de los predicadores electrónicos de Estados Unidos, no es más que una versión masiva, multiplicada y banalizada de los principios del arte barroco, acuñados en una era preindustrial. El kitsch religioso de la cultura de masas contemporánea, con sus Sagrados Corazones patéticamente quirúrgicos, ¿no hunde sus raíces en el exhibicionismo sensacionalista del arte religioso barroco?⁹⁹

Esta suerte de relectura de la iconografía religiosa está vinculada con Pierre et Gilles, artistas de la posmodernidad, quienes representan a santa María Magdalena con atributos cercanos a los de las divas del cine: una voluptuosa melena roja, a lo Rita Hayworth; la cabellera cae por el pecho desnudo de la mujer, cubriendo los senos; el ombligo visible y una falda roja que cubre la cintura y las piernas de la joven y que evoca el mítico personaje de la sirena; la posición del cuerpo está un tanto echado hacia atrás, detenido por lo que parece una madera, que representa la cruz en la que Jesús fue crucificado.

En cuanto al rostro y las manos parecen ocupar el lugar preponderante: los ojos azules miran hacia el cielo; la boca de un rojo vibrante sobresale. Por lo que respecta a las manos, la izquierda cubre parte del estómago, en tanto la derecha tiene una posición un tanto manierista, que evoca la pintura del barroco.

Da la impresión, que, el fondo remite a un atardecer dado los colores rosas y naranjas junto a los azules y el blanco que lo envuelven, en una especie de nubes que tocan, incluso, la tierra.

Lo que interesa de la imagen que hace de portada en la novela de Mendicutti es el carácter subversivo de la iconografía que entraña la obra de estos artistas y que corresponde perfectamente

⁹⁹ Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 85.

a la apuesta de Rebecca de renovar la iglesia católica al ser la primera santa trans, cuyo imperativo es conservar su sensualidad.

Respecto a lo anterior, me parece que la idea de renovación de la iglesia se encuentra presente en la novela, pero con un carácter accesorio. Esto es, la idea de trascendencia individual es lo que motiva a Rebecca de Windsor a buscar la santidad. No se trata pues de una mujer trans que luche por los derechos de una minoría, al menos de manera consciente. No obstante, su discurso respecto a cómo debe ser entendida la mística en los tiempos posmodernos, lleva inscrito implícitamente este ánimo renovador, que, por tanto, evoca la vida de santa Teresa, también renovadora de la iglesia en la España del quinientos. En tal sentido, catalogaría a Rebecca como una “neomística”, dado su carácter reformador en los tiempos posmodernos.

Una lectura de la imagen *Sainte Marie Madeleine* evidencia que la iconografía católica en la posmodernidad no puede ser la misma que en el pasado. De tal manera, la santidad de Rebecca implica la transformación de una añeja institución, por tanto, lo que sugiere la imagen de portada del libro es que dicha renovación debe darse también a partir de las imágenes religiosas, es decir, debe incluir la iconografía de los santos. Así, a la imagen de Rebecca y su hiperbólica meta de ser “la santa más sexy”, corresponde una iconografía como la de Pierre et Gilles.¹⁰⁰

No debe pasar de largo la importancia de la religión católica en España y que Rebecca de Windsor es heredera de los estragos de un modelo ideológico instaurado por el franquismo que de acuerdo con Mora Diez: “instituyó un concepto de la nación española como heredera de un pasado heroico e imperial; la familia como organización patriarcal y la sublimación de la mujer-madre; la

¹⁰⁰ En el catálogo *PIERRE et GILLES Museu de Belles Arts de València. 2 – VI / 29 – VII, 1998*, publicado a propósito de la exposición de los artistas franceses en Valencia, se incluye un texto de Eduardo Mendicutti intitulado “La imaginería religiosa en la obra de Pierre et Gilles”, lo que sugiere la proximidad y el interés del escritor por la propuesta temática y estética de la pareja de artistas franceses.

centralidad de la religión católica”.¹⁰¹ De tal manera, el modelo trasn-místico-sexy que Rebecca propone, es un verdadero cisma que renueva una institución.

3.2.2. El título

El título es un paratexto, en el caso de la novela *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, ofrece algunos indicios del contenido de la obra. La palabra culpa que, a mi parecer, se relaciona con el concepto de culpa teológica, dado el contexto de la novela. El *Diccionario de la lengua española* señala a la culpa teológica como: “Pecado o transgresión voluntaria de la ley de Dios”.¹⁰² En este tenor, Rebecca de Windsor niega toda culpa respecto a su calidad de “sexy”.

Hay que acotar que en el catolicismo el sentimiento de culpa es importante pues va ligado con el arrepentimiento. Dice Rosello Soberón que: “Sólo mediante el arrepentimiento el hombre puede encontrar la esperanza que brinda la posibilidad del perdón [...] El arrepentimiento también otorga al pecador nuevas sensaciones de consuelo, ilusión, seguridad y confianza”.¹⁰³

La palabra “tan”, como forma apocopada de tanto, pone de manifiesto las tendencias hiperbólicas del personaje, que lleva lo sexy a un grado mayor. Es importante establecer que el título del libro se vuelca como un *leitmotiv*, en virtud de la recurrencia de la protagonista por afirmarse como una persona que simplemente no puede dejar de ser sexy. La idea de “una santa sexy”, como pretende ser, puede incluso resultar paradójica si se toma en consideración que la tradición judeocristiana ha tratado de poner un velo a todo aquello relacionado con lo sexual.

El *Diccionario de la lengua española* remite la palabra sexy (voz inglesa) a sexi, que significa: “1. adj. Que tiene atractivo físico y sexual. Es muy sexi. 2. m. Atractivo físico y

¹⁰¹ Enrique Mora Díez, “Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar”, *AACADigital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Núm. 30, 2015, s.n.p. Consultado en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1065#_ftn9>>. Fecha de consulta: 3 de agosto de 2018.

¹⁰² *Diccionario de la lengua española*, en línea.

¹⁰³ Rosello, *op. cit.*, p. 132.

sexual”.¹⁰⁴ Rebecca ha sido producto de toda una construcción ya que biológicamente no nace mujer, se hace, lo que le ha llevado a forjarse bajo los preceptos estereotípicos de lo que se considera femenino: seguridad, audacia, misterio, simpatía, coquetería, seducción, atributos que de acuerdo con su concepción de lo femenino debe tener una mujer.

3.2.3. El epígrafe

De acuerdo con Genette el epígrafe es:

una cita ubicada en exergo, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra; “en exergo” significa literalmente fuera de la obra, pero quizás aquí el exergo es un borde de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera.¹⁰⁵

El epígrafe es un mensaje preliminar que anuncia algo del texto. Se trata generalmente de una marca de intertextualidad pues relaciona un texto con un pre-texto; un autor con otro. En el caso de la novela de Mendicutti aparecen dos epígrafes, uno de san Juan de la Cruz y otro de Jaime Gil de Biedma.¹⁰⁶ La elección desde luego no es azarosa. Los versos de *La noche oscura del alma*, de san Juan, representan el estrecho vínculo que existe en la novela del gaditano con la lírica sanjuanista con la que establece el diálogo intertextual en toda la novela.

La primera estrofa del poema *La noche oscura del alma* que sirve a Mendicutti de epígrafe es la siguiente: “En una noche oscura/con ansias en amores inflamada,/¡oh, dichosa ventura!./salí sin ser notada/estando ya mi casa sosegada”.

El epígrafe de Jaime Gil de Biedma dice así: “En una noche oscura,/con ansia, y en ardores inflamada,/en busca de aventura/salí, toda alocada, dejando atrás mi celda sosegada”.¹⁰⁷ En este

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Genette, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁶ Jaime Gil de Biedma (Barcelona, España, 1929-1990), poeta perteneciente a la Generación del 50, cuya lírica se manifiesta en diversos temas que van desde el exaltamiento del deseo sexual y el encuentro amoroso, visible en el libro *Compañeros de viaje*; lo político y lo social; la soledad, que se manifiesta en la lírica de *Las personas del verbo* (1975); y la vejez, que permea en los poemarios *Moralidades* y *Poemas Póstumos* (1968).

¹⁰⁷ Estos versos de Gil de Biedma que sirven de epígrafe a Mendicutti forman parte del poema “Divertimientos Antiguos” publicado por vez primera en la revista *Fin de siglo*, núm. 4, marzo-abril de 1983, Jerez de la Frontera.

caso, se trata de una parodia de los versos de san Juan. El segundo epígrafe de contenido evidentemente humorístico y lúdico transforma el discurso del poeta místico, como también Mendicutti lo hace en su novela.

La inclusión de ambos epígrafes no sólo anuncia el vínculo de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* con la literatura mística. También manifiesta la clave paródica presente a largo de la novela. Otra cuestión de relevancia es la relación entre Mendicutti y los autores de ambos epígrafes, esto es, el autor gaditano se adscribe o al menos, reconoce la presencia de un referente literario que se conjuga con el espíritu transgresor de Gil de Biedma, transgresión que el mismo Mendicutti posee como se advierte en su *corpus* narrativo. Hay que observar que la transformación que opera Gil de Biedma: “en busca de aventura/ salí toda alocada” evidencia el uso de un texto de un autor canónico al que reconfigura la voz lírica abyecta, desde su posición de poeta homosexual con el que Mendicutti, a través del epígrafe establece una filiación.

3.3. Intertextualidad con el *Cantar de Cantares*

Los exégetas del *Cantar de Cantares*¹⁰⁸, atribuido al rey Salomón¹⁰⁹, han dado primordialmente dos lecturas al libro, una alegórica y una literal. De acuerdo con José Emilio Pacheco:

Como texto sagrado, *El Cantar de Cantares* es una alegoría del amor de Dios con Israel. De la divinidad con el alma humana y de Cristo con la Iglesia. En términos no místicos sino terrenales es una celebración del deseo mutuo y la legitimidad y la dignidad del placer.¹¹⁰

¹⁰⁸ En adelante me referiré al libro como *Cantar de Cantares*, tal como se encuentra en la edición de Blecua, pero respetaré la integridad de las citas que se refieren al texto como *El Cantar de los Cantares*.

¹⁰⁹ Se ha teorizado respecto a que el *Cantar de Cantares* fue escrito por una mujer a la que se reconoce apenas con la inicial “J”. Entre quienes respaldan esta tesis se encuentra Harold Bloom. Para más detalles sobre el tema consultar: Harold Bloom y David Rosenberg, *El Libro de J*, Barcelona: Ediciones Interzona, 1995.

¹¹⁰ José Emilio Pacheco. *El Cantar de los Cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco*, México, El Colegio Nacional-Era, 2008, p. 8.

De las dos interpretaciones, la segunda es la que resuena con mayor ímpetu en este tiempo. No es ocioso recordar que el texto era “utilizado en las bodas profanas israelitas y por ello fue cuestionado su lugar en el canon. Sin embargo, a finales del siglo I d.C., el libro formó parte de los textos sagrados judíos y, posteriormente, de la Iglesia Cristiana”.¹¹¹ Esta ausencia se debe, seguramente, a que, a diferencia de otros libros, hay una exaltación al amor humano, y que Dios no es mencionado en los cantos.

El debate interpretativo también contempla la convergencia de amor divino y amor humano, Gálvez afirma que:

El amor del *Cantar de los Cantares*, ni es meramente divino —que sería la plenitud—, ni tampoco es meramente humano —el cual, aun en el caso de que pudiera existir— sino que, es en realidad, el auténtico y verdadero amor divino-humano, o simplemente, el verdadero amor.¹¹²

Siguiendo la interpretación del amor humano, Luzarraga afirma que el embrujo del *Cantar de Cantares* “está provocado, más aún que por su valor literario, porque es el único libro de la Sagrada Escritura que tiene como tema el amor entre lo masculino y lo femenino”.¹¹³ Sirvan las palabras del estudioso para dar respuesta a un cuestionamiento toral en el tema que compete, ¿por qué Eduardo Mendicutti elige el *Cantar de Cantares* para hacer diálogo con su novela? La idea del binomio femenino/masculino tiene su raigambre en la tradición judeocristiana desde el acto de Creación de Adán y Eva. Así, no es concebible un ser que no pertenezca a uno de estos binomios, mucho menos que se “construya” pues el hombre está hecho a la semejanza de Dios. Rebecca al citar los cantos bíblicos, como se verá con posterioridad, ocupa el lugar de La Esposa, es decir, de lo femenino al retomar esa voz lírica que se verá transmutada. Así, en su condición de transgénero atenta contra lo establecido en las Escrituras que sólo admiten el binarismo sexual y de género.

¹¹¹ “La Biblia. Dios habla hoy”, en *La Biblia Misionera*, Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 2007, p. 919.

¹¹² Alfonso Gálvez, *Comentarios al Cantar de los Cantares Volumen Primero*, Nueva Jersey, Shoreless Lake Press, New Heaven, 1999, p. 37.

¹¹³ Jesús Luzarraga, *Poesía. Cantar de los Cantares. Sendas de Amor*, España, Verbo Divino, 2005, p. 27.

Los aspectos que dominan los cantos del libro son, primero, un amor que apenas surge y ya manifiesta una urgencia; después, la separación, la búsqueda hilarante que de pronto se torna lamento; finalmente el encuentro gozoso de la cercanía del Esposo y la Esposa.

La versión del *Cantar de Cantares* que se ocupa para este análisis es la de fray Luis de León en la edición de José Manuel Blecua no porque el texto de fray Luis sea quizá el más conocido y difundido en la lengua española, sino porque me parece que, aunque de manera textual Rebecca de Windsor no lo enlista en su “bibliografía”, es esta versión a la que acude. Hay un guiño del personaje que refiere al texto del fraile agustino al señalar: “tuve que leer el “Cantar de los Cantares” guiada sólo por mi devoto recogimiento en el retrete de mi corazón”.¹¹⁴ Fray Luis de León al traducir uno de los versículos del texto bíblico señala: “Metyome el Rey en sus retretes”.¹¹⁵ En otras traducciones del *Cantar de Cantares*, la palabra *retretes*¹¹⁶ no es empleada, por lo tanto, estimo que se trata de una referencia que no debe pasar desapercibida, incluso de carácter lúdico pues la palabra retrete en su acepción de habitación ha caído en desuso. No hay que omitir que, al traducir y comentar el texto bíblico, fray Luis deja una marcada impronta del tópico renacentista del *locus amoenus*.

El *Cantar de Cantares*, como pre-texto de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, aparece fundamentalmente cuando Rebecca manifiesta su asombro ante la belleza corpórea del Amado: “en cuanto lo vi, me puse a hervir de delicioso gozo y hacer comparaciones la mar de poéticas, como la esposa del Cantar de los Cantares”.¹¹⁷ El erotismo que emana del lenguaje poético del *Cantar de Cantares* es retomado en momentos determinantes que anuncian la

¹¹⁴ Mendicutti, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁵ En adelante, todas las citas del libro provienen de *Cantar de Cantares de Salomón*, España, Gredos, 1992, al que se citará como *Cantares*; los números arábigos corresponden al verso.

¹¹⁶ El *Diccionario de la lengua española* refiere tres acepciones de la palabra retrete: 1. m. Aposento dotado de las instalaciones necesarias para orinar y evacuar el vientre. 2. m. Estas instalaciones. 3. m. desus. Cuarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse. *Diccionario de la lengua española*, en línea.

¹¹⁷ Mendicutti, *op. cit.*, p. 180.

proximidad corporal, antepuerta del encuentro sexual. A la manera del texto bíblico, el personaje de Mendicutti recurre a las comparaciones, que huelga decir, son abundantes en el *Cantar de Cantares*. La Esposa respecto al Esposo: "manojito de mirra" "racimo de las viñas de Engaddi", "como el manzano entre los árboles silvestres" "cual la cabra montés". El Esposo de la Esposa: "es como la yegua enjaezada en el carro de Faraón", "bella como Jerusalén", "terrible como los escuadrones con banderas tendidas", "como el alba", "como la luna", "como el sol".

En la quinta morada, el encuentro de Rebecca con el jardinero del Convento de San José de los Cuidados (a quien "confunde" con el Amado), se caracteriza por un listado de descripciones y comparaciones:

Mi Amado —me dije— ha bajado a su jardín, tiene la piel del color de las espigas cuando llega agosto y sus ojos son del color de la avellana, su pelo lo ha dorado el sol de las cuatro estaciones y lo ha rizado la brisa que llega de los cuatro puntos cardinales, sus labios parecen hechos de mazapán y tiene un perfil de busto clásico, con ese tipo de nariz que resulta tan excitante por recia y por equilibrada y con esa clase de mentón que tanto engancha por la mucha confianza en sí mismo que transmite, y si a eso se le añade que su cuello es como el mástil de un barco invencible por las furias de los mares, que sus hombros son como las torres de un castillo en las que acaban por tranquilizarse las iras de los vientos, que su pecho tiene la anchura y la armonía de un paisaje australiano, y que de cintura abajo se le ve o se le adivina la dureza del roble, la calidad de la caoba, la resistencia del eucalipto, la flexibilidad del sauce y la sencillez y modestia del pino mediterráneo, nada ni nadie es comparable a mi Amado.¹¹⁸

Nótese la forma en que se describe al Esposo en el *Cantar de Cantares*:

11°. (ESPOSA:) El mi Amado, blanco y colorado; [trae bandera] entre los millares.

12°. Su cabeza, oro de Tíbar; sus cabellos, crespos, negros como cuervo.

13°. Sus ojos, como los de paloma junto a los arroyos de las aguas, bañadas en leche junto a la llanura.

14°. Sus mejillas, como eras de plantas olorosas de los olores de confección. Sus labios, violetas que destilan mirra que corre.

15°. Sus manos, rollos de oro que viene de Tarsis; su vientre, blanco de Ebur cercado de zafiros.

16°. Sus piernas, columnas de mármol, fundadas sobre basas de oro fino. El su semblante, como el del Líbano, erguido como los cedros.

17°. Su paladar, dulzura; y todo él, deseo. Tal es mi Amado, y tal es mi querido, hijas de Jerusalén".¹¹⁹

¹¹⁸ Mendicutti, *op. cit.*, p. 184.

¹¹⁹ *Cantar de Cantares*, v.v. 28-43.

Como se evidencia, existe correspondencia entre el texto de Mendicutti (aunque no siga a rigor el orden determinado en el canto bíblico) respecto a la descripción del Esposo en el *Cantar de Cantares*: color de la piel, los cabellos, los ojos y los labios. En ambos casos el espacio es el *locus amoenus*, huerto en el *Cantar de Cantares*; jardín, en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Las comparaciones se vuelven recurrentes, exaltando siempre el cuerpo del Amado, sujeto al prototipo masculino que gusta a Rebecca:

—Sus piernas son torres de mármol – dije, a media voz, pero hablando más que nada para mí misma— y sus brazos tienen multiplicado, el poderío de los lingotes de oro [...] Y qué hombros, son como las dos rocas prácticamente gemelas que había en la playa de mi pueblo [...] Y eso que está inclinado y no puedo verle el pecho, que seguro es suave como las dunas, por fuera, y firme como un tanque alemán, por dentro. Y menudos glúteos, por decirlo con palabras finas tiene el Amado.¹²⁰

A medida que el discurso avanza, lo paródico se manifiesta cada vez con un tono más rústico.

Aunque es innegable que *Yo no tengo la culpa* emula el pre-texto y se apropia de él, enseguida rompe la estructura, pues actualiza el discurso amoroso al darle una forma paródica. El lenguaje coloquial de Rebecca contrasta con el discurso que retoma del texto de la Biblia; no sólo eso, en ojos de Rebecca, el Amado se vuelve un sujeto tan humano que es imposible no exaltar el gozo del encuentro que traspasa los lindes del erotismo para llegar al terreno de lo abiertamente sexual. Si bien, el *Cantar de Cantares* es un particular paradigma de amor libre, pues como señala Ricoeur, el concepto nupcial en este texto “no significa obligadamente matrimonial”,¹²¹ por lo que hay una suerte de permisividad y de libertad que rodea a la pareja de los cantos, Rebecca lleva ese discurso a una gradación mayor y diferente al ansia sexual y el desenfreno de su cuerpo en incendios.

¹²⁰ Mendicutti, *op. cit.*, p. 181.

¹²¹ Paul Ricoeur, “La metáfora nupcial”, en André LaCoque y Paul Ricoeur, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Barcelona, Herder, p. 275.

Ya casi al final del libro, las descripciones se utilizan para recorrer los atributos físicos de algunos amantes que Rebecca había tenido en el pasado, con los que da cuerpo a uno de los tantos Amados que la mujer se empeña en ver. De Jaime: “tenía los ojos impertinentes y un poco tristes”;¹²² de Paulo, “aquel color canela y aquel suave brillo que tenía la piel”;¹²³ de Paco Sañudo, “la risa nerviosa”.¹²⁴

El *Cantar de Cantares* como pre-texto de la novela de Mendicutti permite establecer el discurso erótico sexual de Rebecca, discurso hiperbolizado y agreste. Aun cuando el texto bíblico tiene un carácter excepcional en cuanto a su apertura y cariz erótico, Rebecca logra transgredirlo a través de la apropiación y actualización que hace de él.

3.4. Intertextualidad con la literatura mística

Resulta curioso que una vez examinada la intertextualidad entre la novela de Mendicutti y el *Cantar de Cantares* se prosiga a dar una lectura con los místicos españoles. Curioso, sí, porque en la escritura de santa Teresa de Jesús¹²⁵ y san Juan de la Cruz ha quedado la huella de aquel. La santa abulense haría un escrito sin título al que luego se le denominó *Meditaciones sobre los Cantares*; en tanto, el carmelita dejaría resonar el eco de los cantos bíblicos del Esposo y la Esposa en su propia poesía, acaso, la cúspide de la mística española. No se trata entonces de algo curioso. En

¹²² Mendicutti, *op. cit.*, p. 263.

¹²³ *Ibid.*, p. 264.

¹²⁴ *Ídem.*

¹²⁵ Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada nace en Ávila el 28 de marzo de 1515, hija de Alonso Sánchez de Cepeda y Beatriz de Ahumada. El 2 de noviembre de 1535 ingresa al convento de la Encarnación. Un año después, en este mismo lugar, toma el hábito. Con base en sus experiencias en la Encarnación decide fundar una serie de conventos carmelitas reformados, tanto de la rama femenina como masculina. A este proyecto renovador se le unirá Juan de la Cruz. Las experiencias de esta reforma las dejaría plasmadas en su libro *Las Fundaciones*. No obstante, sus obras más destacadas son *Libro de la a Vida*, *Las Moradas* y *Camino de perfección*. Luego de crear diecisiete conventos reformados y padecer múltiples enfermedades, muere en Alba de Tormes en 1582. En 1614 es beatificada y canonizada en 1622 por el Papa Gregorio XV. En 1970 es nombrada por Pablo VI como Doctora de la Iglesia Católica.

este entrecruce de textos se comprueba que no hay creación que venga de la nada. Ningún texto es una isla.

3.4.1. Un modelo de santidad

Tocada por la iluminación, Rebecca de Windsor decide ser santa: “Hace seis meses tomé una firme determinación: hacerme santa”.¹²⁶ Y advierte: “yo no iba a ser una santa corriente; yo iba a ser una santa de lujo, de esas que tienen deliquios, éxtasis [...] y que viven sin vivir en sí. Yo no iba a ser una santa cualquiera”.¹²⁷ Con estas palabras, el personaje de Mendicutti anuncia la intención de forjar su santidad con base en un modelo. Una santa que “vive sin vivir en sí”¹²⁸, en clara referencia a santa Teresa de Jesús.

Con una firme convicción, una vez que ha iniciado el viaje a la santidad, Rebecca anuncia: “Ahora quiero parecerme a santa Teresa”.¹²⁹ De esta forma santa Teresa de Jesús se convierte en el referente directo que Rebecca ha de seguir para alcanzar la unión con el Amado.¹³⁰

Este asunto no es menor. Prácticamente desde el inicio de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* es posible visualizar cómo la vida y obra¹³¹ de santa Teresa deja su impronta en el personaje de Mendicutti. Al momento de la “iluminación” de Rebecca de Windsor, se aprecia el eco teresiano. Así narra su experiencia Rebecca:

¹²⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁸ En alusión a uno de los versos del poema quizá más conocido de santa Teresa: “Vivo sin vivir en mí”, escrito en Salamanca.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹³⁰ Era habitual en la vida conventual que las religiosas tomaran como “fuente de inspiración” alguna santa y recrear, incluso, algún pasaje de la vida de esta. En el siglo XVII se observa en la escritura conventual española una “fiebre” de las religiosas por parecerse a Teresa de Jesús. En el Nuevo Mundo, la cuestión no es diferente. Tómese de ejemplo a Inés de la Cruz, monja novohispana de la orden del Carmelo descalzo que imita a santa Teresa. Señala Inés de la Cruz: “cuando era niña [...] determiné a huirme para ser hermitaña [...] Así mesmo tenía mucha ynclinación a morir mártir”. Inés de la Cruz, *Inés de la Cruz. Fundación del convento (de Santa Teresa la Antigua)*, UNAM, 2014, p.21. Confróntese con la narración de santa Teresa sobre la huida con el hermano y sus deseos de morir descabezada por los moros. (*Vida*, I, 5-6).

¹³¹ Santa Teresa es un “caso particular” en el que vida y obra prácticamente no se pueden escindir. La escritura de la religiosa es producto de su experiencia más personal.

en una noche oscura, y hallándome enfrascada en labores de mantenimiento [...] tuve una iluminación. [...] vislumbré de repente en el espejo mi carne mortal, mi cutis de cuarenta y nosecuantos años, toda mi verdad facial [...] menos mal que una luz interior me iluminó [...] y decidí ser santa”.¹³²

Rosa Rossi, quien realiza una excepcional biografía de la religiosa de Ávila, señala un momento definitorio en la vida de Teresa:

Después de casi veinte años de vida monástica ordinaria, en 1554, se había “convertido” e iniciado una vida de perfección. En aquel momento, había escogido el camino de la virtud heroica frente a la vida banal: había decidido hacerse santa.¹³³

Tenía Teresa de Jesús treinta y nueve años al momento de experimentar aquella especie de “iluminación”. Así relata los hechos:

Pues andaba ya mi alma cansada, y aunque quería, no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaecióme, que entrando un día al oratorio, vi una imagen que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota, que en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representava bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole que me fortaleciera para ya no ofenderle.¹³⁴

Son notorias las semejanzas entre Teresa y Rebecca: en primer término, concurre un evento en ambas que modifica sus vidas, si bien es cierto, las formas son diferentes. En segundo término, en dicho evento impera lo visual: Teresa observa la imagen de un Cristo, en tanto Rebecca mira su propia imagen frente al espejo. Otra cuestión que hay que rescatar es la proximidad entre las edades de ambas. Teresa frisaba los cuarenta; Rebecca los pasaba ya.

Un elemento más que aporta datos sobre la filiación teresiana de Rebecca es el nombre. Después de dilucidar con qué nombre figuraría en el santoral (una vez que hubiere alcanzado la unión con el Amado), Rebecca reflexiona:

¹³² Mendicutti, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹³³ Rosa Rossi, *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*, Barcelona, Icaria, 1997, p. 47.

¹³⁴ Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid, Castalia, 1986. En adelante todas las citas provienen de esta edición. Se utilizará *Vida* para señalar el título, seguido de número romano que indica el capítulo y un número arábigo que representa el número de nota, tal como se hace a continuación: *Vida*, V, 9.

Cierto que podía llamarme Rebecca de Jesús, que al fin y al cabo es el nombre que figura en mi carné de identidad, pero entonces, cuando nos encontrásemos junto al resplandor y la hermosura del señor, santa Teresa me diría, con más razón que un santo, que no soy más que una copiona, un remedo y un refrito.¹³⁵

De manera directa el personaje de Rebecca se relaciona con el nombre de una figura del pasado, es decir, con santa Teresa. Mendicutti deja al lector una pista para una lectura o interpretación de su novela. Por tanto, es posible aseverar que Rebecca no es un personaje autónomo, sino lleno de connotaciones y correspondencias con la santa abulense. Nótese la similitud entre *Teresa de Jesús* y *Rebecca de Jesús*.

Es por cierto particular que la vida de esta última se encuentre marcada por el cambio de nombre: “hasta los once años me llamé solamente Jesús López Soler; de los once a los quince, los amigos de la escuela, cuando querían mortificarme, me llamaban Vinagreta, porque el apodo de mi padre era vinagre”.¹³⁶ Y continúa:

entré al mundo del espectáculo y en los carteles me anunciaba como Rebeca Soler; cuando doce años más tarde, me operé y conseguí reinscribirme en el Registro Civil, decidí reempadronarme como Rebeca de Jesús López Soler, me sentía tan bien, tan completa, tan radiante, que decidí buscarme para el arte un nombre que quitara el sentido y que le sentara como anillo al dedo a la mujer despampanante e inaudita que yo era y se me ocurrió esa preciosidad de Rebecca de Windsor un nombre que me ayudaba a sentirme majestuosa”.¹³⁷

El *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona* señala:

Rebeca. Hebreo *Riuká*, lazo, literalmente “nudo corredizo”, de *rabak*, “atar”. El nombre se refiere tal vez a la firmeza del lazo matrimonial; pero su valor, en sentido figurado de hermosa, voluptuosa, deseable, se debe a una imagen menos poética: la de los animales cebados y *atados* para sacrificarlos. La santa Rebeca del santoral es un agregio personaje del antiguo Testamento: la esposa del patriarca Isaac.¹³⁸

¹³⁵ Mendicutti., *op. cit.*, p. 16.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 15

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 202.

Es de suponerse que los adjetivos “hermosa”, “deseable” y “voluptuosa” corresponden a la imagen que Rebecca ha procurado forjarse. Respecto al patronímico De Windsor, refiere al apellido de la Casa Real Británica. Rebecca abandona los apellidos marcados por su origen español y adopta un apellido inglés asociado con la realeza; se trata de un linaje “prestado”, pues el apellido López Soler resulta anacrónico y demasiado “local”.

En otro tenor, Rebecca, para alcanzar la santidad, se obliga a modificar ciertos aspectos de su vida. Sobre la vestimenta:

había realizado un meritorio esfuerzo de sobriedad en el vestir [...] llevaba puesto un camisero mu simple color cobalto de cuello cerrado por delante y por detrás [...], las mangas en raglán y hasta por dos centímetros debajo de los codos [...] el largo era estrictamente chanel [...] y el calzado estrictamente cómodo.¹³⁹

En el *Libro de las Constituciones* que dio santa Teresa a las hermanas de la orden del Carmelo., señala sobre la vestimenta: el vestido sea de jerga, ó de saial negro sin pintura y héchese el menos saial que se pudiera para su hábito, la manga angosta, no más a la boca que al principio, sin pliegue, redondo y que llegue hasta el fondo de los pies [...] y el calzado alpargatas.¹⁴⁰

Del cabello, Rebecca señala: “me había cortado el pelo en plan lesbiana con buen gusto, muy corto pero con volumen para conservar un aire de simpática feminidad”.¹⁴¹ Al respecto las reglas instituidas por Teresa de Jesús señalan: “han de traer cortado el cabello por no gastar tiempo en peinarlos”¹⁴². De lo cual se puede afirmar que Rebecca sigue a su entender algunos preceptos que ordena la vida de la orden carmelita.

¹³⁹ Mendicutti, pp. 28-29.

¹⁴⁰ Teresa de Jesús, *Libro de las Constituciones*, (en adelante *Constituciones*). *Escritos de Santa Teresa. Tomo primero / Añadidos e ilustrados por Don Vicente de la Fuente*. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-las-constituciones--0/html/019edc0e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_25.htm, p. 274. Fecha de consulta 29 de noviembre de 2018.

¹⁴¹ Mendicutti., *op. cit.*, p. 29.

¹⁴² *Constituciones*, consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-las-constituciones--0/html/019edc0e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_26.htm. 275. Fecha de consulta 29 de noviembre de 2018.

Se obliga también a leer a los místicos españoles, renunciar a los hombres, vivir en soledad y concentrarse en la meditación y la contemplación. Al decir de ella misma, todo esto le permitirá ser “la más mística de todas”¹⁴³; “una mística de campeonato”.¹⁴⁴ Y califica a santa Teresa como “la más ejemplar”,¹⁴⁵ por lo que procura imitar¹⁴⁶ sus pasos.

La elección del modelo (que no es arbitrario ni azaroso) responde a cierta similitud que Rebecca encuentra en santa Teresa, es decir, aquellas características en la que se visibiliza una cercanía entre la personalidad de santa Teresa y la suya:

hay mucho contraste entre la tremenda vida interior del místico y la horrorosa superficialidad de la vida del resto de los mortales. El contraste no se nota tanto si el místico o la mística es de natural jacarandoso y dicharachero como santa Teresa.¹⁴⁷

Estos calificativos parecen relacionarse con las palabras que la religiosa de Ávila escribe al jesuita Pablo Hernández el 4 de octubre de 1578: “De mí, le dicen, que soy una vagamunda y inquieta”¹⁴⁸, esto en referencia a las palabras de Monseñor Segá, quien la llamó así cuando la religiosa llevaba fundados nueve conventos.

Emular a santa Teresa será prioritario para la consecución de los fines de Rebecca. De tal suerte busca experimentar vívidamente los eventos y experiencias de la religiosa de Ávila. Dice

¹⁴³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ No hay que olvidar que el primer modelo femenino en la infancia de Rebecca es Dolores Ibarruri “Pasionaria”, a quien otorga también el carácter de mujer ejemplar.

¹⁴⁶ Es importante señalar que la propia iglesia católica, en el Concilio de Trento (1545-1563), impulsa un nuevo modelo de santidad que propone emular conductas ejemplares. Sobre este concilio señala Soberón: “la iglesia insistió en los santos como modelos de comportamiento virtuoso a imitar más que como seres mágicos o con poderes sobrenaturales [...] los santos no sólo realizaban milagros e intercedían por el perdón de los hombres, estos seres sagrados constituían, sobre todo, el ejemplo de conducta que los hombres debían seguir para alcanzar la redención y la vida en el Más Allá”. Estella Rosello Soberón, *Así en la tierra como en el cielo. Manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 2006, pp., 53-54.

¹⁴⁷ Mendicutti, *op. cit.*, p. 35

¹⁴⁸ Teresa de Jesús, *Escritos de Santa Teresa. Tomo segundo/Añadidos e ilustrados por Don Vicente de la Fuente*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1862. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-de-santa-teresa-de-jesus--0/html/01b29f00-82b2-11df-acc7-002185ce6064_194.htm. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2018.

Rebecca: “yo quería que mi cuerpo estuviese conmigo y conmigo lo disfrutase, cuando por fin me diera un parajismo, como el que le dio una vez a santa Teresa, que estuvo sin sentido cuatro días”.¹⁴⁹

El parajismo¹⁵⁰ al que se refiere Rebecca es narrado por la santa en la parte autobiografía del *Libro de la vida*: “Dióme aquella noche un parajismo que me duró estar si ningún sentido cuatro días, poco menos. En esto me dieron el Sacramento de la Unción, y cada hora u momento pensavan espirava, y no hacían sino decirme el credo como si alguna cosa entendiera”.¹⁵¹

Mujer de salud delicada, pero de carácter inquebrantable, Teresa de Jesús estuvo presa de enfermedades prácticamente toda su vida. Rebecca experimenta en carne propia uno de los muchos padecimientos que tuvo la santa. Relata Rebecca: “desmadejada sobre mi cama, caí de nuevo, si no en éxtasis, sí en una sabrosa lipotimia. Y si el éxtasis es multicolor, aromático y sabroso, la lipotimia es incolora, inodora e insípida”.¹⁵² Es importante señalar, que si bien, en ninguno de los textos de la religiosa de Ávila se hace referencia a la lipotimia como tal, el interés por los padecimientos que sufrió la santa ha merecido una buena cantidad de investigaciones. De tal suerte se ha podido catalogar una parte importante de las enfermedades de la abulense.¹⁵³ Senra Varela, estudioso del tema, señala sobre la santa: “Tiene desmayos, *lipotimias* y dolores precordiales muy intensos...”¹⁵⁴ (el énfasis es mío). Las experiencias físicas de santa Teresa se manifiestan también en Rebecca.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵⁰ Paroxismo, entendido este como: “exacerbación de una enfermedad”; “accidente peligroso o casi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo”. *Diccionario de la lengua española*, en línea.

¹⁵¹ *Vida*, V, 9.

¹⁵² Mendicutti, *op. cit.*, 141.

¹⁵³ Sin duda han sido indispensables los relatos que la monja hizo de los males que la aquejaban y que dejó consignados por escrito. Véanse, por ejemplo, los capítulos IV del *Libro de la vida*: “Dice cómo la ayudó el Señor para forzarse a tomar hábito, y las muchas enfermedades que su Majestad le comenzó a dar; y V: “Prosigue en las grandes enfermedades que tuvo y la paciencia que el Señor le dio en ellas, y cómo saca de los males bienes, sigún se verá en una cosa que le acaeció en este lugar que se fue a curar”.

¹⁵⁴ Avelino Senra Varela, *Las enfermedades de Santa Teresa de Jesús*, España, Ediciones Díaz de Santos, 2015, p. 83.

Merece la pena abrir un paréntesis sobre un tema de harta importancia en el viaje por las moradas de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*: el acompañamiento espiritual. El periplo de Rebecca no se da en solitario. Sobre el primer encuentro con Dany, relata: “mis ojos descubrieron a pocos metros de donde me hallaba a una criatura [...] di yo en pensar que se trataba de un enviado del Amado para que le siguiese”.¹⁵⁵

Con referencia a lo anterior y convencida de que la perfección espiritual no se alcanza en solitario, Teresa de Jesús comenta: “como su majestad quería ya darme luz para que no le ofendiese ya y conociese lo mucho que le devía, creció de suerte este miedo que me hizo buscar con diligencia personas espirituales con quien tratar”.¹⁵⁶

Emprendido el viaje, en la primera morada, manifiesta: “había confiado en él, en Dany, porque había esperado que él fuese mi guía, mi consejero, mi ejemplo, y en las primeras y más difíciles moradas, mi estímulo y paño de lágrimas.”¹⁵⁷

Destaca la oriunda de Ávila la importancia del asunto:

Es muy necesario el maestro, si es experimentado; que si no, mucho puede errar y traer un alma sin entenderla ni dejarla a sí misma entender; porque, como sabe que es gran mérito estar, estar sujeta a maestro, no osa salir de lo que le manda. Yo he topado almas acorraladas y afligidas por no tener experiencia quien las enseñaba, que me hacían lástima, y alguna que no sabía ya qué hacer de sí; porque, no entendiendo el espíritu, afligen alma y cuerpo, y estorban el aprovechamiento.¹⁵⁸

Puede afirmarse que Rebecca tiene un acompañante equiparable a los que santa Teresa tuvo a lo largo de su vida. En el caso de la abulense, el acompañamiento espiritual se dio con sus consejeros religiosos o directores espirituales (la mayoría fueron también sus confesores).¹⁵⁹ Aunque bien

¹⁵⁵ Mendicutti, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁶ *Vida*, XXIII, 6.

¹⁵⁷ Mendicutti, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁸ Teresa de Jesús, *Libro de las Fundaciones*, Madrid, Ediciones Rialp, 2015. En adelante se citará al libro como *Fundaciones*, seguido de un número romano que indica el capítulo. Tal como se consigna a continuación: *Fundaciones*, III.

¹⁵⁹ En la extensa lista encontramos a Gaspar Daza, Diego de Cetina, Juan de Prádanos, Baltazar Álvarez, Gaspar de Salazar, Pedro de Alcántara, Jerónimo de Gracián, este último, un personaje de vital importancia para la abulense.

visto, en las andanzas de la religiosa, Juan de la Cruz funge también como un acompañante, que activamente, se compromete con la causa teresiana en la renovación de la orden del Carmelo.

El primer encuentro de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz se da en Medina del Campo. Así relata la monja el evento: “Acertó a venir allí un padre de poca edad, que estaba estudiando en Salamanca y él fue el que me dijo con otro por compañero, el cual me dijo grandes cosas de la vida que este padre hacía. Llamáse fray Juan de la Cruz”.¹⁶⁰ Es el año de 1567, la “poca edad” a la que se refiere son 24 años. A pesar de la diferencia de edades, santa Teresa considera a san Juan como un “padre” espiritual. En el caso de la novela de Mendicutti, Rebecca ve en Dany a un “guía” y “modelo”.¹⁶¹

A lo largo de la visita a las siete moradas, Rebecca crea una mística a la que se le puede catalogar de heterodoxa y rechaza enteramente el ascetismo. Sobre estos términos, Sáinz precisa que la ascética es “el periodo de la vida espiritual en que, por medio de ejercicios espirituales, mortificaciones y oración, logra el alma purificarse, purgarse o desprenderse del afecto a los placeres corporales y a los bienes terrenos”.¹⁶² La ascética constituye una etapa en el tránsito hacia la ascensión y se manifiesta en un inicio como vía purgativa, en la que el alma se libera de sus pasiones terrenales y purifica sus pecados. Comprende además la vía iluminativa, en la que el alma se ilumina con la idea de los bienes eternos y la pasión y redención de Cristo. La vía unitiva, es en consecuencia, la unión con Dios; vía que está reservada o es propia de la mística”.¹⁶³

De estos dos conceptos, Rebecca rechaza el primero: “De la ascética, que parece cosa de picapedreros y criadas, servidora no quería ni oír hablar”,¹⁶⁴ sentencia, como una forma de negarse

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ Mendicutti, *op. cit.*, p. 204.

¹⁶² Sainz Rodríguez, citado en Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1986, p. 887.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Mendicutti, *op. cit.*, p. 13.

a cumplir esa parte de la preceptiva. De acuerdo con el comportamiento que Rebecca observa en el tránsito por las siete moradas, queda de manifiesto que es una mística que evita la vía purgativa. Por cuestiones de imagen, acepta el ayuno, en cambio, cuando se trata de mortificar el cuerpo como lo hace su compañero Dany, Rebecca es tajante: “A mí la vía punitiva sólo me daba escalofríos [...] yo me imaginaba la santidad mística de una forma más poética”.¹⁶⁵ Consciente de que para llegar a ser una mística tiene en algún momento que observar los preceptos de la ascética, Rebecca dice a su cuerpo: “A lo mejor tengo que mortificarte un poco pero nunca apaleándote”.¹⁶⁶ Ya en la parte final de la obra, hace un reclamo airado hacia el Amado: “lo único que no hice, es cierto, fue castigarme el cuerpo”.¹⁶⁷

Existe una relación entre Rebecca y su renuencia al castigo corporal con la religiosa de Ávila que vale la pena mencionar. Hacia 1569 Teresa de Jesús asiste a la ordenación de Giovanni Narducci (Juan de la Miseria) y Ambrosio Nazzaro (Ambrosio Mariano) en el convento de San Pedro, en Pastrana, una de sus fundaciones en la rama masculina del Carmelo. Se percata entonces que en ese convento se practican penitencias violentas y extremas.¹⁶⁸ El padre Ángel de San Gabriel era en aquella época el encargado de los novicios. Estas prácticas marcadas por los excesos sorprenden y preocupan a Teresa de Jesús por lo que pide a Juan de la Cruz vaya a este convento de San Pedro, pues Juan de la Cruz estaba de acuerdo con ella en el rechazo de esas bestiales penitencias.¹⁶⁹

El padre José de Jesús María narra en el libro *Historia de la vida y virtudes del venerable padre fray Juan de la Cruz* lo que san Juan se encontró al llegar a Pastrana: “halló unos ejercicios que excedían las fuerzas humanas y que era necesario esperar milagros para poderlos tolerar sin

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 272.

¹⁶⁸ Rossi, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 130.

quiebra de la salud en breve tiempo”.¹⁷⁰ Si se pone atención en el escandaloso episodio de Pastrana se pueden encontrar algunas semejanzas con la estancia de Rebecca en la segunda morada, en el monasterio de San Esteban de los Patios, donde el sonido de los latigazos que Dany se propinaba, ponían a Rebecca “la carne de gallina”. En una escena un tanto dantesca, Rebecca relata lo que escuchaba en el monasterio: “empezaban a salir de todas las celdas y todas las habitaciones aquellos ruidos de latigazos, y los ayes lastimeros”.¹⁷¹ En ambos casos hay un rechazo (tanto de santa Teresa como de Rebecca) hacia los castigos corporales extremos (aunque es preciso señalar que en el caso del monasterio de San Esteban de los Patios las purgas al cuerpo son voluntarias, es decir son prácticas de sadomasoquismo).

La renuencia de santa Teresa a purgar el cuerpo de una manera excesiva se debe a que encuentra en la práctica de la oración mental el camino efectivo al perfeccionamiento de la vida interior. En Rebecca el castigo corporal adquiere gran importancia en virtud de que el cuerpo tiene el carácter de templo y albergue de gozo, pero sobre todo es el resultado de un deseo por ser una mujer. Ella se ha construido a sí misma, tal como lo manifiesta: “Con el trabajito que me ha costado ser una mujer verdadera y entera”.¹⁷² Lo anterior incluye todo el proceso de transformación física a través de las cirugías y los fármacos, fruto de la posmodernidad.

3.4.2. Las experiencias místicas

En la literatura teresiana han quedado consignadas múltiples experiencias o dones extraordinarios: lo mismo visiones que arrobamientos o éxtasis¹⁷³. Más que conceptualizar las experiencias, procura

¹⁷⁰ José de Jesús María (Quiroga), *Historia de la vida y virtudes del venerable padre fray Juan de la Cruz*, Bruselas, 1628. Reeditada por la Junta de Castilla y León, Salamanca, 1992. Citado en: Ángel Peña, *San Juan de la Cruz el jilguero de Dios*, (tesis inédita). Consultado en: <https://www.autorescatolicos.org/PDF002/AAAUTORES05824.pdf>. Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2018.

¹⁷¹ Mendicutti, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷² *Ibid.*, p. 12.

¹⁷³ Martín del Blanco divide a estos fenómenos en: visivos, auditivos y corporales. Señala que: “Toda esta variedad de fenómenos místicos extraordinarios, con sus respectivas repercusiones corporales, se repitió con cierta frecuencia en Santa Teresa de Jesús. Su interés ciertamente no está tanto en los sucesos corporales cuanto en la función,

Teresa de Jesús describirlas, o mejor aún, trasmitirlas lo más vívidamente posible a través de la palabra escrita. Sobre el primer arrobamiento que experimenta, la religiosa de Ávila relata:

Habiendo estado un día mucho en oración y suplicando al Señor me ayudase a contentarle en todo, comencé el himno y estándole diciendo, vínome un arrobamiento tan súbito que casi me sacó de mí, cosa que yo no pude dudar porque fue muy conocido. Fue la primera vez que me hizo el Señor esta visión de arrobamientos. Entendí estas palabras: “Ya no quiero que tengas conversación con hombres sino con ángeles”. A mí me hizo mucho espanto porque el movimiento del ánima y muy en el espíritu fueron estas palabras...¹⁷⁴

En el caso de Rebecca procura enfatizar que su ascenso a la santidad se debe dar a la manera de Teresa de Jesús: “Yo llegaba con la firme determinación de ser santa por la vía del éxtasis”¹⁷⁵, dice. “En algunas partes he leído que el éxtasis es como el orgasmo, pero en una dimensión distinta, digo, yo”.¹⁷⁶

En tal sentido, a lo largo de las moradas ocurren eventos que tienen su referente en las “mercedes” (que así llamaba santa Teresa a estos dones que le concedía Dios). Los fenómenos que experimentan Rebecca y Dany se dan por orden cronológico de la siguiente manera:

- “La iluminación”: Dany “levita” y Rebecca es testigo del suceso.
- Primera morada: El Amado se manifiesta a Rebecca en un hombre con el rostro del Che Guevara mientras aquella se encuentra en un estado de vigilia. Dany contempla un grupo de futbolistas a los que llama “ángeles”, Rebecca los denomina “zagales”.
- Segunda morada: A la vista de Rebecca se materializa el alma de don Rodrigo González de Aguirre bajo la apariencia de una mujer semejante a Marlene Dietrich.
- Tercera morada: Rebecca sufre un “arobo activo” diagnosticado como lipotimia.

espiritualizadora y santificante, que tienen en su vida. En ella fueron, sin duda alguna, un cauce enriquecedor de comunicación de la gracia divina”. Mauricio Martín Blanco, “Los fenómenos extraordinarios en la mística de Santa Teresa de Jesús”, *Teresianum*, núm. 33, 1982, pp. 368-370. En Rebecca, estas experiencias se centran en lo corporal como vía principal para acercarse al Amado.

¹⁷⁴ *Vida*, XXIV, 5.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 148.

- Cuarta morada: Rebecca ve al Amado “transfigurado” en una hermana hospedera del Santo Sepulcro.
- Quinta morada: A los ojos de Rebecca, el Amado toma la forma de un jardinero de menos de treinta años.
- Sexta morada: Aparecen frente a Rebecca un grupo de “ángeles” (motociclistas adictos al cuero).
- Séptima morada: Se trata de la visión de una niña con rostro de niño vestida de primera comunión que conversa con Rebecca. La pequeña (alter de la aspirante a santa) le hace notar a Rebecca que en el santoral no hay sitio para ella.

Las experiencias enlistadas tienen su referente en los fenómenos que santa Teresa experimentó. Rebecca procura emular a la santa, no obstante, cada evento parodia lo vivido y relatado por la originaria de Ávila. En la diégesis de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* se evidencia que todo lo que le ocurre a Rebecca son experiencias comunes y corrientes que no tienen un halo divino.

Ahora bien, a partir de las lecturas de los místicos, Rebecca se vuelve proclive a explicar cada concepto relacionado con el tema: “la mística, según los libros que yo leí, tiene una primera fase que incluye no sólo el desapego de los bienes y los halagos terrenales sino aguantar los ramalazos del temperamento”.¹⁷⁷ Mas luego se resiste a tales conceptos: “Claro que para ser una mística hay que empezar controlando el temperamento, pero eso no significa que haya que ver orquídeas donde hay yerbajos ni escuchar ruiseñores donde hay grillos”.¹⁷⁸ Las lecturas que ha realizado abren el espacio para interpretar a los místicos, para crear conceptos tan *sui generis* como: “¿no era en realidad, la experiencia mística, como una noche apoteósica en el

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

Moulin Rouge?";¹⁷⁹ "la mística es descompostura por definición;"¹⁸⁰ "la mística es por definición una experiencia adulta, una experiencia solitaria y hasta un poquito antipática, porque no se puede tener un deliquio y ser simpática,"¹⁸¹ "la mística es insensatez divina. La mística y la sensatez se llevan fatal".¹⁸² Incluso revierte los conceptos que ha aprendido con el fin de justificar sus acciones:

la contemplación no consiste en quedarse boquiabierto y pasivo, sino en poner todo cuanto se es al servicio de una visión tan fuera de lo común y tan deslumbrante que te hace vibrar como un martillo neumático, pero sin estridencias.¹⁸³

También adapta los conceptos que le han dejado las lecturas de los místicos españoles a su conveniencia, con el fin de fundar una nueva mística que se acomode a sus necesidades: "Yo soy moderna, y mi mística será moderna y es normal que mis éxtasis estén a tono con los tiempos".¹⁸⁴

De igual manera repele una mística que considera anacrónica:

La ciencia evoluciona, el arte evoluciona, la moda evoluciona, la mística también tiene que evolucionar [...] las formas cambian, se actualizan, incorporan las técnicas modernas de expresión, compiten sin complejos en un mundo lleno de estímulos audiovisuales. Ya no se puede ser mística y quedarse como un pasmarote.

Rebecca comparte el espíritu teresiano pues pugna por transformar estructuras que parecen inamovibles. No obstante, existe una subversión paródica de dicho modelo. Ya de entrada, es notoriamente subversivo que una persona trans busque instaurar su nombre en el santoral. La clave paródica es igualmente notoria en las visiones que Rebecca experimenta y que le sirven para justificar los encuentros sexuales que tiene con diversos personajes que se atraviesan por su camino. De hecho, varios de estos encuentros están marcados por un cariz cómico, por ejemplo, la presencia de un "ejército de ángeles" (en la sexta morada), como los denomina Rebecca y que en

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁸² *Ibid.*, p. 205.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 196.

realidad son motociclistas que se dirigen al “Gran Encuentro” (un evento de adictos al cuero), pero que en el imaginario de Rebecca es la reunión con el Amado

Otro elemento importante que opera en clave paródica es el relativo a la conversión. Una parte fundamental de historia de Rebecca trata sobre su “conversión” de varón a mujer (que no la exenta de un cambio interior). En el caso de santa Teresa, la conversión, como lo asienta en su autobiografía se vuelca en el interior. Estas desvinculaciones o desviaciones del modelo son precisamente lo que aporta la “originalidad” a la novela de Mendicutti.

3.4.3. El *Libro de la vida*

Al decir de Oster Steggink, el *Libro de la vida* (1562-1565) puede ser visto desde tres dimensiones: como una gran epístola, en la que Teresa de Jesús se dirige a sus confesores y directores espirituales; como una autobiografía; y como un tratado de carácter doctrinal. Los capítulos 1 al 10 de este libro, corresponden al ámbito autobiográfico, en tanto, los capítulos 11-22 son un tratado de grados de oración; los capítulos 23 a 31, se refieren al camino místico; los capítulos 32-36, se refieren a la fundación del convento de San José; en los capítulos 37 a 40 se relacionan con los capítulos 23-31.¹⁸⁵

Un interés particular se tiene en esta investigación por la parte autobiográfica del *Libro de la vida*, que se toma como pre-texto en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Las rupturas del tiempo en la diégesis son un recurso narrativo del que Mendicutti echa mano; el empleo de la analepsis tiene por objeto destacar algunos eventos del pasado de vital importancia para Rebecca de Windsor. Si bien en el caso de Rebecca no se trata de un libro escrito a pedido de un confesor, como solía ser la escritura femenina conventual en la época de la santa de Ávila, hay un ejercicio de la memoria que desempeña un papel central a lo largo de la diégesis.

¹⁸⁵ Oster Steggink, “Introducción al *Libro de la vida*”, en Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, España, Castalia, 1986, p. 61.

En el trayecto por las moradas, Rebecca narra varios aspectos de su vida que van desde la infancia, pasando por el momento de su transformación de varón a mujer. Además, deja al descubierto su genealogía al señalar que su padre ha sido un simpatizante de las izquierdas, contrario al régimen franquista. Como se ha dicho líneas atrás, tanto santa Teresa como Rebecca evocan, desde aspectos diferentes, su conversión. La primera corresponde a un cambio espiritual, el acercamiento con Dios y las experiencias místicas. En el caso de la segunda, pone de manifiesto la transformación corporal que sufre a lo largo de los años y que entraña también revelaciones de su vida interior. Sobre este tema de la reasignación de sexo, la propia Rebecca explica:

para mí la operación era igual que convertir a un país entero al cristianismo, como si yo fuera tierra de misiones y yo misma me estuviera salvando; era como contraer votos perpetuos no sólo con mi alma femenina, sino con mi cuerpo de mujer.¹⁸⁶

El tema de la genealogía es delicado para santa Teresa, que evita hablar del origen del padre y prefiere resaltar las virtudes que posee:¹⁸⁷ “Era mi padre hombre de mucha caridad con los pobres y piedad con los enfermos, y aún con los criados; tanta, que jamás se pudo acabar con él que tuviera esclavos”.¹⁸⁸ Respecto a la figura del progenitor, señala Rebecca: “Mi padre era muy buena gente y trabajó desde chico en lo que pudo y cuando pudo, y en el trabajo era siempre muy formal.”¹⁸⁹

Sobre la cercanía con los parientes, dice Teresa de Jesús:

Tenía primos hermanos algunos [...] Eran casi de mi edad, poco mayores que yo. Andábamos siempre juntos. Teníanme gran amor, y en todas las cosas que les daba contento los sustentaba plática y oía sucesos de sus aficiones y niñerías nonada buenas; y lo que peor fue, mostrarse el alma a lo que fue causa de todo su mal.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Mendicutti, *op. cit.*, p. 249.

¹⁸⁷ Esto se debe al origen converso de la familia del progenitor. El abuelo paterno de Teresa, Juan Sánchez, descendía de judíos. Recuérdese que en aquella época era de suma importancia ser considerado como un “cristiano viejo”. Fue por esta razón que el padre de Teresa, Alonso Sánchez de Cepeda, decidió comprar un certificado falso de hidalguía. Este antecedente familiar probablemente resultó definitivo para que Teresa de Jesús ponderara la importancia de un comportamiento virtuoso por sobre el origen.

¹⁸⁸ *Vida*, I, 2.

¹⁸⁹ Mendicutti, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁰ *Vida*, II, 2.

Análogamente, Rebecca recuerda: “Mi primo Paco Sañudo era la criatura más bonita que he visto en mi vida, tenía carita de Niño Jesús [...] le gustaba mucho mortificarme y yo, claro, estaba enamoradísima de él”.¹⁹¹

En cuanto a la vocación, Teresa de Jesús relata: “Gustaba mucho, cuando jugaba con otras niñas, hacer monasterios, como que éramos monjas, y yo me parece deseaba serlo”.¹⁹² Rebecca, por su parte, confiesa: “yo era un niño para todo el mundo, y sin embargo quería ser una médica conocidísima, una científica famosísima, una escritora fenomenal, una alcaldesa queridísima por el pueblo, una actriz divina, una astronauta muy lista y muy valiente...”¹⁹³

Confiesa también Teresa las vanidades de su juventud: “Comencé a traer galas y a desear contentar, en parecer bien, con mucho cuidado de manos y cabello, olores y todas las vanidades que en esto se podían tener, que eran hartas, por ser muy curiosa”.¹⁹⁴ A los quince años, dice Rebecca: “comencé a vestirme de mujer y algunas noches salía y me iba a los bares de la colonia”.¹⁹⁵ Estas referencias autobiográficas ilustran las relaciones que se entretienen entre Teresa y Rebecca, y sirven para sustentar la genética teresiana del personaje de Mendicutti.

Ahora bien, uno de los pasajes más conocidos de la vida de santa Teresa es el de la llamada transverberación.¹⁹⁶ Narra la originaria de Ávila:

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal; lo que no suelo ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. Esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan (deben ser los que llaman cherubines, que los nombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros y de otros a otros, que no lo sabría decir).

¹⁹¹ Mendicutti, *op. cit.*, p. 257.

¹⁹² *Vida*, I, 6.

¹⁹³ Mendicutti, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁴ *Vida*, II, 2.

¹⁹⁵ Mendicutti, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁶ Este famoso episodio fue plasmado por Gian Lorenzo Bernini en un grupo escultórico al que se le dio el nombre de *El Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652). La obra está esculpida en mármol blanco veteado de Carrara con adornos de bronce dorado y se encuentra en el centro de la Capilla funeraria Cornaro, en la Iglesia de Santa María delle Vittorie, en Roma, Italia.

Víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.¹⁹⁷

Este episodio de santa Teresa sobre el ángel sirve como pre-texto a Mendicutti para crear los “fenómenos místicos” de Rebecca y Dany. En la primera morada los dos personajes se topan con un grupo de futbolistas. Dany se refiere a ellos como “ángeles”. Escéptica a esta visión, Rebecca manifiesta: “allí donde Dany veía ángeles, arcángeles, querubines, serafines [...] yo veía chavalotes de pueblo”.¹⁹⁸ Confróntese con las palabras de Teresa que procura especificar el sujeto de su visión, es decir, un querubín. Continúa Rebecca con la narración: “El [ángel] pelirrojo con las piernas como campanarios, regateó a un contrario, avanzó flechado a la portería...”¹⁹⁹ La palabra “flechado” guarda relación con la palabra “flecha” en el relato de santa Teresa. Finalmente, y tras recibir Dany una golpiza por parte de los futbolistas, Rebecca sentencia: “seguro que [Dany] quería que lo raptasen y le transportasen junto al trono del Señor.”²⁰⁰ Esto último en clara referencia al rapto místico.

Guarda también relación con el episodio teresiano, el que le acontece a Rebecca rumbo a la sexta morada. En la carretera, Rebecca y Dany se cruzan con un grupo de aficionados al cuero. Rebecca los llama “ángeles”, o mejor “centuriones selectos del ejército celestial”²⁰¹. Así los describe: “Fornidos, vestidos de la cabeza a los pies con prendas de cuero”.²⁰² Con uno de estos personajes, Rebecca sostendrá un encuentro carnal, que describe de la siguiente manera:

¹⁹⁷ *Vida*, XXIX, 13.

¹⁹⁸ Mendicutti., *op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 54-55.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 55.

²⁰¹ *Ibid.*, p.

²⁰² *Ibid.*, p. 209.

[El ángel] me subyugó. Pusiéronse mis ojos en blanco, coloqué mis dos manos cruzadas por el pecho [...] y me vi suspendida en lo más alto con la ayuda de mi ángel [...] Los brazos del ángel olímpico eran fuertes, y yo me sentía segura y bien acomodada [...] Hacía una temperatura ideal, todo lo que nos rodeaba a mi ángel y a mí estaba en silencio [...] Dentro del ángel iba yo, o el ángel dentro de mí en aquel momento.²⁰³

Se trata de otro rapto místico en el que la presencia de un ángel tiene una gran relevancia por ser este el protagonista de la experiencia de Rebecca. Es posible que en ambos casos Rebecca haya tomado de forma literal las palabras que Dios le dice a santa Teresa y, que, aunque ya se han transcrito líneas atrás, merecen ser repetidas: “Ya no quiero que tengas conversación con hombres sino con ángeles”.²⁰⁴ De tal suerte Mendicutti parodia estos pasajes de la vida de santa Teresa al distorsionar y por tanto subvertir la idea de lo divino presente en las experiencias angelicales de la religiosa de Ávila.

3.4.4. Las moradas

El castillo interior, llamado comúnmente *Las Moradas* (1577) sirve a Eduardo Mendicutti de modelo estructural para elaborar los episodios en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Hay siete moradas en ambos casos, lo único que se modifica es el prólogo del escrito teresiano que corresponde a “La iluminación” en la novela de Mendicutti; en tanto “La conclusión” de santa Teresa, corresponde la episodio que en el libro del andaluz se intitula “La intemperie”.

Cada morada del libro de Mendicutti, corresponde a un monasterio, convento o abadía²⁰⁵.

El autor gaditano toma para dar nombre a los lugares de tránsito de Rebecca de Windsor, los nombres de algunos conventos relacionados con la santa de Ávila.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 216-217.

²⁰⁴ *Vida*, XXIV, 5.

²⁰⁵ El criterio que seguí para establecer la posible correlación entre los lugares por los que transita Rebecca y santa Teresa fue el nombre que Mendicutti le asigna a cada morada. Enseguida me guie por las referencias geográficas consignados en la novela. Otro elemento que consideré fueron las descripciones que se hacen en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*.

Así, en el libro de Mendicutti, la primera morada, es decir, el monasterio de Santa María de Bobia, tiene su correlativo en el monasterio de Santa María de Gracia;²⁰⁶ la segunda morada, la abadía de San Esteban de los Patios, corresponde en el contexto teresiano al convento de San Esteban, en Salamanca²⁰⁷; la tercera morada, el santuario de San Juan de la Jara, se refiere al convento de Villanueva de la Jara, fundado también por Teresa de Jesús; de la cuarta morada, el monasterio de Nuestra Señora del Descanso (monjas del Santo Sepulcro) no encontré elementos suficientes para establecer el vínculo con santa Teresa; la quinta morada, el convento de San José de los Cuidados, tiene su símil en el Convento de San José (primera de las fundaciones de santa Teresa); respecto a la sexta morada, la abadía de San Servando (monjes de la Orden de la Estricta Observancia)²⁰⁸ y la séptima morada, el monasterio de La Altura, tampoco encontré elementos para establecer una posible filiación teresiana.

Las Moradas (1577) se inicia con un prólogo de santa Teresa que sigue el modelo de los textos religiosos de la época: la fecha de composición, la situación de la religiosa al comenzar la escritura del texto y el destinatario. Vale la pena recordar que los textos de las religiosas eran sometidos a una revisión, o más claramente, a censura, generalmente por parte de los confesores. Santa Teresa como reformadora de la orden del Carmelo sufrió además la vigilancia de la Inquisición.

Grosso modo, la obra tiene un carácter doctrinal y el objetivo de instruir a las religiosas de los monasterios reformados acerca de los fenómenos que el alma experimenta. De inicio, la imagen del alma es comparada con un castillo formado por muchas moradas:

Estoy hoy suplicando a Nuestro Señor hablase por mí, porque no atinaba a cosa que decir, ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia, se me ofreció lo que ahora diré, para comenzar

²⁰⁶ Me parece que existe un carácter lúdico en el cambio de los nombres de los conventos. Así, “Gracia” se transforma en “Bobia”. Teresa ingresa al convento de Santa María de Gracia, de las Agustinas de Ávila, por voluntad de su padre.

²⁰⁷ Lugar donde Teresa de Jesús buscaba el consejo de los padres dominicos mientras residía en la ciudad de Salamanca.

²⁰⁸ Aunque es posible que el nombre “Estricta Observancia” se refiera a la “Primitiva Observancia”, es decir, la regla que retoma santa Teresa para sus fundaciones.

con algún fundamento: que es, considerar nuestra alma como castillo todo de diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas.

209

El alma, de acuerdo con la religiosa, debe "entrar dentro de sí"; ya dentro se da un recorrido interior por las diversas moradas hasta alcanzar el centro del alma o castillo, que se encuentra en la séptima Morada, sitio que alberga a Jesucristo y en donde se da la unión espiritual.

En las tres primeras moradas se procura la purificación de los sentidos y el conocimiento de uno mismo. La cuarta se caracteriza por el ascenso hacia la vida mística; en la quinta se emprende el camino hacia la santidad; en la sexta ocurren eventos que anuncian los esponsales del espíritu. Por último, en las séptimas moradas se consuma la unión o matrimonio espiritual.

En un ejercicio de admirable síntesis, Rebecca de Winsdsor dice:

según las obras místicas que leí sin descanso durante meses, el alma oye como si fuese la corriente cristalina de un manantial la llamada del Amado, luego emprende el camino que es puro vaivén entre el disfrute de la presencia cada vez mayor de la presencia cada vez más cercana del Amado y el desconcierto que provoca comprender que para gozarlo por completo aún te queda mucho por delante, después de suponer que entras en el trance prenupcial durante el cual el alma es ya puro desprendimiento y se deleita en imaginar lo que son los esponsales con un Amado que está, como quien dice, a la vuelta de la esquina, para penetrar finalmente en el tálamo propiamente dicho y ahí, ya abismarte, confundirte y transmutarte.²¹⁰

La génesis del libro *Las Moradas* es el conocimiento propio; me parece que ese asunto es nodal para el libro de Mendicutti. Si bien el tránsito de Rebecca implica un viaje físico en el que, en principio, se descompone la idea de morada (en santa Teresa el alma es de manera simbólica un castillo con moradas o aposentos; en Rebecca son espacios marcados por un profuso consumo de bienes materiales, aunque a la par exista un recorrido interior). La memoria se vuelca como clave,

²⁰⁹ Teresa de Jesús, *Las moradas*, México, Universidad Veracruzana, 2012. Las citas empleadas en este trabajo provienen todas de esta edición y se citarán con el título seguido de número romano que indica el número de morada y un número arábigo que señala el capítulo: *Moradas*, I, 1.

²¹⁰ Mendicutti, *op. cit.*, p. 150.

pues en ella se deposita el conocimiento propio. Cada experiencia del pasado sirve a Rebecca para conocer quién es y qué busca en el presente.

Para el personaje mendicuttiano el encuentro con el Amado está marcado por la necesidad humana que implica la proximidad de la mujer con el hombre. No se trata únicamente de la unión del espíritu. En la tercera morada, Rebecca en tono confesional, advierte:

Es verdad que yo había imaginado muchas veces las vísperas de mi desposorio con el Amado y el momento en que me bañaba en agua tibia y con sales aromáticas, el dulcísimo fervor que me embargaba mientras secaba con pañería selecta mi piel estremecida y peinaba con mucha delectación mis dorados cabellos, el temblor tan delicado que despertaba en las partes de mi cuerpo la corsetería suavísima y de máxima calidad, la gran ligereza interior y exterior que me proporcionaba una túnica vaporosa y muy favorecedora que y, para rematar el conjunto, el aspecto fresco y juvenil que le daba a mi frente una pequeña corona de tiernos capullos de rosas blancas.²¹¹

Rebecca en una especie de representación lleva su idea renovadora (aparejada de la necesidad de crearse como fémina) al máximo. A partir de la concepción mística de los esponsales, trata de conservar con dos palabras: “dulcísimo” y “delectación” la relación con el lenguaje que la vincula a lo santo. No obstante, hay un evidente afán por acentuar el cuerpo y su discurso revela tintes melodramáticos: “el temblor tan delicado que despertaba en partes de mi cuerpo”; hasta llegar al territorio de la cursilería: “el aspecto juvenil que le daba a mi frente una pequeña corona de tiernos capullos de rosas blancas”.²¹²

En la novela de Mendicutti, en la segunda morada, el encuentro del alma de don Rodrigo González de Aguirre con Rebecca alude al símil que utiliza santa Teresa para referirse al alma como un castillo. El alma de don Rodrigo se corporiza en una mujer similar a Marlene Dietrich en *El expreso de Shanghai*. Por supuesto se trata de un procedimiento paródico en el que el alma-castillo se convierte en el alma-Marlene Dietrich.

²¹¹ *Ibid.*, p. 110.

²¹² *Ídem.*

3.4.5. La lírica de san Juan de la Cruz

Por otro lado, en la novela, la lírica de san Juan de la Cruz²¹³ se hace presente. Mendicutti toma el estilo sanjuanista para crear la voz del personaje principal.²¹⁴ La apropiación del lenguaje místico se manifiesta como requisito previo al inicio del viaje; el lenguaje común de Rebecca no es compatible en su camino hacia su nueva condición, razón por la que retoma los textos más representativos en la tradición literaria española.

Asevera Sáinz Rodríguez que la poesía de san Juan de la Cruz prescinde de toda preparación ascética, tarea ya realizada por santa Teresa, para “entrar de golpe en las más ondas profundidades del misticismo”.²¹⁵

Las referencias al poema *Noche oscura del alma* son constantes. En la diégesis de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* el empleo de las citas se manifiesta particularmente en dos sentidos: aquellas que conservan su integridad, es decir, citas textuales, seguidas de las que son tan levemente modificadas que no pierden su esencia. Me parece que se trata de un recurso en el que Mendicutti fija, primero, el pretexto; enseguida y en oposición están las que se reescriben y se transforman a través la distorsión que genera el lenguaje coloquial de Rebecca.

²¹³ Juan de Yepes Álvarez nace en Fontiveros, Ávila en 1542. Hijo de Gonzalo Yepes y Catalina Álvarez, queda huérfano de padre a temprana edad. En busca de una mejor vida, Juan de Yepes y su familia se trasladan a Medina del Campo donde ingresa al Colegio de los Doctrinos. A los veintiún años abraza la vida religiosa con los carmelitas de Medina. Ingresar en el convento de Santa Ana a mediados de 1563. Al vestir el hábito religioso se convierte en Juan de Santo Matía. Un año más tarde, y superada la prueba del noviciado, en fecha desconocida, emite su profesión en la Orden del Carmen. Hace también estudios de teología en la Universidad de Salamanca. El encuentro con Teresa de Jesús en Medina del Campo lo lleva a unirse a la causa reformadora. En la fundación de Duruelo, Ávila, cambia de nuevo su nombre religioso por Juan de la Cruz. La convulsión provocada por la reforma carmelita lo lleva a la cárcel por más de ocho meses. Ya antes había cultivado la escritura, pero en el encierro cuenta con un cuadernillo en el que escribe las primeras treinta y una estrofas del *Cántico espiritual*. En Granada escribe la *Noche oscura del alma*, prolongación o complemento de la *Subida del Monte Carmelo*. Dedicado a la vida religiosa hasta el final, muere en 1591 en Úbeda, Jaén. En 1614 se inician los procesos para su beatificación y canonización, que concluyen en 1630. El 24 de agosto de 1926 es proclamado doctor de la Iglesia universal por el Papa Pío XI

²¹⁴ Rebecca utiliza además frases provenientes de obras de san Juan de la Cruz, específicamente “Subida al Monte Carmelo para indicar su tránsito hacia el Amado.

²¹⁵ Sainz Rodríguez, *op. cit.*, p. 912.

Las primeras funcionan a mi entender para enfatizar la adopción del lenguaje místico por parte de Rebecca, por ejemplo: “supe que lo mío era ser amada en el Amado transformada”;²¹⁶ o bien, “quedéme transida en una estrofa donde la amada en el Amado demudaba”.²¹⁷ En el primer caso, el verso de *La noche oscura del alma* es una cita textual del original; en el segundo se observa una variación, “demudaba”, que sustituye a “transformada”. Se conserva entonces la idea prístina que es mudar, transformar. Puede decirse incluso que, el optar por la palabra demudaba sugiere un esfuerzo para que el verso no pierda la musicalidad como se observa al transcribir la estrofa completa del poema sanjuanista: “Oh noche que juntaste/amado con amada, /amada en el amado transformada”.²¹⁸

El empleo del pre-texto, es decir, la poesía de san Juan de la Cruz, sufre diferentes grados de transformación. De *Canciones entre el alma y el esposo*, también del carmelita, es notable esta cuestión; dice Rebecca: “en busca del Amado por los bosques y riberas, sin coger flores, sin echar cuenta de los bichos, sin temor a romperme las medias”²¹⁹. Contrástese con el original: “Buscando mis amores/ iré por esos montes y riberas;/ni cogeré las flores,/ni temeré las fieras/ y pasaré los bosques y fronteras”.²²⁰

Si bien se conserva la idea del original que consiste en la búsqueda, opera un ejercicio de sustitución de palabras y prosificación de los versos, verbigracia: “amores” en el original, por “Amado”. En este sentido, se opta por revertir la metonimia del verso de san Juan (“amores” para nombrar al “Amado”).

El “sin coger flores”, desde luego, conserva la idea primigenia del pre-texto que consiste en que la Esposa sea diligente y no distraiga su búsqueda. El humor aparece en la referencia a “los

²¹⁶ Mendicutti., *op. cit.*, p. 12.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

²¹⁸ San Juan de la Cruz, *Poesía. Selección de prosa*. España, Random House, 2002, p. 48.

²¹⁹ Mendicutti, *op. cit.*, p. 14.

²²⁰ *Ibid.*, p. 36.

bichos” que corresponde a las fieras en el verso de san Juan. Esto no es tema menor, Rebecca ha basado su construcción de lo femenino con base en estereotipos. Aquí aplica bien la idea de que los insectos suelen causar ciertos miedos a las mujeres. En todo caso parodia también el asunto de los peligros pues la transición de fieras a “bichos” (que ni siquiera insectos) minimiza el asunto de los riesgos que la Esposa sortea en su recorrido hacia el Esposo. Con esto se rompe la imagen que el carmelita pinta en el verso. Por lo que hace a la referencia de las medias, se observa plenamente que se trata de un objeto fuera de contexto, que no tiene cabida en el espacio del poema, pero que sirve para integrar los rasgos de Rebecca, una ciudadina dispuesta a arriesgar la integridad de su belleza con tal de seguir al Amado. Esto evidencia la distorsión del original, pero funciona de igual manera para remarcar una constante del personaje de Mendicutti: la necesidad de Rebecca por afirmarse como mujer.

De tal suerte, la transformación tiene como finalidad desestabilizar el referente de la poesía sanjuanista. Mendicutti recupera, recrea y parodia los versos de san Juan tal como lo hizo con el *Cantar de Cantares* y adapta el discurso de Rebecca a su propio contexto. El amor místico que destila la poesía sanjuanista se mezcla pues con el amor profano que representa Rebecca.

3.5. Intertextualidad con el *Quijote*

Otra de las dimensiones del periplo de Rebecca de Windsor por las siete moradas, es la que versa respecto a su cercanía con el *Quijote*. Como se ha visto, la intertextualidad no se reduce a la mera referencia o cita. Este es el caso de la novela de Mendicutti en la que subyacen ecos de la obra cervantina.

La primera referencia textual en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, con relación al *Quijote*, se encuentra al inicio de la novela. Es el asesor fiscal de Rebecca de Windsor quien,

luego de escuchar ese “modo rarísimo” de hablar de la mujer, advierte: “te veo bastante zumbada Rebecca. Más zumbada que El Quijote”.²²¹ (17)

Esta mención de la locura de don Quijote sólo encuentra sentido si se establece un antecedente fundamental. Para la consecución de su empresa, es decir, la santidad, Rebecca considera necesario acudir a una “bibliografía especializada”:

Con no poco esfuerzo, algo de suerte encontré todo lo que buscaba: *Las Moradas*, el *Libro de su vida*, y el *Camino de perfección*, de Santa Teresa; las *Poesías completas* de san Juan de la Cruz; *De los nombres de Cristo* y *La perfecta casada*, de fray Luis de León; el *Libro de la contemplación*, de Ramón Llull, y una Biblia.²²²

El listado de los escritores y sus obras sirve a Eduardo Mendicutti para fijar los posibles pre-textos que se manifiestan en su texto. A través de la lectura de estos se puede determinar la presencia o el impacto de un texto en la novela mendicutiana.

Empero este sistema de referencias a autores se visibiliza con claridad en el *Quijote*, particularmente en el episodio del escrutinio de libros, a cargo del cura y el barbero en la biblioteca de don Quijote. Aquí el autor español hace un listado de los libros que ha leído don Quijote, a la vez que Cervantes fija sus pre-textos. La lista es larga, pero entre ellos están: *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián*, de Garci Rodríguez de Montalvo; *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva; *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada; *Felixmarte de Hircania*, de Melchor Ortega; *El Caballero de la Cruz*, de Lepolemo, de Alonso de Salazar, o Leandro el Bel, de Pietro Lauro; *Espejo de caballerías*, de Pero López de Reinoso, o de Santa Catalina; *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, de Agustín Alonso; *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doce Pares de Francia*, de Francisco Garrido Villena; *Palmerín de Oliva*, de Francisco Vázquez; *Palmerín de Inglaterra*, de Francisco

²²¹ *Ibid.*, p. 17.

²²² *Ibid.*, p. 14.

de Moraes; *Belianís de Grecia*, de Jerónimo Fernández; *Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell; *Diana*, de Jorge de Montemayor...²²³

De tal suerte que el empleo del listado funciona en la diégesis para establecer qué lee el protagonista; paralelamente se trata de un recurso del autor para dejar una huella al lector y guiarlo en la identificación de los posibles pre-textos, así como establecer el nexo entre la obra propia con la de otros autores.

En el caso de Rebecca, la aguda y constante lectura de estos autores la hace enfrascarse en el mundo literario: “Un día tras otro asimilé dosis masivas de literatura mística. Se me olvidaba comer, se me olvidaba dormir, no oía al teléfono, no llamaba a nadie, no existía otra cosa que no fuera leer y leer”.²²⁴

Lo anterior refiere a don Quijote:

este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer.²²⁵

De donde se desprende que Rebecca se aísla para empaparse de literatura cual personaje cervantino. Así lo reconoce el propio Mendicutti en una conversación sobre sus obras: “[Rebecca] se empacha de lecturas de los místicos españoles, un poco a la manera del Quijote, que de tanto leer novela de caballerías se volvió tarumba y se dedicó a ir por La Mancha, haciendo alardes de caballero andante”.²²⁶

²²³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, España, Real Academia de la Lengua Española, 2004. En adelante las citas del *Quijote* que aparecen en este trabajo serán tomadas de esta edición. Como es costumbre, los números romanos corresponden al primero o segundo libro, en tanto los números arábigos se refieren al capítulo, tal como se establece a continuación: *Quijote*, I, 4.

²²⁴ Mendicutti, *op. cit.*, p. 14.

²²⁵ *Quijote*, I, 1.

²²⁶ “La novela y el lenguaje...”, s.n.p.

El fervor por la lectura tiene un efecto similar en ambos personajes. El narrador del *Quijote* dice que el hidalgo:

se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera, que vino a perder el juicio”.²²⁷

Correlativamente, Rebecca de Winsdsor admite: “Durante mi fase de lectora empedernida [...] Estaba yo a todas horas como sonámbula”.²²⁸ Enseguida reconoce que su estado se debe “a la impresión causada en mis sentidos por la lectura de un párrafo en el que se describen los efectos que producen en el alma los más altos grados de la oración”.²²⁹ Es decir, la lectura de los místicos provoca esta especie de irrealidad.

No obstante, el personaje de Mendicutti señala una cuestión de harto interés. Rebecca reconoce el influjo negativo que puede acarrear la lectura de los libros, sin embargo, manifiesta que no ha de verse afectada por ella, es decir, reconoce a la literatura como la génesis de la supuesta locura del originario de La Mancha:

no conviene abusar de la literatura arrebatadora, porque acaba dando una barzones por la Mancha, o por cualquier otro paisaje polvoriento, de confusión en confusión y de espejismo en espejismo, viendo gigantes donde sólo hay molinos [...] más vale [Rebecca] que controles un poco el subidón, espacies las lecturas”.²³⁰

Huelga decir que la referencia es uno de los pasajes más conocidos del *Quijote* intitulado “Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación”.²³¹

²²⁷ *Quijote*, I,1.

²²⁸ Mendicutti, *op. cit.*, p. 27.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 18.

²³¹ *Quijote*, I, 8.

Tildar de locos a estos personajes sería demasiado. Don Quijote y Rebecca forjan el mundo (su mundo) en clave literaria.²³² El centro nodal de la acción de don Quijote son las novelas de caballerías; el hidalgo pacta con los libros que son los referentes a los que ciñe su transformación; Rebecca hace lo propio con la literatura mística.

Los personajes cervantino y mendicuttiano encajan en la concepción bajtiniana del carnaval en el que la inversión juega un papel fundamental; Rebecca, dedicada al negocio de la farándula, procura en función de sus referentes religiosos-literarios, adoptar el rostro de una mística; don Quijote, hidalgo que posee algunas tierras, el de un caballero como Amadís de Gaula. Aquí viene otro asunto imperativo, relativo a la mimesis. Los libros son medios para que los personajes encuentren una preceptiva a la cual adherir su conducta. La literatura mística, particularmente la teresiana a la que Rebecca se acerca es concebida para establecer modelos de comportamiento. Independientemente de su cualidad y calidad literaria, dicha literatura se escribe con la intención primera del adoctrinamiento y la ejemplaridad.

En los dos casos, los sujetos son lectores que se involucran activamente con los libros para recrear muy a su manera los pasajes de los textos que se convierten en sus referentes de vida.

3.6. Los relatos enmarcados

La tradición del relato enmarcado se gesta ya de antaño en obras como *Satyricon*, de Petronio y el *Decamerón*, de Bocaccio. En el *Quijote* aparece también esta práctica. *Grosso modo* los relatos enmarcados o intercalados tienen un carácter incidental. Los personajes se cruzan con el protagonista y narran una historia. En el caso del texto cervantino se intercalan novelas breves. En

²³² Es necesario señalar que la influencia de los libros no tiene el mismo origen. En don Quijote la lectura se da por vocación o gusto; en Rebecca se origina del sentido común, sabedora de que en los libros de los místicos encontrará la luz para lograr su conversión. Por denominarlo de alguna manera, el pacto literario de don Quijote es por inclinación y el de Rebecca, necesario.

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy se interpolan tres episodios. A diferencia del *Quijote*, en el del Mendicutti los relatos son innominados. Por ello, y para efectos de identificación, se les denominarán: “Episodio del Alma” (que acontece en la segunda); “Episodio de Quejumbres” (que ocurre en la cuarta morada); y “Episodio de la profanación de tumbas” (que se narra en la sexta morada). Para comprender la función de los relatos en el marco de la novela, se hará primero una síntesis para después señalar la forma en que inciden en la diégesis principal.

Episodio del Alma

Ante una Abadía de san Esteban de los Patios sin cupo para que Rebecca y Dany se hospeden, la pareja decide esperar. La sobreocupación del sitio se debe a la inminente muerte de don Rodrigo González de Aguirre, un hombre ejemplar, querido por familiares y amigos que se hospedan en el lugar en espera de darle el último adiós al caballero. La muerte ocurre días después. Rebecca y Dany son partícipes de los funerales de don Rodrigo. En la iglesia, junto a Rebecca, una mujer con el aspecto de Marlene Dietrich en la película *El expreso a Shangai* se acerca a Rebecca y le cuenta su historia: se trata del alma del señor González de Aguirre, que siempre reprimió sus deseos de ser una mujer fatal. Luego de la confesión que hace el alma a Rebecca, ambas se despiden.

Es importante establecer primero, que el alma es desde luego, la proyección de los deseos reprimidos de don Rodrigo. Existe con relación a Rebecca una conexión muy importante: es un alma con estilo, un prototipo de la mujer perfecta. Se aplica además un sistema de oposición de historias: en Rebecca los deseos no se reprimen, ni siquiera camino a la santidad. De tal suerte, la narración se interpreta como una advertencia de disfrutar la vida, un *carpe diem*.

Episodio de Quejumbres

La segunda narración es el “Episodio de Quejumbres”. El relato, narrado por un niño habitante del poblado de Quejumbres a Rebecca, tiene como protagonista a Rosa, mujer entrada en años y viuda de un líder campesino de nombre Amado, asesinado por la Guardia Civil durante la

dictadura franquista. Rosa, que está a punto de fallecer, había logrado en el pasado someter sexualmente a la población masculina de Quejumbres, pues todo habitante del pueblo que deseara contraer nupcias debía, previo a la boda, sostener relaciones sexuales con ella. El acto, a los ojos del pueblo, es considerado un sacramento y su incumplimiento no es bien visto por la gente. Años atrás, el futuro esposo de Eulogia, habitante del poblado, se había negado a acceder al encuentro sexual con la viuda. Eulogia considera el rechazo como un mal presagio. El día de la boda el novio muere de un infarto, de tal suerte que la mujer se queda soltera de por vida. Una vez que Rosa fallece, Eulogia, encargada de amortajar el cuerpo de la muerta descubre un secreto: la esposa de Amado es un varón.

En el “Episodio de Quejumbres”, como se verá a continuación, se encuentran elementos vinculatorios con la obra *Fuenteovejuna*²³³, de Lope de Vega. Es pertinente establecer que a lo largo del relato intercalado no existe mención alguna del texto de Lope, por lo tanto, se estaría en presencia de lo que Genette considera un caso de architextualidad, específicamente una operación por transformación en la que “[un texto] B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, [...] y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo²³⁴”. Con base en esta premisa, y en el caso concreto, se observa que *Fuente Ovejuna* está presente en el relato de Mendicutti específicamente en dos motivos: en primer término, los

²³³ *Fuente Ovejuna* es una obra original de Lope de Vega, escrita hacia 1612-1614 y publicada en Madrid en 1619. Con tres actos o jornadas, la dramaturgia se origina a partir de un hecho real acaecido en España en el siglo XIV y que sirve a Lope de Vega como motivo principal para su obra. Fernán Gómez, comendador de Fuente Ovejuna, pretende sostener relaciones con todas las jóvenes del pueblo, pero, una de ellas, Laurencia, quien tiene compromiso de matrimonio con Frondoso, se niega. Ante tal negativa de la joven de acceder a los requerimientos del Comendador, éste se aparece en los festejos previos a la boda de Frondoso y Laurencia y manda a sus soldados para que arresten a los novios. El corolario de los agravios de Fernán Gómez se observa con el ataque a Laurencia, quien, luego del intento de ultraje, llama a la población a reaccionar contra los abusos del Comendador, y los requiere para vengar su honra de mujer, y a salvar a su novio encarcelado. El llamamiento de Laurencia a la población tiene un carácter definitorio pues se da el alzamiento del pueblo que se auxilia de picos, espadas, lanzas, ballestas y palos para combatir a Fernán Gómez. Una vez que el Comendador es asesinado, se sigue la investigación de su homicidio, incluso, se tortura a mujeres y niños para saber la verdad de la muerte del poderoso hombre sin que el pueblo señale a un individuo en lo particular. Finalmente, al pueblo le es otorgado el perdón, por gracia de sus majestades los Reyes Católicos.

²³⁴ Genette, *op. cit.*, p. 14.

personajes del Comendador, Fernán Gómez, de *Fuente Ovejuna* y Rosa, del “Episodio de Quejumbres”, que ejercen un poder sobre la población, que se manifiesta en el ejercicio de la posesión sexual sobre una o varias personas, basado en una concepción de superioridad en virtud de la jerarquía que ambos personajes mantienen en sus respectivas localidades; en segundo término, tanto Lope de Vega como Mendicutti priorizan al personaje colectivo sobre el individual en sus obras.

Ahora bien, aunque *Fuenteovejuna* y el “Episodio de Quejumbres” pertenecen a distintos géneros literarios, en el relato interpolado se encuentran algunas claves que Mendicutti brinda para asociar su narración con la dramaturgia. Una vez que Rebecca conoce la historia del pueblo, observa a Quejumbres como un escenario: “el relato me había dejado boquiabierto. Y con unas ganas tremendas de saber más, de asistir al último acto de la función aunque fuera mezclada con los figurantes, de saber cómo terminaba todo”.²³⁵ En este mismo sentido, Rebecca, sabedora del drama de Eulogia, la eterna soltera, manifiesta: “Este último personaje, Eulogia, lo abordaría yo, pues está claro que exigiría el talento de una actriz eximia”.²³⁶ Es así como Rebecca de Windsor encuentra en Quejumbres un gran teatro en el que se representa el drama gestado en virtud de las acciones de Rosa.

Otra huella textual que Mendicutti deja en el relato y que funciona como un elemento para determinar la concurrencia de un pre-texto es la relativa al tiempo. Una vez que el niño de Quejumbres²³⁷ termina de narrar la historia de Rosa, Rebecca dice:

una está acostumbrada a las cosas corrientes de la vida moderna, e incluso a las menos corrientes, pero lo que el niño me contó era como del siglo pasado, como si en aquel pueblo el tiempo llevase un montón de años sin moverse”.²³⁸

²³⁵ Mendicutti, *op.cit.*, p. 155.

²³⁶ *Ídem.*

²³⁷ Hay que destacar que el niño que narra la historia de Quejumbres se erige como una especie de *vox populi*; una voz “autorizada” pues conoce la historia de Rosa y Amado, y su correspondiente repercusión en el pueblo.

²³⁸ *Ibid.*, p. 153.

Tales palabras evidencian que el episodio interpolado se gesta a partir de una historia antigua; una historia salida de otro tiempo. Si bien, no hay ninguna referencia precisa respecto a la obra de Lope de Vega, estas pequeñas marcas textuales se presentan como indicativos que llevan al lector a aproximarse al pre-texto.

A través de la narración se puede notar cómo el autor gaditano crea un ente similar al de Lope de Vega, pero con un rasgo divergente que será definitorio: mientras en *Fuenteovejuna* el pueblo se subleva al Comendador por las vejaciones que comete contra la población (siendo el detonante el intento de Fernán Gómez de mancillar la honra de Laurencia), en el “Episodio de Quejumbres” la población acepta que Rosa mancille a los varones próximos a contraer nupcias. El poder de la viuda, de acuerdo con el texto mendicuttiano, se genera a partir de la muerte del Amado:

cuando lo mataron, a su compañera Rosa, que se quedó sola en el mundo porque no tuvieron hijos, el pueblo la convirtió en una especie de reliquia viviente, pero con una impresionante particularidad: del mismo modo que la gente besa las reliquias de sus santos cuando está en un apuro o quiere que las cosas le vayan bien, en Quejumbres se hizo ley de obligado cumplimiento el que en casa de la viuda del Amado, en su cama, pasaran la noche anterior a su casamiento todos los mozos del pueblo [...] No era una tradición: era como un sacramento.²³⁹

El derecho de Rosa a sostener relaciones sexuales con los varones próximos a casarse es sin duda una reminiscencia del *ius primae noctis* o derecho de pernada. De acuerdo con Barros, en la Baja Edad Media “era tradición admitida más o menos ampliamente este derecho feudal de que el señor se acostase con la novia en su primera noche de casada como gesto de vasallaje”.²⁴⁰ Este derecho tenía un carácter consuetudinario pues no se encontraba establecido en ninguna ley escrita, pero se practicaba como uso y costumbre.

²³⁹ *Ibid.*, p. 154.

²⁴⁰ José Barros, “Rito y violación: derecho de pernada en la Baja Edad Media”, s.n.p. Consultado en <<barros.com/spanish/pernada_castellano.htm>> Fecha de consulta: 23 de agosto de 2018.

Una de las cuestiones de mayor relevancia en la obra de Lope es precisamente la relativa a las acciones del Comendador, tendientes a hacer efectiva esta práctica feudal. De acuerdo con Salomon, si en *Fuente Ovejuna*:

los campesinos se defienden con indomable energía contra las transgresiones de los señores, es especialmente porque el señor se apodera de las mujeres y, para los villanos españoles así como para los teólogos del siglo XVI, en ello hay algo más sagrado que en todo lo demás. En efecto, en *Fuente Ovejuna*, Laurencia y Pascuala expresan el criterio de los villanos libres que le niegan al señor el derecho de pernada; ofrecen resistencia al señor y le dan a conocer el límite de los tributos a exigirles.²⁴¹

En la obra de Lope, el *ius primae noctis* es rechazado por el pueblo. No hay que olvidar que *Fuente Ovejuna* tiene como base un referente histórico acaecido en España en 1476. De acuerdo con Barros, el derecho de pernada:

pierde consenso social, y los señores siguen exigiendo y practicando [sic] la prestación corporal de las [sic] mujeres, deviene, ya en el siglo XV, causa inmediata de revueltas antiseñoriales. El derecho medieval de pernada va con el tiempo perdiendo el terreno que gana el derecho popular de revuelta.²⁴²

El asunto que señala Barros trasciende en la obra de Lope una vez que el Comendador trata de sostener a la fuerza relaciones sexuales con Laurencia. Si bien el acto no se consuma, se observa que esta será la causa inmediata para que la población se rebele. Así, el pueblo de Fuente Ovejuna se levanta en contra del orden social establecido, encabezado por el Comendador. El personaje del alcalde Esteban sintetiza las vejaciones cometidas por Fernán Gómez de Guzmán de esta manera: “La sobrada tiranía/ y el insufrible rigor/ del muerto Comendador,/ que mil insultos hacía,/ fue el autor de tanto daño./ Las haciendas nos robaba/ y las doncellas forzaba”.²⁴³

²⁴¹ Noël Salomon, “Los villanos de Fuente Ovejuna”, en Lope de Vega. *Fuente Ovejuna*, Madrid, Academia de la Lengua Española, 1993, p. XVI.

²⁴² Barros, *op. cit.*, s.n.p.

²⁴³ Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Madrid, Academia de la Lengua Española, 1993. En adelante todas las citas proceden de esta edición y se referirán de la siguiente forma: el título seguido de los versos: *Fuente Ovejuna*, v.v. 2396-2399.

De ahí que el honor del pueblo se ve lacerado con los agravios de Fernán Gómez hacia las mujeres de la localidad. Acierta en señalar Hauer que en *Fuente Ovejuna*: “El conflicto de honor es también reflejado o transferible, pues la(s) villana(s) se convierte(n) en sinécdoque(s) de la comunidad, de la cual el alcalde y los regidores son, como guardianes, responsables: un acoso contra ella(s) los afectaría a ellos y a la comunidad entera”.²⁴⁴ La colectividad refleja que el daño al honor es generalizado, pues todo el pueblo es partícipe de la muerte del Comendador, sea por comisión del delito, o por complicidad al guardar silencio durante los interrogatorios.

Un asunto que no debe omitirse es el relativo al tema de la jerarquización en la dramaturgia de Lope. Sobre éste Cañas advierte que:

El problema en *Fuenteovejuna* está en la posición que ocupa el agresor. Él es el señor de la villa, a quien deben sus súbditos obediencia y respeto, y acatamiento. De ahí la gravedad de los sucesos escenificados. A una venganza de honor se mezcla un problema de sublevación popular. De ahí el carácter espinoso del conflicto. De ahí que sea preciso buscarle otros justificantes, -antes los enumeramos-, que expliquen también la solución adoptada, el perdón real, y faciliten así el advenimiento del final feliz que el público del momento deseaba y esperaba.²⁴⁵

La potestad del Comendador viene dada de su posesión jerárquica. No obstante, el abuso sistemático del hombre justifica la sublevación.

Por lo que hace al relato de Mendicutti, el ejercicio de poder de Rosa sobre la población masculina se basa también en una posición jerárquica privilegiada que la viuda tiene respecto al pueblo. Sin embargo, esta superioridad tiene su fundamento en un dogma. La alusión a la edad de Amado pone las bases para sustentar este dicho: “Al Amado lo mataron los guardias civiles en

²⁴⁴ Robert Hauer, “Revaloración del concepto de honor en el teatro español del Siglo de Oro, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 5, Núm. 1, 2017, p. 90. Consultado en: <<<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/188/pdf>>> Fecha de consulta: 25 de agosto de 2018.

²⁴⁵ Jesús Cañas Murillo, “El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, s.n.p. Consultado en: <<[95](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tema-de-la-jerarquizacion-social-y-su-tratamiento-dramatico-en-fuente-ovejuna-de-lope-de-vega-0/html/>> Fecha de consulta: 25 de agosto de 2018.</p></div><div data-bbox=)

medio de una revuelta, mientras Franco pescaba salmones. Tenía treinta y tres años, la edad de Cristo”.²⁴⁶

De tal manera, Rosa se perfila como un sucedáneo (o al menos un vestigio) del luchador social, que *post mortem*, ejerce un dominio sobre la población de Quejumbres. El carácter de “reliquia”²⁴⁷ que el pueblo le otorga hace que la viuda ostente un nivel jerárquico superior que se manifiesta a través del ejercicio del derecho de pernada. No sólo eso, el poder de Rosa sobre Quejumbres la vuelve una auténtica matriarca. Rebecca lo refiere así al calificarla como “un virago cepillándose sin contemplaciones a los mocitos casaderos —no por el gusto de sus carnes, sino por mantener el mando en la plaza—”.²⁴⁸ De acuerdo con esto, la posesión sexual ocupa un lugar secundario pues lo que en realidad se privilegia es el ejercicio de poder. Rosa es frente al pueblo, una autoridad, como ocurre con Fernán Gómez en *Fuente Ovejuna*.

El poder manifiesto de la viuda lo atestigua claramente Rebecca durante su estadía en Quejumbres, sitio en el que se le obedece ciegamente: “como si lo que Rosa mandase no tuviera vuelta de hoja”.²⁴⁹ El actuar de la viuda es consentido por la colectividad, de tal manera que su incumplimiento genera la inconformidad del pueblo, como ocurre con el novio de Eulogia que:

se negó en redondo, pero sin dar ninguna razón a nadie con una cerrazón que, además de escandalizar, sorprendió mucho a todo el mundo, porque no era un muchacho al que se tuviera por díscolo o incordiante [...] La gente no podía comprender aquel empecinamiento

²⁴⁶ Mendicutti, *op. cit.*, p. 154.

²⁴⁷ De acuerdo con Vinatea, las reliquias pueden ser de tres grados: “Primer grado: un fragmento del cuerpo. Segundo grado: un fragmento de su ropa o de algo que el santo usaba durante su vida (rosario, Biblia, cruz, etc.) También objetos asociados con el sufrimiento de un mártir. Tercer grado: cualquier objeto que ha sido tocado a una reliquia de primer grado o a la tumba de un santo. Las reliquias e imágenes de los santos se adoran con dulia respectiva, si bien propiamente la merecen en mayor grado las reliquias del cuerpo, por haberle pertenecido al santo, los objetos directamente con él vinculados también pueden ser consideradas para el culto”. Martina Vinatea, “Reliquias de Santa Teresa: la carta conservada en el convento de las Carmelitas descalzas de Lima”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. Consultado en << <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/218/261>. [Fecha de consulta: 26 de agosto de 2018. Me parece que, a partir de los antecedentes de la historia de Rosa y Amado, la viuda no pertenece a ninguna de las categorías señaladas por Vinatea. No obstante, considero que el tratamiento que el pueblo da a Rosa como reliquia debe su origen a la calidad de ésta como pareja del Amado y, específicamente porque sostenían encuentros carnales, es decir, entre ellos existía el mayor grado de proximidad posible.

²⁴⁸ Mendicutti, *op. cit.*, p. 155.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 152.

que le entró, aquella manera tan terca y tan oscura de negarse a pasar la noche anterior a su casamiento en la casa de la viuda del Amado, y entre los que menos comprendían estaba Eulogia, que barruntaba sin duda muchas calamidades en su matrimonio si empezaba con aquel tropezón que para todos era como un sacrilegio.²⁵⁰

En este tenor, el pueblo de Quejumbres se manifiesta como un personaje colectivo²⁵¹, equiparable a la creación lopesca de *Fuente Ovejuna*. A falta de un concepto unificado, y para efectos de este estudio, se entiende como personaje colectivo a un conjunto de personajes que pueden tener un carácter individual bien definido, pero que forman un ente unitario en aras de dar protagonismo a la colectividad. En un análisis sobre *La Numancia*, de Cervantes, Heinz-Peter Endress, señala que “lo colectivo se caracteriza por una tendencia hacia lo general, lo genérico, lo simbólico y lo abstracto. Los personajes están todos más o menos afectados por la categoría de lo general”.²⁵²

Debe tomarse en cuenta que éste es un elemento medular en la obra *Fuente Ovejuna*. Aunque los agonistas como Laurencia, Frondoso o Mengo tienen una relevancia como personajes individuales, éstos se diluyen una vez que forman parte de un todo, es decir, se vuelven una especie de ser orgánico, un sólo sujeto conformado por una pluralidad de seres que se levanta contra Fernán Gómez. Al decir de Cañas Murillo:

El protagonista de *Fuente Ovejuna* no es siempre colectivo en el argumento. Es un personaje que se colectiviza. Lope, al principio de la acción, va presentado a seres individuales, contruidos sobre tópicos tipos funcionales de la comedia nueva [...] Pero, llegado un momento concreto, se produce la metamorfosis. Los contornos individuales desaparecen y el personaje colectivo emerge en toda su extensión, en toda su grandeza. Tal momento concreto se halla casi en las postrimerías de la comedia, al comienzo de la jornada tercera, cuando son incluidas las escenas de la junta, cuando se produce la intervención de

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 155.

²⁵¹ Aunque Beristáin no define con exactitud qué debe entenderse por personaje colectivo, ilustra la idea con dos ejemplos. Al decir de la investigadora: “El coro de la tragedia clásica es caso especial, un personaje colectivo, constituido por muchos actores, que suele representar la voz del pueblo (de los habitantes del lugar de los hechos); se manifiesta a través del *corifeo*. En *Fuente Ovejuna*, una serie de actores representan al pueblo y, en su calidad de pueblo, cumplen el papel actancial de *sujetos* cuyas acciones persiguen un objeto (que es un valor): la justicia”. Elena Beristáin, *op. cit.*, pp. 27-28.

²⁵² Heinz-Peter Endress, “El fenómeno de lo colectivo en *La Numancia* de Cervantes”, p. 961. Consultado en: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_102.pdf>>. Fecha de Consulta 28 de julio de 2018.

Laurencia, que insulta a sus convecinos y les hace tomar conciencia de su verdadero poder como grupo, como colectividad.²⁵³

En tal sentido, los personajes individuales ante los requerimientos de la trama se ven supeditados al personaje colectivo. Es decir, ambos coexisten, sin embargo, unos pierdes notoriedad para que el otro la tenga. En el estudio preliminar de la obra del Fénix, intitolado “Los villanos de *Fuente Ovejuna*”, Nöel Salomon afirma: “los habitantes de Fuenteovejuna —mujeres, niños, etc.— quieren ser colectivamente responsables, solidarios hasta la muerte, y en las torturas²⁵⁴”. Efectivamente, en la obra de Lope, los sujetos trascienden lo individual para unificarse.

El paradigma de esta afirmación se sintetiza en la repuesta que los habitantes de Fuente Ovejuna (Mengo, Niño, Pascuala) dan al Juez encargado del caso de la muerte del Comendador. Dichos actantes hablan con una sola voz, la del pueblo. A la pregunta “¿Quién mató al Comendador?”, la respuesta es siempre una sola: “Fuente Ovejuna”.²⁵⁵ La responsabilidad de la muerte de Fernán Gómez es entonces asumida por todos, ya erigidos en un solo ser.

La trascendencia de la sociedad en la actuación del individuo es nodal. Como afirma Goldmann, “el verdadero sujeto de la acción no es el individuo, sino el grupo, y la característica fundamental de la vida social es la acción colectiva; acción colectiva que no es pensada como una adición pura y simple de las acciones individuales que tienden al mismo fin, sino colectiva por su misma naturaleza”.²⁵⁶

Lo advertido por Goldmann encaja perfectamente en la constitución del personaje colectivo lopesco. De igual manera, es aplicable a personaje creado por Mendicutti, es decir, el pueblo de

²⁵³ Jesús Cañas, “En torno a *Fuente Ovejuna* y su personaje colectivo”, en *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre Literatura Española dedicados a Juan Manuel Rozas*. Consultado en <<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-siglo-de-oro-y-de-la-edad-de-plata-estudios-sobre-literatura-espanola-dedicados-a-juan-manuel-rozas/>>>. Fecha de consulta: 23 de julio de 2018.

²⁵⁴ Salomon, *op. cit.*, p. XVI.

²⁵⁵ *Fuente Ovejuna.*, v.v. 216-227.

²⁵⁶ “La sociología de la novela”, en Narciso Pizarro, *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI, 1970, p. 15.

Quejumbres. En el relato intercalado existe una recurrencia a resaltar a Quejumbres como ente unitario:

La viuda estaba en las últimas y aquello era un acontecimiento de mucha enjundia en aquel pueblo que parecía ponerse a agonizar también todo él, como si la vida ya no tuviera sentido en Quejumbres una vez que del pecho de la moribunda escapase el último suspiro.²⁵⁷

Eulogia, perfilada como solterona en un personaje tipo (vieja, amargada y rencorosa) es en el relato un medio para realzar al personaje colectivo, tal como ocurre en *Fuente Ovejuna* con sus agonistas.

Ante la negativa del novio a pasar la noche con Rosa, y la muerte de aquél el día de la boda, con el tiempo a:

Eulogia le había ido carcomiendo en las entrañas el rencor que no sólo iba contra la viuda que la había dejado soltera y maldita para el resto de sus días, porque ya no hubo hombre que se le quisiera arrimar, sino contra el mismo muerto cuya tumba jamás visitó.²⁵⁸

De tal manera, que, para la propia Eulogia, cumplir con el mandato impuesto se torna una condición *sine qua non*, dado que todo interés individual queda supeditado al interés común, que estriba en cumplir con el imperativo de Rosa. Así, las acciones de los personajes de Quejumbres (varones que han de contraer nupcias y novias de éstos) están determinadas por el principio de observancia al “pacto sacramental”.

Con todo lo señalado con antelación, es posible concluir que lo que hace Mendicutti en el “Episodio de Quejumbres” es invertir los valores del pre-texto que ha tomado para la construcción de su relato: en la obra de Lope de Vega el pueblo hace justicia por mano propia, defiende el honor de una mujer, esto es, se dan una serie de acciones en sentido positivo. La voluntad del pueblo es una sola. Por lo que hace a la narración inserta en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, el tema del honor es irrelevante (diríase que de manera implícita se estima como anacrónico), aunque la expresión volitiva también es una sola, ésta se da a través de un comportamiento

²⁵⁷ Mendicutti, *op., cit.*, pp. 150-151.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 155.

permisivo, esto es, el pueblo de Quejumbres carece de acción, es un colectivo omiso. Por ello, la inobservancia del precepto, como en el caso del novio de Eulogia, marca de alguna manera al sujeto que incumple, quien sufre un rechazo por parte del ente.

Otro elemento invertido en el relato mendicuttiano respecto al lopesco es la cualidad ambigua de Rosa, quien, aunque biológicamente ha nacido como varón, ha vivido como mujer y en esta calidad ostenta un dominio sobre Quejumbres a través de una práctica feudal como el derecho de pernada.

No obstante, en Quejumbres no todo es pasividad. Existe una rebelión en asuntos de género porque se atenta con la idea de un género fijo. Hay que tomar en cuenta las consecuencias que acarrea esta dominación de Rosa. Como señala Bonatto:

En Quejumbres, la familia se funda, paradójica e irónicamente, sobre el acto homoerótico (mucho más escabroso en cuanto sucede con una travesti que engaña con su apariencia femenina a quienes quedan fuera del acto violatorio), como rito de iniciación en la masculinidad del futuro padre de familia.²⁵⁹

Es importante puntualizar que *Fuente Ovejuna* que sirve a Mendicutti como modelo para su relato, es resignificado en el “Episodio de Quejumbres”. El autor de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* toma dos motivos centrales de la obra de Lope (que son las marcas textuales de su procedencia respecto a la tradición literaria española) para elaborar un relato que intencionalmente se distancia del texto del Fénix, y que, por tanto, se convierte en antípoda de aquél, al tener un nuevo sentido.

Episodio de la profanación de tumbas

El último de los relatos intercalados es “El episodio de la profanación de tumbas”. Si bien la narración se da en la sexta quinta, a partir de la cuarta se anuncia a través de indicios, pues se

²⁵⁹ Adriana Virginia Bonatto, *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero* (tesis doctoral), Universidad Nacional de La Plata, 2014.

comenta que alguien ha estado profanando las tumbas en un cementerio (específicamente la tumba de quien sería el esposo de Eulogia, la habitante de Quejumbres). La narración se da justo al momento en que Rebecca decide partir de Quejumbres. En la abadía de San Servando de los Siervos de la Estricta Observancia, Rebecca se percata que una persona vestida de túnica abre una tumba. Vestida con un hábito de monje que había robado de la abadía, Raquel narra su historia, acaecida tiempo atrás cuando viajó a San Salvador de Bahía, Brasil, y conoció a un taxista de nombre Jefferson quien la atendió en su estadía. Raquel encuentra en Jefferson ciertos rasgos que la inquietan. Luego de sostener relaciones con el hombre, éste confiesa que es un muerto y que todo Salvador de Bahía es una ciudad poblada por muertos. Raquel se enamora del hombre, pero a falta de dinero regresa a España y se dedica a buscar en las tumbas algún muerto parecido a Jefferson.

El motivo de la profanación es secundario. El planteamiento es la obsesión de Raquel por experimentar de nuevo el placer a la manera de Jefferson: “alguien como Jefferson, que mire como Jefferson, que toque como Jefferson”.²⁶⁰ Dos ideas convergen con la historia de Rebecca: la búsqueda que ella misma se ha impuesto para reunirse con el Amado y la necesidad de la proximidad de un hombre, algo que Rebecca entiende cabalmente.

Los episodios intercalados visibilizan algunas prácticas soterradas: el travestismo reprimido de don Rodrigo; el travestismo enmascarado de Rosa, la necrofilia de Raquel, todo le permite a Rebecca conocer más sobre la condición humana y por tanto su propia condición

3.7. Intertextualidad con el cine

Hay en la obra de Eduardo Mendicutti un especial interés por el cine. Dentro del corpus del autor, el cine se filtra a veces como un guiño y otras tantas como elemento central de su narrativa. El

²⁶⁰ Mendicutti, *op. cit.*, p. 236.

escritor tiene, además, una particular predilección por las actrices de Hollywood, quienes han ocupado un espacio importante en su obra. Esto no es óbice para dejar de lado alguna referencia del cine español, como ocurre en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*.

A lo largo de la novela se menciona algunas figuras del celuloide a las que Rebecca de Windsor admira. En algunos casos, las citas se refieren a escenas específicas de un filme; en otros, la referencia es respecto a alguna actriz y está secundada por el empleo de la comparación. En este último caso, Rebecca manifiesta su deseo de poseer algún atributo de la actriz o personaje, por ejemplo, “yo quería que me llamasen Sandra, como Sandra Dee”,²⁶¹ en referencia al personaje de Olivia Newton John en la película *Grease*²⁶². De igual forma, a partir de determinadas partes del cuerpo de algunas actrices, Rebecca configura su propia imagen corporal apenas en construcción:

bastaba con que me pusiera una blusita mona y una falda que me marcara bien la cintura y los zapatos de tacón y un maquillaje juvenil y artístico y un peinado gracioso para que yo me sintiera dueña de un busto de anuncio de sostenes, de unas caderas de bailarina hawaiana, de una melena de Rita Hayworth y hasta de un chochito como el de Grace Kelly”.²⁶³

El caso de Rita Hayworth es paradigmático si se toma en consideración que uno de sus atributos más llamativos fue su melena, originalmente oscura, que, dadas las exigencias del *star system* se transforma a pelirroja. A la postre la cabellera será uno de los sellos distintivos de la actriz. En tal sentido, la imagen de una gran cantidad de estrella de cine fue resultado de una transformación corporal que se adecuaba a los requerimientos de una industria cinematográfica en ascenso.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁶² *Grease (Vaselina)* es una película musical de 1978, dirigida por Randal Kleiser y protagonizada por Olivia-Newton John y John Travolta, ambientada en la década del cincuenta. El eje de la historia es el amor de un joven rebelde, Danny Zuko (John Travolta) y Sandy Olsson (Olivia Newton-John). Ambos pasan un verano juntos con la creencia de que no volverán a encontrarse, sin embargo, los dos comparten el aula una vez que ella ingresa al mismo instituto escolar al que Danny asiste y en el que conoce a chicas de su edad con las que hace amistad. *Grease* sigue el esquema de los musicales estadounidenses en los que las canciones y los bailes tienen un auténtico protagonismo.

²⁶³ *Ibid.*, p. 73.

No hay que omitir que, en la transformación de Rebecca, el cine norteamericano no es la única influencia, también el cine español:

Empecé a irme con la Débora y la Gina a la Colonia vestidas como *Las chicas de la Cruz Roja*, que era una película que por entonces tuvo muchísimo éxito, y nos vestíamos y nos desvestíamos, nos pintábamos y nos despintábamos [...] nos metíamos en la alcoba principal, con un armario de luna grandísimo, y de ahí no salíamos hasta que nos encontrábamos idénticas a las actrices de la película.²⁶⁴

Las películas y las figuras cinematográficas se conciben entonces como modelos de lo femenino. La exigencia por construirse como mujer es de tal magnitud que ni Rebecca ni sus amigas se conforman en parecerse a las actrices de la película. Su objetivo es ser una réplica de éstas. Curiosamente la película *Las chicas de la Cruz Roja*²⁶⁵ sigue los modelos de las cintas norteamericana de corte romántico de la época, pero adaptados a la idiosincrasia española, es decir, los géneros, estilos y formatos de Hollywood trastocan el Séptimo Arte en España.

Si se observa con detenimiento, Mendicutti fusiona elementos de la cultura popular con materiales de la alta cultura literaria. La cultura de masas educa los sentimientos. El cine, la radionovela²⁶⁶, las revistas del corazón²⁶⁷, la televisión, sirven como modeladores de las conductas de los personajes. En el caso del cine, las actrices y los actores se convierten en verdaderos objetos del deseo. Para Rebecca de Windsor incluso los acontecimientos de la vida diaria se comprenden por medio de la remisión a filmes:

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁵ *Las chicas de la Cruz Roja* (España, 1978) es una película dirigida por Rafael J. Salvia y protagonizada por Mabel Karr, Luz Márquez, Katia Loritz y Concha Velasco. La historia gira en torno a cuatro jóvenes de diferentes estratos sociales que se unen con el fin de hacer una colecta para la Cruz Roja. A través de los años, el filme ha sido considerado como uno de los referentes *kischt* de la cinematografía española.

²⁶⁶ Hay en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, una mención a la radionovela *Ama Rosa* (España, 1959). Se trata de una de las primeros y más exitosos seriales de la radio española. La serie narra las desventuras de Rosa Alcázar, una mujer que al quedar viuda da en adopción a su hijo a una familia adinerada, los De la Riva. Rosa, además, trabaja en la casa de esta familia por lo que convive diariamente con su hijo, quien desconoce su origen. *Ama Rosa* es una serie que se inserta en el género del melodrama, pues resalta el sufrimiento y los valores de la protagonista.

²⁶⁷ Rebecca menciona la revista *¡Hola!*, una de las más populares de España cuyos contenidos se orientan a la moda, la farándula y la vida de la nobleza.

Enseguida [Dany] se encerró en su celda y me dejó sola en la oscuridad, como a la pobre Audrey Hepburn en aquella película que hacía de ciega, aunque es verdad que a ella la asediaba un asesino y a mí mi lamentable vida por mis pecados detenida.²⁶⁸

La película referida, *Wait until dark*²⁶⁹, funciona para que Rebecca adopte un comportamiento de protagonista cinematográfica y, además, hiperboliza el discurso. A través de la cita del filme se muestra la concepción de Rebecca de que el cine es algo vivencial: vivir como en el cine y a través de este.

No obstante, el diálogo más cercano entre una obra cinematográfica y *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, se manifiesta con mayor profundidad en la segunda morada, en la iglesia de la abadía de San Servando, en el encuentro con el alma de don Rodrigo González de Aguirre, materializada en el cuerpo de una mujer que “iba vestida exactamente igual que Marlene Dietrich en *El expreso de Shanghai*”.²⁷⁰

La película *El expreso de Shanghai*²⁷¹ que se erige como pre-texto de la novela de Mendicutti es un despliegue de artificialidad y exotismo. Para Sotang, las seis películas norteamericanas de Josef von Sternberg (incluida *El expreso a Shanghai*) con Marlene Dietrich se insertan en la estética camp dado su “rabioso esteticismo²⁷²”. Por su parte, Alberto Mira encuentra en ellas “una estética glamur [que] por su puesto enfatizaba el lujo irreal de la pantalla²⁷³”. Carlos

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁶⁹ *Wait until dark (Sola en la oscuridad*, E.U., 1967) es esta cinta dirigida por Terence Young y protagonizada por Audrey Hepburn en el papel de Susy, una invidente que es perseguida por unos maleantes que buscan recuperar una muñeca rellena de droga que ha llegado a sus manos de forma azarosa por medio de su esposo, quien recibe la muñeca de una modelo que conoce en un avión.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

²⁷¹ *Shanghai Express* (E.U, 1932) es un filme dirigido por Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich y Clive Brook en los roles estelares. El eje de la película es el encuentro de dos examantes, Lily (Dietrich) y Donald Harvey (Brooke) en un tren que parte de Pekín a Shanghai. Cronológicamente, la cinta ocupa el cuarto lugar de las siete películas que el director alemán hizo con Dietrich. Los filmes son: *Der Blue Engel (El ángel azul*, 1930), *Morocco (Marruecos*, 1930), *Dishonored (Fatalidad*, 1931), *Shanghai Express, (El Expreso a Shanghai*, 1932), *Blonde Venus (Venus rubia*, 1932), *The Scarlet Empress (Capricho imperial*, 1934) y *The devil is a woman (El diablo es una mujer*, -conocida como *Tu nombre es tentación*, 1935).

²⁷² Susan Sontag, “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación*, México, Alfaguara, 2013, p. 365.

²⁷³ Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, España, Eagles, 2007, p. 531.

Fuentes destaca de la cinta a “Marlene Dietrich entre gasas y filtros barrocos²⁷⁴”. La abigarrada ambientación de la película privilegia los objetos que aparecen en el tren (sitio en donde se desarrolla prácticamente toda la trama), así como el vestuario y todo aquello que sirve, sobre todo, para exacerbar la sensual imagen de Dietrich. De esta forma, la cinta de Sternberg parece apostar a la irrealidad y con ello evidenciar el artificio.

De acuerdo con Sontag, “lo camp es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera camp, no se establece en términos de belleza sino de grado de artificio, de estilización.²⁷⁵ El término *camp* se relaciona tradicionalmente con las denominadas subculturas homosexuales. Por encima del contenido se impone la artificialidad, lo frívolo, el estilo: la forma sobre el fondo, para contrarrestar a los discursos hegemónicos. Si bien en principio, lo *camp* postula una estética de la hiperbolización, de lo teatral, dicha estética no está exenta de poseer una connotación política porque cuestiona la idea de género (la heterosexualidad como sinónimo de categoría dominante) con la finalidad de evidenciar la presencia de otras identidades sexuales.

José Amícola sostiene que la fuerza estética del *camp* va a surgir:

como estrategia de producción y recepción -por ejemplo, de los géneros hollywoodenses clásicos-, que reutiliza y transforma la cultura de masas. En este sentido dicho reciclaje implica una crítica de la cultura dominante, pero lo singular del fenómeno es que lo hará en los mismos términos que esa cultura. El camp es, entonces, una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productividad.²⁷⁶

La estética de lo *camp*, por tanto, crea una suerte de contradiscurso que reivindica y da voz a las identidades disidentes a partir de lo que podría considerarse como el “principio del exceso”. En tal

²⁷⁴ Carlos Fuentes, *En esto creo*, México: Alfaguara, 2008, p. 42.

²⁷⁵ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 357.

²⁷⁶ José Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 52.

sentido, Mendicutti toma como base la estética de Sternberg, para adoptarla (y adaptarla) a su propia narrativa.

Al decir de Mira, existe una relación entre la cultura *camp* homosexual de España con las divas de Hollywood:

Se trata de una rica veta cuyas relaciones más tempranas en la literatura en castellano están en la obra de Manuel Puig. Puig sienta las bases de una mirada *camp* específicamente gay que alcanza una posición canónica. Es el primer autor que valora los significados emocionales de formas específicas de la cultura popular.²⁷⁷

Los figuras y filmes que Mendicutti menciona en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, se manifiestan como una referencia cultural que trasciende la construcción sexo-disidente de Rebecca de Windsor. En el caso de Marlene Dietrich, hay una sexualidad “descarada”. Hollywood representa para el personaje de Mendicutti un escape, una forma de reconceptualizar la sexualidad disidente. La cinematografía representa la idealización de la libertad, el espacio donde la disidencia y la libertad sexual son posibles.

En tal sentido, Mendicutti se adhiere con su narrativa a una estética *camp* semejante a la que manifiestan autores como Manuel Puig, Copi, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Pedro Lemebel, cuyos personajes viven a través del cine.

La película *El Expreso a Shanghai* es dentro del relato mendicuttiano un lugar idílico en el que los deseos reprimidos salen a flote; en síntesis, se trata del sitio propicio en el que el alma de don Rodrigo puede al fin realizarse. Esta es una cuestión toral, ya que a través de la vinculación del alma con la cinta se cuestiona cómo la vida real puede ser un espacio de mera simulación.

A lo largo de la narración se otorga un énfasis en ciertos aspectos como el sonido y la imagen. El primer contacto de Rebecca con el alma se describe así: “Era una voz muy femenina y

²⁷⁷ Mira, *op. cit.*, p. 149.

muy sensual [...] no era lo que se dice guapa, pero tenía una cara con mucha personalidad”.²⁷⁸ La propia Rebecca parece estar inmersa en un mundo de película en el que privan el oído y la vista. Incluso advierte ya el halo de erotismo que aquella presencia posee; el alma es sobre todo imagen construida a partir de la vestimenta y el maquillaje, y en la que sobresalen ciertas partes del cuerpo.

Como si se tratara de un primer plano, Rebecca fija su vista en el alma: “Sonreía sin mirarme, con los ojos entrecerrados”;²⁷⁹ en una especie de *close up*: “Aparte de mucho estilo, tenía mucho carácter en la expresión”.²⁸⁰ De tal manera, el lenguaje cinematográfico permea al narrativo, ponderando la figura de la diva como personaje central.

La presencia dual (Dietrich-Lily) hace efectivo el procedimiento paródico. Por un lado, se encuentra expuesto el cuerpo de don Rodrigo como lo narra Rebecca:

Frente al altar, sobre un catafalco muy historiado y adornado, y dentro de un ataúd que tenía que haber costado una fortuna, el difunto, amortajado con el uniforme de una de esas órdenes antiquísimas a las que sólo puede pertenecer gente de mucho pedigrí [...] sobre el pecho le habían puesto el gorro del uniforme con un montón de plumas de escándalo.²⁸¹

La solemnidad del acto funerario, en el que se enfatiza la vestimenta de don Rodrigo, contrasta con el aspecto del alma que se corporeiza en una mujer “vestida como Marlene Dietrich camino a Shanghai, maquillada con bastante atrevimiento pero con muchísimo gusto”.²⁸² El encuentro de contrarios causa, por supuesto, el asombro de Rebecca: “para ser el alma de un señor tan empinado y de alcurnia como aquel, tenía una pinta de aventurera alocada, que la verdad, era para quedarse como me quedé, pasmada”.²⁸³ No obstante, existe un elemento de la ropa del difunto que evoca la película de Sternberg: las plumas que posan en el gorro de don Rodrigo recuerdan la vestimenta de

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 84.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

²⁸² *Ibid.*, p. 82.

²⁸³ *Ibid.*, p. 82.

Dietrich en una de las escenas del filme, cuyo cuello se muestra envuelto en la voluptuosidad de una boa de plumas, mientras su examante, personificado por Brooke, luce su estricto traje militar.

La conjunción de elementos masculinos y femeninos en el cuerpo de don Rodrigo, a través del uniforme y el montón de plumas a las que Rebecca califica de “escándalo”, proponen la aparición de un elemento que se asocia con lo *kischt*.²⁸⁴ Si bien las plumas suelen formar parte del uniforme de un militar, la descripción que hace Rebecca manifiesta que por abundante (“montón de plumas”) el adorno del gorro parece estar fuera de contexto.

Enseguida el alma cuenta la represión que sufrió en vida del hombre: “El [sic] siempre fue muy estricto, muy severo, muy señor. Pero desde que tuvo uso de razón, yo su alma, quise ser como Marlene Dietrich en el *Expreso a Shanghai*”.²⁸⁵ Agrega en tono confesional:

Tú no sabes lo que es morir de ganas de ir por ahí hecha una lagarta de alto copete, arregladísima, con unas pestañas interminables, con una caída de ojos de gran efecto, con una voz muy ronca, muy turbadora, para decirle a un pretendiente íntegro pero con poco mundo: “Han hecho falta muchos hombres para llamarme Shanghai Lily”; eso por si no lo sabes, es lo que decía Dietrich al galán de la película, que se llamaba Clive Brooke.²⁸⁶

El gusto por la teatralidad se evidencia en los personajes mendicuttianos, al igual que en los personajes de Sternberg. La imagen de Dietrich de *Femme Fatale*, de la *vamp* destructiva, agudiza el tema de las construcciones genéricas. Don Rodrigo fue en vida un hombre insatisfecho. De ahí la importancia de la voz del alma, única capaz de manifestar los deseos más íntimos del sujeto. La voz de Dietrich funciona como el verdadero yo de un sujeto reprimido sexualmente por una sociedad estricta.

²⁸⁴ Al decir de Kulka, “el *kischt* representa un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello y que suscita emociones comunes”. Tomás Kulka, *El kitsch*, Madrid, Casimiro, 2011, p. 15. El *kischt* es representado por objetos baratos, vulgares, sentimentales y sin gusto, en función de lo que se ha denominado “alta cultura”. Por su parte, Calinescu señala que: “El kitsch puede definirse, convenientemente, como una forma específicamente estética de mentir. Como tal, tiene obviamente mucho que ver con la moderna ilusión de que la belleza puede comprarse y venderse”. Matei Calinescu, “Kistch”, en *Cinco caras de la modernidad, modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 225.

²⁸⁵ Mendicutti, *op. cit.*, p. 84.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 85.

Resalta también el lugar en que acontece el relato, una iglesia católica, espacio en el que la disidencia sexual no tiene cabida; además, el tono y la forma en que el alma da su testimonio sugiere un acto de confesión (*sui generis* si se quiere), en el que Rebecca oye atenta al alma doliente mientras que en la misa se escucha: “el diluvio de alabanzas que don Rodrigo González de Aguirre, de cuerpo presente estaba recibiendo”.²⁸⁷

Una cuestión importante es que el alma es sólo visible para Rebecca quizá porque ella es la única capaz de entender la pelea de don Rodrigo entre lo que deseaba ser y lo que fue, pues ella representa la cara contraria a la del difunto. Rebecca es la mujer que don Rodrigo no pudo ser, de ahí que ella señale:

no era fácil imaginarse a un prohombre admirado y seguramente temido por todos, a un clásico protector de viudas y huérfanos, a un benefactor de abadías, a un padre de familia ejemplar, a un cristiano viejo, a un español intachable en permanente conflicto con su alma, deseosa de ser mujer fatal. No era fácil pero me lo figuré: una lucha interior desgarradora.²⁸⁸

Alberto Mira señala que las películas de Dietrich y Sternberg “casi funcionaban como una parodia de la feminidad”,²⁸⁹ empero, más que una parodia, la imagen de Dietrich es una magnificación de lo femenino, ciertamente llevada al extremo, razón por la que Mendicutti elige a la diva como expresión del deseo oculto. La voz de Dietrich-Lily, reclama y se opone en la muerte a la vida de don Rodrigo, acentuando con ello el drama del hombre: “También las almas tenemos derecho a una vida propia”,²⁹⁰ señala a manera de reivindicación.

El alma al replicar la frase “Han hecho falta muchos hombres para llamarme Shanghai Lily”,²⁹¹ se apropia del discurso cinematográfico que, aunque ajeno, sintetiza los anhelos de poseer

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁸⁹ Mira, *op. cit.*, p. 148.

²⁹⁰ Mendicutti, p. 83.

²⁹¹ Esta práctica de Mendicutti que estriba en que sus personajes repliquen alguna frase de película se encuentra también presente en la novela *Una mala noche la tiene cualquiera* (1987). El personaje de La Madelón hace suya la frase de Rita Hayworth en la película *Gilda* (E.U., 1943): “Si yo fuera un rancho me llamaría Tierra de Nadie”. Dicha práctica se encumbra en la novela *Mae West y yo* (2011) en las que se hace referencia a varias frases de Mae West, diva de Hollywood de los años treinta.

la audacia femenina de un ser en cuya vida han transitado muchos hombres que la han definido. Al preguntar Rebecca al alma los planes que tiene, aquélla responde:

Conocer hombres, jugar con sus sentimientos. Y cuando alguno se ponga a lloriquear, diciéndome que por mi culpa fue a la guerra y que ha cambiado horrores desde que lo dejé, le contestaré, como contestaba la loca de Marlene a Clive Brooke: "De peinado, querido".²⁹²

El filme de Josef von Sternberg se torna en la narrativa de Mendicutti no sólo un medio de reproducción conductual o modelo que sirve para sus personajes. Comparte una estética *camp* que corresponde a los intereses artísticos del escritor originario de España.

De esta manera se observa que el discurso cinematográfico puede integrarse a manera de pre-texto en una obra narrativa. El cine en la novela de Mendicutti determina un patrón que modela a sus personajes, a la vez que les permite sustraerse de su mundo marcado por la insatisfacción.

²⁹² *Ibid.*, 86.

CONCLUSIONES

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy es dentro del *corpus* narrativo de Eduardo Mendicutti, un caso paradigmático en el que se evidencia que la narrativa posmoderna retoma textos de la tradición literaria para formar un texto con nuevas significaciones.

En la novela que se ha analizado, Mendicutti ensaya estilos y modos de escritura que recupera de su propia tradición, la española, pero lo hace a través de una visión de su propio presente. Esta novela de 1997, que escribe tan cerca del cambio del siglo XX al XXI, muestra los espectros de una escritura posmoderna. Como si se tratara de voces que hacen eco, Mendicutti, al igual que Rebecca de Windsor, protagonista del libro, renueva su propia tradición.

Para ello utiliza dos herramientas, la intertextualidad y la parodia. De esta forma, y a través de la intertextualidad, el texto mendicutiano se erige como una negación de la autonomía de la obra, es decir, no se concibe como un texto aislado; a la vez, se afianza como una producción discursiva que se abre al diálogo con otros textos. Por lo que se refiere a la parodia, Mendicutti se sirve de ella como mecanismo para marcar una distancia entre su propio texto y la tradición de la que emana. Asimismo, la parodia permite desestimar el poder de los discursos dominantes que se derivan de la tradición; existe pues una oposición a estos a través de un contradiscurso.

En cuanto a las relaciones de la novela con el cine, queda evidenciado que las referencias cinematográficas insertas en la historia no tienen un propósito meramente referencial. Las divas del viejo Hollywood sirven para contextualizar las vivencias de Rebecca y se erigen, además, como modelos de conducta. De tal manera el nombre de Eduardo Mendicutti se inscribe junto con el de otros autores como Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig o Pedro Lemebel, quienes conversan en sus obras literarias con la cinematografía.

A la luz de las teorías que se han analizado en este trabajo de investigación, la intertextualidad y la parodia se emplean como elementos recurrentes de la producción literaria de

la posmodernidad. La paradoja, signo distintivo de esta época, advierte que existe una compleja relación entre el pasado y el presente; entre lo nuevo y lo antiguo. ¿Cómo subsiste entonces esta relación contradictoria? Mendicutti ofrece una posible respuesta con su novela: establece una conversación con el pasado, el cual sienta las bases de su novela para luego transgredir aquello en lo que se funda. Esto implica que *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* no es un texto que se agote en la mera compilación de citas o alusiones. Tiene un carácter dialógico, pues replica un discurso previo.

La reinención de la mística en un personaje como Rebecca de Windsor, esa primera vista, un riesgo narrativo que podría no resultar. No obstante, la preocupación por la tradición literaria revela que Mendicutti es de la cepa de escritores capaces de reconocer la importancia de la escritura que le precede. Rebecca de Windsor se adentra en la lectura de libros de los místicos españoles y a la manera del don Quijote pretende modelar su conducta con base en las directrices, no de Amadís de Gaula, como lo hace el hidalgo de la Mancha, sino de santa Teresa, de quien, como se ha podido evidenciar en este trabajo, le sirve de ejemplo. Todo esto bajo la premisa que imponen los tiempos posmodernos.

En cuanto a las contribuciones específicas de esta investigación, la principal atañe al ejercicio de analizar la novela de Eduardo Mendicutti ya no desde los estudios de género, sino en función de una perspectiva teórica poco explorada hasta ahora en el ámbito académico como la intertextualidad y la parodia. De ahí la modesta originalidad de esta investigación.

No hay que omitir que esta tesis es apenas una aproximación a la obra de Mendicutti en función de la intertextualidad y la parodia. Estas dos complejas herramientas requieren tanto del escritor como del lector, el conocimiento de los pre-textos. De ahí que la propia novela *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* pueda ser examinada en función de referencias que hayan sido omitidas, cualesquiera que un agudo lector pueda desvelar.

En virtud de lo vasto de la narrativa del autor sanluqueño, es posible continuar con este acercamiento teórico respecto a otros libros, por ejemplo, *Siete contra Georgia* o *Los novios búlgaros*, sólo por citar obras en las que se advierte la importancia de la tradición en la escritura posmoderna de nuestro autor. Por esta razón me parece que este trabajo no tiene en absoluto un carácter concluyente, por el contrario, bien podría cerrar con la palabra “continuará”.

BIBLIOGRAFÍA

Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000 .

Aristóteles. *Poética*, México, UNAM, 1946.

Aulet Serrallonga, Silvia. “Turismo religioso y espacios sagrados: una propuesta para los santuarios de Catalunya”, en *Revista Iberoamericana de Turismo*. Consultado en: <https://dugidoc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9123/TurismoReligioso.pdf?sequence=1>. Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2018.

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2005.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

Barros, José. “Rito y violación: derecho de pernada en la Baja Edad Media”. Consultado en cbarros.com/spanish/pernada_castellano.htm. Fecha de consulta: 23 de agosto de 2018.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

Bubnova, Tatiana. “El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín”, *Acta Poética*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, núm. 4-5, 1983.

_____. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, *Acta Poética*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. 27, núm. 1, 2006.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, UNAM, 1995.

Adriana Virginia Bonatto, *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero* (tesis doctoral), Universidad Nacional de La Plata, 2014.

Calinescu, Matei. “Kistch”. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

_____. “Sobre el posmodernismo”, *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991

Camarero, Jesús, “Tradición y poligénesis. Influencia, imitación y paralelismo. La intertextualidad”, *Thesaurus, Revista del Instituto Caro y Cuervo*. Consultado en: <https://es.scribd.com/document/332263212/Influencia-e-Intertextualidad-Jesus-Camarero>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017.

Camarero, Jesús. *Intertextualidad, Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.

Cantar de Cantares de Salomón, España, Gredos, 1992.

Cañas Murillo, Jesús. “El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en Fuente Ovejuna de Lope de Vega”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tema-de-la-jerarquizacin-social-y-su-tratamiento-dramtico-en-fuente-ovejuna-de-lope-de-vega-0/html/>. Fecha de consulta: 25 de agosto de 2018.

_____. “En torno a Fuente Ovejuna y su personaje colectivo”, *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre Literatura Española dedicados a Juan Manuel Rozas*, España: Universidad de Extremadura, 2008.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, España, Real Academia de la Lengua Española, 2004.

Conferencia de Eduardo Mendicutti: “La novela y el lenguaje coloquial”. Consultado en: http://webs.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_emendicutti_131108.pdf. Fecha de consulta: 3 de abril de 2017.

De la Cruz, Inés. *Inés de la Cruz. Fundación del convento (de Santa Teresa la Antigua)*, UNAM, 2012.

De la Cruz, Juan. *Poesía. Selección de prosa*, España, Random House, 2002.

De Jesús, Teresa. *Escritos de Santa Teresa. Tomo segundo/Añadidos e ilustrados por Don Vicente de la Fuente*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1862. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-de-santa-teresa-de-jesus--0/html/01b29f00-82b2-11df-acc7-002185ce6064_194.htm.

_____. *Las Moradas*, México, Universidad Veracruzana, 2012.

_____. *Libro de las Constituciones, Escritos de Santa Teresa. Tomo primero / Añadidos e ilustrados por Don Vicente de la Fuente*. Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-las-constituciones--0/html/019edc0e-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>. Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2018.

_____. *Libro de las Fundaciones*, Madrid, Ediciones Rialp, 2015.

_____. *Libro de la vida*, Madrid, Castalia, 1986.

De Jesús María (Quiroga). *Historia de la vida y virtudes del venerable padre fray Juan de la Cruz*, Bruselas, 1628. Reeditada por la Junta de Castilla y León, Salamanca, 1992. Citado en: Ángel Peña, “San Juan de la Cruz el jilguero de Dios”, (tesis inédita). Consultado en: <https://www.autorescatolicos.org/PDF002/AAAUTORES05824.pdf>.

De Vega, Lope. *Fuente Ovejuna*, Madrid, Academia de la Lengua Española, 1993.

Diccionario de la lengua española. Consultado en: <http://www.rae.es/>.

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1997

Eco, Umberto. “Apostillas a El nombre de la rosa”, *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*. Consultado en: <https://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41264/88267>. Fecha de consulta: 31 de agosto de 2018.

Endress, Heinz-Peter. “El fenómeno de lo colectivo en La Numancia de Cervantes”. Consultado en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_102.pdf. Fecha de consulta: 28 de julio de 2018.

Esteso, Santiago, “No creo que hayan muerto los grandes relatos de la modernidad”. Entrevista a Eduardo Mendicutti, en *La opinión A Coruña*, España, 17 de noviembre de 2007.

Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.

Fehér, Ferenc. “La condición de la postmodernidad”, *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.

Foucault, Michel, citado en Hutcheon, Linda. *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.

Fuentes, Carlos. *En esto creo*, México, Alfaguara: 2008

Gálvez, Alfonso. *Comentarios al Cantar de los Cantares. Volumen Primero*, Nueva Jersey, Shoreless Lake Press, New Heaven, 1999.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

_____. *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Gutierrez Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Hussey, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006

Hauer, Robert. “Revaloración del concepto de honor en el teatro español del Siglo de Oro, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 5, núm. 1, 2017. Consultado en: <https://www.redalyc.org/pdf/5175/517554421018.pdf>. Fecha de consulta: 11 de julio de 2017.

Hutcheon, Linda. *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014

_____. “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, La Habana, 1993.

_____. “Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática de la ironía”, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992.

Jameson, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo”, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998.

_____. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

_____. “La posmodernidad y el pasado”, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

Jenny, Laurent. “La estrategia de la forma”, *Criterios*, núm. 31, La Habana: 1994.

_____. Citado en Pfister, Manfred. “Concepciones de intertextualidad”, *Criterios*, núm. 31, La Habana, 1994.

Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra el diálogo y la novela”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 1997.

Kulka, Tomás. *El kitsch*, Madrid, Casimiro, 2011.

“La Biblia. Dios habla hoy”, *La Biblia Misionera*, Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 2007.

Lasch, Christopher. *La cultura del narcisismo*, España, Andrés Bello, 1991.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Lozano, Ma. Del Pilar. *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

Jesús Luzarraga, *Poesía. Cantar de los Cantares*, Sendas de Amor, España, Verbo Divino, 2005

Lyon, David. *Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1996.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, España, Cátedra, 2000.

Magris, Claudio. *Utopía y desencanto*, México, Anagrama, 2001.

Martín del Blanco, Mauricio. “Los fenómenos extraordinarios en la mística de Santa Teresa de Jesús”, *Teresianum*, núm. 33, 1982.

Mendicutti, Eduardo. *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, España, Tusquets, 1997.

Mira, Alberto. “Cinefilia gay y cultivo del yo”, en *Razón y palabra*. Consultado en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/02_Mira_M85.pdf. Fecha de consulta: 13 de febrero de 2018.

_____. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, España, Eagles, 2007.

Mora Diez, Enrique. “Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar”, AACADigital. *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Núm. 30, 2015. Consultado en: http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1065#_ftn9. Fecha de consulta: 3 de agosto de 2018.

José Emilio Pacheco. *El Cantar de los Cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco*, México, El Colegio Nacional-Era, 2008

Oster Steggink, “Introducción al Libro de la vida”, en Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, España, Castalia, 1986.

Pavlicic, Pavao. “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Revista Versión*, Núm. 18, UAM-X, México, 2006.

Pfister, Manfred. “Concepciones de intertextualidad”, *Criterios*, núm. 31, La Habana: 1994.

_____. “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2004.

Pizarro, Narciso. “La sociología de la novela”, *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI, 1970.

Ramos Medina, Manuel. *Historia de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990.

Ricoeur, Paul. “La metáfora nupcial”, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Barcelona, Harder, 2001.

Rilley, Edward, en Miñana. “El verdadero protagonista del Quijote”. Consultado en: <https://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf05/minanaf05.pdf>. Fecha de consulta: 8 de mayo de 2017.

Rossi, Rosa, *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*, Barcelona, Icaria, 1997.

Rosello, Estella. *Así en la tierra como en el cielo. Manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 2006.

Sáinz Rodríguez, en Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1986.

Salomon, Noël. “Los villanos de Fuente Ovejuna”, *Fuente Ovejuna*, Madrid, Academia de la Lengua Española, 1993.

Senra Varela, Avelino. *Las enfermedades de Santa Teresa de Jesús*, España, Ediciones Díaz de Santos, 2015.

Sontag, Susan. “Notas sobre lo camp”, *Contra la interpretación*, México, Alfaguara, 2013.

Soria, Arminda. *El convento carmelita de San Joaquín, en Tacuba. Arte, espíritu, sociedad y documentos 1689-1782*, México, Instituto de Cultura de Durango/Instituto Tecnológico Superior de Comalcalco de Tabasco, 2006.

Vinatea, Martina. “Reliquias de Santa Teresa: la carta conservada en el convento de las Carmelitas descalzas de Lima”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. Consultado en <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/218/261>. Fecha de consulta: 26 de agosto de 2018.

Wellmert, Albrech. “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”, *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004.

Zoppi-Fontana, Mónica. “El otro del personaje: enunciación, exterioridad y discurso”. *Escritos. Revista del Centro de Lenguaje*, México: BUAP, núm. 15-16, enero-diciembre, 1997.