

# La mujer como objeto y sujeto del sueño erótico en la poesía española de la primera modernidad

*Alicia Herraiz Gutiérrez*

Universidad Isabel I

**Resumen:** El motivo del sueño en poesía sirve como mecanismo de distanciamiento que facilita la expresión de la sexualidad. De ese modo la poesía del sueño erótico se articula como espacio para la transgresión. A través de la figura de la mujer, que puede ser actriz del sueño o creadora del mismo, además de participante activo o pasivo del juego amoroso, se estudia de qué manera se ejecuta ese potencial transgresor de la poesía del sueño.

**Palabras clave:** Poesía – Sueño erótico – Transgresión – Mujer – Agencia



El sueño es un motivo literario sugerente porque permite una expresión libre de restricciones sociales; más aún cuando se trata de un sueño erótico puesto que tradicionalmente la sexualidad se ha visto envuelta en un velo de pudor y sujeción que dificulta la libre expresión y representación de lo sexual. En este ensayo se propone tomar la figura de la mujer como referente a través del cual analizar el motivo del sueño erótico en la poesía española de la primera modernidad, estudiando hasta qué punto el filtro del sueño puede contravenir las normas habituales de decoro. Para ello se han seleccionado obras de Juan Boscán, Gutierre de Cetina, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Antonio de Solís, Francisco Morán de la Estrella (como compilador), Francisco de Quevedo y Luis de Góngora, además de varios textos anónimos de esa época. Sin embargo, antes de estudiar la manera en que se desenvuelve la mujer en este tipo de poesía es esencial conocer la naturaleza del medio expresivo, el poder del sueño como recurso literario. El elemento del sueño define el cauce que seguirá el discurso de manera fundamental, influyendo tanto en el tono como en la óptica.

El sueño es un motivo de interés tanto en literatura como en psicología debido a su potencial como generador de ideas e imágenes significativas. Se trata de un fenómeno fundamentalmente involuntario que sitúa al individuo ante conceptos poderosos y novedosos que debe integrar en su psique y su personalidad (Stewart 297). Pero, además

de explorar conceptos nuevos, el sueño permite liberar ideas: “El sueño puede engañar o consolar, pero ante todo libera la expresión —de manera freudiana— para los pensamientos permitidos tan solo al subconsciente” (Beccaria 55). De modo que en la esencia del sueño está su capacidad de desencadenar combinaciones de significados proporcionando así un nuevo camino a la expresión.

El sueño y la poesía funcionan en un terreno similar pues ambos son procesos metafóricos en los que lo inefable alcanza la expresión a través de imágenes altamente significativas (Cencillo 33-35). La poesía que utiliza el motivo del sueño abre un campo de expresión particularmente rico en el que es posible explorar aquellos conceptos cuya manifestación está restringida en los espacios habituales. Así sucede con los poemas que tratan el tema del sueño erótico en los que se hace posible presentar facetas habitualmente reprimidas de la sexualidad.

El estado del sueño genera una serie de dualidades que la poesía recoge. Soñar, o acaso dormir, supone ser y no ser al mismo tiempo; seguir con vida, pero haber perdido la consciencia. Los sonetos que tratan el tema del sueño se configuran entonces en torno a una serie de oposiciones del tipo vida/muerte, dulzura/amargor, luz/oscuridad, gozo/sufrimiento, etc. (Maurer 162) en las que el primer término —vida, dulzura, luz, gozo— se alinea invariablemente con el sueño. Así, Juan Boscán habla de un “dulce soñar (...) dulce gozar (...) dulce no estar en mí (...)”, del mismo modo que Gutierre de Cetina exclama “¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!” (Rivers 71). El sueño se interpreta invariablemente como algo dulce que proporciona un bien. En el primer cuarteto de este soneto de Antonio de Solís se dice que: “Gozaba yo (harto digo) yo gozaba: / ¡Oh sinsabor de mi fortuna injusto! / Gozaba pues (¡gran novedad!) un gusto; / soy infeliz. ¿Quién duda que soñaba?” (Rivers 74). De modo que el sueño se asocia de manera constante con la felicidad.

Ese verso de Cetina, “sabrosa ilusión”, revela además la forma en que se encuadran estos aspectos positivos del sueño. Se trata de un nivel superior de la dualidad que vertebrata la poesía del sueño: la oposición entre ilusión y realidad. La vida, dulzura, luz y gozo que pertenecen al sueño son, en última instancia, irreales, por lo que en la esencia del poema se produce un contraste entre ilusión y realidad. La ilusión es mucho más apetecible, pero no deja de ser una “mentira” o más comúnmente un “engaño” (Rivers 71). En ocasiones la voz poética es consciente de estar soñando: “bien conozco que duermo y que me engaño”, dice Cetina (Rivers 71). En otros casos se plantea la duda e incluso se posterga la certeza del sueño hasta el final, cuando la ilusión se escapa y únicamente queda la decepción (Alatorre 198-201). Pero, en todo caso, siempre está presente el contraste entre ilusión y realidad, el recordatorio de que lo que sucede en el sueño no es real.

En la poesía, las fronteras del sueño se desdibujan y la diferencia entre el sueño que se produce al dormir y la ensoñación del sujeto despierto que se deja llevar por la imaginación se desvanece. Todo es sueño y por tanto todo es irreal. El poeta, como Fernando de Herrera, se encuentra “en sueño, o en ilusión perdido” (Rivers 72). Esta

ubicuidad de la asociación del sueño con la irrealidad es importante porque establece el sueño como un terreno que permite la realización de imposibles. Dichos imposibles pueden consistir en el reencuentro con la persona amada después de la muerte (Alatorre 178), pero también pueden entenderse como llevar a cabo “lo que no se puede”, en el sentido de realizar lo prohibido. La irrealidad y el “engaño” que caracterizan al sueño suponen que los actos que en él se produzcan no pueden ser punibles. Por tanto, el sueño se instituye como una zona segura en la que llevar a cabo la transgresión merced al énfasis que se realiza en la asociación con la ilusión.

Esto nos lleva hacia la poesía del sueño erótico. La poesía amorosa, como la poesía de cancionero, habla del amor y del deseo que despierta la amada sin ir más allá, sorteando la cuestión carnal. La poesía erótica, por otro lado, adopta una forma satírica y jocosa, lo que supone que la parte erótica se trate de manera directa y vulgar de tal modo que casi se puede hablar de pornografía antes que de erotismo. Sin embargo, la poesía enmarcada dentro del sueño erótico alcanza el equilibrio entre ambas ya que exhibe un tratamiento mucho más directo de la sexualidad, cuya expresión está habitualmente reprimida, sin por ello caer en la crudeza de la poesía erótica satírica. Más allá de la asociación evidente entre erotismo y sueño a través del espacio común de la cama, la poesía del sueño se presta fácilmente a la expresión erótica dada su irrealidad. “Protegido por el sueño —que aleja lo dicho de la realidad— el poeta tiene la libertad de expresar fantasías y deseos físicos de una manera muy directa” (Schatzmann 192). Lo sexual se trata de manera clara y sin recurrir a la sátira como instrumento que mediatice y aleje la voz poética del acto descrito.

Este distanciamiento del tema carnal, ya sea a través de la sátira o del mecanismo del sueño, resulta necesario por el ambiente restrictivo en torno a la expresión sexual. Con la implantación del cristianismo en Occidente se desvanece la cultura de expresión libre de la sexualidad del mundo clásico siendo sustituida por la prohibición y el control tanto del acto como de su expresión. La sexualidad queda reducida a espacios y contextos muy concretos. El sexo debe conducir a la procreación, no al placer, y realizarse únicamente dentro de la santidad del matrimonio. Las normas que restringen la sexualidad afectan tanto al acto en sí como a su expresión y manifestación: no se debe pensar en el sexo, no se debe hablar del mismo y, si se hace, ha de reflejar lo que se considera permisible y evitar mencionar las desviaciones prohibidas.

Sin embargo, el sueño escapa las restricciones sociales. En el sueño somos actores pasivos que siguen un guion inconsciente e involuntario. Aunque algunos tratados de moral cristiana de la época intentan encontrar cierta voluntad pecaminosa en el sueño (Ramos 17) lo cierto es que la defensa de la involuntariedad del sueño permanece y es aceptada. Se puede acusar a una persona de flaqueza y escasa fibra moral por sus sueños eróticos, pero no se puede acusar de provocar directamente estos sueños. No hay responsabilidad sobre los mismos y por tanto no pueden ser castigados. La consigna es que “no peca el que hace lo que no puede evitar” (Vivas y Arias 58).

En todo caso, el poder del sueño no se halla tanto en no poder controlar cómo y cuándo se produce sino en su irrealidad, en el “engaño” y la “ilusión” que tanto enfatizan los poemas. Si el hecho no ha sucedido, entonces ni es pecado ni es delito. “La narración del sueño erótico no perjudica la honra de la amada” dice Maurer (157), ya que se trata de una “realidad” que únicamente ha experimentado el soñante y por tanto se puede relatar y compartir impunemente. Así sucede con el soneto de Quevedo “¡Ay Floralba! Soñé que te... ¿dìrelo?”. El poeta supera la vacilación ante la ruptura del decoro que supone hablar sobre un encuentro sexual apoyándose en que se produjo en un sueño lo que permite ser mucho más explícito de lo acostumbrado: “... ¿dìrelo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba” (Rivers 73). Es solo gracias al escudo del sueño que en un soneto amoroso se puede emplear un término tan explícito y provocador como “te gozaba”.

Vista entonces la función discursiva del sueño como espacio seguro para la transgresión y amortiguador entre esta y la prohibición, se puede pasar ahora a los actores que intervienen en dicho espacio y en concreto a la figura de la mujer. La presencia de la mujer en estos poemas está garantizada porque todos ellos se adscriben a la norma de la relación heterosexual. Existe, no obstante, cierta variedad en su configuración y por tanto la mujer puede ser originadora del sueño o sujeto de este y, del mismo modo, mostrarse pasiva o activa ante el deseo sexual. Por tanto, estudiar la figura femenina proporciona una visión transversal de la ejecución de ese potencial transgresor de la poesía del sueño erótico.

Estas páginas presentan la figura de la mujer en tres situaciones: en primer lugar, como objeto de deseo y del sueño de un hombre; en segundo, la mujer aparece como objeto del sueño, pero no del deseo, ya que se convierte en participante activo, en sujeto sexual. Finalmente se estudia la mujer en situación contraria al primer caso, siendo ella la que tiene el sueño erótico y por tanto la que manifiesta el deseo y emplea el mecanismo del sueño. A través de este tríptico es posible valorar de manera más amplia hasta qué punto la poesía erótica que emplea el motivo del sueño logra una transgresión expresiva.

### **La mujer soñada amada**

El desarrollo habitual de un soneto de sueño erótico es el de un hombre, amante, que sueña con la mujer amada. Mientras que durante la vigilia la mujer guarda su honra y rechaza al enamorado, el sueño vence esos impedimentos y la dama se muestra receptiva a los avances del hombre. Así ocurre en el soneto compilado por Francisco Morán de la Estrella “Soñaba yo, señora, y fueme sueño”. En el campo del sueño la dama pierde el “desdeño” y se une a su amante en dos tercetos que destacan por su carga erótica y su expresión carnal. Los amantes tejen con sus cuerpos una cadena de amorosas llamas, “las bocas juntas avivando el fuego” (DiFranco 662).

Pero el desenlace raramente es tan feliz para el poeta. Lo habitual es que el hechizo del sueño se rompa de manera brusca, enfatizando el amargo contraste con la realidad. En este soneto de Francisco de Figueroa, “A la sombra de un olmo al nuevo día”, el

pastor enamorado Tirsi “de suspirar y llorar cansado” se queda dormido y sueña con su enamorada. La pastora Fili que aparece en sus sueños es receptiva y “movida a compasión de su cuidado” habla a Tirsi “mansamente” (Rivers 72). Desgraciadamente para el pastor, el entusiasmo con que abraza a esa mansa pastora de ensueño lo arroja de su lecho y despierta para encontrarse con la realidad amarga de una Fili indiferente a su pasión.

En este otro soneto, atribuido a Góngora, “No estaba Clori, como siempre, ingrata” (Alatorre 177) se plantea un juego de contrastes entre el comportamiento arisco habitual de la amada, Clori, y una conducta repentinamente dulce. Clori en la vigilia es “ingrata” mientras que en el sueño admite dulcemente, se muestra agradecida por la devoción del poeta e incluso escucha con mansedumbre tanto la declaración de amor como las quejas del poeta por el trato recibido hasta entonces (Alatorre 177). La fantasía erótica se interrumpe de ese modo y se desvía, pues aunque el poeta ha conseguido la aquiescencia de la dama, prefiere emplear el tiempo en reprochar la ingratitud que ha mostrado hasta ese momento en lugar de llevarla a la cama. El tiempo se acaba y el poeta despierta del sueño insatisfecho y avergonzado.

Teniendo en cuenta que la Clori real rechaza con firmeza los suspiros del poeta, llegando incluso a decirse que es “sorda, cual áspid, al encanto” (Alatorre 177), es de suponer que su reacción habitual no sea sonrojarse ni mucho menos escuchar reproches pacientemente. La Clori soñada se caracteriza entonces por la sumisión y el silencio tanto o más que por su repentino cambio de parecer. No es solo su actitud hacia el hombre la que ha cambiado, sino también su personalidad, transformándose en un ser dócil y pasivo. Este es, precisamente, el elemento fundamental que caracteriza a la mujer soñada, ya sea Clori, Fili o una dama anónima. Las mujeres de estos sueños tienen en común una receptividad pasiva. Su agencia, si se puede considerar como tal, se manifiesta de forma negativa, no porque hagan algo, sino porque dejan de hacerlo. No buscan al amante, no muestran deseo, sino que simplemente ceden a sus avances. Su rasgo característico es no oponer resistencia. En algunos casos, como en el soneto de Quevedo “¡Ay Floralba!” ni siquiera se describe la actitud de la mujer, centrándose exclusivamente en lo que siente el hombre una vez accede a ella. Son mujeres objeto que se comportan tal y como el hombre sueña y desea.

La objetivización puede tener dos vertientes, tal y como señala Parker (170). La más evidente es la transformación literal o metafórica de la persona en objeto, negando sus capacidades superiores. La mujer en estos sonetos es silenciosa y pasiva, convertida en instrumento para la satisfacción sexual del hombre que sueña; no obstante, es arriesgado afirmar que se produce una objetivización completa que la despoje de su humanidad y la transforme en juguete. Sin embargo, el sujeto también se puede convertir en objeto al tratarlo como un “otro”, situándolo gramaticalmente en la posición de objeto sobre el que se realiza la acción. En esta poesía se objetiviza a la mujer al silenciarla y limitar su capacidad de actuar, como ocurre con Fili y Clori, pero también con el recurso gramatical. Así, no es que Clori acepte los ruegos del poeta, sino que estos “fueron admitidos” (Alatorre 177), del mismo modo que Floralba no goza, sino que el poeta sueña

que la gozaba. En el poema anónimo “Soñaba, señora mía, que os besaba y abrazaba” se suceden las acciones sobre la dama, siempre con la apostilla del sueño como protección. Así, el poeta dice que además de besarla y abrazarla “soñaba que os destocaba (...) ya los pechos os tocaba (...) muchas veces os llamaba (...) y soñaba que os tocaba / vuestras piernas con las mías” (Schatzmann 193). En todos estos casos la mujer recibe la acción sin apenas posibilidad de ejecutar una respuesta. Este tratamiento lingüístico conecta a nivel simbólico con lo que dicen los manuales moralistas de la época, en los que “lo que queda bien claro es que ella debe actuar siempre como un elemento pasivo y receptor” (Vivas y Arias 56).

Por tanto, si bien se utiliza el mecanismo del sueño como herramienta que permite un comportamiento más transgresor, dicha transgresión se manifiesta únicamente en el tratamiento directo de lo sexual. Protegido por el sueño, el poeta se permite licencias del decoro y emplea sin sonrojo expresiones explícitas que evocan imágenes de situaciones íntimas e impúdicas. Sin embargo, el discurso sigue siendo conformista. Las obras que aquí se han visto mantienen el patrón heteronormativo y refuerzan la idea de que la mujer ideal es la que admite los deseos masculinos mansa y dulcemente. Se trata, pues, de una transgresión segura, una travesura que en modo alguno amenaza el sistema dominante.

Esto no significa, sin embargo, que el potencial del mecanismo del sueño se reduzca a hacer aceptable lo indecoroso. Existen otros modelos de configuración del sueño erótico en poesía en los que se aprecia un discurso diferente de la idea dominante. Este es el caso del siguiente apartado en el que se explora la idea de un sueño erótico cuyo origen sigue siendo masculino, pero en el que la mujer toma un papel activo en la relación sexual, alejándose decididamente de la figura mansa y silenciosa que encontrábamos hasta ahora.

### **La mujer soñada amante**

Durante la primera modernidad, la esfera sociocultural de la mujer está claramente delimitada, dedicada a la reproducción o, en su defecto, al servicio a Dios. La mujer en edad fértil es madre y esposa y “es la alteración de este rol lo que resulta pecaminoso” (Vivas y Arias 56). Las relaciones carnales fuera de la santidad del matrimonio, las relaciones no destinadas a la reproducción y la negativa a sostener relaciones son una ruptura de las expectativas del comportamiento. “Aquellas mujeres que no se ajustan a estos roles son consideradas una amenaza, algo intimidante que hay que eliminar” (Fernández Laveda *et al* 65). De modo que la sexualidad femenina se ha visto reprimida y reducida a la reproducción, negándose la posibilidad de sentir deseo y por tanto la expresión del mismo. La literatura en torno al sueño erótico, configurada como espacio seguro para la transgresión, debería prestarse fácilmente para expresar esa sexualidad femenina reprimida. Sin embargo, incluso en ese espacio de pruebas que es la literatura del sueño se aprecia el rechazo contundente hacia el deseo femenino.

Así ocurre en el soneto anónimo “Soñaba cierta noche que tenía” (Díez Borque 120). En este poema se multiplica el nivel de transgresión pues no solo el poeta relata un sueño erótico, sino que se produce con la mujer prohibida por excelencia, la monja. Pero al contrario que en ejemplos anteriores en los que la mujer se limita a ceder y recibir pasivamente al amante, en este caso se trata de una monja lujuriosa a la que el poeta describe como “más cálida que fría, / de adulación más lejos y lisonja / que las que habitan plazas y la lonja”. Es decir, una mujer fogosa antes que frígida y que no requiere del habitual ritual de requiebros para ser seducida.

La idea de que una mujer experimente placer y busque al hombre se rechaza incluso cuando esta actitud debería necesariamente repercutir en un beneficio para el hombre. Al contrario, la mujer que desea y que actúa sobre esos deseos resulta monstruosa y como tal se la representa. No hay más que ver la tradición satírica de las serranillas en la península,<sup>1</sup> en la que el tópico pastoril del caballero que seduce a una inocente campesina se invierte por el de un hombre cuitado que es forzado a satisfacer sexualmente a una mujer fea, hombruna y violenta, una mujer “de un primitivismo agresivo, más cercano a la bestia que al ser humano” (González Acosta 19). De modo que la mujer, y en especial su cuerpo, se transforma en el “extraño misterioso” de Cixous (246), un ser peligroso y desconocido que, aunque tiene apariencia humana, esconde una naturaleza diferente y peligrosa. El hombre por tanto huye de estas lascivas ogresas para salvar su vida, su cuerpo y su virtud (González Acosta 15-22).

En el caso de este soneto, “Soñaba cierta noche que tenía”, el poeta lamenta que durante el encuentro carnal con la monja “como sanguijuela o como esponja / me chupaba la sangre que tenía” (Díez Borque 120). Es decir, esa mujer que desea el encuentro carnal se convierte en un monstruo maligno que absorbe la esencial vital del yo poético, de manera que el deseo femenino se equipara claramente con el peligro mortal para el hombre. En ese sentido, Berger denuncia cómo a menudo en el arte las mujeres “are there to feed an appetite, not to have any of their own” (55). Efectivamente, el poeta rechaza a esta monja fogosa diciendo que “más quiero alguna de copete / que, si no quiero más de una carrera, / me deja más contento y más pagado, / y no monja que pasa diez y siete”. El propósito del encuentro es obtener únicamente su satisfacción sexual, no la de la mujer, aunque de todos modos el mismo poeta admite “no pude contentalla cual quería” (Díez Borque 120).

Este rechazo del apetito sexual de la mujer contrasta con las manifestaciones anteriores en las que los poetas daban quejas de la dureza de la dama (Alatorre 177) o la describían como un ser frío e ingrato (Rivers 71). Sin embargo, no es de extrañar teniendo en cuenta que habitualmente la mujer ocupa el espacio reservado a los culpables. “Guilty of everything, guilty at every turn: for having desires, for not having any; for being frigid,

<sup>1</sup> Además de en las serranillas del *Libro del buen amor*, este mismo tema de la monstruosa y lúbrica asesina aparece en el romancero tradicional con *La Gallarda* y *La Serrana de la Vera*. Por tanto, la tradición de las serranillas se refiere tanto a la forma métrica como al hecho de que suele tratarse de una mujer campesina.

for being “too hot”; for not being both at once” (Cixous 246). Se condena a la mujer por no ser dos cosas al mismo tiempo pues lo que se castiga no es tanto el acto en sí como la desviación de la imagen ideal junto con cualquier expresión de agencia. La mujer no puede *ser* por sí misma, sino que debe ser lo que se espera de ella a cada momento. En el caso de la sexualidad, la mujer únicamente puede ser recipiente de los impulsos del hombre, satisfacer sus apetitos sin ir más allá.

Según Michel Foucault (*Histoire* 28-30), a partir de la primera modernidad en Occidente la sexualidad se transforma en un espacio de *subjetivización*, entendiendo por tal que el deseo sexual se convierte en indicador de la realidad del individuo. A partir de aquí Stewart (280) deduce que la expresión sexual individualiza, hace más sujeto a la persona. En el caso de la mujer, el hecho de desear, de tener preferencias, es sinónimo a la adquisición de características propias del sujeto. Como se ha visto, la norma es situar a la mujer en la categoría de objeto. La mujer que experimenta deseo y busca el placer se representa como un monstruo porque la idea de que un objeto pueda tener sus propios pensamientos y preferencias es monstruosa.

De este modo encontramos un uso diferente del mecanismo del sueño. Si en el apartado anterior se utilizaba el sueño como licencia para emplear expresiones más explícitas de la sexualidad, ahora no se trata de vulnerar las normas del decoro, sino de superar los esquemas de pensamiento. Anteriormente se ha dicho que el sueño en poesía proporciona un espacio en el que realizar imposibles y encontrarse con lo irreal. Es en ese sentido con el que se utiliza el sueño aquí para presentar al lector una figura que, en teoría, nunca debería darse en sociedad y solamente puede existir en el terreno de la imaginación: la mujer que debiendo guardar su castidad se conduce de manera lujuriosa, la monja convertida en monstruo. Se trata, pues, de una transgresión ideológica más que expresiva. Transgresión que tiene varias vertientes pues no solo presenta el escenario de la mujer que persigue un deseo sexual, sino que el poeta participa activamente en el mismo. El sueño sirve entonces para enfrentarse a ese miedo social al deseo femenino. Precisamente el deseo femenino se manifiesta de manera más evidente en el siguiente apartado en el cual se tratan los poemas en los que no solo la mujer demuestra su apetito sexual, sino que es ella la que tiene el sueño erótico.

### **La mujer soñando**

Los ejemplos de poemas en los que el sueño procede de la mujer son muy reducidos, más aún cuando se trata de sueños eróticos los cuales sufren de una “peculiar y generalmente represiva consideración” (Ramos 14). Esta represión responde a dos causas. Por un lado, el hecho de que al soñar la mujer se sitúe en una posición central manifestado además deseo sexual, algo que como se ha visto contradice el modelo de conducta femenina pasiva. Por otro lado, la represión de este tipo de obras se debe a la carga erótica que tiene de por sí la figura de una mujer dormida (Palomo Vázquez 221) y que no encuentra su equivalente en el caso del durmiente masculino. Mientras que el poeta



dormido no despierta interés alguno más allá de las imágenes que erijan sus sueños, la mujer dormida resulta sugerente por estar en un espacio íntimo (el cuarto, el lecho) y evocar cierta accesibilidad y vulnerabilidad.<sup>2</sup> De modo que los poemas “femeninos” tienen de manera inherente una mayor carga erótica que cuando el poema es de origen masculino.

Por lo demás, el soneto del sueño erótico femenino discurre por un canal muy similar al de poema de sueño erótico masculino. Se mantiene el sueño como mecanismo que permite un tratamiento más directo y explícito de lo sexual, especialmente teniendo en cuenta la carga adicional de erotismo que tiene la obra por el mero hecho de ser una mujer quien sueña. Así ocurre en el soneto anónimo “Soñaba una doncella que dormía” (Rivers 73) en el que se juega con este recurso de la barrera del sueño haciendo uso de todo su potencial.<sup>3</sup> Los primeros versos del soneto dicen: “Soñaba una doncella que dormía / con un galán que amaba tiernamente”. La intercalación del sujeto “la doncella” entre los dos verbos “soñaba” y “dormía” provoca una ambigüedad sintáctica muy significativa. Es posible leer el verso de manera que “una doncella que dormía soñaba con un galán”. En ese caso los sucesos siguientes están protegidos por la doble barrera del sueño. La doncella dormía y, al dormir, soñaba, y era por tanto completamente inconsciente e inocente de lo que sucedía en ese sueño y de la manifestación de su impulso sexual. El énfasis en la cadena dormir-sueño sustrae a la doncella agencia y responsabilidad en su calidad de generadora del sueño. Ella no sueña, sino que el sueño sucede a la doncella mientras duerme. Pero, al mismo tiempo, se puede leer el verso como “una doncella soñaba que dormía con un galán”. En ese caso se presenta de forma directa y al principio del texto la imagen explícita de la unión carnal con tan solo la barrera del sueño como defensa de esta imagen tan sensual. De esta manera se potencia la idea de una mujer capaz de sentir deseo y que lejos de avergonzarse por el mismo se recrea en él sin por ello sufrir la habitual transformación en monstruo.

Del mismo modo el soneto anónimo “cierta señora se soñó durmiendo” (Labrador y DiFranco 129) utiliza una forma similar de doble barrera semántica. Sin embargo, el segundo verso rompe la ambigüedad y fuerza la interpretación como “durmiendo cierta señora, se soñó que su querido amor tenía en la cama”. En este caso se opta entonces por la versión que enfatiza la doble protección del sueño, lo que permite presentar a continuación una imagen tan explícita como la del amante en el lecho de la señora.

<sup>2</sup> Es frecuente en la literatura de la primera modernidad el tema del galán que se acuesta con una mujer dormida o inconsciente. De ese modo se subraya la falta de voluntad y control de la mujer sobre ese robo de su honra, enfatizando su inocencia. Al mismo tiempo supone potenciar la idea del contacto carnal con mujeres que no se encuentran en posición de consentir. Véase, por ejemplo, *La esclava de su amante* de Zayas o *La fuerza de la sangre* de Cervantes.

<sup>3</sup> No obstante, Ralph DiFranco y José Labrador Herraiz (*Textos eróticos*) atribuyen este soneto a fray Melchor de la Serna.

En cuanto a la perspectiva desde la que se narra el sueño, en los textos en los que el dormido es un hombre la narración adopta el punto de vista de ese hombre. Esto sucede tanto cuando el poeta rememora el sueño en primera persona (“soñé”) como cuando se describe el sueño de un tercero, como en el caso del pastor Tírsi. El punto de vista en todo caso es siempre masculino. Sin embargo, en las raras ocasiones en las que el agente del sueño es una mujer el poema no adopta la perspectiva femenina. Se desconocen los factores internos, cómo piensa y se siente la mujer, y únicamente se sabe cómo actúa por el relato de un narrador en tercera persona. Esto contrasta con los poemas masculinos en los que además de la acción se incluye alguna mención a su motivación interna. Se habla de la pasión y el desvelo sufridos, y se hace mención al alma (Rivers 71-73). El sueño femenino, en cambio, se observa desde fuera con la misma distancia con la que se observa a la mujer soñada cuando se trata de un sueño masculino.

Esto es particularmente evidente en el soneto anónimo “Cierta señora se soñó durmiendo”, en el que se describen los actos y palabras de la mujer, pero no sus pensamientos. Se dice que “subió, metiólo, dióle lengua” y que pregunta a su amante “¿Qué me haces, mi bien, que así me sabe?”, pero se elude hablar de sus sentimientos y motivaciones más allá de decir que actúa movida para “mitigar no sé qué llama” (Labrador y DiFranco 129). De modo que, si bien esta señora abandona la categoría de objeto gramatical, ya que ella es sujeto de la acción, sigue siendo un objeto simbólico en tanto en cuanto es el objeto de la mirada del poeta que narra ese sueño erótico. Esto concuerda con la teoría de Laura Mulvey sobre la tendencia a adoptar una óptica masculina tanto en la pantalla como en el texto, de manera que el público o lector se identifican con un sujeto masculino que observa la escena mientras que la mujer adopta el papel de objeto/espectáculo hacia el que se dirige la mirada (Parker 169-170). En el soneto “soñaba una doncella”, la objetivización es aún mayor. De nuevo se describen las acciones de la doncella desde fuera, sin penetrar en su psique ni mencionar sus deseos y aspiraciones, pero además en este caso vuelve a ser objeto gramatical cuando “el galán la besaba y abrazaba” (Rivers 73). La doncella, que es quien está soñando, se limita a recibir esos besos y abrazos sin mayor actividad por su parte.

Efectivamente, lejos de ser sujeto por el hecho de soñar, la mujer se mantiene en la categoría de objeto debido al poder que ejerce la mirada tanto de la voz poética como del lector del poema. Parker (172) señala que la reflexión de Mulvey sobre la mirada masculina trasciende lo escénico y se manifiesta en la literatura cuando el punto de vista del narrador se recrea en un personaje focalizado que es, casi invariablemente, una mujer. Precisamente, Schatzmann señala que en este tipo de poesía hay “una carga importante de voyerismo, centrado en el centro de atracción, la dama admirada” (196). El autor evoca la imagen de una mujer no por el interés de sus acciones sino porque, como dice John Berger, “you enjoyed looking at her” (47). Pero no solo el poeta mira y admira a la dama, sino que a través de sus palabras y de su voluntad integra al público que adopta el papel de “espectador masculino”. Juntos, público y poeta penetran como un voyeur en ese espacio íntimo para contemplar a una mujer que aparece estática y enmarcada para facilitar

su contemplación (Palomo Vázquez 221 y Parker 171). La mujer entonces es observada doblemente, por el poeta y por el público, y por tanto también es poseída simbólicamente dos veces.

Según Foucault (*Panopticism* 494-507), uno de los instrumentos de control del poder dominante es la observación del sujeto (493). Del mismo modo, bell hooks señala que el mero hecho de observar otorga cierto poder sobre el objeto observado (270). Tyson va más allá y declara que “it is the one who looks who is in control, who holds the power to name things, the power to explain the world and so to rule the world” (97). En ese sentido, no importa que la mujer sea generadora del sueño porque mientras sea el foco de una mirada masculina seguirá ocupando la categoría de objeto. Sin embargo, el hecho de que sea una mujer quien sueñe supone reconocer su capacidad de soñar y de desear, características propias del sujeto. De manera que no pueden equipararse a la mujer soñada y la mujer que sueña por más que ambas sufran un proceso de objetivización.

La “mirada masculina” tiene otras implicaciones cuando se produce en un contexto erótico. Luce Irigaray indica que existe un contraste marcado entre el placer sexual masculino y el femenino. Según Irigaray, el placer femenino es “far more diversified, more multiple in its differences, more complex, more subtle, than is commonly imagined” (28) mientras que en el placer masculino predomina lo visual sobre cualquier otro sentido (25-26). Esto supone que, cuando en el producto literario domina lo visual, se está dando preferencia al placer masculino y utilizando a la mujer para tal fin. Precisamente, el terceto final del soneto “cierta señora” pinta una imagen vulgar e impactante que apela al sentido de la vista y está destinado a complacer a un público que observa. Así se dice que “estando en este gusto más suave / hirvió el puchero y derramose el caldo / y almidonóse en balde la señora” (Labrador y DiFranco 129). La imagen, y eso es precisamente, una *imagen*, de la señora cubierta por la eyaculación de su amante está destinada al placer y excitación de un público masculino. En cuanto a la mujer, “her entry into a dominant scopoc economy signifies, again, her consignment to passivity: she is to be the beautiful object of contemplation” (Irigaray 26). De nuevo retornamos a la idea de objetivización de la mujer por un medio u otro.

Aunque existen excepciones, lo habitual es que la poesía del sueño erótico termine en la frustración de la persona que sueña, generalmente porque despierta antes de llegar al clímax, lo cual además permite subrayar el contraste entre sueño y realidad. En el caso de estos sonetos de mujeres que sueñan, ambos concluyen con la frustración sexual femenina: en el soneto de la señora, porque su amante soñado eyacula demasiado pronto –no deja de ser significativo que el amante soñado sí llegue al orgasmo–; en el caso de la doncella, porque se despierta. La doncella, además, lamenta ese despertar diciendo “¿Durar un poco más, que te costaba/ pues para mí era gusto no pequeño?” (Rivers 73). Estas palabras son significativas porque, frente a la imagen burlesca de la señora “almidonada”, este lamento revela el deseo sexual de la doncella, dotándola de ese modo de características propias del sujeto. Aunque sufra por su insatisfacción, es destacable el hecho de que se le permita semejante queja.

En el caso de estos poemas se observa un mayor énfasis en la cadena dormir-sueño, subrayando la idea de ilusión e irrealidad de lo que acontece en el texto. Pero, además, el sueño cumple una doble función. Por una parte, como herramienta para una expresión directa del acto sexual, mostrando ya en los primeros versos a mujeres que comparten su cama con un hombre y especificando los actos que allí ocurren. Por otra parte, a nivel ideológico, se muestra una mujer que manifiesta deseo sexual sin por ello resultar monstruosa. De manera que estos poemas aúnan todo, objetivización y agencia, transgresión expresiva e ideológica, manifestación de un deseo al tiempo que sumisión al placer ajeno.

### Conclusiones

Ha quedado establecido de qué manera el sueño y la literatura sobre el mismo se convierten en un espacio para la experimentación y la transgresión. Tanto es así, que, en lugar de centrarse exclusivamente en la conducta, el catolicismo post-tridentino mostrará paulatinamente un mayor interés por “las reverberaciones del deseo, expresadas en pensamientos, sueños e imaginaciones” (Ramos 16). La primera interpretación que se puede hacer de este fenómeno es que la narración del sueño erótico “no puede ser otra cosa que desestabilizador, dado que no hay en él atisbos de la única finalidad del placer sexual que es aceptada, la reproductiva” (Ramos 20). Efectivamente, los poemas sobre el sueño erótico se enfocan en el placer, no en la reproducción. Un placer que, además, suele llevar consigo asociados otros comportamientos transgresores, puesto que invariablemente se produce fuera del matrimonio. En ese sentido, el sueño erótico es transgresor por naturaleza, por el mero hecho de expresar aquello que habitualmente se calla.

Sin embargo, existe una perspectiva opuesta e igualmente válida. Dollimore señala la costumbre de interpretar la sexualidad como una fuerza anárquica y subversiva que los conservadores quieren controlar y los radicales liberar. No obstante, siguiendo las ideas de Foucault, Dollimore considera que la sexualidad está más integrada en el entramado social de lo que parece: “far from being an energy which ‘power’ is afraid of, is actually a discursive construct which power works through” (571). De modo que la sexualidad no sería necesariamente una fuerza agitadora social, sino que se trata de un elemento más de los muchos que configuran la sociedad. En ese sentido, el poema del sueño erótico actuaría como mecanismo de seguridad, una válvula que permite liberar tensión social de manera controlada y regulada, y que de ninguna manera contribuye a desestabilizar el poder dominante. Como indica Parker: “much of what passes for resistance never adds up too much more than allowing us to think we are resisting” (175). De la misma manera que el carnaval permite una suspensión temporal de las leyes, una subversión segura del orden social, el poema del sueño erótico cumpliría esa función al permitir pequeñas infracciones que, sin embargo, no implican cambios significativos.

Efectivamente, si bien estos poemas tratan el acto sexual de forma más directa y explícita de lo acostumbrado y de manera más laxa de lo que la moral recomienda, se tratan en todo caso de relaciones heterosexuales en las que la mujer ocupa una posición subordinada. Esto es especialmente visible en los poemas en los que es el hombre quien sueña y desea, pues en ellos la mujer se reduce a mero receptor del deseo masculino; pero la objetivización también se produce cuando se invierten los roles y es la mujer quien origina el sueño erótico. Por tanto, es posible entender que el mensaje dominante no solo no se debilita, sino que se refuerza, al menos en lo que concierne a la mujer cuyo papel se reduce a ser objeto de contemplación y deseo. La transgresión lo es solo en apariencia, ya que la estructura hegemónica se mantiene a través de la sutil objetivización de la mujer a nivel simbólico y lingüístico.

Pero hay otro aspecto significativo que hay que tener en cuenta. La expresión del deseo femenino, como se ha visto, tiende a representarse de manera negativa, equiparándolo con peligro mortal para el hombre. Esto sirve al poder hegemónico para regular la conducta femenina, ya que incluso en los espacios de transgresión se censura la pulsión sexual de la mujer. Por ello, aquellas expresiones de la libido femenina que no se enmarquen en el discurso monstruoso pueden resultar verdaderamente transgresoras o al menos novedosas y dignas de un estudio más cercano. Este es el caso de los poemas en los que es la mujer quien sueña. En esos sonetos, la mujer que manifiesta un deseo sexual escapa de la habitual representación como ser peligroso, así como de la posición de otredad. Esta resistencia a convertirse en monstruo implica pasar por un proceso de objetivización a través de la mirada, de modo que la mujer nunca llega a ocupar una posición de verdadera libertad. Pero no se trata de que la transgresión y resistencia sean completas y absolutas, sino de que haya verdaderas manifestaciones de estas y no las simples travesuras toleradas e incluso alentadas por el poder dominante.

La mujer de estos textos nunca llega a satisfacer su deseo, por lo que puede resultar tentador entender esta frustración sexual como un castigo simbólico, más aún cuando en algún caso el galán con quien la mujer sueña sí alcanza el clímax. Pero hay que tener en cuenta que la frustración es un elemento habitual de este tipo de poesía. “El soneto erótico difiere del amoroso en un detalle importante: el paso al desengaño coincide, figuradamente, con el orgasmo. Con frecuencia el poeta sueña el orgasmo – como se sueña la muerte– y despierta antes de que ocurra” (Maurer 164). Por tanto, la ausencia de satisfacción para las mujeres puede no ser tan significativa, ya que es un motivo más de esta poesía, como lo es el contraste entre sueño y realidad, amargura y dulzura. En todo caso, aunque se interprete esta frustración sexual como un castigo –el verso “almidonose en balde la señora” (Labrador y DiFranco 129) se presta a ello– eso no es óbice para que la imagen de una mujer que tiene un sueño erótico, sin por ello convertirse en un monstruo, sea auténticamente rompedora.

El propio Dollimore reconoce que “if transgression subverts, it is less in terms of immediate undermining or immediate gains, than in terms of the dangerous knowledge it brings with it, or produces, or which is produced in and by its containment in the cultural

sphere” (575). De modo que, aunque se castigue la expresión del deseo a través de la frustración, la insatisfacción e incluso la burla, el hecho de que se permita la manifestación de ese deseo y que no aparezca encuadrado como algo monstruoso implica la normalización de esa idea. El que las mujeres no alcancen la satisfacción no importa tanto como el que se haya permitido su expresión. De manera que si bien se aprecia una clara línea dominante dentro de la poesía del sueño erótico en la que la mujer recibe el trato de un objeto absolutamente carente de agencia e individualidad, un objeto cuya función es satisfacer los deseos ajenos, esta línea dominante no está tan extendida como para acallar otro tipo de manifestaciones. Aunque minoritaria y criticada, la idea de que la mujer pueda desear también encuentra su espacio y el mero hecho de que esta idea se manifieste, aun en forma de parodia, lleva aparejada la posibilidad de producir manifestaciones más osadas y transgresoras.

El sueño como mecanismo de transgresión puede entonces utilizarse de maneras diferentes, pero es solo gracias al seguimiento de la figura de la mujer que se ponen de manifiesto estos usos diversos del filtro del sueño. Así, se han visto una mujer objeto, una mujer monstruo y una mujer humana que siente y desea como lo hace el hombre. Paralelamente, se observa cómo en algunos casos el sueño permite una expresión directa y explícita de ideas indecorosas pero conformistas; en otros, el sueño es el elemento a través del cual se explora la relación con el monstruo y los miedos sociales; y, finalmente, el sueño permite sugerir de manera segura ideas verdaderamente transgresoras que no encuentran un espacio de expresión fuera de las barreras de irrealidad del campo del sueño.

#### OBRAS CITADAS

- Alatorre, Antonio. *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Beccaria Lago, María Dolores. “Dos sueños para una dama: amor y erotismo en Castillejo”. *Eros Literario – Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 53-65.
- Berger, John. *Ways of seeing*. Penguin Books, 1972.
- Cencillo, Luis. “Sueños eróticos ¿Lo son o lo parecen?”. *Jardines secretos: estudios en torno al sueño erótico*, ed. Julián Acebrón y Pere Solá, Universidad de Lleida, 2013, pp. 33-45.
- Cixous, Hélène. “The laugh of Medusa”. *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*, ed. R. D. Parker, Oxford University Press, 1975/2012, pp. 242-257.
- Díez Borque, José María. *Poesía erótica (siglos XVI-XX)*. Siro, 1977.

- DiFranco, Ralph A. (ed.). *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*. Editorial Patrimonio Nacional, 1989.
- DiFranco, Ralph A. y José Julián Labrador Herraiz. “Textos eróticos de Fray Melchor de la Serna: antología”. *Canente: revista literaria*, n° 5-6, 2003, pp. 17-140.
- Dollimore, Jonathan. “The politics of containment”. *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*, ed. R. D. Parker, Oxford University Press, 1991/2012, pp. 568-582.
- Fernández Laveda, Elena *et al.* “Historia: Historia De La Sexualidad Femenina”. *Cultura de los Cuidados*, n° 39, 2014, pp. 63-70.
- Foucault, Michel. “Panopticism”. *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*, ed. R. D. Parker, Oxford University Press, 1975/2012, pp. 493-507.
- . *Histoire de la sexualité. Vol 1. La volonté de savoir*. Gallimard, 1976.
- Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Cátedra, 1999.
- González Acosta, Alejandro. “Protofeministas ‘salvajes’: la figura de la serrana en el *Libro del buen amor*”. *Boletín*, vol. XI, 2006, pp. 11-32.
- hooks, bell. “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”. *Critical Theory. A reader for literary and cultural studies*, ed. R. D. Parker, Oxford University Press, 1992/2012, pp. 269-282.
- Irigaray, Luce. *This sex which is not one*. Cornell University Press, 1985.
- Labrador Herraiz, José Julian y Ralph A DiFranco. “Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro”. *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol 12, n°2, 2006, pp. 119-168.
- Maurer, Christopher. “Soñé que te... ¿Dírelo?”. El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”. *Edad de Oro*, vol. 9, 1990, pp. 149-167.
- Palomo Vázquez, María del Pilar. “El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tiros de Molina)”. *Edad de Oro*, vol. 9, 1990, pp. 221-230.
- Parker, Robert Dale. *How to interpret literature. Critical Theory for literary and cultural studies*. Oxford University Press, 2018.
- Ramos, Carlos. “Secretos (re)velados. Lecturas del sueño erótico”. *Jardines secretos: estudios en torno al sueño erótico*, ed. Julián Acebrón y Pere Solá, Universidad de Lleida, 2013, pp. 13-32.
- Rivers, Elías L. *El soneto español en el Siglo de Oro*. Akal, 2009.
- Schatzmann, Martin. “Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI”. *Revista de filología románica*, n° 23, 2006, pp. 185-203.
- Stewart, Charles. “Erotic Dreams and Nightmares from Antiquity to the Present”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol 8, n° 2, 2002, pp. 279-309.
- Tyson, Lois. *Critical theory today. A user friendly guide*. Routledge, 2015.

Vivas Moreno, Agustín y Luis Arias González. “Fuentes documentales para el estudio de la prostitución en los siglos XVI y XVII en el archivo y biblioteca de la universidad de Salamanca”. *Brocar*, n° 22, 1998, pp. 51-61.