



IRENE GÓMEZ-CASTELLANO¹
University of North Carolina at Chapel Hill - *igc@email.unc.edu*

EL DISCURSO LÍQUIDO EN *DON JUAN TENORIO*

RESUMEN

A partir de la teoría del afecto, este artículo argumenta que Zorrilla crea en su *Don Juan Tenorio* un «discurso líquido» que cohesiona el significado de la obra y que a su vez sirve para iluminar el poderoso efecto de sus momentos más canónicos. Los fluidos corporales en *Don Juan Tenorio* son reflejos de la fluidez lingüística en la obra, pero también son trazas líquidas en el texto de la sensualidad sublimada en el discurso que se transforman en manos de Zorrilla en un puente sensorial de comunicación con lo divino. Además, el artículo defiende con ejemplos de recepción literaria que en el texto se produce una «transubstanciación emocional» que facilita la transmisión de las emociones entre lectores de distintas épocas.

PALABRAS CLAVE: José Zorrilla—*Don Juan Tenorio*—amor romántico—imágenes de fuego—imágenes de agua—Leopoldo Alas (“Clarín”)—*La Regenta*—lectura—“discurso líquido”

ABSTRACT

Using theories of affection/emotion, the present study argues that Zorrilla creates in *Don Juan Tenorio* a “liquid discourse” that unifies the play’s meaning and at the same time illuminates the powerful impact of its most canonical moments. Bodily fluids in *Don Juan Tenorio* reflect the play’s linguistic fluidity but they are also traces of sublimated sensuality in Zorrilla’s discourse that become in his hands a sensorial link to the divine. Furthermore, this study underlines, with examples of literary reception, that in the play’s text we find an

¹ Irene Gómez-Castellano estudió Filología Hispánica en la Universidad de Valencia y obtuvo su doctorado por la Universidad de Virginia con una tesis dirigida por David Gies. Desde entonces trabaja como profesora de literatura española en la Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill. Es autora de *La cultura de las máscaras*, un estudio sobre identidad, masculinidad y poesía en el siglo XVIII español y la co-editora, con Aurélie Vialette, de *Dissonances of Modernity: Music, Text and Performance in Modern Spain*. Es poeta y autora de numerosos artículos críticos sobre la cultura española moderna y contemporánea, y desde 2018 ejerce de editora de la revista académica *Romance Notes*.

“emotional transubstantiation” that facilitates the transmission of emotions between readers of different historical periods.

KEYWORDS: José Zorrilla—*Don Juan Tenorio*—romantic love—fire imagery—water imagery—Leopoldo Alas (“Clarín”)—*La Regenta*—reading— “liquid discourse”

I. “...Y HOY ME QUEMA EL CORAZÓN”: EL DISCURSO DE FUEGO EN EL *TENORIO*

En su «Introducción» a la edición de Castalia de *Don Juan Tenorio*, David Gies, autor de varios de los textos más influyentes sobre el teatro español en el siglo XIX, dedica una sección titulada «Zorrilla, pirómano» a estudiar la presencia y la evolución de las imágenes de fuego en la obra canónica de Zorrilla. Gies argumenta que «Zorrilla transforma el fuego infernal de Tirso [...] en un fuego purificador que apaga el fuego condenatorio de sus antecedentes literarios» (30). El recientemente emérito Profesor de la Universidad de Virginia prueba la profunda imbricación de estos motivos en el significado más amplio de la obra, en su «ideología del deseo». A partir de esta comparación basada en los motivos del fuego surge la tesis central del estudio de Gies sobre el *Tenorio*, que percibe la obra como una bisagra cultural y estética, la última obra romántica y la primera obra que expresa una nueva sensibilidad burguesa. Según Gies,

El trazar el uso de una importante familia de imágenes puede revelarnos algo nuevo sobre la narrativa de una obra que, guste o no, permanece como un «producto cultural colectivo» en el mundo moderno español. Como se sabe, una imagen es la representación plástica de una idea, y es en el romanticismo donde aquella plasticidad cobra su fuerza más volcánica. (30-31)

Recordemos que la obra comienza con don Juan, pluma en la mano, escribiendo una misteriosa carta en medio de la bulliciosa escena de carnaval que ha hecho a varios investigadores entender la obra desde la perspectiva de la inversión carnavalesca.² En esa carta ya se encuentra latente la chispa que se encenderá justo a mitad del drama, cuando esta llegue a su destinataria, doña Inés, que la recibe de su criada Brígida y la lee en voz alta, quedando presa en una red de mentiras concebidas para seducirla como parte de una apuesta. La mecha prende con un papelito que es tan inflamable que doña Inés exclama al rozarlo: «¡Ay! Se me abrasa la mano / con que el papel he cogido» (1602-1603). La carta ha sido el foco de artículos enteros³ y su seducción por medio del puro uso de la palabra ha sido

² Ver el capítulo de *Literature and Liminality* que Gustavo Pérez Firmat dedica a este tema.

³ Ver, por ejemplo, Wilfredo de Ràfols “Writing to Seduce and Seducing to Write about It: Graphocentrism in *Don Juan Tenorio*”.

descrita como una violación fónica⁴ y como una variante del «enamoramiento de oídas» de la tradición del amor cortés.⁵ Zorrilla tiñe esta tradición tan sublimada y etérea de fuego y líquido, erotizándola, pero sin eliminar la distancia impuesta por el modelo «de oídas». Como afirma Gies, «La carta, extensión física de la mano de don Juan, contiene toda la calentura y fuego del amante seductor» (32). En diálogo con Gies, Fernández Cifuentes argumenta que «la originalidad de Zorrilla [...] consiste en presentar el acto de seducción engañosa en el momento mismo en que deja de serlo: la carta con que comienza el drama participa en una tradición que también cancela» (44), enamorando simultáneamente a doña Inés y al propio don Juan, que deviene el «seductor seducido» por la magia de sus propias palabras.

Notemos que la mecha se prende a través del fuego expresado a través de las palabras únicamente, pues en ningún momento ha habido contacto visual, ni mucho menos físico, entre los protagonistas, prometidos por sus familias desde la infancia, pero alejados, ya que Inés ha sido encerrada en un convento desde niña para proteger su honor. En una paradoja aún no notada por los críticos, el *Tenorio* es una obra donde apenas existe contacto físico entre los amantes (y su amor nunca se consuma). *Don Juan Tenorio* está diseñada de tal modo que, distanciando físicamente a los protagonistas, tiene el efecto paradójico de tocar todos los sentidos de sus lectores a través del lenguaje, haciendo que el contacto amoroso se transporte sublimado a través de la hapticidad de las palabras. Dice don Juan al escuchar a Brígida hablar de doña Inés (ofreciéndonos así un guion de recepción emocional del discurso):

Tan incentiva pintura
los sentidos me enajena,
y el alma ardiente me llena
de su insensata pasión.
Empezó por una apuesta,
siguió por un devaneo,
engendró luego un deseo
y hoy me quema el corazón.
[...]

⁴ Ver, por ejemplo, Gustavo Pérez Firmat, *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*.

⁵ Domingo Ynduráin define así el enamoramiento de oídas:

El amor de oídas, en esta tradición, funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la sensibilidad del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inesquivable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo. (s.p.)

Ver también Fernández Cifuentes 38-59.

De amor con ella en mi pecho
brotó una chispa ligera,
que han convertido en hoguera
tiempo y afición tenaz;
y esta llama que en mí mismo
se alimenta inextinguible,
cada día más terrible
va creciendo y más voraz. (1668-1675)

Efectivamente, y tal como demuestra Gies, una de las metáforas más complejas en *Don Juan Tenorio* es el fuego y sus variantes. El fuego enlaza las dos esferas (mística y amorosa) del drama al aludir simultáneamente al fuego místico del amor divino, pero también al fuego de la pasión entre los amantes, y a la purificación del pecado por medio de las llamas del infierno y la posibilidad de obtener la redención divina por medio del amor terreno. El fuego también alude a los poderes diabólicos del Tenorio y asimila su figura a la de Satanás, pero también la distancia de su precedente literario, ya que don Juan no acaba quemándose en las llamas del infierno como el burlador de Tirso.

Es mi propósito en este ensayo demostrar, a partir del análisis de las imágenes de fuego de David Gies, que existe todo un discurso líquido que sirve como contrapartida al fuego que permea la obra y que aún no ha sido, que yo sepa, estudiado todavía por la crítica. Si es verdad que «un texto romántico encierra su propio comentario (y) dramatiza su propio problema» (Fernández Cifuentes 58), argumentaré que Zorrilla crea una red de significados cambiantes que asimilan a doña Inés al mar, al río y al rocío, y estas cadenas de significado liminal, excesivo, fluyen y crean lo que denominaré un «discurso líquido» que cohesiona el significado de la obra y a su vez sirve para iluminar sus momentos más canónicos, como por ejemplo la escena del sofá, en la que voy a centrar mi análisis, especialmente en la imagen de las lágrimas cuajadas en los ojos de Inés como reacción a las palabras de don Juan. Los fluidos corporales en este drama son reflejos de la fluidez lingüística en la obra que proviene del *logocentrismo* del *Tenorio* pero también son «recuerdos», trazas líquidas en el texto de la sensualidad sublimada en el discurso.⁶ Antes de proceder al análisis del discurso líquido en el *Tenorio*, voy a incluir una sección dedicada a presentar la teoría del afecto y la transmisión de las emociones en relación con el *Tenorio*, que servirá para extender el significado del análisis de las imágenes líquidas al de la cultura española, tal y como hizo Gies al convertir la obra en emblema de un cambio de mentalidad, última obra romántica y primera obra burguesa. La pasión de un texto como el *Tenorio* puede verse en su dimensión afectiva y

6 Ver Ràfols, Pérez Firmat, y Fernández Cifuentes.

hasta químico-neurológica⁷ al centrarnos en estudiar la transmisión líquida del afecto que culmina en la escena del sofá, que podría entenderse a través de la noción de «sensescape» (paisaje sensorial) que David Howes desarrolla en *Empire of the Senses*, en cuya introducción afirma que «any period of great cultural change will be a time of sensory confusion, for social revolutions are always sensory revolutions» (11). Si, como afirmó Gonzalo Torrente Ballester, «el *Tenorio* es la más discutida, quizá, de las obras teatrales modernas, la más alabada y denostada, pero la única popular» (citado por Fernanández Cifuentes, 23), su análisis puede ayudarnos a entender el lenguaje emocional de la literatura y su impacto en la sociedad que lo recibe.

2. TRANSUBSTANCIACIÓN EMOCIONAL Y RECEPCIÓN AFECTIVA

Don Juan Tenorio ha sido objeto de tantos análisis, reescrituras y adaptaciones que es difícil aportar nada nuevo más allá de lo ya dicho por tantos investigadores sobre el tema, pero el impacto del texto permanece en cada lectura y se activa en cada representación, resucitando una magia que va más allá de lo que las palabras pueden expresar, especialmente cuando nos dejamos hipnotizar por los versos de don Juan y notamos un sentido de unión con el mundo al sentir con nuestro cuerpo cómo se resbalan por el texto y por el lagrimal de Inés y quizá por los nuestros,

... esas dos líquidas perlas
que se desprenden tranquilas
de tus radiantes pupilas
convidándome a beberlas,
evaporarse a no verlas,
de sí mismas al calor.... (2204-2209)

Vemos aquí desde el comienzo el llamado «placer de llorar» que estudia Anne Vincent-Buffault en *The History of Tears* en la tradición francesa: «The subjective experience of tears presented pleasure as a blend of the body and the mind, both sensation and internal movement, it was the discovery of the self, the happiness of feeling one's existence» (39). Notarse lágrimas descendiendo por el rostro es sin duda un modo de sentir que uno existe, una autoafirmación del placer de sentir(se) en medio del dolor. La dulzura de sentir el sabor salado de las lágrimas era una delicia ya desde el siglo XVIII, y ha llegado a considerarse, especialmente a la luz de las *Confesiones* de Rousseau, un tipo de «masturbación emocional» (Vincent-Buffault 39). En *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi afirman que «All periods have a repertoire of emotional codes that shape not only the expression of emotions but the emotions themselves. [...] The fact that emotions cannot

⁷ Y, además, endocrinológica, como hizo Gregorio Marañón (1924).

be separated from their expression means that they are performative: they fulfill a function, they communicate a message, they ask for a response (3).⁸ Y como señala Teresa Brennan en su pionero estudio *The Transmission of Affect*, que inició la eclosión del *affect theory* en el campo académico anglosajón, «the term *transmission of affect*» puede usarse para dar forma a un proceso que «is social in origin but biological and physical in effect. The origin of transmitted affects is social in that these affects do not only arise within a particular person but also come from without. They come via an interaction with other people and the environment. But they have a physiological impact» (16). Es decir, que cuando interactuamos con un ambiente poblado por personas reales o nos sumergimos en un texto de alto impacto emocional como el *Tenorio*, la reacción emocional de unos se transmite a otros, y estas reacciones también se producen a un nivel puramente físico: se originan en el texto y se «contaminan» y refuerzan con las emociones fisiológicas compartidas por el público. Aprendemos a sentir, como colectivo, leyendo ciertos textos, y que el *Tenorio* de Zorrilla sea sin duda la obra más leída, más representada y más parodiada del canon hispánico puede contemplarse estrictamente desde este punto de vista.⁹ Las emociones se contagian, se crean, se recrean, se transmiten. De texto a persona, de persona a persona, de texto a texto y de persona a texto.

Para demostrar este «contagio emocional» voy a usar como lectora modelo a Ana Ozores contemplando desde Vetusta hacia 1877 (*La regenta*, II) esta misma escena y voy a enmarcar las lágrimas de Inés, de Ana y de los espectadores a lo largo del tiempo como un tipo de guiño emocional de comunicación con lo divino que denomino «transubstanciación emocional», dada la mezcla de discurso religioso y fantástico que se produce en el texto. Argumento por medio del análisis de las imágenes líquidas contrapuestas al fuego en el drama de Zorrilla que este nos ofrece un puente para *sentir* en el cuerpo mismo no sólo el amor entre los protagonistas o un sentido de cohesión social sino también el amor permanentemente elusivo de lo divino en un momento de crisis religiosa profunda, reforzando así la lectura de David Gies que interpreta a *Don Juan Tenorio* a partir de un análisis sensorial/afectivo como el último drama romántico que presenta sin embargo el primer héroe burgués, como ya se ha discutido más arriba. Zorrilla, mediante el emblema de la lágrima de Inés que se evapora al calor de su propia

⁸ El propósito de su volumen es «to contribute to the history and critical interpretation of the emotions in relation to modern Spain, considering their evolution and their social and cultural significance, ...to constitute the history of the emotions as a consciously articulated field in the study of Spanish culture and history» (1). Mi ensayo puede enmarcarse en este propósito, ya que considera las emociones como una categoría de análisis histórico. Usando la noción de Raymond Williams de «estructura sentimental» (2), muchos de los artículos de *Engaging the Emotions* entienden también los sentimientos como modos clave de enfrentarse a un período histórico ya que las emociones son más profundas que las ideas mismas (2).

⁹ Ver David Gies, «Introducción» a *Don Juan Tenorio*, Jeffrey Bersett, *El Burlado de Sevilla: Nineteenth-Century Theatrical Appropriations of Don Juan Tenorio* y Ricardo Navas Ruiz, «Estudio preliminar» a *Don Juan Tenorio*, entre otros.

excitación, nos ofrece un nuevo guion para hablar con Dios; un consuelo para su público burgués que reconoce una presencia y una ausencia simultáneas en el discurso, y borra de este modo los límites entre sujeto/objeto a lo largo del tiempo, terrenal/celeste, cuerpo/mente, incluso la dicotomía pecado/salvación. Además, Zorrilla logra reavivar el erotismo inherente al lenguaje de la religión católica (maravillosamente señalado por Noël Valis en *Sacred Realism*) para seducir a sus lectores futuros y ayudarles a sentirse parte del mundo.¹⁰ De hecho, una de las tradiciones típicamente españolas de analizar el texto de Zorrilla es a través de la perspectiva teológica; Ibáñez, Casaldueiro y Valbuena Prat son ejemplos típicos (Fernández Cifuentes 31). Zorrilla nos hace *sentir* somáticamente que existe el amor, que hay esperanza y que Dios, al menos como personaje, existe y nos da la mano. Zorrilla crea una corporeización sensorial de lo más abstracto, una *encarnación* verbal/sensorial de lo más invisible, para que su público pueda volver a sentir a Dios a través de las ventanas de los sentidos, cuyo cruce y apelación tiene su emblema en el aspecto líquido del discurso.

Me interesa resaltar que en mi lectura del *Tenorio* de Zorrilla busco no tanto trazar un mapa fenomenológico de las emociones manifestadas en el lenguaje líquido (podría haber usado *Water and Dreams* de Gaston Bachelard para lograr este objetivo pero también a Julia Kristeva y su noción de lo abyecto) sino plantear una hipótesis centrada en explorar cómo se produce una *transubstanciación emocional* entre los protagonistas de la obra, don Juan y doña Inés (especialmente en la escena del sofá) y entre ellos como personajes y nosotros, los lectores o espectadores, que *comulgamos* con las emociones generadas por el texto de forma tan intensa que deviene somática, es decir, que se manifiesta en nuestro cuerpo. Como crítica, sólo mi propio cuerpo está a mi alcance, pero uso otros cuerpos literarios para explicar este tipo de recepción. Es decir, que la reacción corporal (lágrima que se evapora al calor de su propia emoción) experimentada por un personaje como Doña Inés al escuchar a Don Juan hablarle de rodillas en su quinta se trasladará también a la propia piel de los espectadores y lectores de la obra. Si la emoción implica movimiento desde su etimología, «un cruce o contaminación (*crossing*) entre cuerpos, sujetos y lugares» (Jensen y Wallace 1252), la lágrima que cuaja en el lagrimal de doña Inés es la somatización de una emoción que se transmite, casi sin la intervención consciente de la razón, en la piel misma de los espectadores-lectores.

¹⁰ En «Better Living through Dread» de Paul Megna, se demuestra que ya en los textos devocionales ingleses de la edad media se muestran guiones de sentimiento que ilustran cómo se puede hablar con Dios, y así se establecen parámetros de sensaciones apropiadas y controladas que crean comunidades de sentido. La amplia literatura devocional española puede considerarse desde esta óptica, especialmente textos como el Kempis o los más rotundos *Ejercicios* de Ignacio de Loyola. Las lágrimas de Inés al escuchar a don Juan en la escena del sofá como un índice de cómo relacionarse con Dios, como un guión emocional creado conscientemente por Zorrilla para calmar a su angustiado público burgués, atormentado por las dudas de fe y la incompatibilidad del mercantilismo capitalista con los principios cristianos.

3. LAS LÁGRIMAS DE LA REGENTA CONTEMPLANDO EL *TENORIO*: UN EJEMPLO DE RECEPCIÓN EMOCIONAL DE LA ESCENA DEL SOFÁ

Pocos textos hay de mayor plasticidad ni más fluidos verbalmente que el de Zorrilla; la vibración que genera nos hace todavía palpar de emoción, igual que sentía Ana Ozores al contemplar la obra de Zorrilla en escena en el teatro de Vetusta y sentir que (y nótese desde el comienzo el lenguaje líquido escogido por Clarín)

esos versos que ha querido hacer ridículos y vulgares, *manchándolos con su baba*, la necedad prosaica, pasándolos mil y mil veces por *sus labios viscosos como vientre de sapo*, sonaron en los oídos de Ana aquella noche como frase sublime de un amor inocente y puro que se entrega con la fe en el objeto amado, natural en todo gran amor. Ana, entonces, no pudo evitarlo, *lloró, lloró*, sintiendo por aquella Inés una compasión infinita. No era ya una escena erótica lo que veía allí; era algo religioso; el alma saltaba a las ideas más altas ... no sabía a qué; ello era que se sentía desfallecer de tanta emoción. (s.p., énfasis mío)

Las «lágrimas de la Regenta» al contemplar el cuarto acto de la primera parte del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla son un índice de recepción emocional de este texto, que se opone a otro modo más prosaico de recibirlo representado en los vetustenses y su baba contaminadora de versos, y el desdén de don Álvaro Mesía, para quien «el *Don Juan Tenorio* ya sólo servía para hacer parodias» (Fernández Cifuentes 26). Este choque es un índice de las tensiones recogidas en la novela, que se escribe sobre el texto de Zorrilla como un modo de mostrar lo distinta que es la mente idealista de Ana de la de sus prosaicos contemporáneos. Clarín separa implícitamente estos dos tipos de recepción con dos tipos de sustancia líquida: por un lado, está la baba viscosa como vientre de sapo (que anticipa el final de la novela con el beso de sapo de Celedonio) de la muchedumbre que ridiculiza la obra de Zorrilla, incapaz de penetrar sus misterios, pero que mancha su lenguaje al pasarlo por sus labios y sus lenguas. Por otro lado, está la recepción más aural representada en Ana Ozores, que ve más allá de lo erótico y que cuaja somáticamente en sus lágrimas de piedad, de Dolorosa, de compasión infinita. Clarín añade otra capa interpretativa: la de don Álvaro Mesía que observa desde fuera a Anita, sentado junto a ella en el palco y que

observó que el seno se le movía con más rapidez y se levantaba más al respirar. Se equivocó el hombre de mundo; creyó que la emoción acusada por aquel respirar violento la causaba su gallarda y próxima presencia, creyó en un influjo *puramente fisiológico* y por poco se pierde. Buscó a tientas el pie de Ana... en el mismo instante en que ella, de una en otra, había llegado a pensar en Dios, en el amor ideal, puro, universal. (s.p., énfasis en el original)

Ana Ozores está respondiendo con lágrimas a la misma escena que me ocupa aquí y que Clarín cita directamente en su texto, y la utilizo para probar con su recepción literaria un

patrón de lo que estoy etiquetando como una transubstanciación emocional que va entre personajes literarios pero que, creo, puede hacerse extensible a los receptores de este mismo texto. La clave de este poder puede empezar a calar en nosotros al percibir un ejemplo de comunicación afectiva; la producida mediante el discurso líquido en la obra.

4. LA TRANSUBSTANCIACIÓN EMOCIONAL EN LA ESCENA DEL SOFÁ: LA LÁGRIMA DE INÉS COMO GUION DE RECEPCIÓN AFECTIVA

Recordemos la escena del sofá en la que cuaja el discurso líquido diseminado, junto al discurso pirotécnico, en el texto: don Juan, junto a doña Inés por fin en la tranquilidad nocturna de su quinta a las afueras de Sevilla, va acercándose a su amada para evitar que huya, haciéndole entender que lo natural es amarse y animando a estudiosos tradicionales como Ticknor en 1855 a decir que «esta es una obra completamente inmoral» (cit. por Fernández Cifuentes 27). La fluidez del discurso de don Juan mimetiza la fluidez del río Guadalquivir junto al que se sitúa la quinta y enlaza las imágenes naturales escogidas de forma estratégica. En este sentido, es iluminador recordar las palabras de Bachelard en *Water and Dreams*: «Liquidity is the very desire of language. Language needs to flow» (187), que se va repitiendo en variantes a lo largo de su estudio, como cuando afirma que «The stream will teach you to speak», o que «Water is the mistress of liquid language, of smooth flowing language» (195). Si *Don Juan Tenorio* es una obra principalmente grafológica, como ya sabemos que ha dicho Ráfols, donde la carta (el lenguaje, la palabra) es el elemento de seducción fundamental (Pérez Firmat 15), y es especialmente poético que Zorrilla conecte su discurso con el del agua y que en la misma escena del sofá converjan lo interno y lo externo a través de motivos líquidos.¹¹

¹¹ Desde el siglo XVIII es un tópico el derramar lágrimas abundantes y el intercambio de fluidos lacrimosos en la novela sentimental (ver, por ejemplo, Buffault, *The History of Tears*). Pero el uso de este motivo en Zorrilla es mucho más complejo de lo que parece a primera vista, igual que sucede con la poesía de Bécquer o Coronado. Existen hasta la fecha pocos análisis de las lágrimas en el romanticismo (mi artículo de próxima aparición «Tears in Translation» sobre Carolina Coronado es uno de ellos), quizá porque su prevalencia hace trazar una fenomenología del motivo de las lágrimas una tarea imposible por lo abundante. En su estudio «Una lágrima, pero una lágrima sola: Sobre el llanto romántico», Russell Sebold traza una muestra de la presencia de las lágrimas en lo que él clasifica como el segundo romanticismo. En su artículo, sin embargo, no aparece citado el clásico de Zorrilla, aunque sí algunas de sus leyendas. La tesis de Sebold es que, en el segundo romanticismo (en contraste al predominio de la comedia lacrimosa setecentista) aparecen muchos ejemplos del uso del motivo de «una lágrima sola» que cuaja el dolor inmenso de los protagonistas románticos, su contención y desbordamiento condensados en una sola lágrima. Las lágrimas de Inés pueden verse en este terreno dominado por Macías y otros héroes románticos, pero su carácter es mucho más complejo. Una de las más efectivas por el intercambio de fluidos que en ella se produce es la que Sebold destaca en *Sab* de Avellaneda, donde

una lágrima gruesa y ardiente se desprendió de los ojos de Sab, cayendo sobre la mano de Teresa, que aún retenía en las suyas; y otra lágrima cayó también al mismo tiempo y resbaló por la fuente del mulato; esta lágrima era de Teresa, que, inclinada hacia él, le fijaba una mirada de simpatía y compasión. (Sebold, «Una lágrima» s.p.)

Don Juan empieza recordando el fuego de la escena anterior en el convento como contraste a la humedad que va a envolver la escena de seducción:

DON JUAN: ¡El fuego! ¡Ah! No os dé cuidado
por don Gonzalo, que ya
dormir tranquilo le hará
el mensaje que le he enviado.
DOÑA INÉS: ¿Le habéis dicho...?
DON JUAN: Que os hallabais
bajo mi amparo segura,
y el aura del campo pura,
libre por fin respirabais.
¡Cálmate pues, vida mía!
Reposa aquí, y un momento
olvida de tu convento
la triste cárcel sombría.
¡Ah! No es cierto, ángel de amor,
que en esta apartada orilla
más pura la luna brilla
y se respira mejor? (2158-2173)

Es este uno de los momentos más parodiados en la historia del teatro escrito en español, y por eso mismo debemos entender estéticamente la fuerza de su magnetismo emocional. En la anterior escena de la seducción remota por medio de la carta abrasadora predominaban las imágenes de fuego que culminan en el desmayo y ahogo de doña Inés. Ahora toca respirar, relajarse, y las imágenes de agua y fluidez aparecen en las referencias y también en la métrica empleada, con los octosílabos de rima abrazada rizando la superficie del lenguaje y haciéndola

También Sebold cita una imagen de una rima atribuida a Bécquer: «¿No sentiste una lágrima mía / deslizarse en tu boca?» Es difícil encontrar referencias a la vez más eróticas y más sublimadas del deseo sexual postergado eternamente. Quiero añadir una muestra más, la segunda estrofa de la Rima LIII de Bécquer:

Volverán las tupidas madre selvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aun más hermosas,
sus flores se abrirán;
pero aquéllas, cuajadas de rocío,
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día...
ésas... ¡no volverán! (s.p.)

líquida y fluida. El aroma y el sonido apelan a los sentidos de Inés y los espectadores, creando un maravilloso y total *sensescape* (según el ya citado concepto de Howes) que pone a nuestros sentidos en una situación de realidad aumentada y sumiéndonos a nosotros también en un mullido y placentero sofá. Pronto sentimos que somos mecidos por la brisa nocturna de los conocidos versos, víctimas nosotros también de la hipnosis que ejercita la voz de don Juan, llena de imágenes fluidas que culminan en la imagen de la «barca del pescador» que atraviesa cantando las aguas del Guadalquivir que riegan las orillas de la quinta de don Juan:

Esta aura que vaga llena
de los sencillos olores
de las campesinas flores
que brota esa orilla amena;
esa agua limpia y serena
que atraviesa sin temor
la barca del pescador
que espera cantando el día,
¿no es cierto, paloma mía,
que están respirando amor?

Esa armonía que el viento
recoge entre esos millares
de floridos olivares,
que agita con manso aliento;
ese dulcísimo acento
con que trina el ruiseñor
de sus copas morador,
llamando al cercano día,
¿no es verdad, gacela mía,
que están respirando amor? (2174-2193)

Se insiste, ya lo hemos visto, en la respiración y en la armonía y el sonido, combinando el olor de las flores con el sonido del agua atravesada dulcemente por la barca, o del viento entre los olivos, o el canto del ruiseñor. El texto se vuelve aural y háptico por momentos, y está lleno de ecos y vibraciones que llenan el lenguaje de agua «limpia y serena» y nos conectan con la naturaleza a través de todos nuestros sentidos —por ejemplo el aura/el olor a flores, la armonía del viento agitando las ramas de los floridos olivares que les rodean, el canto del ruiseñor que anuncia la mañana— que nos mecen hasta llegar al centro mismo de nuestro cuerpo, a nuestra respiración, controlada por el ritmo progresivo de los versos, que ha ido desde la agitación fogosa del convento, el incendio y la huida hasta un gracioso detenerse que no obstante recoge la fluidez natural del agua de un arroyo en la métrica rizada y en las

imágenes de mecerse y de vibración suave. Pero don Juan entreteteje en su discurso palabras que animan subliminalmente a Inés a acercarse más a él, a respirar su propio olor, y ponen énfasis del oído en la boca y la nariz. La referencia al «manso aliento» del viento nos indica que se está acercando cada vez más a su víctima (precisamente la llama «gacela mía», para dotar aún a la escena un aire de donjuanesca cacería que corre en paralelo al lenguaje místico y a las gacelas del *Cantar de los Cantares*). El silencio de doña Inés a las preguntas retóricas nos dejan sin respiración e indican su progresiva aceptación de la cercanía del cuerpo de su amado, el paso del plano de la voz-oído al plano de la mirada. Además, su silencio facilita que nosotros como espectadores ocupemos su posición de pasivo apasionamiento emocional, y nos prepara, con ella, para recibir simbólicamente la esperada *comunión* con la presencia del cuerpo del amado, antecedente del cuerpo divino. Notemos que la descripción se centra en la boca, en el aliento, igual que antes se centraba en la voz y el lenguaje a través de la carta. Comienza Zorrilla a sembrar las semillas del proceso de sublimación de la pasión erótica en pasión mística en el discurso.

Y estas palabras que están
filtrando insensiblemente
tu corazón, ya pendiente
de los labios de don Juan,
y cuyas ideas van
inflamando en su interior
un fuego germinador
no encendido todavía,
¿no es verdad, estrella mía,
que están respirando amor? (2194-2203)

La escena culmina, apropiadamente, uniendo dos subtextos dominantes en el discurso desde el centro del drama, desde la seducción por la carta: fuego y líquido, masculino y femenino. La expresión «filtrar» merece nuestra atención, ya que Doña Inés, cuando es seducida por la carta de don Juan en la escena tercera del Acto III, analiza su reacción preguntándose

¡Ay! ¿Qué *filtro* envenenado
me dan en este papel,
que el corazón desgarrado
me estoy sintiendo con él? (1732-35, énfasis mío)

Su uso de *filtro* alude aquí a la «Bebida o composición con la que se pretende conciliar el amor de una persona» (*DRAE*). Sin embargo, cuando don Juan describe sus propias palabras como «estas palabras que están / filtrando insensiblemente / tu corazón» (2194-2196) está

aludiendo a la acepción de filtro como «Materia porosa, como el fieltro, el papel, la esponja, el carbón, la piedra, etc., o masa de arena o piedras menudas, a través de la cual se hace pasar un líquido para clarificarlo de los materiales que lleva en suspensión» (*DRAE*). Se trata de una productiva confusión que hace una transición entre el papel de la carta, que está metafóricamente envenenado con un filtro de amor, y el filtro de las palabras que penetran simbólicamente la piel y llegan hasta el corazón de Inés (y el nuestro). Es una manera hermosa de mojar el discurso y figurar el lenguaje como si fuera una piel a través de cuyos poros penetra el lenguaje líquido del hipnótico don Juan.

Con palabras como «inflamar», «fuego germinador» y «estrella mía» se anticipa la imagen central para probar mi tesis sobre el lenguaje líquido en la obra, después de habernos preparado a nosotros y a Inés con una amplificación que aumenta nuestra sensibilidad a las imágenes líquidas que ha ido sembrando en su texto y que cuajan aquí, en la imagen del resultado/efecto del discurso convertido ya —literalmente— en líquido corporal:

Y esas dos líquidas perlas
que se desprenden tranquilas
de tus radiantes pupilas
convidándome a beberlas,
evaporarse a no verlas,
de sí mismas al calor.... (2204-2209)

Con la imagen de la «evaporación» y el calor y la mineralización del líquido en perla se solidifica el líquido y se recoge en el lenguaje todo el discurso de fuego, aunándolos en este momento climático que no acaba en beso sino —como sería químicamente apropiado al fusionar lágrimas y calor en evaporación— anunciando la volatilización en perfume y alas de las almas de los amantes justo en el final de la obra.¹²

La lágrima de Inés que se solidifica como perla un segundo en el lagrimal, zona liminal por excelencia, justo antes de evaporarse al calor de la mejilla ruborizada, enlaza con la tradición de las lágrimas románticas, pero también la modifica y sirve para dar cohesión a los motivos asociados con Inés —mujer arquetípicamente líquida, ángel, evaporación de sí misma, fantasma— con los motivos asociados a don Juan —hombre, fuego, energía, materia—. La lágrima de

¹² Uno de los significados ya en desuso de *vapores* estaba conectado precisamente con la histeria femenina, causada según los médicos de la época por una falta de relaciones sexuales: «Accesos histéricos o hipocondríacos, atribuidos por los antiguos a ciertos vapores que suponían nacidos de la matriz o de los hipocondrios y que subían hasta la cabeza» (*DRAE*), de modo que el vapor era al mismo tiempo como una nube inefable y un recordatorio sublimado que unía de forma semilíquida la matriz con la cabeza.

Inés somatiza toda la pasión inefable y voluptuosa que recorre el cuerpo de la novicia. Resisto la tentación de citar su famosa respuesta y me limito a los versos en los que, tras reconocer que el poder de don Juan para hechizarla con su «vista fascinadora» y su «palabra seductora» procede «tal vez» de Satanás (2240-43), se rinde a don Juan, utilizando en el clímax de su discurso, precisamente, otro motivo líquido enlazado al fuego asociado con el protagonista:

No, don Juan, en poder mío
resistirte no está ya;
yo voy a ti como va
sorbido al mar ese río. (2248-2252)

El motivo de la lágrima se ha ido metamorfoseando y ha pasado por varios estados en el espectro de lo sólido a lo líquido hasta que ha desembocado en la imagen del río que va «sorbido», palabra que podemos beber, al mar.¹³ Tracemos su presencia en el texto. Ya habíamos visto perlas en otros lugares en la obra. Recordemos que cuando Brígida describe a don Juan los encantos de la novicia la descripción traza una red de motivos asociados con doña Inés que culminan aquí. Brígida describe a doña Inés como «pobre garza enjaulada / dentro la jaula nacida» (1250-1251) y explica que Inés no es consciente de su propio encanto ya que «nunca

¹³ Que toda esta escena ocurra en una estancia desde la cual puede verse el río Guadalquivir es un refuerzo del significado liminal de la palabra «orilla». Los amantes están al borde del río y al borde de la consumación de su amor, pero la llegada del padre de doña Inés «hace agua» las pretensiones del seductor seducido, que huye, también simbólicamente, en barca y ya no vuelve a ver a Inés viva, volviéndose cierto que Inés vaya a ser sorbida por el mar, «que es el morir» manriqueño. Pero ser sorbido es mucho más que morir, especialmente dadas las expresiones de arrobamiento y deseo desbordado de la protagonista femenina, más próxima a la «pequeña muerte» del orgasmo que de la muerte postergada que le espera:

...no podré resistir
mucho tiempo sin morir
tan nunca sentido afán.
[...]
...oyéndoos me parece
que mi cerebro enloquece
y se arde mi corazón.
[...]
Tal vez poséis, don Juan,
un misterioso amuleto
que a vos me atrae en secreto
como irresistible imán
[...]
¿Y qué he de hacer, ¡ay de mí!,
sino caer en vuestros brazos,
si el corazón en pedazos,
me vais robando de aquí? (2224-2248)

[vio] sus plumas / del sol a los resplandores» (1254-1255). Cuando don Juan le pregunta si está hermosa, Brígida contesta «como un ángel» (1282), siguiendo el tema de pájaro, jaula, y contrastando con las imágenes satánicas y de fuego que Zorrilla pone en boca del protagonista. Lo que me interesa es la aparición del motivo de la flor y el rocío asociados a Inés:

¡Oh! Hermosa flor, cuyo cáliz
al rocío aún no se ha abierto,
a trasplantarle va al huerto
de sus amores Don Juan. (1318-1321)

Unas escenas más tarde, ya en el Acto tercero («Profanación»), cuando la abadesa habla a doña Inés en su celda para comunicarle la decisión paterna de que se meta monja y no se case con su prometido, las imágenes tornan a los mismos motivos: «Mansa paloma» (1462) y «lirio gentil» (1470). Notamos otra vez que el claustro representa la muerte de la flor que es Inés y se caracteriza como algo sin líquido, seco en su deshojarse por los «besos del aura»:

Lirio gentil [...]
aquí a los besos del aura
vuestro cáliz abriréis,
y aquí vendrán vuestras hojas
tranquilamente a caer. (1470-1477)

Y la reacción de Inés a la noticia reafirma el discurso de sequedad contra el huerto fértil asociado con don Juan: dice Inés que encontró en el discurso de la abadesa «a lo menos aridez» (1526). La carta de don Juan comienza apelando a doña Inés llamándola

Inés, alma de mi alma,
perpetuo imán de mi vida,
perla sin concha escondida
entre las algas del mar.... (1692-1695)

Utiliza la imagen del mar y la perla de un modo muy original, al enfatizar la vulnerabilidad de algo tan valioso pero desprotegido. Esta «perla sin concha escondida / entre las algas del mar» también puede entenderse como una reafirmación de este discurso líquido asociado a Inés y su erotización subliminal. Una perla es literalmente una lágrima calcificada. Don Juan se sitúa, en contraste, en una situación también vulnerable y liminal, pero asociada con el fuego, como ha señalado Gies: «... en medio del cráter / desamparado batallo / suspendido en él me hallo / entre mi tumba y mi Inés» (1684-1687). Regresemos una vez recordado este hilo de imágenes a la imagen central:

Y esas dos líquidas perlas
que se desprenden tranquilas
de tus radiantes pupilas
convidándome a beberlas,
evaporarse a no verlas,
de sí mismas al calor.... (2204-2209)

Los espectadores confían en la descripción de don Juan pues no pueden ver desde el patio de butacas las lágrimas («esas dos líquidas perlas») que brotan redondas y tranquilas de las pupilas de Inés, incitando uno de los gestos más eróticos de toda la historia del teatro: don Juan desea, es incitado a *beber* las lágrimas, a intercambiar fluidos con uno de los órganos más eróticos (así han percibido los ojos Freud, Barthes, Buñuel y Baudrillard, entre tantos otros). Para Rousseau, sin embargo, «aural sensitivity was superior to vision when it was a question of emotion» (Vincent-Buffault 34).

Parece, a primera vista, que lo fónico culmina en lo húmedo, pero no culmina, ya que nos quedamos suspendidos en un hiato igual que la lágrima que se condensa y luego se evapora sin ser besada. El beso nunca se produce, la lágrima nunca se bebe, ni el intercambio de fluidos ocurre tampoco, aunque las emociones, desde el punto de vista de la teoría del afecto, sí que se comunican entre sí. En su introducción, «Facing Emotions», las editoras del volumen de *PMLA* dedicado a las emociones en la literatura, Katherine Ann Jensen y Miriam L. Wallace, explican el origen de la palabra «emoción», que proviene de latín *emovere*, que significa literalmente mover de un lado a otro, desplazar. En efecto, «la literatura puede transmitir una emoción sin nombrarla [...] la literatura puede, a través de las palabras, desatar sensaciones que paradójicamente escapan el análisis verbal» (Jensen y Wallace 1263, traducción mía). Las lágrimas de Inés permanecen cuajadas de emoción unos breves segundos y su momentánea solidez las asimila a perlas, pero al calor de la excitación erótica de las mejillas de Inés las dos lágrimas, hechas de agua, se evaporan «de sí mismas al calor», una metáfora autoerótica que enfatiza la unión y la falta de unión simultáneas en el discurso, erótico y postergante al mismo tiempo. Podría ser más explícita en mi interpretación sexual del discurso, pero no querría eliminar la sublimación inherente a la postergación eterna emblemática en Inés (y luego, como hemos visto ya, en Ana Ozores), que muere virgen (no así la Regenta). Concluye la escena, ahora sí, pasando a un plano predominantemente visual. Las imágenes de luz y espejo, el color encendido, la elección de la cualidad de la hermosura por vez primera tejen y hacen llegar al clímax toda la red de significados anteriores, en un discurso autoerótico que es al mismo tiempo luz y espejo, es decir, su propia fuente y su propio reflejo. Sólo el discurso hace que los protagonistas se toquen, el beso se posterga indefinidamente, y permanecemos, como doña Inés, en un limbo, esperando eternamente algo que no va a ocurrir.

...y ese encendido color
que en tu semblante no había,
¿no es verdad, hermosa mía,
que están respirando amor?
¡Oh! Sí, bellísima Inés,
espejo y luz de mis ojos;
escucharme sin enojos,
como lo haces, amor es;
mira aquí a tus plantas, pues,
todo el altivo rigor
de este corazón traidor
que rendirse no creía,
adorando, vida mía,
la esclavitud de tu amor. (2210-2223)

Quizá una de las razones por las cuales este texto de Zorrilla, y en particular las escenas de la carta y el sofá, respectivamente, son tan poderosas y parodiadas es porque materializan al mismo tiempo el amor y su imposibilidad a través de un énfasis primero en la voz y luego, por medio de la imagen de la lágrima, en los ojos, en la mirada. Así, la lágrima de Inés que se evapora es el emblema de la reacción que comenzó con la carta de don Juan.

Del mismo modo que lo que pasa entre Brígida e Inés es sólo un papelito (Pérez Firmat 15), lo que pasa entre Inés y don Juan está cuajado en una materia liminal por excelencia: una lágrima, que nace del interior del cuerpo y lo deja buscando otro cuerpo con el que nunca llega a encontrarse. La lágrima evaporada de Inés contiene en ella tanto el líquido como el fuego que permean todo el discurso de la obra y son a su vez un ejemplo del eterno contacto elusivo ilustrado en sus versos, que comienzan eróticos y se tornan místicos, empiezan rebeldes y se domestican y divinizan a un tiempo, evaporando la transgresión que contienen. Recordemos que para Gregorio Marañón en los años 20 del siglo pasado don Juan representaba, desde un punto de vista endocrinológico, el modelo opuesto a la masculinidad precisamente por diseminar su palabra y su seducción de forma biológicamente improductiva. Para él, «don Juan es un histérico, [...] un hipererótico polígamo» (citado por Fernández Cifuentes 29). Esta unión del fuego de don Juan y las lágrimas de Inés se resuelve en vapor, una imagen similar a la niebla o los rayos de luna, igual que la rebeldía del héroe y su satanismo en la primera parte que se esfuman volátiles entre perfumes en la acotación para la cursi escena final que cierra el drama con su «Misericordia de Dios y apoteosis del amor»:

Cae don Juan a los pies de doña Inés, y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón.» (225)

Es tentador decir que en la segunda parte del *Tenorio* el deseo se hace agua, pero no sería técnicamente correcto ya que el líquido de la primera parte se condensa y se convierte en vapor que asciende en esa forma a los cielos. Lo ridículo de esta escena lo es un poco menos si tenemos toda esta lógica biológica en cuenta en nuestra lectura. Nada en la obra es un error; nada está dejado al azar.

Se ha demostrado hasta aquí que existe un discurso líquido complementario al fuego en la primera parte del *Tenorio* de Zorrilla. Este discurso líquido, que se manifiesta por medio de imágenes asociadas a Inés como el rocío o la perla, o por medio de la presencia del río Guadalquivir sobre la que fluye el hechizo de las palabras de don Juan en la escena del sofá, nos ofrece un índice de cómo recibir el texto como espectadores o como lectores. El mensaje subliminal va más allá de promover las lágrimas y la piedad como vehículo del amor divino. Además de hacernos sentir la unión entre los protagonistas, la imagen de las lágrimas que se evaporan al calor de su propia emoción constituyen un nuevo patrón de comportamiento estético y emocional, y además, son un nuevo guion de comunicación con lo divino y una herramienta de cohesión social a través del «contagio emocional» que recoge un momento de cambio social a través de los sentidos. La percepción del *Tenorio* como la obra católica por excelencia no se basa tanto en su aparentemente torpe resolución teológica sino en el modo que tiene el discurso de incitar una reacción física que se transfigura en puente para alcanzar lo sagrado, lo fantasmático, lo divino y lo invisible que predominan en la segunda parte del texto, ‘cancelando’ la primera. El subtítulo «Drama religioso-fantástico en dos partes» capta bien tanto la mezcla de la tradición del teatro de magia (Gies 23-30) y del discurso místico que aún Zorrilla como su intención de llevarnos a un universo de cosas que no se ven, que pertenecen al mundo de «lo religioso» y «lo fantástico». Zorrilla consolará a los espectadores de su *Tenorio* haciéndoles «sentir», casi «tocar», algo que habían dejado de sentir cerca: el amor del P/padre abandonado, es decir, de Dios. Esto no elimina la lectura erótica del texto, especialmente al modo psicoanalítico, que funciona por transferencia. Sigmund Freud, en *La interpretación de los sueños*, ofrece una posible lectura de este desplazamiento sublimador que contiene dentro de sí indudables trazas eróticas, llamando la atención no sólo sobre la intercambiabilidad de los fluidos corporales en los sueños sino también sobre la posibilidad de representar los genitales femeninos como un ojo, y los masculinos con una mano. Dice Freud que

Los genitales pueden también ser representados en los sueños por otras partes del cuerpo: el miembro masculino puede ser figurado por la mano o el pie, el orificio genital femenino por la boca, la oreja, o incluso el ojo. Las secreciones del cuerpo humano —lágrimas, orina, semen, etc.— pueden ser entendidos como intercambiables en los sueños. [...] Lo esencial en esta cuestión es que se sustituye una secreción *importante*, como el semen, por otra «indiferente». (343, traducción mía)

Igual que los místicos utilizan el lenguaje erótico y amoroso para hacer sentir a los que no han tenido la suerte de experimentar la sensación todopoderosa de éxtasis o unión con lo divino algo que transporte, metafóricamente, la sensación de placer de dicha unión, Zorrilla empleará el discurso erótico sublimado en discurso religioso para hacernos «sentir» la presencia de Dios pero también su carácter permanentemente elusivo. Las lágrimas cuajadas en el lagrimal evaporándose al calor de sí mismas son el emblema de este tipo de reacción afectiva; son una demostración de amor y entrega que nunca llega al clímax. Recordemos una vez más que la relación sexual entre don Juan y doña Inés nunca se consume, y de ello son símbolo las llamitas que salen de sus bocas hasta las alturas en un beso evaporado y celestial. Las lágrimas de doña Inés proceden de una larga tradición católica y mística que las venera de forma casi fetichista como una de las señales (materialización táctil y corporal de lo invisible retiniano) de la reacción física que «prueba» mediante el cuajarse líquido de la emoción la supuesta existencia del Amado que genera esta reacción física.¹⁴

Las emociones se transmiten, se contagian y se diseminan. En recientes estudios sobre el cine como *The Skin of the Film* de Laura Marks (2000), se pone de manifiesto cómo se puede generar desde la pantalla sensaciones que primero afectan al cuerpo (por ejemplo, el erizarse de la piel, las lágrimas) y luego son percibidas por la mente (se me han puesto los pelos de punta así que debo estar asustada). En otro texto clásico del corpus marcado por el «giro afectivo» de los estudios culturales, Massumi afirma que «la respuesta al nivel de la piel es el barómetro de la intensidad de un sentimiento o emoción» (citado por Labanyi, 225). En un texto de tanto alcance cultural como el *Tenorio*, resulta todavía más revelador explorar estas dimensiones, ya que la emoción se contagia a nivel individual pero también colectivo, y las emociones crean patrones de recepción emocional y somática, neuroquímica, que subliminalmente nos hechizan, nos sumergen y empapan nuestra lectura no sólo de un texto sino de quiénes somos, o incluso de por qué existimos, de qué significa amar, ser mujer, ser hom-

¹⁴ La Dolorosa, una de las imágenes más veneradas del imaginario católico, suele representarse en forma preferentemente escultórica, privilegiando el tacto, la materialización física de lo divino. Las lágrimas que surcan sus mejillas son casi perlas, pues se fabrican de cristal transparente y reflejan la luz. Este momento infinitesimal captado por los escultores barrocos, las lágrimas cuajadas como perlas resbalando por las mejillas de la Virgen es a la vez un momento generador de reacciones físicas. El hecho de que las procesiones sean el lugar donde estas esculturas son veneradas, a su vez acompañadas de señales físicas (Valis 58), predominantemente sacrificiales, por parte del público que las venera, nos enseña algo útil que Zorrilla conocía bien: el poder de cuajar la emoción efímera por medio del arte y de mostrar al mismo tiempo su carácter elusivo. Esto puede extenderse a tantas otras imágenes del imaginario católico que dependen de la presencia de líquidos corporales para funcionar como objetos estéticos y religiosos: la sangre de la frente coronada de espinas de Cristo, las llagas de Cristo, la sangre del costado de Cristo, los clavos de Cristo rodeados de fluido corporal, el sudor de Cristo que tiene la capacidad 'milagrosa' de reproducir su rostro en el tejido con que la Verónica le seca la frente, las lágrimas de su Madre, las lágrimas de los místicos, las lágrimas de los fieles que son percibidas como un don similar al de la gracia que purifica (*catarsis*) su fe mediante un exceso de emoción, etc.

bre, o ser españoles. ¿Por qué regresamos al *Tenorio*? Como hemos visto, en la archiconocida pero no suficientemente comprendida escena del sofá se produce algo que es muy similar a la hipnosis: el hechizo o seducción de doña Inés por don Juan, por su «vista seductora» y su «palabra fascinadora», pero también el hechizo o la hipnosis de nosotros, como espectadores, que aprendemos de la pasiva pero apasionada Inés un patrón de recepción emocional nuevo en el que cuaja toda una metafísica consoladora perceptible por los sentidos y a menudo imperceptible por la razón, si es que queremos mantener esta falsa dicotomía por cuestiones pedagógicas.

En la tradición católica, el dogma de la transubstanciación alude a la conversión del pan y el vino en el sacramento de la eucaristía en el cuerpo y la sangre de Cristo, respectivamente. A través de un análisis de las lágrimas de Inés en el contexto del discurso líquido en la obra de Zorrilla hemos podido ver de modo más consciente cómo se produce una transubstanciación emocional: a través del amor fascinado de la novicia por don Juan empezamos a sentir la emoción nunca completamente acabada de *sentir* la presencia de Dios y no poderlo tocar. Es ilustrativo aquí traer el famoso *Noli me tangere* con el que el Jesús resucitado responde al impulso de tocarle a María Magdalena: *No me toques*. Al igual que en estos lienzos, el líquido sirve como vehículo de comunicación y sublimación simultáneas, como un tipo de «cathartic representation» que se conecta, como explica Pura Fernández en su excelente artículo «Emotional Readings for New Interpretative Communities in the 19th century», con una hiperestimulación sensorial promovida por la literatura (62). Entre Ana Ozores y doña Inés (y nosotros los lectores de hoy) se establece una comunidad emocional marcada por una lectura que se realiza a través del cuerpo.¹⁵ Doña Inés se transforma, más que en una seducida pasiva, en un modelo de nueva lectora que se deja hipnotizar por ese puro texto sin huella biológica permanente que es don Juan y reacciona a su efecto con su cuerpo en un nuevo modo de guión de lectura y apropiación del conocimiento. El discurso líquido en *Don Juan Tenorio* forma, a través del ejemplo de la reacción de la protagonista, un nuevo modo de «leer» a través del cuerpo y con el cuerpo y de crear comunidades emocionales/hápticas/afectivas a lo largo de la historia.

¹⁵ Al igual que sucedía con los lectores del bestseller gótico de Agustín Pérez Zaragoza *Galería fúnebre* (1831) analizados por Fernández, en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla «The model of reader-listener... can be defined as a cultural subject who is the actor-spectator of a narrative exercise that seeks to stretch his—or rather her—sensory experience to the maximum (64).

OBRAS CITADAS

- ALAS, Leopoldo. *La Regenta*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta--1/html/>
- BACHELARD, Gaston. *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas, The Pegasus Foundation, 1983.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "Volverán las oscuras golondrinas" (*Rimas y Leyendas*). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst7z1>
- BERSETT, Jeffrey T. *El Burlado de Sevilla: Nineteenth-Century Theatrical Appropriations of Don Juan Tenorio*. Juan de la Cuesta, 2003.
- BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. Cornell UP, 2004.
- DE RÀFOLS, Wilfredo. «Writing to Seduce and Seducing to Write about It: Graphocentrism in *Don Juan Tenorio*». *Revista Hispánica Moderna*, vol. 50, no. 2, 1997, pp. 253-65.
- DELGADO, Luisa Elena, Pura Fernández y Jo Labanyi. «Introduction: Engaging the Emotions. Theoretical, Historical, and Cultural Frameworks». *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, editado por Luisa Elena Delgado et al, Vanderbilt UP, 2016, pp. 1-20.
- FERNÁNDEZ, Pura. «Emotional Readings for New Interpretative Communities in the Nineteenth Century: Agustín Pérez Zaragoza's *Galería fúnebre* (1831)». *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, editado por Luisa Elena Delgado et al. Vanderbilt UP, 2016, pp. 56-76.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. Prólogo. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, Crítica, 1993, pp. 1-66.
- GIES, David T. Introducción. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, Castalia, 1994, pp. 7-69.
- GÓMEZ CASTELLANO, Irene. «Tears in Translation: Carolina Coronado's Sapphic Poems». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 20, no. 4, 2019, pp. 353-379.
- HOWES, David, editor. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Berg, 2005.
- JENSEN, Catherine Ann and Miriam L Wallace. «Introduction. Facing Emotions». *PMLA*, Special Topic: Emotions, vol. 130, no. 5, 2015, pp. 1249-68.
- LABANYI, Jo. «Doing Things: Emotion, Affect and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, nos. 3-4, 2010, pp. 223-33.
- MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke UP, 2000.
- NAVAS RUIZ, Ricardo. Estudio preliminar. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, Crítica, 1993, pp. ix-xxviii.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Duke UP, 1986.
- SEBOLD, Russell P. «"Una lágrima, pero una lágrima sola". Sobre el llanto romántico». <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv1219>
- SERRALTA, Frédéric. «Construcción sensorial y tensión dramática en el *Don Juan Tenorio*». *Notas y estudios filológicos*, vol. 3, 1986, pp. 7-24.

VALIS, Noël. *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*. Yale UP, 2010.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France*. London, Macmillan, 1991.

YNDURÁIN, Domingo. «Enamorarse de oídas». http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/enamorarse-de-oidas/html/b405b154-2102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html