

ÍNDICE

TERESADA', PRIMERA *SÉDUCTION ESPAGNOLE* DE LOUISE
DOUTRELIGNE, por EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ

1. <i>Teresada'</i> en las <i>Séductions espagnoles</i> y la obra de Louise Doutreligne	9
2. <i>Teresada'</i> y la recepción de Teresa de Jesús en la literatura francesa	14
3. Un fresco histórico y biográfico	22
4. La fábula dramática: las alteraciones del tiempo y el espacio en el camino	38
5. La dramatización de las obras literarias	41
6. Los estados místicos en escena	49
7. <i>Teresada'</i> : encuentro de culturas y de lectores	68
Notas sobre la traducción	70
Bibliografía. Obras citadas	72

TERESADA' (*INSPIRADO EN LA VIDA Y LA OBRA DE TERESA DE
JESÚS*), de LOUISE DOUTRELIGNE

79

***Teresada'*: primera *Séduction espagnole* de Louise Doutreligne**

*El arquero alcanza su diana, en parte tensando,
en parte soltando.*

Aforismo egipcio

1. *Teresada'* en las *Séductions espagnoles* y la obra de Louise Doutreligne

Teresada', inspirada en la vida y la obra de Teresa de Jesús, es la primera *séduction espagnole* de Louise Doutreligne (Roubaix, 1948), un conjunto de siete obras dramáticas muy relacionadas con la cultura española, ya sea porque se nutren de literatura española o de literatura francesa de tema español¹. Las *Séductions espagnoles* no son el resultado de un proyecto premeditado: la idea del conjunto le llegó a la autora cuando se dio cuenta de que había una línea de inspiración hispánica en sus obras, como ha expuesto en una entrevista reciente (Morcillo, 2014: 315). Esa línea iniciada, pues, con *Teresada'* supuso una importante novedad en su

¹ Las obras son, por fecha de primera edición, *Teresada'* (1987), *Don Juan d'origine* (1991), *Carmen la nouvelle* (1993), *Faust espagnol* (1993), *Signé Pombo* –titulada después *Dans la peau de Franco*– (2003), *La casa de Bernarda Alba* (2008) y *La novice et le jésuite* (2009). Hemos dedicado varios estudios a este conjunto: Miñano 2009, 2010a, 2010b, 2014.

trayectoria, dado que hasta esa fecha sus ficciones teatrales ni se inspiraban en personajes históricos ni se ubicaban en otros tiempos y lugares. Sin embargo, si comparamos *Teresada'* con la obra inmediatamente anterior y que recoge buena parte de sus creaciones hasta ese momento, *P'tites pièces intérieures* (1985), percibimos una continuidad entre ellas que, al menos, matiza esa supuesta ruptura en su trayectoria.

P'tites pièces intérieures se compone de cuadros dramáticos que giran en torno a interrogantes vitales planteados por el deseo y la afirmación del yo, fundamentalmente en la mujer; todo ello en una ficción teatral intimista, que pasa de lo onírico a lo cotidiano, y muy elíptica, por lo que los hechos acaecidos o incluso la identidad de algunos personajes resultan enigmáticos. El deseo es presentado casi siempre como insatisfecho, acompañado a veces de exploraciones eróticas poco convencionales. *Teresada'*, personaje central de la obra homónima, no está muy alejada de la polifonía de voces femeninas de *P'tites pièces intérieures*. La ficción dramática de *Teresada'*, centrada en Teresa de Jesús y su época, también da una gran importancia al deseo insatisfecho de su personaje principal: deseo de unión con el *ausente*, que a su manera también es una exploración enigmática y poco convencional del erotismo. Además, aun cuando no tan extrema como en *P'tites pièces intérieures*, la estructura de esta obra, construida por cuadros donde la alteración del tiempo y el espacio es constante, también es desconcertante. Y por si fuera poco, el único personaje femenino con nombre de *P'tites pièces intérieures*, aquel donde más se indaga en los enigmas del deseo, se llama *Lucie Syn'*, con un extraño apóstrofo al final, igual que *Teresada'*. Todo indica, pues, que *Teresada'* comparte interrogantes y elementos

estructurales con las obras anteriores de Louise Doutreligne, pese a lo sorprendente que pueda parecer la irrupción de España en su universo dramático.

¿Por qué caminos llega Louise Doutreligne a interesarse por Teresa de Jesús y por España? Como ha expuesto en dos entrevistas (Morcillo, 2015; Miñano-Doutreligne, 2010), la abulense no era un personaje desconocido en su familia. Esta, en la que había una carmelita, era muy católica, lo que propició que la autora viviera un período de fervor religioso en la primera adolescencia. Sus miembros discutían apasionadamente comparando Teresa de Ávila y Thérèse de Lisieux, la española y la francesa. Pero el hecho determinante de ese interés fue, durante los años universitarios de ateísmo militante y feminismo, la lectura de Jacques Lacan (1975), que trata la cuestión de la *jouissance féminine* a partir de la figura de Teresa de Ávila: “et c’est là que tout a commencé... car c’est la question du désir au féminin qui a surgi en moi et ne m’a plus lâchée...” (Morcillo, 2015: 316). Escribiendo una obra inspirada en Teresa de Jesús, Louise Doutreligne no conectaba solo con sus obras anteriores sino también, indirectamente, con sus orígenes familiares, pero desde unos valores que, como sus propias palabras lo indican, para nada iban a conducir a una celebración convencional del personaje.

El lector de *Teresada'* se percata pronto de que la autora ha explorado profundamente su fuente temática, en este caso la vida y la obra de Teresa de Jesús y su contexto; lo mismo, de hecho, se puede decir de cada una de sus *séductions espagnoles*, que en ningún caso caen en un vacío exotismo hispanófilo o hispanófobo. Con motivo de la primera edición

de la obra², Louise Doutreligne expuso el largo camino que llevó al texto definitivo: primer contacto, olvidado después, con Santa Teresa en su infancia, lectura de *Encore* de Lacan, lectura profunda de la obra de la abulense, meditación ante la conocida estatua de Bernini en Roma, reflexión en Córdoba sobre las relaciones entre la mística occidental y oriental, encuentro con artistas en el marco del festival *Teresa d'Avila. L'influence*, centrado en torno a la imagen religiosa y organizado por Jean-Luc Paliès en Limoges en 1985³. Sin ese largo período de lectura y exploración, conectado con las vivencias y las luchas personales, difícilmente Louise Doutreligne hubiera podido escribir una obra que reúne la biografía, la historia, la literatura y una personal indagación de la experiencia mística, en este caso de Teresa de Jesús, como modalidad particular del deseo femenino.

Teresada', por otra parte, no solo mira hacia atrás en la obra de Louise Doutreligne, también lo hace hacia creaciones posteriores. De hecho, la última *séduction espagnole*, *La novice et le jésuite* (2009), inspirada en las *Lettres de la religieuse portugaise* y que cierra por ahora el ciclo, ha supuesto para la autora, según sus palabras: “revenir à la religieuse et au désir pour conclure comme j'avais commencé”

² *L'Avant-scène théâtre*, abril 1987, n° 808, págs. 3-35.

³ De hecho, hubo una primera versión de la obra para dos actores, una de los cuales desempeñaba el papel de *Teresada'* y el otro todos los masculinos, en 1985, que fue representada en *une mise en espace légère* de Jean-Luc Paliès. La redacción final se terminó en julio de 1986 (Doutreligne, 1987: 36). La obra fue estrenada en 1987 por la *Compagnie Fiévet-Paliès*, con puesta en escena de Jean-Luc Paliès, en la catedral de Limoges. Louise Doutreligne, con su nombre de actriz, Claudine Fiévet, ha desempeñado en numerosas ocasiones el papel de *Teresada'*.

(Morcillo, 2015: 316). En esta obra, Mariana, tras su decepción amorosa, está a punto de tomar el velo. Un jesuita le impone la lectura de las cartas de amor que escribió y han sido interceptadas. Todo ello ocurre en un ambiente opresivo en el que Mariana, a medida que tiene lugar la lectura de las cartas, a veces compartida con el sacerdote, es obligada a seguir un ritual de purificación, aniquilación y renacimiento: desnudarse, lavarse, vendar sus pechos y tomar el hábito. El sacerdote destruye la primera Mariana, apasionadamente enamorada, para hacerla renacer otra: “en revêtant la complétude de ce costume vous entrez dans l’anonymat de votre personne physique qui doit se fondre dans l’universel de l’amour divin...” (Doutreligne, 2009: 44). Se pone de manifiesto que la decepción amorosa de Mariana, con el deseo insatisfecho que implica, es manipulada por un poder que encarna el sacerdote, para que la joven se niegue a sí mismo y se entregue a Dios. Para más señas, la última carta, la de la ruptura, se escribe en la celda bajo la censura del sacerdote, lo cual pone en duda su sinceridad, al tiempo que este la fuerza a romper el retrato del amante. Lógicamente, hay mucho trecho en *Teresada'* y Mariana. *Teresada'*, de hecho, es una obra más compleja, donde la autora atiende a un personaje femenino más rico. Tal vez por eso, como intentaremos mostrar, esa obra sea más plural en sus interpretaciones posibles. Pero la rotunda condena de la manipulación religiosa del amor frustrado y el deseo insatisfecho en la mujer, que vemos en *La novice et le jésuite*, obra en la que Louise Doutreligne ha regresado a “la religieuse et au désir pour conclure comme j’avais commencé” (Morcillo, 2015: 316), nos ayuda retrospectivamente a leer *Teresada'*.

Teresada' introduce, además, dos novedades importantes en la dramaturgia de Louise Doutreligne, que tendrán conti-

nuidad. No solo inaugura el interés por la cultura española: es la primera obra en que la representación de los actos de lectura y escritura aparece con fuerza en escena; desde entonces, se repetirán en numerosas creaciones, dentro y fuera de las *Séductions espagnoles*, como respectivamente en *Don Juan d'origine* y *Conversation sur l'infinité des passions* (Miñano: 2009). En segundo lugar, la autora dramatiza aquí por primera vez textos literarios. Ciertamente, lo hace de una forma dispersa y fragmentaria que no vuelve a repetirse exactamente en sus obras posteriores; pero desde entonces, la dramatización de una obra literaria será el eje de numerosas creaciones dramáticas suyas, también dentro y fuera de las *séductions espagnoles*, como prueban los dos ejemplos antes mencionados.

En definitiva, *Teresada'* está perfectamente integrada en la trayectoria creativa de Louise Doutreligne. Conecta con su teatro anterior a través de su común indagación en el deseo femenino y las alteraciones espacio-temporales de la fábula dramática. Anuncia las otras *Séductions espagnoles* y una dramaturgia donde los actos de lectura y escritura son fundamentales, basada a menudo en la dramatización de textos literarios, lo cual supone siempre una invitación a ir más allá de la obra leída o vista, esto es a la lectura de otros autores.

2. *Teresada'* y la recepción de Teresa de Jesús en la literatura francesa

Teresada' es un eslabón más de la recepción que han tenido y tienen la figura de Teresa de Jesús y su obra en la

cultura francesa⁴. Sin afán de exhaustividad, unas calas en ese fenómeno nos permitirán vislumbrar las particularidades de *Teresada'*, en relación con otras obras francesas inspiradas en el mismo personaje. La recepción de esta obra se presenta de hecho en los siglos pasados, como ha mostrado Daniel-Henri Pageaux (1991: 170-171), de varios modos, lo cual avala la receptividad de cultura francesa a esta figura: circulación de citas estereotipadas, panegíricos, libros sobre la orden y la santa, biografías, vulgarizaciones, antologías; a lo que añadimos las traducciones y la creación literaria, de la que es una muestra la obra que aquí estudiamos.

Francia no fue ajena a la creciente popularidad de Teresa de Jesús, tras su muerte, en España: edición póstuma de sus obras, beatificación en 1614, declaración por la Cortes de Castilla en 1617 de “patrona de todos los reinos de España”, canonización en 1622, etc. De hecho, con el impulso de Ana de Austria, se celebró en Francia con boato esa canonización. La primera penetración de Teresa de Jesús en Francia es descrita por Daniel-Henri Pageaux (1991: 168) como: “una penetración muy periférica que va evolucionando hacia el centro del sistema receptor (Francia) ocupando más bien el centro político y no el estético y tampoco literario”. Jean de Quintanadoine –*Quintanadueñas*, pues era de origen español–, primer traductor de Teresa de Jesús, Mme Acarie

⁴ Una prueba del actual interés de la cultura francesa por Teresa de Jesús es la publicación reciente de una selección de sus obras, junto a otra de Juan de la Cruz, en la prestigiosa colección *Bibliothèque de la Pléiade*, de Gallimard (edición dirigida por Jean Canavaggio, París, 2012). Otra prueba de ese interés es *Thérèse mon amour* de Julia Kristeva (Fayard, 2008).

que promovió en su salón la lectura de obras de la abulense y el padre Bérulle impulsaron la introducción del Carmelo en Francia, lo cual lógicamente favoreció la recepción de las obras de la reformadora. La difusión del Carmelo y la obra teresiana, pese a las tensiones políticas entre Francia y España, fue intensa en el siglo XVII: se suceden las traducciones, algunas con varias reediciones como las de Arnaud d'Andilly, consideradas por algunos como *belles infidèles*, y no solo por cuestiones técnicas sino porque: “il lui arrive souvent [al traductor] de traduire sainte Thérèse dans un sens janséniste qui, bien entendu, n'a rien à voir avec la doctrine de la Sainte” (Baudry, 1983: 230). Ya hay setenta y siete conventos de monjas y sesenta y uno de monjes a mitad de siglo, algo que favoreció la actitud de la corte, con la contribución de sus reinas de origen español (Pageaux, 1991: 170). Este éxito coincide con unos momentos en que las preocupaciones espirituales son importantes, al menos, para una parte de la sociedad francesa cercana al poder. Como es de esperar, la Ilustración francesa será crítica con la espiritualidad mística. Daniel-Henri Pageaux (1991: 173) indica la formación en ese ámbito de una imagen polémica de Teresa de Jesús: la monja loca, que calará en los tópicos hispanóforos franceses; cita, en este sentido, unas palabras significativas del Marqués d'Argens: “Une fille, nommée Thérèse, a laissé un recueil complet de toutes les Folies que son Cerveau dérangé, et son imagination troublée, lui fournissaient”⁵.

Ya tenemos pues dos posiciones extremas con que la cultura francesa recibe la figura y la obra de Teresa de Jesús:

⁵ Marquis d'Argens, *Lettres juives*, T. III, carta 183, La Haya, 1736.

admiración –*seducción*, podríamos decir con las palabras de Louise Doutreligne– y rechazo; dos actitudes que encontramos, ciertamente con matices, a lo largo del tiempo.

Así ocurre en el siglo XIX. La devoción popular aumenta su interés por los fenómenos místicos, al calor de la atracción romántica por lo extraño, lo extraordinario y maravilloso. Eso hace, según Baudry (1983: 234), que la imaginación popular se fije en los fenómenos místicos de la vida de Teresa de Jesús; y aporta como prueba de ello la literatura que se desarrolla en torno al tema del *cœur de sainte Thérèse*, en el que se buscan huellas de la herida que hiciera el ángel de la transverberación⁶. Pasada la tormenta revolucionario, el Carmelo francés se expande poderosamente incluso fuera de Francia (Baudry, 1983: 235). En ese contexto, aparecen nuevas traducciones y biografías de Teresa de Ávila, mientras se extiende la iconografía popular de su figura. Pero el siglo XIX también es el siglo de la ciencia que, aplicada a la mística, la trata como un trastorno de diversa naturaleza. Prueba de ello es el capítulo dedicado a Teresa de Ávila por Charles Letourneau en su *Psychologie des passions* (1868: 314-326), donde expone su posición crítica con la mística y,

⁶ Joseph Pérez (2007: 148-149), resume *Sainte Thérèse* de Edmond Cazal (P. Ollendorff, París, 1921). La forma en que el relato explica la cicatriz que se observa en la reliquia del corazón de Teresa, da cuenta de cómo inflama la abulense la imaginación de algunos. En el relato, Gracián, que quiere raptar para Ávila el cuerpo de la santa, recién muerta en Alba, decide dejar en esta localidad el corazón de la abulense como reliquia. Al atravesar el pecho para extraerlo, salta sangre, lo que significa que Teresa, enterrada, aún estaba viva. Esta vez no había tenido la suerte que tuvo en su juventud, cuando ya estuvieron a punto de enterrarla viva.

en particular, los éxtasis. Letourneau llama al misticismo *castration intellectuelle* (1868: 302) y considera el éxtasis un estado “caractérisé par le règne absolu, dans le cerveau, d’une idée, d’un désir violent, fixe, avec hallucination dans le sens de ce désir et paralysie plus ou moins profonde de la sensibilité spéciale générale” (294). Zola, que reseña el libro de Letourneau, en *Le Globe* del 23 de enero de 1868, dice de Teresa de Jesús: “Une femme qui a jeté de pareils cri de volupté connaît les joies et les déchirements de la chair. C’est la passion humaine transposée dans le rêve. C’est l’hallucination ardente qui contente ses désirs en serrant un fantôme entre ses bras”; de este modo, pone el acento en uno de los temas polémicos del debate del siglo XX sobre los estados místicos: su relación con la sexualidad. En el extremo contrario, están las palabras de Huysmans en *En route* (1895), donde el personaje de Durtal, su alter ego hastiado de la vida y en proceso de conversión religiosa, hace un elogio sin paliativos de Teresa de Jesús. Considerando la importancia de su obra fundadora, afirma: “Assimiler la bienheureuse lucidité et l’inégalable génie d’une sainte Thérèse aux extravagances des nymphomanes et des folles, c’était si obtus, si niais, qu’on ne pouvait vraiment qu’en rire” (Huysmans, 1985: 358); la considera una admirable psicóloga y una *mujer* de estado: *le Colbert féminin des cloîtres* (Huysmans, 1985: 113).

A vuela pluma, podemos citar algunas obras del siglo XX que tratan de modo opuesto a Teresa de Jesús y muestran la variada inspiración que encuentra en su figura la cultura francesa. Pierre Bourgeade, en *Sade, Sainte Thérèse* (1987) junta a ambos personajes en el relato de un sueño, derrochando imaginación, con tintes eróticos y macabros. La novela cuenta, entre otras cosas, cómo el Marqués de Sade,

huido del hospital de Charenton, ha hecho resucitar a la abulense, merced a las habilidades de Cagliostro, la ha raptado y la mantiene secuestrada en su castillo. El Marqués decidió raptarla tras leer el famoso *pari de Pascal*, con el fin de tener un rehén para usarlo como moneda de cambio con Dios, de tal manera que este, si es que existiera: “préférât la sauver plutôt que perdre Sade” (Bourgeade, 1987: 59). Su intención es hacerle asistir a una representación de la *Philosophie du boudoir* que parezca real. Teresa de Jesús, obviamente, sale malparada de esta obra, que explora con imaginación y jocosidad las relaciones entre la ascesis, la mística y el erotismo, pero no faltan comentarios de estima hacia ella, como, a modo de ejemplo, el que comparta con Sade: “l’esprit systématique, l’ardeur jamais éteinte, la manie de ne laisser dans l’ombre aucun détail” (Bourgeade, 1987: 55).

La sátira y el humor son inequívocos en el cómic de Claire Bretécher, *La vie passionnée de Thérèse d’Avila* (2007). El género pone de manifiesto un conocimiento muy asentado en la cultura francesa de la figura de Teresa de Jesús, necesario para que la sátira y la parodia surtan efecto. El cómic, con mucha gracia, lanza sus dardos contra las excepcionales características atribuidas a la santa, lo que prueba el conocimiento que tiene de ella Claire Bretécher: las hermanas que la acompañan en sus andanzas dicen de sus enfermedades: “c’est tout dans la tête” (Bretécher, 200: 3); los éxtasis producen una malévol curiosa entre las mujeres por su supuesto goce sexual, lo que niega –claro está– la santa; Teresa levita arrebatada cantando populares canciones de amor francesas; sus habilidades de negociadora hacen de ella alguien cruel e implacable; se vislumbra que en su humildad hay un inmenso orgullo; se ridiculizan las ansias infantiles de ser mártir, etc. Todo ello, con algún tinte de tradicional

hispanofobia francesa, como el tratamiento de los indios por los conquistadores (Bretécher, 2002: 7), se enmarca en la crítica ilustrada al misticismo de la santa que, por medio del cómic, alcanza al gran público.

Según Pageaux (1991: 174), el rechazo a la santa es mayoritario en Francia:

De parte de Francia el rechazo es casi total, salvo los medios religiosos. Encarna la santa, con San Ignacio o con el Quijote, el tipo de loco español que la razón francesa descarta y no aguanta. Con san Ignacio de Loyola va expresando formas de religiosidad siempre censuradas en Francia: la religión militante y el misticismo.

Las dos obras comentadas avalan este juicio. Pero hay, desde luego, posiciones más matizadas en Francia en relación con la abulense. ¿Significa algo que uno de los más bellos poemarios eróticos de Paul Éluard se titule *Mourir de ne pas mourir* (1924), traducción del conocido *Muero porque no muero*? Tal vez signifique –y eso bastaría para matizar el rechazo– que puede haber un renovado interés por la poesía mística como exploradora de los límites del lenguaje ante lo indecible y el enigma, independientemente del credo religioso. Más recientemente, Jean-Pierre Lemaire (1993: 62), un poeta de fina espiritualidad, ha escrito, dentro de una serie de poemas dedicados a España, unos versos sobrios pero conmovedores sobre Teresa de Ávila:

‘Venez et voyez.’ Nous ne voyons rien d’autre
dans ta cellule ouverte aux visiteurs
que le sol sans douceur et la fenêtre étroite
où Dieu s’est voulu prisonnier avec toi.
Du secret d’amour, nous savons seulement
qu’il te lançait aussi sur les routes d’Espagne

avec ta roulotte escortée d'hidalgos
et de petites gens qui chantaient l'office
tandis que sur leur seuil les commères jasaient.

El rechazo tampoco se da en el ilustre hispanista francés Joseph Pérez (2007: 291), que considera que hay varias razones para interesarse por la figura de Teresa de Jesús y que incluso los agnósticos: “deberían ser sensibles a una obra que, más allá de sus cualidades literarias, da fe de una alianza excepcional entre la contemplación y la acción, la sensibilidad y la inteligencia, la humildad bien entendida y el valor de ser uno mismo”. De alguna manera, Joseph Pérez nos invita a explorar la dimensión humana y vitalista de una obra excepcional, con sus logros y sus contradicciones, sin transitarla forzosamente por los caminos de la Iglesia católica.

Teresada' nace de una actitud compleja ante Teresa de Jesús. Como hemos visto por las propias declaraciones de la autora, la visión crítica desde el ateísmo, el feminismo y la consideración de la manipulación del erotismo femenino por la religión, están en la aproximación al personaje y a su obra. Y de este modo Louise Doutreligne entronca con la corriente ilustrada y racionalista francesa, crítica con la mística, que desemboca a veces en la sátira. Pero *Teresada'* es una *séduction espagnole*, claro indicio de que algo atrae poderosamente a Louise Doutreligne en la figura y la obra de Teresa de Jesús. Por lo pronto, es evidente que, pese a la distancia crítica que Louise Doutreligne pueda tener con el personajes o sus creencias, su tratamiento del mismo es respetuoso, muy alejado de la sátira de Claude Bretécher o del erotismo jocoso de Pierre Bourgeade. Como intentaremos mostrar, hay aspectos en Teresa de Jesús, en línea con las razones que da Joseph Pérez para que se interesen los agnósticos por ella, que explican esa *séduction* de Louise Doutre-

ligne. En primer lugar, Teresa es alguien que se sale de los cánones establecidos de su época porque es mujer de letras – aunque lo niegue– y de acción, algo que, aun cuando tenga habilidad para conseguir sus fines sin salirse del sistema, la lleva a chocar a veces con el poder masculino de sus superiores. Además, Teresa se enfrenta al enigma de sus estados místicos y pone en tensión sus facultades para hablar de ellos, explorando así los límites de su lenguaje, aunque ciertamente, ya fuera por ella misma o por la censura de sus obras, cuida de no caer en la herejía. Finalmente, Teresa de Jesús, como ella misma al igual que otros místicos ha dicho, pasa por muchos momentos de insatisfacción, hasta de desesperación, de *sequedad*, incluso cuando ya ha experimentado sus éxtasis. Acción, conocimiento, exploración del lenguaje y la propia experiencia enigmática, insatisfacción del deseo de una mujer, son rasgos de Teresa de Jesús que *seducen* a Louise Doutreligne, matizando lo que la distancia de la abulense. Tal vez sea esta una clave de la complejidad de la obra.

3. Un fresco histórico y biográfico

Louise Doutreligne ha indicado algo que parece evidente cuando se lee la obra: *Teresada'*, pese a lo extraño del nombre y su grafía, es un personaje inspirado en Teresa de Jesús: “*Teresada'*, oui mon personnage se nomme ainsi avec cette apostrophe à la fin qui comme l’indique l’étymologie, apostrophe, appelle ; donc c’est un nom pas fini, un nom qui appelle et le *da* vient de *d’Avila* (...) J’ai écrit d’autres pièces avec des noms de femmes se terminant par l’apostrophe, car la femme par essence, est à combler... Bref, *da*, j’ai concrètement pensé à *d’Avila*...” (Doutreligne-

Miñano, 2010: 27). Así pues, desde la perspectiva de la autora, Teresada' está asociada a Teresa de Ávila y el apóstrofo final sugiere a la vez la llamada y la idea de que el personaje femenino nunca es definitivamente colmado. Y efectivamente, Teresada' es llamada y no colmada por el *ausente* que desea, en varias ocasiones en la obra.

La obra compone un fresco biográfico e histórico en torno a la figura de Teresa de Jesús y su obra. De la lectura, se desprende inequívocamente que Louise Doutreligne ha leído intensamente las obras de Teresa de Jesús y bibliografía sobre ella, en particular, como nos sugieren algunas concomitancias observadas, *La vie de sainte Thérèse d'Avila*, de Marcelle Auclair. Louise Doutreligne ha seleccionado de sus fuentes episodios conocidos de la vida de Teresa de Jesús, con mucha fidelidad, lo cual permite que el lector informado de la vida y la obra de la abulense, la reconozca inequívocamente en Teresada'. No se trata de ningún menoscabo para la labor creativa de la autora, que ha enfrentado complejos retos. En primer lugar, ha elegido episodios que pudieran dar una imagen global de la trayectoria de Teresa de Jesús, en el espacio de un espectáculo aproximadamente de hora media; eso la ha llevado a alterar algunos de ellos, pero con una visión sintética y sin cambiar nada en esencia de las fuentes consultadas. Además, ha tenido que construir cuadros de la vida cotidiana de la España del siglo XVI haciéndolos creíbles y comprensibles para un público francés; y para ello ha tenido que animar la vida íntima de sus personajes históricos. Es más, ha decidido dar la palabra a Teresada' en el momento mismo en que está en contacto con el *ausente*; el testimonio que conservamos de Teresa de Jesús es, obviamente, posterior a sus éxtasis; por esa razón, Louise Doutreligne ha animado al personaje en ese trance con un

discurso inspirado en las declaraciones de la abulense, posteriores a sus experiencias extáticas. Y finalmente, partiendo de *Teresada' en el camino*, ha procedido a una serie de alteraciones temporales y espaciales en la sucesión de los episodios, hasta el punto de desdoblarse a veces al propio personaje en escena.

Teresada' incluye conocidos episodios de la infancia y adolescencia de Teresa de Jesús, relatados por ella misma o por sus biógrafos⁷. El interés de la madre de Teresa por las novelas de caballería (LV: II.1; T': I.3) es puesto de manifiesto en el cuadro donde lee, mientras intenta distraídamente enseñar su hija a coser. La niña interrumpe varias veces a su madre con sus inquietudes espirituales, teñidas de ensueño y ansias de aventura (LV: I.4). Ocupa un lugar destacado en la obra la conversación con su padre en la que este le comunica, habiendo ya fallecido la madre y tras conocer los encuentros festivos que ha tenido Teresa con sus primos, su decisión de enviarla como pensionista al convento de Nuestra Señora de Gracia (T': II.2). Se presentan en esta escena numerosos detalles concordantes con la biografía de Teresa de Jesús: su pasión por la lectura de las novelas de caballería, su interés por el ajedrez –la conversación tiene lugar durante una partida propuesta por el padre–, su gusto juvenil por las galas y las fiestas y la existencia de una incipiente

⁷ Para facilitar la lectura indicaremos con siglas las obras de Teresa de Jesús a las que remitimos, haciendo constar en la bibliografía las ediciones utilizadas. Acompañan las siglas los números de las partes y párrafos de la edición utilizada: *Camino de perfección*: CP, *Las Fundaciones*: F, *Libro de la vida*: LV; *Las Moradas*: LM, *Obras completas*: OC. Asimismo, las referencias a *Teresada'* se indican con la sigla T', acompañada de los números de cuadro y escena, en la edición de la obra que consta en la bibliografía.

intriga amorosa que motivó la decisión del padre (Pérez, 2007: 40). Finalmente, Louise Doutreligne ha incluido otro conocido episodio de este período: su intento de fuga, acompañada de un hermano, para morir como mártires en tierra de infieles (T': VI.1), lo cual recuerda cómo inflamaron su imaginación juvenil los relatos de mártires (LV: I.4-5). La autora muestra también a Teresada' y su hermano Rodrigo jugando a armar y ser armado caballero, coherentemente con la pasión de la joven Teresa por la ficción caballeresca. Teresada' y su hermano son sorprendidos en la fuga por su tío Pedro; según la tradición, fue su tío Francisco Álvarez de Cepeda quien los encontró (Pérez, 2007: 36). Esa alteración no afecta a nada sustancial y tiene la ventaja de hacer a Pedro testigo de la evolución de Teresada'; sabido es que tuvo una gran influencia en ella, dándole a conocer, años después, el *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna.

Louise Doutreligne también ha seleccionado episodios de la vida conventual de Teresa de Jesús, incluidas sus salidas, con la idea de mostrar el largo recorrido que la lleva de su ingreso como pupila, en Nuestra Señora de la Gracia, a la toma del velo, brevemente evocada (T': IV.2)⁸, y a convertirse con su fundaciones y su reforma en un personaje de gran relieve en la España del siglo XVI. Y como anteriormente, las leves alteraciones de las fuentes históricas y bi-

⁸ La fuente es: "Constituciones del convento de la Encarnación de Ávila que se observaban viviendo allí Santa Teresa" (en *Obras completas de Santa Teresa*, ed. del P. Silverio, Burgos: El Monte Carmelo, 1924, T. IX, pág. 494-495). Las palabras del sacerdote y la novicia salen de allí con ligeras alteraciones.

bliográficas no tocan nada esencial y contribuyen a la consistencia de la ficción dramática

La autora evoca las luchas internas y las enfermedades de Teresada' en sus primeros años de vida conventual. Marcelle Auclair apunta que Teresa recibió el primer *coup de heurtoir* en Nuestra Señora de la Gracia, aunque aún estaba muy lejos del camino que emprendería más tarde, pues antes de llegar a un *mariage d'amour* pasaría por un *mariage de convenance*, varios años en el convento de la Encarnación (Auclair, 1996: 42-43). También sabemos que enfermó en aquel período, en uno y otro lugar, lo cual motivó que regresara con su familia para curarse. Louise Doutreligne evoca ese primer aldabonazo y las enfermedades del período presentando a Teresada' enferma en el refectorio del convento. Se encuentra absolutamente desorientada, dice no querer pertenecer a un hombre, tampoco abrazar la vida religiosa, por la que llega incluso a manifestar odio (T': II.3). Y al mismo tiempo, la *llamada* se asocia en ella con una actitud donde el desconcierto y la enfermedad, tanto física como mental, parecen fundirse. Al principio de la escena, está paralizada y las hermanas no consiguen que tome bocado. Se tira al suelo, se arrastra, grita, se golpea hablando de un misterioso ente que la domina: "Il fond sur moi, il me saisit, il m'enlève, mon corps, ma tête, je ne touche plus terre, je vois je sens que j'ai un maître". Percibe sobre todo en ese momento una distancia entre ese *maître* y ella, que la hace indigna de él: "Comment élever jusqu'à toi ce corps mortel, ce ver de terre, cette pourriture souillée" (T': II.3).

El conocido episodio de la muerte aparente de Teresa de Jesús, acaecido en agosto de 1539 (Auclair, 1996: 74-75; Pérez: 2007: 48-49; LV: V.9-10) también ha sido recogido

por Louise Doutreligne. Sabido es que un extraño mal la dejó como muerta unos días, por lo que, con la oposición de su padre, se hicieron los preparativos del entierro. Cuando Teresa ya tenía incluso puesta la cera en los ojos, entonces despertó, a lo que siguió un largo período de convalecencia. El episodio es reproducido fielmente en sus líneas generales (T': V.3), pero conectado a otros momentos, lo que revela la mano de Louise Doutreligne. Teresada' acaba de vivir un éxtasis que la deja, tras unas intensas palabras, como muerta. En el otro extremo de la escena tiene entonces lugar la representación del episodio de 1539, centrado en la insistencia del padre, frente a todos, en que Teresada' está viva. Alonso evoca entonces un episodio de la primera infancia de Teresada': estuvo tres días como muerta en su cuna hasta que despertó. Poniendo en relación tres momentos de muerte aparente, uno al término del éxtasis y otros dos por clara enfermedad, se sugiere que hay un aspecto enfermizo en los éxtasis de Teresada'. Ahora bien: no hay constancia, a nuestro entender, de que se produjera un episodio similar en la primera infancia de Teresa. Todo apunta a que este hecho es fruto de la invención de la autora, ligado a su universo personal, pues encontramos un pasaje similar de muerte aparente en *La bancale se balance* (Doutreligne, 2004: 13-15), de una niña recién nacida.

En dos ocasiones, Teresa visitó a su tío Pedro en Hortigosa, enferma en busca de curación. Marcelle Auclair relata ambas visitas (1996: 46-48; 67-69), mostrando a un Pedro, piadoso y letrado, que orienta a Teresa en su crisis y desconcierto vital proponiéndole lecturas. Todo indica que Louise Doutreligne ha reunido ambas visitas en una, en la que se mencionan, se recitan o leen fragmentos de las obras que Auclair apunta: *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge

Manrique y, sobre todo, el *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, que guio a Teresa de Jesús en su indagación de la oración y el recogimiento. La importancia del encuentro se manifiesta en la acotación final del cuadro, tras las palabras de Pedro, que acaba de dar el libro a Teresada': "Emporte-le, je te le donne. Et n'oublie pas. Débarrasse ton cœur de toute créature, vide-le! Teresada' reste calme et fasciné dans la lecture du livre au milieu du chemin. L'oncle sort" (T': III.3).

Louise Doutreligne también ha retomado el conocido episodio del sacerdote de Becedas, evocándolo en una ruptura de coordenadas de la ficción, cuando Teresada' conversa con la princesa de Éboli en Pastrana, con motivo de la fundación de un convento en esa localidad. El breve encuentro entre Teresada' y el sacerdote recoge los principales hechos relatados por la propia Teresa de Jesús (LV: V.4-6.). Como es sabido, Teresa libró a su confesor, un joven sacerdote turbado y atraído por ella, de una relación adúltera y pública, que tenía con una mujer desde hacía varios años. En la obra, el sacerdote se presenta lamentándose ante la joven Teresada' de la situación en que vive y de su incapacidad por salir de ella. El desenlace es fiel en lo esencial a la historia relatada por Teresa de Jesús: aunque afirma no creer en esos hechizos (LV: V.5), Teresada' pisotea y echa fuera del camino la medalla, el amuleto de amor adúltero, que el sacerdote arranca de su cuello, antes de desaparecer liberado (LV: V.6).

Teresada' mujer de acción, reformadora de la regla y fundadora de conventos, ocupa buena parte de la obra, cuya principal ubicación es, de hecho, el camino. Louise Doutreligne se suma así a las voces que han puesto de relieve la

importancia de la acción en los místicos cristianos, en especial en Teresa de Jesús (Delacroix, 1908: 55-57 ; Joly : 1918 : 43 ; Bergson, 1958: 243; Leuba, 1930: 179), que Simone de Beauvoir (1972-1973, II : 585) sitúa entre las místicas que unen la contemplación a la acción: “qui savent fort bien quels buts elles se proposent et qui inventent lucidement les moyens de les atteindre: leurs révélations ne font que donner une figure objective à leurs certitudes: elles les encouragent à suivre le chemin qu’elles se sont tracés avec précision”. La propia Teresa de Jesús ha insistido en la idea de que lo esencial son las obras: “de esto sirve este matrimonio espiritual: de que nazcan siempre obras, obras”, dice en *Las Moradas* (VII.4). Aun así, Teresada' en algún momento de la obra manifiesta, como Teresa de Jesús, su cansancio de estar continuamente en tratos con el mundo: “Ce monde qui toujours attire, ce monde vain de parlottes idiots qui animent mes jours. Parce que, ô duplicité! je sais les animer et que de Teresada' par ici, Teresada' par là, et qu’il me plaît à moi d’être appelée pour dire sur tout ma petite opinion, folle que je suis” (T': IV.2).

Louise Doutreligne ha dedicado un cuadro dramático al hecho supuestamente extraordinario ocurrido durante el viaje a Beas para fundar un monasterio, siguiendo de cerca el relato de Marcelle Auclair (1996: 273), la cual a su vez se basa en el que hizo Ana de Jesús, para el proceso de canonización en 1596. Los arrieros andaban perdidos por Sierra Morena; a punto de caer en un barranco, una voz les indicó el buen camino, salvándolos del accidente. Por mucho que se esforzaron después en encontrar su salvador, no lo hallaron, pues la voz que habían oído, según dijo Teresa de Jesús,

era la de san José, que había respondido a sus plegarias⁹. Sin nombrar a Beas, *Teresada'* refiere, en un monólogo, un hecho muy similar acaecido el día anterior. Louise Doutreligne, no obstante, ha operado aquí un cambio significativo, pero muy coherente con el personaje: el grito que los salvó del accidente no era de san Pedro, sino que salió de *Teresada'* misma, procedente del Tú misterioso que habita su interior: “Mais quel berger cria sinon Toi, mon intérieur, mon permanent, mon absence fondamentale, ma confiance infinie!” (T': II.1)¹⁰.

Las dotes prácticas de Teresa de Jesús, demostradas durante sus fundaciones y su reforma, han sido puestas de relieve por los estudiosos de su figura. Huysmans (1895: 113), a través de su personaje Durtal, ya la elogiaba en estos términos: “jamais femme ne fut et une ouvrière de précision aussi parfaite et une organisatrice aussi puissante“. Recientemente, Joseph Pérez (2007: 71) ha insistido en el reto que suponía emprender las fundaciones para “una monja enferma, de cincuenta años, sin experiencia del mundo, enfrentando obstáculos de todo tipo”, cuando resulta que, además, la fundación de un convento implicaba conocimientos y habilidades que no tenía; pero la abulense “termina dominando todo estos asuntos con una suficiencia y habilidad que provocarán la admiración de los profesionales”; y eso, con

⁹ El relato del acontecimiento por Ana de Jesús figura en las *Obras completas de Santa Teresa*, ed. del P. Silverio, Burgos: El Monte Carmelo, 1919, T. VI, pág. 200.

¹⁰ *Teresada'* refiere el mismo hecho hablando con Gracián, situándolo esta vez en un viaje que hizo para encontrarlo en el curso de sus fundaciones (T': V.2).

las reticencias de poderes públicos y autoridades eclesiásticas

Estas dotes prácticas, con el despliegue de energía que suponen, se manifiestan en especial en dos momentos de la obra. Así ocurre en la escena en que Teresada' (T': III.4) escribe y lee fragmentos de sus cartas, mostrando su arrojo, su espíritu práctico y su capacidad por ocuparse de los detalles más técnicos y precisos, desde los económicos hasta los arquitectónicos. Louise Doutreligne sigue aquí de modo muy directo la correspondencia real de Teresa de Jesús, de la que extrae fragmentos, con una leve adaptación estilística y algunos cambios –como escribir aquí *mon petit Sénèque* por Juan de la Cruz, algo que hizo Teresa en otros escritos–, encadenándolos entre ellos¹¹. El intercambio epistolar con Gracián se materializa en la fantástica reunión de ambos en escena, cada uno en sus coordenadas temporales y espaciales, mientras se alternan leyendo la correspondencia. La estima y el profundo afecto que unen a Teresada' con Gracián se desprenden con fuerza de esta escena y de su posterior encuentro (T': V.2), en el que insisten en su común proyecto de reforma y los obstáculos que se interponen ante ellos.

El otro momento en que vemos a Teresada' en acción es durante su encuentro con Ana Mendoza, princesa de Éboli,

¹¹ Los escritos citados son : “Cédula de compraventa del palomar de Gotarrendura “ (*Escritos de Santa Teresa*, ed. de Victor de la Fuente, Madrid; R. Rivadeneyra 1861, p. 521); carta 48, a la M. Inés de Jesús, Medina (OC: 709), “Instrucciones de la Madre Teresa de Jesús para la Madre Priora de Soria” (OC: 1132); carta 158, al P. Jerónimo Gracián (OC: 827-829); carta 162, al P. Jerónimo Gracián (OC: 882).

durante la fundación del monasterio de Pastrana (T': V.1). Louise Doutreligne ha recogido numerosos elementos del encuentro real que tuvo lugar en 1569 (Auclair, 1996: 223-229): el carácter autoritario de la princesa, su imposición de una hermana Agustina –siendo que Teresa no quería monjas formadas en la observancia de otra regla–, sus idas y venidas sobre el tema de la rentas, su insistencia para que hubiera una lujosa ornamentación y el disgusto con que encaró Teresa el proyecto. Las habilidades prácticas de Teresada' se acompañan en este cuadro de un control de sí mismo ante los que detentan el poder, cuyo trato le causa mucho disgusto. Asimismo, Louise Doutreligne ha introducido aquí, con ligeras modificaciones, otro episodio de las largas desavenencias entre ambas mujeres. En la obra, la princesa obliga a Teresada' a entregarle una copia de su autobiografía, pues ha llegado a sus oídos la existencia de la obra y, además, se compromete a no enseñarla. Según Auclair (1996: 269), fue el marido de la princesa quien se lo rogó a Teresa, para que su mujer la dejara en paz. Sin embargo, no hubo la discreción prometida y, muy pronto, los comentarios malevolentes y las risas sobre el libro circularon por el palacio de Pastrana. Es más, una vez que Teresa, cansada de las excentricidades de la Princesa, ordenó la partida de las carmelitas de Pastrana, la princesa se vengó enviando la obra al inquisidor general Quiroga, aunque no surtió efecto la denuncia (Pérez, 2007: 212, 260). La obra de Louise Doutreligne detiene esta historia de desavenencias en el momento en que se entrega el manuscrito, apuntando implícitamente por la actitud de Ana Mendoza a posteriores conflictos.

Pero las tensiones con la autoridad se ponen de manifiesto sobre todo con los hombres en la obra. Teresada' deja claro que, pese a su iniciativa, son, al final, los hombres los

que pueden aprobar lo que hace: “et que je te parcours toute l’Espagne pour qui, pour quoi, je peux faire ça oui, mais eux seuls valident” (T’: III.4). Esas quejas parecen contradictorias con la importancia que da Teresada', como Teresa de Jesús, a la virtud de obediencia. Varios estudiosos, no obstante, han puesto de manifiesto su capacidad, como la de otros místicos, para sortear las trabas de la obediencia debida: solo obedecen, a fin de cuentas, a sí mismos y tienen la habilidad de seguir a quienes les hacen ir por el camino que ellos quieren transitar (Bergson, 1968: 262); Teresa de Jesús es más directora que dirigida y da la impresión que, pese a los consejos que recibe: “elle s’aide avant tout elle-même et surtout qu’elle obéit au courant intérieur qui la porte” (Dela-croix, 1908: 80); se las arreglaba (Pérez, 2007: 70) “a menudo para que le sugiriesen –o para que le ordenasen...– lo que ella había decidido hacer”.

Su posición subalterna en relación con las autoridades masculinas, y los conflictos a lo que ello la condujo, son brevemente evocados en una conversación con el enigmático Ángel (T’: VI.1): dice haber aceptado el suplicio de Juan en Todelo, su apartamiento por las autoridades y que escribe por orden de hombres eminentes: “ils jugeront, ils retrancheront, ils brûleront, qu’importe!”. Louise Doutreligne remite así, sintéticamente, a hechos de la vida de Teresa de Jesús: el encarcelamiento de Juan de la Cruz durante varios meses, entre 1577 y 1578, en Toledo por monjes de la antigua observancia (Pérez, 2007: 116), la interrupción impuesta de su obra reformadora entre 1571-1574 (Pérez: 104-105) y el sometimiento de sus escritos, comenzados a petición de los confesores, a su consideración y censura (LV: V.8), una buena manera de evitar la sospechas de práctica de libre examen o de iluminismo (Pérez, 2007: 309). Louise Doutre-

ligne no ha recurrido a un tema habitual en la hispanofobia: insistir sobre los horrores del Santo Oficio; y en eso se conforma a la verdad histórica ya que, aunque los inquisidores tuvieran razones para fijarse en la abulense, en unos momentos de especial inquietud por el fenómeno del iluminismo, y la denunciaran sus enemigos, como afirma Joseph Pérez (2007: 59): “estas acusaciones nunca desembocaron en un proceso, siempre terminaron con un no ha lugar”.

Teresada’ habla, como lo hizo Teresa de Jesús, mostrando su estima por la *virtud de obediencia*. Louise Doutreligne ha recogido lo esencial del episodio relatado en *Las Fundaciones* (F: I.3-4), para ilustrar la idea de que “cette vertu m’est extrêmement chère” (T’: IV.3). Teresa de Jesús cuenta cómo le pidió a una hermana que plantara un cohombro tumbado, lo cual hacía imposible que creciera; esta así lo hizo: la obediencia le cegó, pues, la razón natural. Prosigue la santa, en la misma dirección, contando que le acaecía pedirles a las hermanas oficios contrarios. Teresada’ cuenta también estos hechos y, saltando unos párrafos, coincide otra vez con la abulense repitiendo su famoso dicho del *Señor entre pucheros* (F: V.8): “Ainsi mes filles, courage! quand l’obéissance vous occupera aux choses extérieures, ne vous affligez pas; et si c’est à la cuisine qu’elle vous emploie, comprenez bien que Notre Maître est là au milieu des marmites” (T’: IV.3). Teresada’, pues, como Teresa de Jesús, exalta la humildad y la obediencia. Conociendo el conjunto de la obra de Louise Doutreligne, nos cuesta creer que la autora exalte aquí la obediencia ciega, pero no apreciamos signos de distancia crítica con su fuente en este episodio. Tal vez la clave esté en aquello a lo que se obedece: obedecer a la propia voluntad, no cejar pese a las dificultades con las que se enfrenta nuestro empeño, puede ser una forma positi-

va de obediencia a sí mismo, y por tanto de liberación. Por otra parte, obedecer, mostrando que se obra contra la propia voluntad y convencimiento, también puede ser una forma de desafiar, como ocurre en el episodio que comentamos a continuación.

La obra da gran importancia a la muerte de Teresada', que al principio de la obra, de hecho, otea su vida desde la extrema vejez. Louise Doutreligne remite aquí a las circunstancias del fallecimiento de Teresa de Jesús, pero opera un cambio sugerente al final. Recuerda un episodio concreto, anterior en unos días a su fallecimiento (Auclair, 1996: 436-447): la orden que le dio el padre Antonio de Jesús, estando ella enferma y agotada tras sus viajes, de que fuera a atender un ilustre nacimiento a Alba, donde de hecho moriría. Antonio de Jesús soportaba mal la importancia de esta mujer, que en otros momentos había preferido apoyar a Jerónimo Gracián, pero esta le debía obediencia como Vicario general de la orden, en aquellas circunstancias. La escena (T': VI.2) narra estos hechos poniendo de relieve el carácter autoritario y despótico del padre Antonio de Jesús, al que –haciendo honor a su estima de la virtud de obediencia– la carmelita obedece, pero de modo desafiante. Teresada' manifiesta su irritación ante esta orden injusta y pone de manifiesto la distancia con que mira todo lo relativo al mundo desde la atalaya de su fortaleza: “Je ne suis plus ce jeune oiseau couvert d'un léger duvet j'ai de puissantes ailes. De la plus haute tour de la forteresse je regarde ceux qui sont dans la plaine et je découvre avec délices jusqu'à l'abandon des miens” (T' : VI.2). El sometimiento final sugiere su malestar desafiante por seguir subordinada al arbitrio masculino, que acaba de encarnar el padre Antonio de Jesús: “Maîtresse ni de moi-même ni de qui que ce soit si je produis quelque

chose de bon qu'on le distribue comme on le jugera bon" (VI.2). Tras un paréntesis en el que Ángel y Teresada' resumen, en un diálogo apasionado, el recorrido de *Las Moradas*, tiene lugar la muerte de Teresada': Ángel saca un dardo y atraviesa el corazón de Teresada'. Esta dice entonces el conocido pasaje de la transverberación (LV: XXIX.13) y expira, mientras ambos personajes recrean *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini en escena. Louise Doutreligne ha unido en Teresada' la muerte de Teresa de Jesús (1582) con la transverberación, que tuvo lugar en 1560 en casa de Guiomar de Ulloa (Pérez: 2007: 59). Las enigmáticas relaciones que, desde siempre, han unido el erotismo con la muerte, ponen así el broche final a este recorrido por la vida de Teresada'.

Este fresco se completa con la presencia de personajes históricos en escena. Teresa de Jesús, con el permiso de sus superiores, tuvo oportunidad de salir del convento y conocer así otros ambientes; la reforma también le permitió conocer a hombres de diversa condición (Pérez, 2007: 151). Louise Doutreligne ha reducido esa pluralidad a cinco personajes fundamentales que interactúan con Teresada': Jerónimo Gracián, Antonio de Jesús, la princesa de Éboli, ya mencionados, Pedro de Alcántara y Juan de la Cruz.

El encuentro con Pedro de Alcántara tiene lugar en el camino de las fundaciones (T': IV.3). Según las fuentes que hemos consultado (Auclair, 1996: 119; Pérez, 2007: 159), se produjo en casa de doña Guiomar de Ulloa. Sin embargo, no le falta verosimilitud al episodio, ya que Alcántara recorría los caminos mortificándose y viviendo de limosnas, como se muestra en la obra. Pedro de Alcántara tranquiliza a Teresada' sobre sus estados místicos y entiende los padecimientos

que le han supuesto ser perseguida por personas honestas a las que se quiere. Teresa de Jesús relata en líneas generales lo mismo (LV: XXX.5-6).

Juan de la Cruz solo aparece en un cuadro dramático, pero de gran intensidad (T': IV.1), cuando Teresada' y las hermanas se encuentran con él, en un lugar apartado. El encuentro recuerda la visita que, viajando a Toledo, hizo Teresa de Jesús en Duruelo al primer y muy humilde monasterio de Carmelitas Descalzos, habitado por Juan de la Cruz y Antonio de Jesús, en 1568 (Auclair, 1996: 207-213, F: XIV). Louise Doutreligne ha recogido detalles de sus fuentes, como la extrema pobreza del lugar y el consejo de que moderaran el rigor de las penitencias (F: XIV.12), pero ha añadido algo de su propia cosecha: un duelo poético en que Juan de la Cruz y Teresada' se responden recitando versos de uno y otra, mientras las hermanas están embelesadas ante tamaño espectáculo. No hemos encontrado en las fuentes consultadas constancia de este hecho. Además, la visita a Duruelo tuvo lugar en 1568 y Juan de la Cruz no comenzó a componer su *Cántico espiritual*, citado en el duelo, hasta 1578, durante su cautiverio. Aun así, la alteración es coherente con el personaje de Teresa de Jesús: alentaba a las religiosas a cantar y a organizar concursos poéticos, improvisaba canciones y escribía poemas (Pérez, 2007: 128); sus poesías alegraban el cansancio de los viajes (OC: 502). Y que Teresada' comente los poemas con Juan de la Cruz tampoco nos extraña del todo, pues sabemos que varias ilustres personas, entre ellas Juan de la Cruz, concursaron sometiendo a su juicio la interpretación de las palabras "búscate en mí", que había oído en oración (OC: 1141-1143).

Louise Doutreligne ha conseguido, pues, desplegar la riqueza de una vida en su mundo. Ha matizado en contadas ocasiones sus fuentes para mayor coherencia de su proyecto artístico, sin tergiversarlas. Pero el genio creativo de la autora no se manifiesta solo en su capacidad de pintar un cuadro completo y consistente de un personaje y una época, sino también en la forma de ordenar los acontecimientos de la ficción teatral y transitar de unos a otros, en distintos espacios y tiempos.

4. La fábula dramática: las alteraciones del tiempo y el espacio en el camino

Louise Doutreligne no ha construido la ficción dramática siguiendo el orden cronológico de los hechos en que se ha inspirado. Se desprende de la obra una gran fluidez temporal y espacial, de tal modo que incluso en una misma escena pueden coincidir momentos y lugares diferentes de la ficción dramática. La obra comienza con “*Teresada’ vieille au bout du chemin*” dirigiéndose a un *ausente* (T’: I.1), en un momento de retroceso de la experiencia mística al estado de *sequedad*; sigue entonces el primer diálogo de Teresada’ con el enigmático Ángel, que evoca hechos esenciales ya vividos por ella. La obra termina con la muerte, unida al conocido episodio de la transverberación. Entre ambos extremos, se suceden acontecimientos que, en su mayor parte, parecen una evocación en la memoria de Teresada’ de todo lo que ha vivido, como si se presentaran en su mente desordenados, sucediéndose analepsis y prolepsis, durante el trance de la agonía. Y así como el tiempo marco es la vejez última de Teresada’, el espacio marco es el camino, a la vez camino de la vida y camino de las fundaciones.

Algunos acontecimientos se sitúan en el camino mismo, durante los numerosos desplazamientos que, como Teresa de Jesús, hace Teresada'; se cambia, pues, de un lugar y tiempo del camino a otros también del camino: monólogo en la travesía de Sierra Morena para ir a Beas (T': II.1), encuentro con Juan de la Cruz en su humilde morada cuando se dirigen a Valladolid (T': IV.1), con Pedro de Alcántara en un lugar indeterminado cuando se dirigen a Toledo (T': IV.3). Teresada' tiene incluso un éxtasis en el camino mismo, tras haber dejado a Gracián: "*Peu à peu au bout du chemin arrivent les autres sœurs qui épient l'extase de Teresada' et assisteront captivées à toute la scène*" (T': V.3).

En otras ocasiones se sale del camino a otros lugares y tiempos. Unas veces las acotaciones lo indican de forma precisa; así, a la escena en que Alonso ordena a su hija que entre en un convento, se da un salto en el tiempo y el espacio hasta las graves enfermedades que padeció Teresada' en su juventud: "*Sur le chemin évocation du réfectoire. Les sœurs arrivent et portent assiettes de terre cuite à même le sol*" (T': II.3). En otros momentos, basta la entrada en escena de un personaje o la indicación de un objeto para alterar las coordenadas del camino: "*Sur le chemin. Entre son père, Alonso partant un magnifique jeu d'échecs*" (T': II.2); "*Sur le chemin, quelques livres évoquent la bibliothèque de Pedro*" (T': III.3). En alguna ocasión el tránsito se produce con ida y vuelta en la misma escena. Así ocurre cuando la conversación con la princesa de Éboli, durante la fundación de Pastrana, se interrumpe para evocar el pasado episodio del sacerdote de Becedas y volver después al momento inicial. La acotación referida entonces a la princesa de Éboli provoca una extraña sensación onírica: "*Le jeune prêtre disparaît. On retrouve Doña Ana, princesse d'Éboli. Muette, elle re-*

garde Doña Ana qui n'a pas bougé pendant la vision du prêtre de Becedas" (T': V.1).

En esos fluidos tránsitos entre tiempos y espacios se produce, con cierta frecuencia, un fenómeno que afecta al personaje de Teresada'. Ocurre que de una escena a otra, o incluso en una misma escena, se representen momentos diferentes de su vida. En unas ocasiones, el personaje asume normalmente sus diferentes edades sin cambios aparentes. Pero no siempre ocurre así. Por ejemplo, en la escena anteriormente comentada, la analepsis del episodio de Becedas se refleja en un cambio de vestuario de Teresada', que la hace regresar a su período de noviciado: "*Le prêtre est tout près d'elle maintenant. Elle fait glisser le voile qu'elle porte sur sa tête (...) Elle enlève sa cape-manteau et se retrouve blanche toute simple*". Ese vestido blanco y simple evoca la juventud de Teresada', que tanto turbó al sacerdote: "Ton regard avide, ta bouche... si parlante, ta jeunesse, mon enfant" (T': V.1). En otros casos, el personaje se desdobra en dos y una Teresada' mira a la otra. Así, durante el monólogo del viaje a Beas: "*Évocation: Teresada' sur le chemin se voit enfant. Son jeune cousin Francisco lui passe un collier de jais noir autour du cou*" (T': II.1). Algo similar ocurre más tarde, tras una conversación con el enigmático Ángel: "*Elle s'affaisse, assise, au bout du chemin et voit à l'autre bout: Rodrigo et Teresada' enfant qui tiennent un conciliabule. Ils sont vêtus comme pour partir*" (T': VI.1). La escena de la muerte aparente concatena de un modo sorprendente las dos Teresadas'. Cuando la Teresada' adulta queda como muerta al término de un éxtasis, aparece entonces en escena el cuerpo de Teresada' joven y enferma, en el momento en que todos salvo su padre la daban por muerta: "*À l'autre bout évocation de la scène de la mort et la renaissance: entrent*

Briceno et Alonso, père de Teresada'. Ils se placent autour d'un drap au sol sous lequel on devine un corps". La primera Teresada', como indican las acotaciones, mira de hecho todo lo que le ocurre a la segunda, hasta que su padre la levanta del suelo y se la lleva; entonces, paralelamente, aquella también se levanta y sonrío (T': V.3), poniéndose así de manifiesto una fantástica interrelación entre momentos y lugares de la historia, separados entre sí.

Al final de la obra, se funden también diferentes coordenadas de tiempo y espacio: Teresada' muere pronunciando el relato de la transverberación, al tiempo que dos hermanas también lo leen, lo que solo pudo tener lugar con posterioridad a ese momento.

Tiempo y espacio escénicos tienen pues una gran fluidez en la ficción dramática de Teresada'. Esa fluidez hace que el lector ponga constantemente en relación las diferentes situaciones y vicisitudes por la que pasó Teresada', lo que aumenta la consistencia de su trayectoria vital.

5. La dramatización de las obras literarias

Louise Doutreligne ha hecho de la dramatización de obras literarias el eje central de algunas de sus creaciones, dentro y fuera de las *Séductions espagnoles*¹². La primera vez que lo hizo fue precisamente en *Teresada'*, pero de un

¹² Destacan, fuera de las *Séductions espagnoles*, *Vita brevis*, no editada e inspirada en la obra homónima de Jostein Gaarder, y *Conversation sur l'infinité des passions*, basada en varios relatos de literatura sentimental francesa, obra estudiada por Edwige Keller-Rahbé (2012).

modo que no ha vuelto a repetir y sorprende por su variedad. El examen de estos procedimientos nos muestra cómo a la fluidez de la coordenadas espaciales y temporales, que nos transportan a diferentes momentos de la vida del personaje, responde otra fluidez que lleva de una obra a otra, incluso de un autor a otro.

Concediendo importancia a los textos en esta obra, Louise Doutreligne es coherente con el personaje histórico en que se inspira. Como es sabido, Teresa de Jesús fue una gran lectora y autodidacta, en un momento en que se desconfiaba especialmente de la mujeres que fueran ambas cosas, y se las ingenió para no mostrar la cultura que tenía, por los prejuicios de sus contemporáneos (Pérez, 2007: 194, 186). Ha dejado constancia de la importancia de la lectura en su vida espiritual (LV, IV.9) y de la desolación que le supuso la publicación del *Índice* del inquisidor general Valdés, que prohibía la lectura, en otros, de tratados de espiritualidad, como ella misma cuenta, aunque le dijera entonces el Señor: “No tengas pena que Yo te daré libro vivido” (LV: XXVI.5). *Teresada'*, como Teresa de Jesús, es una gran lectora y escritora, por lo que a menudo aparece en escena leyendo y escribiendo.

Teresada' remite, de modo diverso, a las obras siguientes de Teresa de Jesús: *Libro de la vida*¹³, *Las Fundaciones*¹⁴,

¹³ Algunos pasajes del *Libro de la vida* a los que remite *Teresada'* son: las palabras tranquilizadoras de Pedro de Alcántara sobre las visiones de *Teresada'* (T': V.3; LV: XXX.5-6), el episodio del sacerdote de Becedas (T': V.1; LV: V.3-6), su gusto en tierna edad por las vidas de santos (T': V.1; LV: I.5) y los libros de caballería (T': V.1; LV: II.1), la muerte aparente por enfermedad (T': V.3; LV: V.9-10), la transverberación (T': VII.1; LV: XXIX.13).

*Las Moradas*¹⁵, sus cartas¹⁶ y sus poemas¹⁷. También tienen cabida en escena textos de otros autores: Juan de la Cruz¹⁸, Jorge Manrique¹⁹ y Francisco de Osuna²⁰. Además, Louise

¹⁴ Estos son algunos de los pasajes de *Las Fundaciones* a los que remite Teresada': la escritura de la frase "C'est l'obéissance qui donne des forces" (T': II.1; F: Prólogo, 2), la visita a Juan de la Cruz (T': IV.1; F: XIV.6), los trabajos que se hicieron por obtener agua de un pozo (T': IV.2, F: I.4), las reflexiones sobre la virtud de obediencia (T': IV.3; F: I.3-4, F: V.8) y sobre el valor relativo de los éxtasis (F: V.10).

¹⁵ El cuadro VII.2 es un recorrido sintético por *Las Moradas* que recoge, a veces con ligeras variaciones, frases de la obra.

¹⁶ Véase la nota 11.

¹⁷ Teresa de Jesús ha puesto de manifiesto la relación de su creación poética con los estados místicos: "¡Oh, válgame Dios, cuál está un alma cuando está así! Toda ella querría fuesen lenguas alabar al Señor. Dice mil desatinos santos, atinando para siempre a contentar a quien la tiene así. Yo sé persona que, con no ser poeta, que le acaecía hacer de presto coplas muy sentidas declarando su pena bien, no hechas de su entendimiento, sino que, para más gozar la gloria que tan sabrosa pena le daba, se quejaba de ella a su Dios" (LV: XVI.4). En el encuentro con Juan de la Cruz (T': IV.1) se citan versos de los poemas "Muerdo porque no muerdo" y "Mi amado para mí" (OC: 502); poco después (T': IV.2) Teresada' canta una composición que refunde versos de los villancicos "Ya viene el alba", "Vertiendo sangre" (OC: 508) y la composición familiar "Dichosa zagala" (OC: 526).

¹⁸ En el duelo poético que mantiene con Teresada' (T': IV.1), se citan versos de "Llama de amor viva" y del *Cántico espiritual*.

¹⁹ Pedro recita de memoria versos de las *Coplas por la muerte de su padre* (T': III.3).

²⁰ Pedro lee o dice a Teresada' unos breves fragmentos del *Abecedario espiritual*, con variaciones muy ligeras en relación con el original (T': III.1).

Doutreligne ha recogido, seguramente a través de Marcelle Auclair (1996 : 20), la canción popular “Érase que se era”²¹, el relato de los amores de Amadís, el Doncel del Mar, y Oriana, transformados en la canción que canta a Teresada’ su madre (I.3), y la saetilla que cita Marcelle Auclair, con ligeros cambios, cuando ilustra las costumbres en el convento de San José antes de dormir: “La plus jeune des sœurs donne trois coups de claquette et lance sur deux notes une *saetilla* faite de deux ou quatre vers, thème de méditation pour la nuit” (Auclair, 1996:179)²².

Los diferentes hipotextos no se encarnan del mismo modo en escena. En buena parte, la obra misma es una transmodalización, concretamente una dramatización (Genette, 1992: 396) de las obras indicadas de Teresa de Jesús, ya sea directamente o través de estudios sobre la misma, como el de Marcelle Auclair (1996). La relación existente entre la pluralidad de fuentes y el resultado merece un estudio pormenorizado que excede los límites de este trabajo, por lo que solo apuntaremos algunos rasgos esenciales. Esa transmodalización es un proceso creativo que da lugar a una obra con entidad propia, pese a sus fuentes, que de hecho son visibles. La autora, por así decir, ha asimilado tan profundamente sus hipotextos que, guiada por su genio creador, los ha transformado en obra propia, añadiendo, cortando, cambiando etc., y esmerándose en la fluidez con que se pasa de unos textos a otros. Sorprende cómo se combinan dos modos de

²¹ Marcelle Auclair indica, sin más, que su fuente es Valbuena Prat, pág. 179.

²² Marcelle Auclair indica que su fuente es la obra *Ensayo sobre la lírica carmelitana* del P. Emeterio de J. M. Tampoco añade más datos.

transposición (Genette, 1996: 291-293) muy diferentes: en un extremo, se reproducen textualmente, o casi, fragmentos de hipotextos; en el otro, la autora pasa sus fuentes por el alambique de su genio reescribiendo algo muy propio.

Pero la dramatización de las fuentes no sólo consiste en convertirlas en ficción dramática. Louise Doutreligne pone también en escena la literatura eligiendo diferentes momentos del proceso de comunicación literaria, desde la escritura hasta su recepción, y con diversas modalidades. Así, vemos a Teresada' escribir cartas (T': II.4) y una obra que, por las citas que siguen, podría ser *Las Moradas* (T': VII.1). Los personajes aparecen leyendo cartas y obras de otros autores en escena: Beatriz lee una novela, seguramente de caballería, mientras intenta, distraídamente, enseñar su hija a bordar (T': 1.3); Teresada' y su tío Pedro leen alternativamente fragmentos del *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna (T': III.3); Teresada', a punto de expirar, pronuncia el conocido pasaje de la transverberación, al tiempo que otras hermanas lo leen en escena (T': VII.2). Las apasionadas lecturas de las novelas de caballería de Teresada' joven se dramatizan en un juego, él mismo teatro en el teatro, en que la hermana arma caballero al hermano. Lectura o escritura, pues, silenciosa o en voz alta, a solas o acompañada, con el gesto mismo o dramatizada en otros actos, como el juego infantil que acabamos de mencionar.

La poesía y *Las Moradas* tienen un especial tratamiento. Pedro, por ejemplo, recita de memoria versos de Jorge Manrique ante su sobrina (T': III.3). El encuentro de Teresada' con Juan de la Cruz da lugar a una justa poética en que ambos se alternan recitando versos propios o del otro, pertenecientes a diversos poemas. Lo hacen con verdadera pasión,

bajo la mirada maravillada de las hermanas que acompañan a Teresada' en su viaje (T': IV.1). Un apasionamiento mutuo por la poesía del otro, que contrasta con la idea de Joseph Pérez (2007: 172), que percibe en ellos, pese a su afecto y admiración mutuos, falta de calidez en sus relaciones y considera que en el comentario de Juan de la Cruz sobre Teresa de Jesús: “el entusiasmo brilla por su ausencia”.

Las réplicas se suceden en esa escena con gran fluidez, asociadas entre ellas de alguna manera; así, los versos de Teresa de Jesús “Le doux chasseur tira sur moi et me laissa toute épuisée” (OC: 502), son seguidos de la conocida comparación del alma herida, abandonada por Dios, con un ciervo gimiente, con que comienza el *Cántico espiritual*. Teresa, admirada, se da por vencida y sigue un pequeño debate sobre poesía y mística en el que Juan, replicando a Teresada' – “Vous lisez à même les lèvres divines”– insiste en que: “Dieu me donne quelques mots, quant aux autres c'est moi qui les cherche” (T': IV.1). Esta réplica se aproxima mucho de la que, según cuenta Magdalena del Espíritu Santo, le dio Juan de la Cruz cuando le preguntó si Dios le daba “aquellas palabras que tanto comprendían y adornaban”: “Hija, unas veces me las daba Dios y otras las buscaba yo”²³.

Las Moradas también da lugar a un sorprendente juego de voces entre Teresada' y el enigmático Ángel (T': VII.1). Las primeras frases están sacadas del comienzo del prólogo, ligeramente adaptadas: “Pocas cosas que me ha mandado la

²³ Citado por Germán Vega García-Luengos en “La poesía de San Juan de la Cruz. Fuego de las palabras”, *Revisa de Espiritualidad*, 1990, n° 196-197, pág. 372. Cita como fuente: *Declaración autógrafa de Magdalena del Espíritu Santo*. Biblioteca Nacional, ms. 19994, f. 132.

obediencia, se me han hecho tan dificultosas como escribir ahora cosas de oración” (LM: Prólogo): “L’obéissance m’a imposé peu d’ordres aussi difficiles à exécuter: écrire en ce moment” (T’: VI.1, 97). A continuación, la autora adapta la conocida alegoría de las *Moradas primeras* (LM: I.1-2), que representa al alma como un castillo de diamante, con aposentos, en uno de los cuales se deleita el Rey, mientras se reprocha la atención excesiva que se tiene por la simbólica cerca del castillo, y se indica que hay *formas y formas de estar* en esos aposentos (LM: I.3); y termina refiriéndose a esa morada con la imagen de “perle orientale plantée au milieu des eaux vives”, que remite a las *Moradas primeras* (LM: I.2): “esa perla oriental, este árbol de vida que está plantado en las mismas aguas de la vida”. El recorrido de las siete moradas se convierte entonces en un diálogo con Ángel, que va desde el recogimiento hasta el matrimonio espiritual, pasando por lo arrobamientos y los angustiosos momentos de sequedad. Ambos personajes hablan apasionadamente, recordándonos el duelo poético entre Teresada' y Juan de la Cruz: “Il s’agit bien sûr d’une joute oratoire jouissive, jouissante” (T’: VII.1). Teresada', rompiendo la separación entre el universo de la ficción teatral y el de la realidad, advierte finalmente al público que el haber llegado a la séptima morada no significa un apartamiento del mundo y de las obligaciones diarias que impone: “(Au public.) Ne croyez pas qu’on soit dispensé de manger de dormir ni de remplir des obligations, non, on est dans un détachement paisible (...) : Le but de tout cela ce sont les œuvres” (T’: VII.2), haciéndose eco del conocido *obras quiere el Señor* teresiano (LM : V.3).

Finalmente, las canciones también llegan a la escena en diversos momentos. Teresada' canturrea la canción infantil

“Érase que se era”, Beatriz los amores de la reina con el Doncel del mar (T’: I.3). Más sorprendente es el momento en que, mientras las hermanas duermen durante un viaje, Teresada’ piensa en los golpes de carraca que se estarán dando, en ese momento, en el convento de San José; entonces: “*Les soeurs se réveillent et se mettent à danser et à chanter*” (T’: IV.2). Las hermanas cantan y bailan una saetilla; y Teresada’, una pequeña canción que refunde versos suyos; y lo hace además con un desplante: “*Teresada’ cambre les reins, frappe dans ses mains et répond*”. Salvo por ese sensual desplante, Louise Doutreligne es fiel a sus fuentes en esta escena, pues las monjas de Teresa, mientras hilaban, declamaban o cantaban con emoción (Auclair, 1996: 239). Teresa de Jesús, que pese a sus enfermedades no perdió la alegría y el humor, había previsto dos períodos de recreación para las religiosas: “Alentaba a las religiosas a cantar y a organizar concursos poéticos. Ella misma daba ejemplo” (Pérez, 2007: 128).

La creación literaria está, pues, muy presente en *Teresada’*. Como la propia autora lo afirma, refiriéndose a la incorporación de los actos de escritura y lectura en esta obra: “ce plaisir, presque devenu un vice, la lecture, est apparu comme moteur même de l’écriture, car lire donne envie d’écrire et écrire donne envie de lire, il me semble, non? Sans doute de façon inconsciente je voulais insuffler à d’autres le plaisir de la lecture” (Doutreligne-Miñano, 2010: 25). Y efectivamente, el trato que hace Louise Doutreligne de sus fuentes, estimándolas –pero también discrepando a veces de ellas–, es una clara invitación a leerlas, reviviendo o creando nuevas conexiones en el universo literario. Además, sea cual sea su visión de Teresa de Jesús o Juan de la Cruz, es evidente que Louise Doutreligne estima las creaciones literarias a las que

sus experiencias extáticas los han llevado. El arrobo ante el arte podría muy bien ser una medida humana del arrobo místico para los que no creen en él o no lo pueden experimentar.

6. Los estados místicos en escena

Teresada' se escribe tras un largo debate sobre la mística en diferentes ramas del saber, intensificado desde que la ciencia se interesara por el fenómeno en el siglo XIX. En ese debate, y en concreto sobre la figura de Teresa de Jesús, se han oído voces discordantes, a veces con posiciones irreconciliables, otras con algunas transacciones entre ellas. Sin afán de exhaustividad, unas calas en ese debate, centrado en el ámbito francés, nos pueden ayudar a leer *Teresada'*, aunque alguna dirección ya nos ha dado la autora mencionando el ateísmo, el feminismo de sus años universitarios y el impulso que supuso para ella la lectura de Lacan. Además, poner en escena estados místicos, y más aún la *Presencia*, supone un reto creativo que Louise Doutreligne ha enfrentado de modo particular. Como afirma Jiménez Duque (1995: 10): “una cosa es el fenómeno o, si se quiere, el misterio místico en sí mismo (...) y otra la conciencia del fenómeno que el místico cree experimentar (...) y otra la reflexión científica sobre el mismo” (Jiménez, 1995, 10); no anda muy lejos con estas palabras de lo que decía Teresa de Jesús: “Porque una merced es dar el Señor la merced, y otra es entender qué merced es y qué gracia, otra es saber decirla y dar a entender cómo es “ (LV: XVII.5); a lo que cabría añadir que también es otra cosa la aproximación al fenómeno que hace el teatro.

Michel Hulin distingue dos grandes corrientes contemporáneas en la aproximación al misticismo. Las aproximaciones *par le haut* se sitúan en “la perspective même de la quête mystique, s’enfermant ainsi en elle pour ainsi dire et ne mettant pas un instant en doute l’authenticité du phénomène sur lequel elles portent” (Hulin, 1993: 16); las aproximaciones *par l’extérieur et par le bas* descifran el fenómeno “selon des codes qui lui sont foncièrement étrangers” (Hulin, 1993: 17). Y de hecho no pocos desconfían de lo que cuentan los místicos sobre sus propias experiencias, entre otras cosas porque sus escritos: “sont défigurés par une inexactitude qui, de temps à autre, confine à la fausseté intentionnelle” (Leuba, 1930: 85). En otras palabras, una cosa es considerar la mística de Teresa de Jesús desde la fe y lo que ella misma cuenta de su experiencia; y otra, hacerlo sin esa fe, poniendo en duda su propia percepción de lo que ha vivido y, más aún, desde alguna ciencia experimental. Louise Doutreligne se aproxima a la mística de Teresa de Jesús desde fuera en la medida en que no es creyente, pero también desde dentro en la medida en que tiene un gran respeto por su obra y su figura, lo cual da un cariz muy singular a su tratamiento del tema.

Una cuestión clave es si los estados místicos son manifestaciones de una enfermedad; se ha hablado de histeria, neurosis, epilepsia, etc. Varios son los que así lo han considerado. Para Charles Letourneau (1868 : 294) el éxtasis es un “état caractérisé par le règne absolu, dans le cerveau, d’une idée, d’un désir violent, fixe, avec hallucination dans le sens de ce désir et paralysie plus ou moins profonde de la sensibilité spéciale générale”. Delacroix (1908: 78) relaciona los estados místicos con irrupciones de fenómenos del subconsciente, y las representaciones mentales que los acompa-

ñan, aun cuando el místico las atribuya a otro ente, con alucinaciones psíquicas (1908: 426). Leuba afirma que los grandes místicos –y se refiere concretamente a Teresa de Jesús–, padecieron histeria y neurastenia (Leuba, 1930 : 281, 296), pero matiza que esos grandes místicos no son como los enfermos comunes, pues: “les attaques hystériques, bien loin d’être fatalement liées à une misère intellectuelle et morale irrémédiable, peuvent fort bien aller de pair avec des traits de nature qui sont la marque du génie” (Leuba, 1930: 209). Resulta especialmente interesante la larga observación clínica que hizo Pierre Janet de la que llama Madeleine, aquejada de delirio religioso y crisis extáticas (Janet, 1926: 19). Las concomitancias entre sus observaciones y lo que cuentan los propios místicos de sus experiencias le sugieren que, en otras circunstancias, Madeleine podría haber sido considerada una genuina mística.

Se han rechazado estas consideraciones, aportando diversos argumentos. Joly (1918: 109), por ejemplo, afirma que la salud espiritual que muestran los santos no es propia de un estado que se pudiera calificar de alucinatorio o enfermizo, y que no se les puede aplicar la definición que Pierre Janet da de la histeria: “une forme de désagrégation mentale caractérisée par la tendance au dédoublement complet et permanent de la personnalité” (Joly, 1918: 115). Bergson (1958: 241, 259) ve en ellos una solidez intelectual, un sentido común y unos dotes para la acción que impide asimilarlos a los enfermos. Que presenten a veces alteraciones nerviosas no debe extrañar, pues son accidentes que encontramos también en otros tipos de genios, como los músicos (Bergson, 1958: 243). También Bataille (1987 : 221) se opone a considerar la mística como “sexualité transposée et donc une conduite névrotique”.

Ahora bien, hay matices. Para Victor Cousin, el misticismo suprime la razón en el hombre o, al menos, subordina y sacrifica la razón al sentimiento (1854: 113); pero se trata de la crítica de un creyente, ya que: “en ôtant à la raison sa puissance, il [el misticismo] ôte à l’homme précisément ce qui lui fait connaître Dieu”, y convierte al ser infinito en objeto de un amor: “Mais un tel amour ne se peut soutenir que par des efforts surhumains qui aboutissent à la folie”(1854: 116-117). Es especialmente interesante el matiz que introduce el jesuita G. Hahn (1883), con un trabajo premiado en el certamen de Salamanca de 1882, pero que fue puesto en el *Índice* en 1885 (Bujanda, 2002: 420)²⁴. El jesuita concluía, apoyándose en las investigaciones psiquiátricas de Charcot e intentando conciliar la ciencia y la fe, que Teresa de Jesús padecía una *histeria orgánica* pero en ningún caso una *histeria intelectual*: “car sous le rapport intellectuel et moral, elle était au pôle opposé des hystériques ordinaires” (Hahn, 1983: 178). Sus visiones y revelaciones sobrenaturales serían, pues, auténticas, pero no las visiones demoníacas, que sí atribuye a la histeria (Hahn, 1883: 143). Unos años después, William James, que no tiene especial simpatía por Teresa de Jesús (James, 1906: 300-301), seguirá en la misma dirección, considerando que las condiciones patológicas en los místicos, si es que se dieron, no cambian en nada al valor intrínseco de las revelaciones que las acompañan, pues: “Pour la juger nous ne saurions nous contenter des observations superficielles de la médecine: il convient plutôt d’en rechercher les fruits” (James, 1906: 351). Re-

²⁴ Sobre el proceso que condujo a la condena de la obra por Roma, tras haber sido, paradójicamente, premiada en el certamen de Salamanca, cuyo jurado estaba compuesto por una corriente liberal y otra conservadora, véase Baudry (1983: 238-240).

cientemente, Joseph Pérez (2007: 257) ha considerado que Teresa, que estuvo enferma toda su vida, no fue una mística porque lo estuviera; admite, no obstante, que los trastornos nerviosos que padecía pudieran ser efectos, en su debilitado organismo, “de un trabajo demasiado intenso”. Deja en suspenso el dilema que subyace a buena parte de las reflexiones que hemos recogido: “artistas han padecido neurosis; ¿pero la neurosis los hacía geniales o es la genialidad la que los volvía neuróticos?”. Y apunta que la enfermedad más grave que padeció Teresa precedió en casi veinte años sus grandes experiencias místicas.

La relación de la trayectoria mística de Teresada' con la enfermedad es evidente en la obra de Louise Doutreligne. Prueba de ello es el momento en que el personaje recibe la primera llamada de Dios, *le premier coup de heurtoir* como dice Marcelle Auclair (1996: 42), en los primeros años de su vida conventual: Teresada' está paralizada, escupe la comida que le ponen las hermanas en la boca, cree ver a su padre ante ella y se dirige a él, se arrastra, se golpea, se tira al suelo gritando, reptando respirando con un estertor; y hace todo esto dirigiéndose a alguien invisible que, según sus palabras, está tomando posesión de ella con fuerza. No obstante, el personaje se mostrará más adelante, a lo largo de toda la obra, en plena posesión de sus facultades intelectuales y creativas, con gran capacidad para enfrentar situaciones difíciles, como ocurre con Ana de Mendoza o el padre Antonio de Jesús. Por lo que también es evidente que el trastorno que padece Teresada,' –y no sabríamos decir cuál exactamente– para nada degrada al personaje. Esta es quizás una de las razones por la que lectores con planteamientos muy diferentes sobre la mística puedan ser atraídos por este universo de ficción teatral.

La relación de los estados místicos con la sexualidad también es un tema en que se manifiestan posiciones encontradas. Lacan decía que si miramos el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, basado en la transverberación relatada por la abulense, no hay duda de que esa mujer está gozando (Lacan, 1975: 71); unos años antes, Marie Bonaparte ya había visto en la transverberación de Teresa de Jesús un orgasmo (Bonaparte, 1948: 193). Sabemos que las palabras de Lacan impulsaron el interés de Louise Doutreligne por Teresa de Jesús y que, además, *Teresada'* termina, precisamente, por una recreación escénica del grupo escultórico de Bernini. Son indicios, pues, de que la dimensión sensual, si no sexual, forma parte de la experiencia mística de *Teresada'*. Pero es posible que así sea con matices, por lo que pueden resultar esclarecedoras unas calas en el debate en torno a este tema.

Janet observó que su paciente Madeleine, aquejada de delirio religioso, aun siendo una mujer púdica y casta, perdía todo pudor en algunas crisis extáticas y mostraba brutalmente: “qu'elle est non seulement la fille de Dieu, la mère de Dieu, mais qu'elle est encore la maîtresse, ou si l'on veut, l'épouse de Dieu et qu'elle sait l'être complètement”; Madeleine hablaba, de hecho, de gozo sexual en sus crisis extáticas. Concluía que si cosas así no figuraban en los textos de los místicos es porque habían sido expurgados por sus comentaristas o ellos mismos, en vistas a la edificación (Janet, 1926: 67, 95); y aportaba una reflexión, aplicable a Teresa de Jesús en la medida en que no niega que el cuerpo participe, de alguna manera, de las delicias de Dios: “Quand nous constatons que la jouissance existe dans tous les sens, dans toutes les parties du corps, il serait bien étrange qu'elle fût absente dans ces organes qui d'ordinaire la présentent plus

facilement” (Janet, 1926: 96). En la misma dirección, Leuba afirma que existe una conexión orgánica entre las emociones del afecto o amor llamado *espiritual* de los místicos, y la actividad sexual, de tal manera: “qu’il peut arriver que ces organes soient excités dans une mesure très notable sans que le sujet intéressé s’aperçoive qu’ils jouent leur partie” (Leuba, 1930: 203). El místico puede, pues, sentir una excitación voluptuosa sin percatarse de la participación en ella de sus órganos sexuales (Leuba: 1930: 207), cumpliéndose además en él las condiciones favorables para el autoerotismo (Leuba, 1930: 210). Refiriéndose a Teresa de Jesús, es tajante en su afirmación: no sabemos bien lo que borraron los directores espirituales de sus textos: “Mais il en subsiste assez, à notre sens, pour attester la participation des organes sexuels aux jouissances extraordinaires que lui procura son union avec le Fiancé céleste” (Leuba, 1930: 211). Y es que, como afirma Marie Bonaparte: “lorsqu’Éros cherche à s’enfuir hors du réel décevant, la force d’attraction terrestre malgré lui l’y ramène, et [que] l’amour de Dieu reste marqué de tous les attributs de l’amour humain” (Bonaparte, 1948: 194). Desde luego, cuando Teresa de Jesús, como otros místicos, se enfrenta al reto de expresar lo inefable de sus éxtasis, recurre a menudo a un lenguaje simbólico donde las delicias amatorias y conyugales aparecen. Y, de hecho, no niega la participación del cuerpo en las delicias que procura la unión con Dios: “Entiende [el alma] una fraganza, digamos ahora, como si en aquel hondón interior estuviese un brasero adonde se echasen olorosos perfumes; ni se ve la lumbre ni donde está, mas el calor y el humo oloroso penetra

toda el alma, y an hartas veces, como he dicho, participa el cuerpo” (LM, IV.2)²⁵.

Como era de esperar, se ha replicado con diversos argumentos a las posiciones anteriores. Simone de Beauvoir, por ejemplo, considera que Teresa de Jesús constituye una clamorosa excepción: busca unirse con Dios y vive esa unión en su cuerpo, por lo que es admirable en ella la intensidad de la fe, que penetra hasta lo más íntimo de su carne; no obstante “elle a vécu en femme une expérience dont le sens dépasse toute spécification sexuelle” (Beauvoir, 1972-1973: 579). La posición de Leuba recibió, entre otras, la respuesta argumentada de Gaston Etchegoyen y Louis Beirnaert. El primero, tras analizar el pasaje de la transverberación, tantas veces aportado como prueba del gozo sexual místico, concluye que “l’expression de la blessure d’amour, si sensible que soit son caractère, est trop littéraire dans la doctrine thérésienne, et trop générale dans la terminologie des mystiques espagnols pour justifier la localisation du professeur Leuba et apparaître comme une manifestation de la sexualité féminine” (Etchegoyen, 1923: 244). La cuestión estribaba, pues, en la profundidad que se le diera al simbolismo erótico de los textos místicos. Beirnaert, por su parte, se opone a la idea de Leuba de que la unión mística florezca sobre el fracaso del amor carnal o su frustración y que, por tanto, el simbolismo erótico místico tenga un significado específicamente carnal (Beirnaert, 1952: 380). Refuta estas ideas mostrando cómo la tradición del simbolismo conyugal procede del Antiguo Testamento, donde representa la unión de Dios con el pueblo elegido. Los místicos no habrían partido, pues, de su expe-

²⁵ Véase también: CP: XXVIII, LM: VI.2 (además de la cita), LV: XVII.7, LXVIII.1.

riencia estrictamente personal para aplicarle el símbolo conyugal: “mais ils partiraient de la foi en l’Union de Dieu et de l’Église –ou de la nature humaine– exprimée par le symbole, pour signifier, à l’aide du même symbole, leur participation à ces épousailles, d’abord au sein du rite sacramentel, puis dans leur vie mystique personnelle” (Beirnaert, 1952: 383). No obstante, admite que los místicos son conscientes de los *mouvements sensibles* que se dan durante el éxtasis. Pero, en todo caso, sería algo que consideran extrínseco a su experiencia, a lo que no dan importancia, y que para nada significa que la experiencia sea específicamente sexual. Y cita a san Buenaventura cuando habla de aquellos que “in spiritualibus affectionibus carnalis fluxus liquore maculantur” (Beirnaert, 1952: 386).

Unos y otros ponen, pues, de relieve las delicias del éxtasis místico, incluso en su dimensión sensible. Pero unos se quedan ahí y otros llevan esas delicias hasta el gozo sexual, y más concretamente hasta un autoerotismo resultado, entre otras cosas, de la represión que se impone a través del ascetismo. Afirma Beirnaert (1952: 387): “Si par sexualité au sens le plus large, on entend l’affectivité en son fond, l’éros qui ouvre les êtres les uns aux autres et au cosmos, la puissance qui relie et fait fusionner et communier, il est bien clair qu’elle est impliquée dans l’union mystique”, lo que recuerda las palabras de Bataille (1987: 21) cuando afirma que en todas las modalidades de erotismo subyace: “substituer à l’isolement de l’être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde”; pero eso sí: continuidad relativa, en el mundo de la discontinuidad, ya que solo la muerte establecería definitivamente la continuidad (Bataille, 1987: 24), de donde se deduce que el éxtasis erótico roza los dominios de la muerte.

La dimensión sexual del itinerario místico de Teresada' resulta evidente en la obra de Louise Doutreligne. Para empezar, el papel de la represión sexual es sugerido cuando Alonso significa a su hija, seguramente con la mejor de las intenciones, la decisión de que entre en un convento. Teresada', poco antes, ha manifestado un intenso gozo de vivir adolescente, donde se vislumbra algún lance amoroso; y lo ha hecho con palabras entusiastas: "Pedro et Francisco sont venus et ils ont inventé une nouvelle chanson et tout aussitôt Beatriz et Jeronima ont dansé, et si vous saviez comme c'était beau, comme c'était... plus joli encore qu'au mariage de Maria, et mon père j'adore la poésie, les chansons, la danse et je veux..." (II.2). Con autoridad, el padre corta en seco ese entusiasmo y anuncia a su hija que el trece de ese mes entrará como interna en un convento, a lo que obedece sin rechistar Teresada'. Sin cargar las tintas, la autora deja claro que el ingreso, aun cuando sea como pupila, en el convento es una violencia que se ejerce sobre el normal desarrollo de una adolescente, especialmente sensible a los placeres de la vida. Y, precisamente, la escena siguiente es la de la enfermedad de Teresada' en el convento, por lo que la conexión entre ambos hechos queda, al menos, insinuada.

La relación de Teresada' con Gracián también es sugerente. Teresa de Jesús sintió un profundo afecto por este carmelita, mucho más joven que ella y que la ayudó decisivamente en su labor reformadora. Joseph Pérez expone las acusaciones que les lanzaron con ignominia sus adversarios, los calzados opuestos a la reforma. Ataques demasiado burdos por lo que la Inquisición ni siquiera abrió diligencias (Pérez, 2007: 264). Marcelle Auclair, constata el profundo afecto que hubo entre ambos, limpiándolo de toda mancha: "Elle l'aima comme une mère, comme une sœur, comme

une sainte arrivée à un tel degré de pureté que les expressions les plus vives de l'amour ne peuvent sur ses lèvres prêter à équivoque" (Auclair, 1996: 279). La manera en que Louise Doutreligne presenta esa relación es más ambigua, y para ello ha recurrido a un curioso texto de Teresa de Jesús en que esta cuenta un *recogimiento* que tuvo tras comulgar, donde aparecía su Eliseo, nombre que le da a Gracián²⁶. Le pareció verlo en un huerto deleitoso, "con una hermosura extraña", con doncellas que andaban delante de él, música que parecía de ángeles y pájaros, etc. Escuchó una voz que dijo: "Este mereció estar entre vosotras (...)"; y concluye Teresa, tras pasar más de hora y media en este trance: "Y lo que de aquí saqué, fue amor a Eliseo, y tenerle más presente en aquella hermosura. He habido miedo si fue tentación, que imaginación no fue posible". El tratamiento que le da Louise Doutreligne al relato, con unas ligeras modificaciones, sugiere con fuerza que hay una atracción *muy humana* de Teresada' por Gracián: "L'autre jour, je vous ai vu non pas tel que vous êtes. Un rien trop brun, mais d'une étrange beauté. Des jeunes filles marchaient devant vous... J'entendais une musique d'ange et quelqu'un dit 'cet homme a mérité d'être à vous'... Ah, ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah... *Teresada s'enfuit en courant le voile à la main poussant un cri muet comme une inspiration* (T': V.2). La ambigüedad de ese *à vous* –a *vosotras* pero también a *vos*, en referencia a la propia Teresada'– y su actitud final sugieren que no es insensible a los encantos de Gracián. Todo indica que su huida no es sino de su propio deseo por un hombre de carne y hueso. Y además, una corta réplica del carmelita deja flo-

²⁶ *Relaciones espirituales*, XIVL, en *Obras completas de Santa Teresa*, ed. del P. Silverio, T. II. Burgos: El Monte Carmelo, 1915, pág. 72-73.

tando en el aire una insinuación carnal: “Pour la réforme je pense qu’il est important de se rappeler que, malgré la sévérité dont nous sommes convaincus, on ne conquiert pas les âmes par la force... (*Il sourit.*) pas plus que les corps d’ailleurs” (T’: V.2). Que el éxtasis místico se nutre de deseo humano insatisfecho, independientemente del juicio moral que eso provoque, es algo que parece claro en *Teresada’*. Y como prueba de ello, la huida que acabamos de comentar precede inmediatamente al éxtasis más nítido que se produce en la obra.

El éxtasis, aunque también se habla de él en otros momentos, tiene lugar en la tercera escena del cuadro quinto. Louise Doutreligne acomete en ese momento uno de los retos más difíciles de la obra: poner en escena un arrobamiento místico; intentemos, pues, observar el papel del erotismo en él. El éxtasis es, obviamente, una experiencia íntima del sujeto, que conocemos por lo que este ha contado de ella con posterioridad, sin que forzosamente coincidamos con su visión de lo que ha vivido. La autora hace hablar a *Teresada’* y moverse, en consonancia con lo que Teresa de Jesús cuenta de sus experiencias. *Teresada’* se detiene de pronto, parece elevarse sobre un pie, habla con dulzura y sonríe. Sus palabras expresan poéticamente el gozo que le produce la unión con Dios en ese mismo momento, y recurre para ello a expresiones propias de la literatura mística: “Vous entrez en moi avec une extrême douceur, vous me remplissez de plaisir et de joie sans que je puisse comprendre ni par où ce bonheur s’est introduit en moi (...) Portée par vos bras, collée à votre poitrine, je ne veux que jouir, laissez-moi, laissez-moi crier encore” (T’: V.3). En algunos momentos, la autora traduce casi literalmente palabras de Teresa de Jesús: “Prenez garde, ne mettez pas une liqueur si précieuse en un

vase si fragile... je l'ai laissée tant de fois s'échapper de moi": "No pongáis, Creador, tan precioso licor en vaso tan quebrado, pues habéis ya visto que otras veces lo torno a derramar" (LV: LXVIII.4). De alguna manera, esta escena es un eco del duelo poético que han mantenido poco antes Teresada y Juan de la Cruz, ya que Teresa utiliza recursos poéticos para contar y explicarse lo que está viviendo en ese mismo momento. Y en esto Teresada' sigue a Teresa de Jesús que, como es sabido, somete a la crítica de la razón su propia experiencia, dando una gran importancia al conocimiento de sí, y explora el lenguaje para dar cuenta de su experiencia: "Pues pensar que hemos de entrar en el Cielo y no entrar en nosotros, conociéndonos y considerando nuestra miseria y lo que debemos a Dios, y pidiéndole muchas veces misericordia, es desatino" (LM: II.1). Por otra parte, dice Teresa de Jesús, refiriéndose a las delicias del encuentro con el *Esposo*: "Quéjase con palabras de amor, aun exteriores, sin poder hacer otra cosa, a su Esposo; porque entiende que está presente, mas no se quiere manifestar de manera que se deje gozar" (LM: VI.2). Sin embargo, la experiencia es tan intensa que, en otros momentos, el alma sumida en esas delicias no consigue pronunciar palabra: "Hablar es por demás, que no atina a formar palabra, ni hay fuerza, ya que atinase, para poder pronunciarla" (Vida, XVIII.11). Teresada' se comporta de un modo coherente con esa doble orientación: habla durante el trance extático pero acaba haciéndolo "*dans un souffle*" y se queda "*bouche ouverte comme morte*" (VI.3). Sí parece cosecha de la autora el que Teresada', en el éxtasis mismo, se exprese con frases completas y con imágenes bien construidas, que nos recuerdan los mo-

mentos en que Teresa de Jesús, ya fuera de esa vivencia, se enfrenta a lo inefable de la misma con toda su creatividad²⁷.

¿Y cómo se manifiesta en escena la Presencia con la que, ilusoriamente o no, se funde Teresada' en ese momento? Las visiones de Teresa de Jesús, como es sabido, ya fueran imaginarias o intelectuales, no eran apariciones sensibles localizadas en el exterior: "Esta visión, aunque es imaginaria, nunca la vi con los ojos corporales, ni ninguna, sino con los ojos del alma" (LV: XXVIII.4), dice en un momento. Louise Doutreligne es, pues, coherente con Teresa de Jesús al no materializar la Presencia en un personaje sobre el escenario. Teresada' se dirige varias veces a un *ausente* (I.1, III.1). Las acotaciones de la escena del éxtasis insisten para que interactúe con una presencia invisible, de la que ella misma da idea con sus gestos: "*Elle a le cou extrêmement plongé dans la représentation d'un corps absent. Elle trouve (...) Elle marche sur le chemin. Se prend elle-même dans ses propres bras (...) Brusquement elle détache du sol sa tête et regarde comme remplie de haine vers un absent (...) Elle commence peu à peu à être envahie par une immense tristesse. Elle s'arrête. S'adresse à un absent. (...) Toute la tête tendue vers l'absent à nouveau*" (T': V.3). De todo ello se desprende la posibilidad de que la Presencia no sea sino un ilusión creada por la propia Teresada', por lo que el gozo sexual obtenido sería, en realidad, resultado de un autoerotismo

²⁷ Sobre lo inefable de la experiencia y los procedimientos literarios utilizados véase: LV: XI.6; LV.XVIII.14; LV: XXVIII.5; LV: XXXVIII.2, LM: V.1. Sobre el hecho de que la experiencia, e incluso el conocimiento proporcionado por ella en su momento, rebasa el alcance del entendimiento: LM: VI.3-4, LM: V.1, LM: VI.4.

oculto a los ojos de quien lo experimenta. En esa misma dirección apunta la inexistencia en escena de los fenómenos paranormales atribuidos a los estados de arrobamiento místico. Teresada' *sur un pied semble s'élever*, pero no levita en escena; y de hecho, le quita importancia a estos fenómenos en otros momentos: "Et que ça me fait à moi de m'élever dans les airs et plus haut même" (T': III.4); "Il est évident que la souveraine perfection ne tient pas dans les sublimes ravissements, dans les visions, dans les mortifications" (T': IV.3)

En conclusión, nada claramente sobrenatural entra en escena en *Teresada'*. No obstante, hay un personaje singular cuya realidad es dudosa: el enigmático Ángel. El hecho de que lleve aparejado *el ausente* en la *dramatis personae* nos plantea el interrogante de si es encarnación escénica de la Presencia. Este personaje masculino, joven y apuesto, tiene varios encuentros con Teresada' a lo largo de la obra, casi desde el principio (T': I.1) hasta el final mismo. Mantiene una extraña relación con ella: se presenta cuando él quiere ante Teresada', que siempre se encuentra entonces a solas; además, lo hace frecuentemente en sus momentos de dudas y angustia. En los breves diálogos mantenidos, y que sirven para que Teresada' hable de su itinerario espiritual y de las dificultades que arrostra en la sociedad, su actitud es a veces distante, hasta autoritaria: "Je suis celui qui pose des questions" (T': I.2). En otras ocasiones, con un lenguaje sutil, parece dar consejos para que Teresada' siga adelante en su progresión espiritual: "Vous n'êtes pas disposée encore" (...) "Une seule chose est nécessaire, se nier, vraiment, s'annihiler. (*Il rit.*) Disparaître! Vous êtes si lente!" (T': III.1). Teresada' reacciona de modo diverso ante él. Percibimos a veces tensión, o incluso irritación, por el silencio de

Ángel ante sus dudas y preguntas: “Laissez-moi. J’ai trop parlé, trop écrit. Je suis fatiguée. (*Temps. Il la regarde fixement.*) Et puis, lisez mes livres après tout!” (T’: II.1) Esa actitud contrasta con el interés que pone en otros momentos Teresada’ en escuchar sus consejos espirituales. Pero además, se sugiere desde el principio que esta se siente atraída y tentada por este apuesto Ángel: “Quelle allure quelle figure quelle jeunesse (...) Quelle tentation, quelle vision encore (...) Quelle tentation, votre visage... Quel doute me saisit!” (T’: I.2). A ello se suma el hecho de que Teresada’ no sepa quién es ese enigmático Ángel, lo cual la desconcierta: “Qui êtes-vous? Pourquoi venir encore? Et pourquoi je vous écoute? Et pourquoi je vous répons?” (T’: III.2). Las palabras dirigidas a Ángel llegan a ser agrias: “Et vous là, devant moi, qui semblez tout savoir, et ne dites rien. D’où venez-vous? Où allez-vous à la fin? Pourquoi tourner autour de moi? (*Temps. Elle se montre avec sa canne.*) C’est ça ce que vous voulez, voir Ça! Une vieille femme boîteuse pleine de pénitences, de sacrifices et de prières!... Votre légèreté m’offense” (T’: VI.1).

Ángel reaparece en la última escena. Lo que hace entonces con Teresada’ se aleja mucho de los tensos diálogos que ha mantenido con ella. Todo indica que, en ese momento, Teresada’ ya ha culminado su experiencia, pues junto a Ángel, en una suerte de diálogo poético entusiasta, recorren las siete etapas de *Las Moradas*. Y, entonces, cuando Teresada’ ha insistido, dirigiéndose directamente al público, en que el objeto de todo ese itinerario espiritual es *produire des œuvres*, Ángel se convierte en el ángel de las transverberación: “*Il sourit et dans un mouvement vif avec sa flèche il transperce le cœur de Teresada’ qui se laisse faire sans protester*” (T’: VII.2). Y la obra concluye con la lectura del

conocido pasaje de la transverberación por Teresada', que expira, y varias hermanas que entran en escena. La acotación final es inequívoca por su mención de Bernini: "*Angel et Teresada' restent figés tels les personnages de la statue du Bernin représentant Teresa d'Avila foudroyée par l'ange*" (T': VII.2).

La relación entre Ángel y Teresada' es, pues, compleja y enigmática. El hecho de que el joven actúe al final como el ángel de la transverberación nos hace pensar que es la única visión de Teresada' que se materializa en la escena. Las relaciones entre ambos a lo largo de la obra son variadas y complejas. Ángel está íntimamente relacionado tanto con la mente como con el cuerpo de Teresada'. Reflexiona, discute, aconseja, recorre *Las Moradas* con ella; también le suscita deseo e insatisfacción radical. ¿Es Ángel la Presencia en escena? No lo podríamos afirmar. El hecho de que siempre, con la excepción del grupo escultórico final, aparezca cuando Teresada' está a solas nos hace pensar que es una creación ilusoria de su mente, la cual le da dolor y gozo a la vez, vida y muerte finalmente.

En todo caso, la insatisfacción de Teresada' es fuente de energía, que produce obras en su fluir; y obras no solo humanas, sino –con un guiño al público– también literarias. Y se da a entender que la satisfacción definitiva, al final de la obra en la transverberación, supone paradójicamente la muerte. De este modo, Louise Doutreligne sugiere una visión de la mujer como ser esencialmente *deseante*, pero fructífero, en la medida en que ese deseo no se colma nunca. Y ese deseo es de toda la persona, por lo que pese a la represión ejercida por otros o por el sujeto mismo, su relación con la sensualidad es evidente, ya se produzcan gozos conscien-

tes o inconscientes. Ahora bien, Louise Doutreligne es muy respetuosa con sus fuentes: no es una estrepitosa iconoclasta que rompe con el decoro, se aventura hasta la delgada línea de su límite exterior. Pero no deja de sugerir sutilmente que el encuentro con el *ausente* tan deseado y creado por su imaginación, es fuente de un gozo autoerótico en Teresada'. Un autoerotismo con un ente ilusorio ciertamente, pero que no queda tan malparado si lo consideramos alternativo al papel reproductor y sumiso al esposo, que se asignaba entonces a las mujeres en la sociedad.

Finalmente, hay otro hecho llamativo en la selección de las etapas que ha hecho la autora del itinerario místico. Vemos varias veces a Teresada' en un estado que recuerda los angustiosos períodos de *sequedad* por los que pasan los místicos, cuando tienen la sensación de que Dios los ha abandonado. Así ocurre, de hecho, en la primera escena: "Depuis plusieurs jours, je n'éprouve qu'aridité, dégoût, ennui. Il me faut plus de courage pour soutenir cette sécheresse intérieure que pour traverser toutes les provinces" (T': I.1). La sensación de abandono por parte de Dios es especialmente dolorosa después de haber experimentado la unión, y turba al personaje aún sediento de Él: "Abandonnée, voilà, abandonnée, un tel désir de vous et seule (*Elle rit.*) dans un profond désert... seulement soif de vous! Effrayant! (*Gaie. Elle semble danser.*) Entre ciel et terre en proie à la souffrance sans soulagement d'aucune sorte, et pourtant, une telle connaissance de Vous" (T': III.1). Vehementemente, le pide al *ausente* que se muestre, pero sin resultado: "Mais quoi à la fin m'a traversée si ce n'est Toi Mon Maître, comme je t'appelle, montre-le. Montre-toi" (III.4). Teresada' le reprocha incluso al *ausente* el camino que le ha trazado para que llegue a Él: "Regarde pour arriver à toi quels chemins dé-

tournés, je dois emprunter, oui, DÉTOURNÉS! (...) toujours parmi les hommes à discuter (...) Toujours pour toi, fidèle jusqu'à l'écœurement!" (T': III.4) La sensación de fracaso la acompaña hasta cuando es vieja y, por tanto, ya ha pasado por sus experiencias extáticas; así, tras recordar las ilusiones mártires y caballerescas de la infancia, la anciana Teresada', apoyada en su bastón, se exclama: "Rien! Seule demeure l'immense peine. (*Elle se poste au milieu du chemin.*) Je reste là raide, appuyée sur mon bâton incapable de fendre les airs et de soutenir mon vol" (T': VI.2).

Teresa de Jesús se refiere varias veces a esta vivencia (LV: XXX.10-11, XXXVII.8, LM: VI.1); también lo hace Juan de la Cruz cuando se refiere a *la segunda noche del espíritu* (Juan de la Cruz, 1991: 482-485). Y es que, como dice Joseph Pérez (2007: 240): "No se avanza en la vida mística mediante una progresión lineal en que el acceso al estadio superior haría inútiles los esfuerzos del estadio anterior", por lo que los retrocesos son frecuentes. Marie Bonaparte es muy contundente cuando se refiere a los sentimientos negativos hacia Dios que albergan los místicos en su angustiada *noche y sequedad*: "Le croyant mystique, dans sa déception amère, tue Dieu, qui l'a trompé" (Bonaparte, 1948: 199). Proyectar el eros profundo en el *ausente*, pese a los momentos de éxtasis, no puede sino producir decepción. Teresada' parece estar muy cerca de esta vivencia en varias ocasiones. De alguna manera. Louise Doutreligne ha llevado hasta el extremo ese "désir au féminin qui a surgi en moi et ne m'a plus lâchée..." (Morcillo, 2015: 316)", haciendo que su personaje femenino *deseante* se enamore de un objeto imaginario, imposible de alcanzar. Y que si es alcanzado definitivamente en la culminación del éxtasis, la colma para siempre con la muerte.

7. *Teresada'*: encuentro de culturas y de lectores

Con *Teresada'*, los lectores de lengua española miramos a una figura clave de nuestra cultura a través de los ojos de una escritora francesa. La obra no es un teatro de tesis donde la autora exponga claramente su posición sobre la mística, y menos aún con afán moralizador. *Teresada'* es ante todo el resultado de una profunda vivencia de la obra de Teresa de Jesús, que ha conducido a una creación artística, cuyo mérito está mucho más en su autenticidad que en el discurso crítico subyacente que pudiera albergar. Ahora bien, la obra no es una mera celebración sin más de Teresa de Jesús, sometida a la visión canónica del personaje por la Iglesia católica. Louise Doutreligne nos invita a preguntarnos si el itinerario espiritual de Teresa de Jesús no es, al menos en parte, el resultado de una desviación, impuesta primero y aceptada después, del deseo a un objeto ilusorio y, por tanto, decepcionante al final, pese al retorno de los gozos *torcidos* de la carne. Y también nos lleva a preguntarnos si el autoerotismo de *Teresada'*, velado a sus ojos porque cree unirse al *ausente*, no supone, paradójicamente y por insatisfactorio que resultara, una sexualidad alternativa al papel meramente reproductor y sumiso que se asignaba entonces a tantas mujeres en el matrimonio

Esos interrogantes no le quitan, ni mucho menos, interés y dignidad al personaje. Parece evidente que la autora ha sido *seducida* al menos por dos rasgos de Teresa de Jesús que ha mantenido con fuerza en *Teresada'*: su capacidad de actuar, conforme a sus convicciones, enfrentándose a un entorno hostil a mujeres como ella, que no se limitan a obedecer cultivando la virtud como madres, esposas o hijas;

Teresada' y Teresa de Jesús, además, asumen el reto de hablar de experiencias que rebasan su entendimiento y capacidad de expresión y, para ello, al escribir sobre ellas, fuerzan los límites de su lenguaje creativo. Cuando Teresada' se dirige al público diciendo que el objetivo final de su recorrido por las moradas *ce sont les œuvres* (T': VII.2), la autora está haciendo un guiño al lector, entendiendo por *obras* no solo actos sino también textos literarios.

Además, como han visto varios autores, el arrobamiento o éxtasis se puede concebir como una experiencia no solo mística o religiosa. James pone ejemplos de experiencias similares en escritores de lengua inglesa (James, 1906: 326, sq.); Leuba procede a un estudio psicológico que le permite observar fenómenos con las mismas características que el arrobamiento místico fuera del ámbito religioso, desde la epilepsia al conocido *flechazos amoroso*, pasando por diversas experiencias de la vida corriente (Leuba, 1930: 301, sq.); Michel Hulin también aporta numerosos ejemplos de experiencias místicas espontáneas, propias de la *mística salvaje*, como él la denomina. Si hemos tenido ocasión de experimentar una *plenitud indescriptible* –sea cual fuera su origen: música, amor, orgasmo, paisaje–, por corta que fuera, podemos leer con los ojos de nuestra propia vivencia a Teresada', sin olvidar que una cosa es esa vivencia y otra la interpretación que cada cual, desde su cultura, le da; algo especialmente importante para Teresa de Jesús que, como sabemos, era guiada por sus confesores. Todos los que, por alguna razón del cuerpo o la mente, hemos vivido el arrobamiento de lo enigmático y lo hemos pesado con la palabra estamos cerca de Teresada'.

En todo caso, Louise Doutreligne ha tratado con mucho respeto la figura y la obra de Teresa de Jesús, invitando al

debate crítico, pero reconociendo su valor y excepcionalidad. Y prueba de ello es que la obra se ha representado en numerosos espacios consagrados: desde la catedral de Limoges hasta las iglesias de pequeñas poblaciones de la región²⁸. De este modo, reuniendo lectores de diferentes ideas, unos creyentes y otros no, unos devotos y otros críticos de Teresa de Jesús, *Teresada'* pone al teatro en el centro de la *Ciudad*, haciendo de la comunión en la belleza y el arte un punto de encuentro y debate de los ciudadanos.

Notas sobre la traducción

La traducción de *Teresada'* ha planteado retos adicionales a los que, ya de por sí, plantea toda traducción literaria. Traducir la obra al castellano es volver a su cultura y lengua de origen. Además, como hemos expuesto en nuestro estudio, en numerosas ocasiones la autora cita textualmente a Teresa de Jesús o sigue muy de cerca sus textos. ¿Cómo proceder, pues, cuando devolvemos los textos de Teresa de Jesús a su lengua de origen? Una vez localizadas las fuentes primarias, que Louise Doutreligne ha conocido principalmente a través de traducciones, teníamos un dilema: volver a los textos originales de Teresa de Jesús o a traducir lo que

²⁸ La primera versión de la obra, *Thérèse d'Avila*, fue puesta en escena por Jean-Luc Paliès en la cripta del convento de los Jesuitas de Limoges. *Teresada'* lo ha sido en la catedral de Limoges (de espaldas al altar mayor), en la vieja iglesia de Saint-Pierre de Montmartre de París, en la *Chapelle de l'Oratoire* de Aviñón, y en iglesias de pequeñas poblaciones del Lemosín (Bourganeuf, Guéret, Bélac, Saint-Léonard-de-Noblat), en Tulle, etc. La acogida por las autoridades eclesíásticas de la obra y su adaptación a marcos escénicos naturales religiosos merecen un estudio pormenorizado.

era, a la postre, una traducción o adaptación francesa de esos originales. Tras reflexionar y debatir con la autora, cuya colaboración agradecemos encarecidamente, optamos por una solución intermedia, cuya guía era la propia *Teresada'*, que, por inspirada que esté en Teresa de Jesús, es una obra con entidad propia.

La fuente primaria siempre ha sido una guía que hemos tenido al lado, pero para apartarnos de ella, al menos de su literalidad, si en consonancia con *Teresada'* nos parecía necesario. Así, cuando el texto, generalmente leído o escrito en escena, está entrecomillado en *Teresada'*, hemos hecho figurar la fuente misma de Teresa de Jesús. Eso sí, con dos diferencias: retirando sus formas antiguas más marcadas y operando los mismos cortes que, a veces, hacía la autora. En los demás casos, cuando los personajes citan de memoria o recitan poemas, traducimos lo que dicen esos personajes; y, una vez asumidos esos límites, aportamos toda la convergencia posible con sus fuentes. El lector no debe pues sorprenderse que las frases de Francisco de Osuna, los versos de Jorge Manrique, de Teresa de Jesús o Juan de la Cruz, presenten algunas diferencias con sus fuentes primarias: así es cómo se dicen, con la indispensable oblicuidad que implica una traducción literaria, en *Teresada'*.

Y finalmente, está la cuestión del nombre del personaje y título homónimo de la obra, que también ha suscitado un vivo debate con la autora. Louise Doutreligne ha expuesto su propia lectura de ese nombre. La obra pasó de llamarse en su primera versión *Thérèse d'Ávila* a llamarse *Teresada'*. La grafía y el nombre resultan extraños en francés y en castellano, quizás algo menos en francés por la frecuencia de apóstrofo en esta lengua; y en ambas lenguas el eco de

Thérèse d'Avila o *Teresa de Àvila* resuena en *Teresada'*. Por otra parte, como hemos visto, Louise Doutreligne le da un sentido a ese apóstrofo final, que relaciona con la llamada y la *incomplétude* del personaje femenino, siempre *désirant*. Hemos mantenido *Teresada'* poniendo por encima de la comodidad del lector hispanohablante, que reconocería de otro modo con más facilidad a Teresa de Jesús, el respeto a nuestra fuente, rica de las sugerencias mencionadas. Por mucho que se parezcan, *Teresada'* no es propiamente Teresa de Jesús, ni Louise Doutreligne procede a una mera selección y reunión de fragmentos de la obra de la abulense. En la distancia entre *Teresada'* y Teresa de Jesús vive el genio dramático de Louise Doutreligne.

EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA.

BIBLIOGRAFÍA. OBRAS CITADAS:

- Auclair, M. (1996 [1950]). *La vie de sainte Thérèse d'Avila*. París: Seuil.
- Bataille, G. (1987 [1957]) *L'érotisme. Œuvres complètes*, T. X. París: Gallimard.
- Baudry, J. (1983). "Sainte Thérèse d'Avila en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle", en *Sainte Thérèse d'Avila*, Colloque de Venasque, 1982-1983. Ed. Carmélitaines, 229-240.
- Beauvoir, S. de (1972-1973 [1949]). *Le deuxième sexe*. París: Gallimard.
- Beirnaert, L. (1952). "La signification du symbolisme conjugal dans la vie mystique", en *Mystique et continence*:

- travaux scientifiques du VII^e Congrès International d'Avon*. Brujas: Desclée De Brouwer, 380-389.
- Bergson, H. (1958 [1932]). *Les deux sources de la morale et la religion*. Paris: PUF.
- Bonaparte, M. (1948). "De l'essentielle ambivalence d'Éros". *Revue française de psychanalyse*, vol. 12, n° 2, 167- 212.
- Bourgeade, P. (1987). *Sade, Sainte Thérèse*. Paris: Gallimard.
- Bretécher, C. (2007 [1980]). *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*. Paris: Dargaud.
- Bujanda, J. M. de (2002). *Index librorum prohibitorum. 1600-1960*. Montréal: Médiaspaul; Ginebra: Droz.
- Cousin, V. (1854 [1853]). *Du vrai, du beau et du bien*. Paris: Didier Libraire-Éditeur.
- Delacroix, H. (1908). *Études d'histoire et de psychologie du mysticisme*. Paris: Félix Alcan.
- Doutreligne, L. (1985). *P'tites pièces intérieures*. Acte-Sud Papiers.
- (1987). "Lettre de l'auteur", *L'Avant-scène théâtre*, n°808, avril 1987, 36.
- (1989). *Conversation sur l'infinité des passions*. Paris: Quatre-Vents/L'Avant-scène.
- (2003). *Signé Pombo*. Paris: Éditions de l'Amandier.
- (2004). *La Bancale se balance*. Montreuil-sous-bois: Éditions Théâtrales.
- (2007a [1987]). *Teresada'*. Paris: Éditions de l'Amandier.
- (2007b [1991]). *Don Juan d'Origine*. Paris: Éditions de l'Amandier.
- (2007c [1993]). *Carmen la nouvelle*. Paris: Éditions de l'Amandier.

- (2008a [1993]). *Faust espagnol*. París: Éditions de l’Amandier.
 - (2008b). *La casa de Bernarda Alba*. París: Éditions de l’Amandier.
 - (2009). *La novice et le jésuite*. París: Éditions de l’Amandier.
- Doutreligne, L., Miñano, E. (2010). *Entretiens de Louise Doutreligne et Evelio Miñano d’Avignon 2010*. Url: <http://www.louisedoutreligne.fr/pdf/Entretiens-de-LD-et-EM-Avignon-2010.pdf> [fecha de consulta: 13 de febrero de 2015]
- Etchegoyen, G. (1923). *L’amour divin. Essai sur les sources de sainte Thérèse*. París: Honoré Champion.
- Genette, G. (1992 [1982]). *Palimpsestes*, París: Éditions du Seuil.
- Hahn, G. (1883). *Les phénomènes hystériques et les révélations de sainte Thérèse*. Bruxelles: Alfred Vromant.
- Hulin, M. (1993). *Mystique sauvage*. París: PUF.
- Huysmans, J.-K. (1895). *En route*. The digitized version@huysmans.org. Url: <http://www.huysmans.org/ebooks/enroute.pdf> [fecha de consulta: 14 de febrero de 2015]
- James, W. (1906). *L’expérience religieuse*. Traduction de Frank Abauzit. París: Félix Alcan.
- Jiménez Duque, B. (1995). *Mística: la experiencia del Misterio*. Valencia: EDICEP.
- Janet, P. (1926). *De l’angoisse à l’extase*. París: Félix Lacan.
- Joly, H. (1918). *Psychologie des saints*. París: Librairie Victor Lecoffre.
- Juan de la Cruz (1991). *Obras completas*. Maximiliano Herrera ed. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- Keller-Rahbé, E. (2012). "Romans du XVII^e sur la scène contemporaine", en Douzou, C. y Greiner, F., eds: *Le roman mis en scène*. París: Classiques Garnier, 233-246.
- Lacan, J. (1975) *Le séminaire. Livre XX. Encore*. París: Seuil.
- Lemaire, J.-P. (1993). *Le chemin du cap*. París: Gallimard.
- Letourneau, Ch. (1868). *Psychologie des passions*. París: C. Reinwald et C^{ie}.
- Leuba, J. H. (1930). *Psychologie du mysticisme religieux*. Traducción de Lucien Herr. París: Librairie Félix Alcan.
- Miñano, E. (2009). "La recepción interna en tres *Séductions espagnoles* de Louise Doutreligne: *Don Juan d'origine*, *Faust espagnol* y *Carmen la nouvelle*", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, XV, 139-156.
- (2010a) "Les *Séductions espagnoles* de Louise Doutreligne", en *La culture de l'autre: l'enseignement des langues à l'Université*, La Clé des Langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO). Url: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/les-seductions-espagnoles-de-louise-doutreligne-92799.kjsp> [fecha de consulta: 13 de febrero de 2015]
 - (2010b). "Lecture et écriture dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne", *Çédille*, 6, 164-201.
 - (2014) "*Signé Pombo* de Louise Doutreligne: una transposición dramática francesa de la *Autobiografía del General Franco* de Manuel Vázquez Montalbán", *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, vol. 29, n^o1, 141-159.
- Morcillo, F. (2015). "Médiatisation des cultures: échange avec Louise Doutreligne et Jean-Luc Paliès", en Morcillo, F. y Pélage C. eds., *La traduction. Médiation et médiatisation des cultures*. Orleans: Éditions Paradigme, 315-318.

- Pageaux, D. H. (1991) “Traducción y recepción de Santa Teresa”, en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Francisco Lafarga, María Luisa Donaire Fernández eds. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 167-174.
- Pérez, J. (2007) *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*. Trad. de Tomás Oniandia Gascón. Madrid: Algaba.
- Teresa de Jesús (1983). *Camino de perfección*. En Teresa de Jesús (1983), 193-322.
- (2014). *Libro de la vida*. Ed. de María de Hitos Hurtado. Madrid, EDAF.
 - (1983). *Las moradas*. En Teresa de Jesús (1983), 363-450.
 - (1983). *Obras completas*. Ed. de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

TERESADA'

Personajes

TERESADA'

ÁNGEL, el ausente

BEATRIZ, madre de Teresada'

ALONSO, padre de Teresada'

BRICEÑO, directora espiritual

PEDRO, tío de Teresada'

JUAN, monje

ALCÁNTARA, ermitaño errante

ANA DE MENDOZA, princesa de Éboli

SACERDOTE DE BECEDAS

GRACIÁN, abad en plena madurez

RODRIGO NIÑO, hermano de Teresada'

TERESADA' NIÑA

FRANCISCO, un primo joven de Teresada'

ANTONIO, vicario provincial

HERMANAS DEL CARMELO

CUADRO 1

Escena 1

Teresada', vieja al final del camino, se dirige a un ausente.

TERESADA' Representarme vuestra imagen como si
estuvierais ante mí,
inflamarme poco a poco de un tierno amor por
vuestra... humanidad,
haceros compañía siempre,
hablaros, imploraros,
quejarme a vos de mis penas,
regocijarme con vos de mi alegría...
Ese es el primer trabajo.

(Tiempo. Espera, avanza por el camino.)

Desde hace varios días, no encuentro sino aridez,
hastío, tedio,
profunda repugnancia incluso.
Necesito más valor para aguantar esta sequedad interior que para atravesar todas las provincias. *(Petrificada como si oyera una voz.)* ¿Sí? *(Silencio.)*
¡Ya está! Atisbo el sentido de mi tormento. Queréis probarme, ¿verdad? ¡Actuáis de este modo para saber si beberé el cáliz hasta el final!

Se oye una voz de mujer que llama como en un sueño.

VOZ DE MUJER ¡Teresada', al locutorio!

Escena 2

Teresada' llega corriendo al otro extremo del camino. Ángel, sombrío, la mira fijamente. Se queda petrificada.

ÁNGEL Recobrad el aliento, y encontrad el sosiego.

TERESADA' ¿Quién sois?

ÁNGEL Soy el que pregunta.

TERESADA' ¡Qué aire, qué figura, qué juventud! ¿De dónde venís?

ÁNGEL Yo soy el que pregunta.

TERESADA' ¿Debo aún padecer un juicio?

ÁNGEL Contentaos con responder.

TERESADA' Dejadme. Demasiado he hablado, demasiado escrito. Estoy cansada. (*Tiempo. La mira fijamente.*) Y además, pensándolo bien, ¡leed mis libros!

ÁNGEL De nada sirve luchar contra lo que debe ser, lo sabéis.

TERESADA' ¿Quién sois? No lucho... estoy vieja, reseca. Quiero la paz.

ÁNGEL “La obediencia da fuerzas”, vos lo habéis escrito.

TERESADA' ¡No he escrito nada, todo me fue dictado!

ÁNGEL Lo veis, pues: os ordena escribir y...

Gesto que muestra que eso sale solo.