

Jordi Mas López

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Cataluña, España

## Entre Lilith y Eva: Björk canta E. E. Cummings

**Resumen:** El artículo considera la adaptación de poemas de E. E. Cummings que Björk ha realizado en varias de sus canciones y, en especial, la apropiación de imágenes características del poeta norteamericano en *Sun In My Mouth* y el resto de composiciones de *Vespertine*. Frente a la inequívoca exaltación del héroe solar de Cummings, Björk utiliza una mirada femenina que duda entre los referentes de Lilith, la mujer que encuentra su libertad fuera de la sociedad, y Eva, aquella cuya sumisión es socialmente productiva. El resultado es un discurso de gran valor artístico, pero sujeto, en lo ideológico, a las limitaciones que imponen los motivos de partida. **Palabras claves:** Björk; E. E. Cummings; género; feminidad; maternidad



Esta obra está sob licença Creative Commons.

\* Este artículo se inscribe en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014 SGR 285), reconocido por la Agència de Gestió i Ajuts de la Generalitat de Catalunya, y en el proyecto "La traducción catalana contemporánea: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)", con el número de referencia FFI2014-52989-C2-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad español.

<sup>1</sup> BJÖRK, 2001b. El apellido de la cantante es Guðmundsdóttir, pero en las referencias utilizaremos exclusivamente su nombre de pila, que funciona también como nombre artístico.

<sup>2</sup> Beatriz FERRÚS ANTÓN, 2004, p. 18-21 y 51-52.

### Introducción\*

Seguramente, una afirmación tan problemática como que *Vespertine*<sup>1</sup> es el disco más femenino de Björk no despertaría demasiado revuelo entre sus seguidores y seguidoras. En él, la voz de la cantante renuncia a la potencia exhibida en obras anteriores y, transformándose en murmullo, se proyecta hacia el interior de un cuerpo agitado por el deseo. El raudal de sensaciones y emociones contradictorias que desata el amor provoca un desbordamiento – lágrimas, temblores, gestos, palabras... – que hace presente un cuerpo hasta el momento enajenado, oculto en la sombra de una conciencia que lo consideraba un mero soporte físico. Y no solamente eso: en la segunda parte del disco, este cuerpo, que en todo momento es presentado como femenino, en contraposición con el masculino del amante, se inscribe socialmente como tal, es decir, a través de las instituciones del matrimonio y de la maternidad.

En *Vespertine*, Björk recorre, apropiándose los, un buen número de motivos y ámbitos asociados tradicionalmente con la mujer, tanto en el terreno artístico como en el social.<sup>2</sup> Sin embargo, el disco contiene una contradicción quizás no

evidente: la novena canción, titulada *Sun In My Mouth*, que expone, en términos simbólicos, el desenlace de la historia narrada –la asunción de su ‘feminidad’ por parte de la protagonista– pone música a un poema de E. E. Cummings. Resulta paradójico que un discurso construido a partir de un cuerpo femenino dentro de los cánones de la heterosexualidad más ortodoxa tome prestado, en un momento tan crucial, otro discurso igualmente ortodoxo desde el punto de vista heterosexual, pero articulado en torno no tanto a un cuerpo – el cuerpo siempre es, o se ha considerado, femenino<sup>3</sup> – como a una identidad masculina.

<sup>3</sup> Judith BUTLER, 2007, p. 63.

En el presente texto nos proponemos analizar la reescritura del poema de Cummings que realiza la cantante en el ámbito musical y considerar cómo esta apropiación de un discurso ajeno explica, o condiciona, los límites de la construcción de una identidad explícitamente femenina en *Vespertine*.

## El héroe solar de Cummings

*Sun In My Mouth* no es solo la pieza que prepara el desenlace final de *Vespertine*: constituye, de hecho, el núcleo textual preexistente a partir del cual surge su discurso. Tal parece ser el mensaje enviado por la autora a su público al hacer preceder el lanzamiento del disco, en agosto de 2001, por un *maxisingle* que contenía, además de la versión a capella de *Hidden Place* – el primer *single* –, dos composiciones firmadas por Björk, Guy Sigsworth y, en calidad de letrista, E. E. Cummings: *Foot Soldier* y *Mother Heroic*.<sup>4</sup> Por otro lado, *Hidden Place*, cuya letra está escrita por la autora, contiene numerosos rasgos estilísticos característicos de la poesía amorosa de Cummings:<sup>5</sup> superlativos no normativos con función hiperbólica – “beautifullest”, “fragilest” –, aliteraciones – “still strong”, “Dark and divine”, “Hide in the hair of him”, “Seek solice / Sanctuary” – e imágenes paradójicas que rompen los límites de la lógica conocida y exigen ser resueltas en un marco superior de sentido – “And the littleness of his movements / Hides himself”, “He invents a charm that makes him invisible / Hides in the hair” –.<sup>6</sup> Así, pues, el *maxisingle* sugiere el lugar preeminente, o cuanto menos especial, que *Sun In My Mouth* ocupa en *Vespertine*.

<sup>4</sup> BJÖRK, 2001a.

<sup>5</sup> Antonio RUIZ SÁNCHEZ, 2000, p. 137-220 (capítulos IV y V de la monografía).

<sup>6</sup> BJÖRK, 2001b. Dada la brevedad de los folletos que acompañan los discos, omitimos las referencias a las páginas concretas.

Por otro lado, canciones como *Generous Palmstroke* e *It's In Our Hands*, que fueron interpretadas durante la gira del disco,<sup>7</sup> o *Sonnets/Unrealities XI* – también con letra de Cummings – y *Who Is It*, ambas incluidas en el disco siguiente, *Medúlla*,<sup>8</sup> encajan sin demasiados problemas en el marco temático definido por el *maxisingle*. Es evidente que tras la publicación de *Homogenic*,<sup>9</sup> Björk, al empezar a dar forma a lo que finalmente sería *Vespertine*, pasó por una

<sup>7</sup> BJÖRK, 2002.

<sup>8</sup> BJÖRK, 2004.

<sup>9</sup> BJÖRK, 1997.

etapa de fascinación por la poesía de Cummings que podría haber llegado a concretarse en una obra articulada en torno a ella y caracterizada por un tono más solemne, o propiamente heroico, que el sensual que predomina en el resultado final.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Nicola DIBBEN, 2009, p. 189.

He aquí el poema del que parte la cantante islandesa, tal como aparece en la sección "Impressions" de *Tulips & Chimneys*:

i will wade out  
 till my thighs are steeped in  
 burning flowers  
 I will take the sun in my mouth  
 and leap into the ripe air  
 Alive  
 with closed  
 eyes  
 to dash against darkness  
 in the sleeping  
 curves of my body  
 Shall enter fingers of smooth mastery  
 with chasteness of sea-girls  
 Will i complete the  
 mystery  
 of my flesh  
 I will rise  
 After a thousand years  
 lipping  
 flowers  
 And set my teeth in the silver of the  
 moon<sup>11</sup>

<sup>11</sup> E. E. CUMMINGS, 1996, p. 64. A fin de facilitar la lectura del artículo, proporcionamos traducciones literales de los poemas o canciones en inglés que aparecen en él. Así, el poema de Cummings reza: "me apartaré del camino / hasta tener los muslos cubiertos de flores ardientes / Tomaré el sol en la boca / y saltaré en el aire maduro / Vivo / con los ojos cerrados / para romper contra la oscuridad / de las curvas dormidas de mi cuerpo / Me adentraré en dedos de suave maestría / con la castidad de las muchachas marinas [las gaviotas] / ¿Completaré el misterio / de mi carne? / Me levantaré / tras mil años / besando / flores / Y clavaré los dientes en la plata de la luna".

<sup>12</sup> Las entradas correspondientes de las obras de Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, 1982, y Juan Eduardo CIRLOT, 1997, proporcionan una visión sumaria del simbolismo de estos motivos.

<sup>13</sup> Carl Gustav JUNG, 2005, p. 114-116.

<sup>14</sup> RUIZ SÁNCHEZ, 2000, p. 30-33.

En él, Cummings presenta un sujeto que ante la irrupción del deseo – "burning flowers" – postula un núcleo de identidad masculina – "sun" – que asume como propia – "in my mouth" –. Una vez realizada esta asunción, el sujeto se proyecta hacia el exterior y recorre dos espacios feminizados, los del cuerpo y el mar, como preparación para acometer su objetivo último: devorar la luna, símbolo por excelencia de la feminidad, y satisfacer por completo el deseo que había surgido en el primer verso.<sup>12</sup>

Así, pues, la sensualidad que recorre el poema se articula en torno al mito del héroe solar, cuyos atributos se arroga el sujeto al realizar el acto de introducirse el sol en la boca.<sup>13</sup> La poesía de Cummings ha sido criticada frecuentemente por el hecho de construirse a partir de pares de conceptos contrapuestos, que llegan a convertirse en categorías absolutas y se excluyen mutuamente, lo cual genera una cierta simplicidad conceptual.<sup>14</sup> Tal es el caso, en *i will wade out*, de los símbolos del sol, por una parte, y

del conjunto de símbolos femeninos que conducen hacia el de la luna, por la otra: el último verso, "And set my teeth in the silver of the moon", no hace más que presentar sol y luna como opuestos absolutos que finalmente habrán de unirse.

El sol y la luna no solamente se oponen plásticamente: también lo hacen en sus identificaciones con la masculinidad y la feminidad. Lo masculino se relaciona con la luminosidad o numinosidad del sol, y se postula como el germen espiritual que al entrar en contacto con la materia femenina inerte –la boca, el cuerpo, el mar y la luna– la fecunda: no estamos demasiado lejos del dogma de la divina concepción. Esto explica que el poeta haya feminizado explícitamente los espacios del cuerpo –a través de la precisión "the sleeping curves of my body": pensemos en un título como el de la película *Las mujeres de verdad tienen curvas*– y del mar –prefiriendo la grafía "sea-girls" para la palabra "seagulls"–. Lo femenino sólo cobra vida en el momento en que es iluminado o conquistado por la masculinidad. Huelga decir que lo masculino se erige como sujeto agente, mientras que lo femenino queda relegado al papel de objeto pasivo de su deseo.

Björk es consciente de la clave heroica de los poemas de Cummings, como demuestra el tono solemne de canciones como *Foot Soldier* o *Mother Heroic*.<sup>15</sup> Ahora bien: Cummings se identifica con el sujeto masculino, pero Björk quiere dar voz a la femenina, la que en los textos del poeta norteamericano se presenta solamente como materia pasiva y muda. Por ello, si bien en *Sonnets/Unrealities XI* le basta convertir un "his" en un "her" para intercambiar el género de los personajes involucrados,<sup>16</sup> en *Foot Soldier* y *Mother Heroic* se identifica con la madre del héroe, en *Generous Palmstroke* lo hace con la esposa y en *It's in Our Hands*, con la hija.<sup>17</sup>

*Mother Heroic* es seguramente la canción que mejor muestra la aproximación de Björk a la cuestión. El papel que se otorga a la madre del héroe no excede el de la inactividad femenina de *i will wade out*, pero, sin embargo, la madre se presenta como partícipe de las gestas de aquél: su rostro "extático" acompaña al héroe, y sus "penas perfectas" dan lugar a unas "lágrimas inmortales" que parecen tan valiosas como en otro tiempo lo fuera la leche de su pecho:

Oh thou that bowest thy ecstatic face  
thy perfect sorrows are the world's to keep

Wherefore onto thy knee  
come weep  
with a prayer [...]

Beholding in thy eye  
immortal tears [...]<sup>18</sup>

<sup>15</sup> BJÖRK, 2001a.

<sup>16</sup> BJÖRK, 2001b.

<sup>17</sup> BJÖRK, 2002.

<sup>18</sup> BJÖRK, 2001a. "Oh tú que inclinas el rostro extático / tus penas perfectas son para que el mundo las guarde // Así pues sobre la rodilla / ven a llorar / con una oración [...] // Reteniendo en el ojo / lágrimas inmortales [...]".

<sup>19</sup> Julia KRISTEVA, 1987, p. 249-251.

<sup>20</sup> KRISTEVA, 1987, p. 246-247.

La madre continúa excluida de la palabra –la plegaria es sin duda silenciosa, no más que un susurro dirigido a oídos divinos, y no humanos–, pero accede, a través del llanto, al ámbito de lo sonoro: se reivindica así el poder de lo semiótico, que rebasa el ordenamiento instaurado por el orden simbólico.<sup>19</sup> Se produce un excedente en el cuerpo femenino que, si bien no se traslada al campo de la acción –la madre no derrama las lágrimas, las retiene en los ojos–, impide pensar en él como en un territorio oscuro e inerme, como sucedía en *i will wade out*. Cuando la madre se arrodilla para rezar y llorar, su acto de humildad supone al mismo tiempo una reivindicación del papel fundamental que desempeña en la gesta del héroe:<sup>20</sup> sus lágrimas no son un fruto del dolor que ofusca la mirada, sino, al contrario, una muestra palpable de su clarividencia. Es posible que Cummings, al escribirlo, no fuera consciente de esta posible lectura del poema, pero a la luz de las composiciones de *Vespertine* parece indudable que Björk sí lo es.

Este es el tipo de lectura que la cantante realiza al adaptar *i will wade out* y desarrollarlo a lo largo de *Vespertine*. Al identificar el sujeto o uno de ellos– con los símbolos que expresan feminidad, éstos dejan de ser meros objetos del deseo masculino para convertirse en representaciones de un sujeto femenino. La protagonista del disco siente la necesidad de justificar las decisiones que toma y explicarse el deseo que la conduce a ofrecerse a la conquista del héroe. El objetivo no es tanto desafiar el discurso a partir del cual se expone el mito heroico en el poema de Cummings como iluminar aquello que en él permanecía en la sombra: la ‘libertad’, e incluso la propia existencia, del sujeto femenino como tal.

### La madre heroica de Björk: Lilith o Eva

<sup>21</sup> JUNG, 2004, p. 109-110, 123-127 y 134.

<sup>22</sup> JUNG, 2004, p. 34-38.

C. G. Jung señaló la relación existente entre el mito del héroe solar y el fenómeno de la regresión de la libido o energía psíquica:<sup>21</sup> los trabajos del héroe son en realidad la transposición de los procesos que afectan a la psique cuando su progresión natural se ha visto impedida por las circunstancias externas.<sup>22</sup> En este punto, la atención del sujeto deja de centrarse en el mundo exterior y se proyecta hacia el interior, de modo que las experiencias del pasado cobran nueva fuerza y actualidad. La conciencia se adentra hacia lo inconsciente en busca de lo que antiguamente había constituido su principal fuente de seguridad: lo materno. Se experimenta entonces lo que cabría denominar un período de incubación de la libido, primero en el ámbito del inconsciente individual, y, a continuación, en el del inconsciente colectivo. Idealmente, el sujeto emergerá del

<sup>23</sup> Marie-Louise von FRANZ, 2002, p. 180-182.

proceso habiendo resuelto los problemas que impedían la progresión energética y estará preparado para afrontar el proceso de individuación. Sin embargo, existe también el peligro de caer en manos de la madre devoradora y no conseguir librarse del complejo materno.<sup>23</sup>

El poema de Cummings ilustra de manera ejemplar el proceso de regresión. El deseo – “burning flowers” – empuja al sujeto poético a apartarse de sus quehaceres – “i will wade out” – y refugiarse en el seno materno – “I will take the sun in my mouth” –. La consciencia se adentra primero en el inconsciente individual – “the sleeping curves of my body” – y, acto seguido, en el colectivo –el mar, símbolo materno por excelencia, encarnado por las “sea-girls” –, antes de proyectarse de nuevo hacia el exterior y acometer la empresa última para la que se ha estado preparando: “And set my teeth in the silver of the moon”. Sin embargo, el poeta presenta lo que en realidad es un proceso arduo y a menudo frustrante de autoconocimiento, de búsqueda de claves secretas en el interior de uno mismo, como una proyección entusiasta de la propia individualidad en el mundo exterior. En “i will wade out” no se cuestiona en ningún momento cuál es la naturaleza del yo, o en qué medida el deseo que experimenta es un dato que le obliga a replantear sus convicciones. Es decir: al no reconocerse ningún sujeto exterior a la conciencia y no plantearse tampoco la necesidad de cuestionar la propia individualidad, no se da en el poema ningún proceso de transformación real del sujeto que emprende la conquista.

En efecto, la bella imagen de introducirse el sol en la boca resulta falaz: si Cummings se identifica con el sol, emblema por excelencia del héroe, no puede introducirlo en su propia boca, puesto que la boca es el espacio de la incubación, el refugio materno. Es cierto que la boca sólo tiene una existencia objetiva en el plano psíquico, pues ha sido creada a partir de las experiencias del pasado individual, pero también lo es que el proceso debe resolverse distinguiendo entre la realidad psíquica y la factual,<sup>24</sup> y que la ruptura entre ambas no se produce en ningún momento a lo largo del poema.

Björk, en cambio, parte de la distinción entre sol y boca: a lo largo de *Vespertine*, el sol se identifica con la presencia del amante y el deseo de la protagonista, mientras que la boca se convierte en el espacio donde reside la identidad femenina y donde van a tener lugar los procesos que explicarán su transformación.<sup>25</sup> La oscuridad de los espacios que van a ocuparse no corresponde a su naturaleza objetiva, sino al hecho de que se habrán de explicar a través de la presencia de un otro cuya subjetividad es radicalmente diferente de la de la protagonista.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> JUNG, 2004, p. 40-41.

<sup>25</sup> Jordi MAS LÓPEZ, 2008, p. 75-76.

<sup>26</sup> Xavier ANTICH, 1993, p. 71.

Los dos primeros versos del disco muestran magníficamente el modo en que va a realizarse este proceso: "Through the warmthest cord of care / Your love was sent to me" ("A través del más cálido cordón de cariño / Tu amor me fue enviado"). El posesivo "your" se enuncia antes que el de primera persona, "me", que además ocupa la posición de objeto, y no de sujeto gramatical. Nos encontramos ante un sujeto femenino que se refunda, que empieza a articularse a partir de una mirada exterior.

A lo largo de la primera parte del disco, hasta *Pagan Poetry*, se produce una pugna entre el punto de vista sostenido con anterioridad por la protagonista, que temía que el amor sólo sirviera para causarle dolor o humillación y hacerle perder la libertad, y el que parece desprenderse de la actitud del amante, que da muestras de verdadero amor y respeto. *Cocoon* es la canción que mejor ejemplifica el proceso. En ella, la fórmula "Who would have known", que se repite constantemente, muestra la sorpresa intelectual de la protagonista, que está viviendo una experiencia erótica literalmente inconcebible en su marco de pensamiento anterior, en el que parecía imposible que "a boy like him" pudiera interesarse sinceramente por "a girl like me". No obstante, la intensidad de lo vivido le permite descubrirse a sí misma, por fin, como "a girl like me who caresses / cradles his head in her bosom" ("una chica como yo que acaricia / acuna su cabeza en el regazo").

La transformación, pues, se produce cuando se da entrada al otro en la propia interioridad, cuando nuestras convicciones empiezan a absorber otras que las enriquecen o las destruyen. En *Vespertine*, este hecho se produce tanto en el plano mental como en el físico. La boca metafórica se convierte en una vagina que acoge al amante y lo introduce en el espacio donde va a gestarse una nueva identidad:

Who would have known that a boy like him  
Would have entered me lightly restoring my  
blisses  
Who would have known that a boy like him  
after sharing my core would stay going  
nowhere<sup>27</sup>

<sup>27</sup> BJÖRK, 2001b. "Quién hubiera pensado que un chico como él / Entraría en mí ligeramente restableciendo mis gozos / Quién hubiera pensado que un chico como él / después de compartir mi centro se quedaría sin ir a ningún lado".

El amante se convierte aquí en símbolo de lo factual, del mundo que con sus avatares va a desmentir o, cuanto menos, contradecir al sujeto. El cuerpo, en cambio, es la grieta ("the crack", en *It's Not Up To You*), fuente de temores pero también de placer, por la que el sujeto femenino se habrá de relacionar, quiera o no, con el mundo.

Este proceso culmina en la quinta canción de *Vespertine*, *Pagan Poetry*, en la que se rompe por fin el temor de que el amante sea un otro tan radicalmente distinto que

su presencia implique la negación del sujeto femenino. En ella se descubre como espacio de encuentro el cuerpo que ha despertado de su letargo y ha sido recuperado como parte esencial de la identidad:

Pedalling through the dark currents  
I find an accurate copy  
A blueprint  
Of the pleasure in me [...]

Morsecoding signals  
Pulsate  
Wake me up  
From hibernate<sup>28</sup>

<sup>28</sup> BJÖRK, 2001b. "Pedaleando a través de corrientes oscuras / Encuentro una copia precisa / Una heliografía / Del placer que hay en mí [...] // Señales de código morse / Palpitan / Me despiertan / De la hibernación".

Estas cinco primeras canciones amplifican explicativamente el recorrido que en el poema de Cummings corresponde a los versos iniciales, hasta llegar a "in the sleeping curves of my body". Hasta aquí, el marco en el que se desarrollan las composiciones es el del cuerpo, que continúa mostrando la pasividad de la materia 'femenina' de *i will wade out*: La protagonista aún no ha desbordado, mediante la acción, los límites de una piel que hasta la aparición del amante había actuado como coraza defensiva o prisión. Quizás por eso en *Sun In My Mouth* Björk puede cantar con absoluta fidelidad el texto de Cummings hasta llegar a la palabra clave "body".

Las siguientes canciones, en cambio, plantean la cuestión de cómo inscribir este cuerpo-sujeto en la colectividad, es decir, la conveniencia de aceptar o no las instituciones del matrimonio y la maternidad, características de los contextos gobernados por la matriz heterosexual, con las que se administra el cuerpo-objeto femenino.<sup>29</sup> Y es aquí donde la cantante se ve forzada a introducir algunas modificaciones en el texto del poeta.

<sup>29</sup> BUTLER, 2007, p. 52-53 y 266-267.

El concepto clave alrededor del cual gira la segunda parte del disco es el de la castidad femenina. En el poema, Cummings, al escribir la palabra "seagulls" mediante la grafía "sea-girls", feminiza explícitamente un ámbito ya de por sí femenino y materno como es el del mar para ofrecerlo a su héroe como territorio de conquista. La palabra "chasteness", en este contexto, puntúa la acción de adentrarse en "fingers of smooth mastery": el deseo del héroe no persigue la humillación o la negación de la materia femenina, y por lo tanto puede adentrarse en ella, como ya lo ha hecho en la boca y el cuerpo, sin negarla. En cierto modo, se insinúa que la entrada de la voluntad masculina en este nuevo ámbito es tan natural como el baño de las "sea-girls", que residen en el medio del cual son, precisamente, encarnación. En última

<sup>30</sup> Bram DIJKSTRA, 1986, p. 258.

instancia, se sugiere que es consustancial a la feminidad ofrecerse como objeto del deseo masculino. Las “sea-girls” de Cummings son más bien ondinias, versiones domesticadas de las sirenas que simbolizan a la madre devoradora.<sup>30</sup>

Björk no puede plantearse la cuestión de la castidad femenina en los mismos términos que el poeta estadounidense, puesto que en *Vespertine* la feminidad se ha erigido en sujeto autónomo, aunque dialogante, frente a la masculinidad. La conquista heroica no puede explicarse como expansión de la individualidad masculina en un medio que en el fondo siempre le ha pertenecido, como sugieren las dos primeras modificaciones que *Sun In My Mouth* introduce en *i will wade out*. La primera consiste en introducir el pronombre de primera persona del singular “I” delante del verso “Shall enter fingers of smooth mastery”. Quizás se trate simplemente de una intervención destinada a construir la frase musical, pero no deja de ser significativo que el sujeto que introduce el pronombre en la canción de Björk esté ausente, como tal, del poema de Cummings.

La segunda de las modificaciones es ortográfica: en el folleto del disco, la palabra “sea-girls” recupera su grafía ortodoxa, “seagulls”. De nuevo, frente a la supremacía del héroe masculino de Cummings, la polaridad masculino-femenino –gaviota masculina y mar femenino y materno–. Desde el momento en que Björk presenta los acontecimientos desde el punto de vista del sujeto femenino, es evidente que la noción de castidad del poeta se muestra insuficiente: el héroe no posee derecho alguno sobre el cuerpo de la amante, y, en consecuencia, es necesario que ésta dé su consentimiento para que la unión se lleve a cabo.

Y es aquí, por supuesto, donde se produce el conflicto central del segundo tramo de *Vespertine*, ya que estas instituciones patriarcales del matrimonio y la maternidad se construyen a partir de un gesto doble: de un lado, reprimir la sexualidad femenina, que queda oculta en el ámbito de la pareja institucionalizada; del otro, someter la mujer al marido, que pasa a ser el responsable de regular el cuerpo y el comportamiento de la esposa.<sup>31</sup> La protagonista decide sobre estas dos cuestiones en la penúltima canción del disco, *Harm Of Will*:

And if he has chosen the point while she is under  
him  
Then leave her coily placed crouched sucking  
him  
For it is I  
With her on knee<sup>32</sup>

<sup>32</sup> BJÖRK, 2001b. “Y si él ha escogido el punto mientras ella está esta debajo de él / Entonces déjala colocada tímidamente agachada chupándolo / Porque soy yo / con ella de rodillas”.

La 'castidad' que nuestra sociedad patriarcal exige de la esposa consiste en una negación del deseo: la esposa debe ser un ángel doméstico dedicado exclusivamente al cuidado de los hijos y, cuando es menester, a la satisfacción de las necesidades sexuales del marido. Sin embargo, la protagonista de *Vespertine* constata que ha sido precisamente el deseo lo que la ha llevado hasta el punto de plantearse el compromiso de pareja: así, pues, en su caso, esta institucionalización no actúa como mecanismo de represión u ocultación del deseo, sino que, contrariamente, es su expresión.

No obstante, la aceptación del matrimonio no es ingenua: es evidente que el papel que se reserva a la mujer es de sumisión al marido, tal como, en el fondo, sugiere el poema de Cummings. La protagonista resuelve la contradicción al preguntarse no sobre la justicia u oportunidad de este estado de cosas, sino hasta qué punto el deseo que experimenta justifica que acepte ocupar un lugar subalterno. La conclusión es que en este caso no se produce ninguna contradicción real entre el poder del marido y el deseo de la esposa, y que es posible llegar a una solución de compromiso que al principio del disco parecía imposible ("I never thought I would compromise", se afirma en la última canción del disco). Por lo tanto, la 'castidad', en el caso de Björk, corresponde a la fidelidad al propio deseo, que sólo se contiene cuando hay una amenaza real hacia la integridad del sujeto, o, lo que es lo mismo, cuando no es posible llegar a un compromiso fecundo para las dos partes. Nos encontramos, de nuevo, con la dualidad de *Vespertine* frente a la unicidad de *i will wade out*.

La tercera de las modificaciones que Björk impone al poema de Cummings consiste en cantar tres veces las líneas "Will I complete the mystery / of my flesh" y eliminar los versos siguientes, de modo que la pregunta se convierte en la culminación de la canción, y, de hecho, de todo el disco.

La gesta de la madre heroica es, efectivamente, la de "completar el misterio de la carne", es decir, dejarse fecundar por el sujeto masculino y dar lugar, así, a una nueva vida que trasciende la individualidad tanto del hombre como de la mujer. Los ámbitos que ésta debe conquistar, pues, son los de su propio deseo y de su propio cuerpo, a través de los cuales se inscribe en la sociedad.<sup>33</sup>

La focalización de la pregunta "Will I complete the mystery / of my flesh" en detrimento de la inclusión de los últimos versos del poema –en especial del último, "And set my teeth in the silver of the moon"– se explica por la importancia crucial que la maternidad adquiere en las últimas tres canciones del disco. *Heirloom*, la antepenúltima, constata que las madres y los hijos sirven a menudo de apoyo en los momentos difíciles. Y en *Harm Of Will*, la penúltima, la

<sup>33</sup> BUTLER, 2007, p. 194-195.

protagonista se adscribe explícitamente al árbol genealógico de toda la humanidad, el cual, a pesar de recorrer una línea de poder masculina, está presidido por Eva, la madre universal:

This way is as is she  
And he placed her unclothed longlegged  
On top of the family tree

And if he has chosen the point while she is under  
him  
Then leave her coily placed crouched sucking  
him [...] <sup>34</sup>

<sup>34</sup> BJÖRK, 2001b. "Es como es ella / Y él la colocó desnuda con largas piernas / En lo alto del árbol de familia // Y si él ha escogido el punto en que ella está esta debajo de él / Entonces déjala colocada tímida-mente agachada chupándolo / Porque soy yo / con ella de rodillas".

La imagen de la mujer situada en lo más alto del árbol genealógico es una referencia inequívoca a Eva, y si Eva se convirtió en la madre de la humanidad fue porque adoptó una postura sumisa, social y sexualmente, ante Adán, tal como la protagonista de *Vespertine* hace ante el amante en los dos últimos versos citados. Lilith, la primera mujer de éste, rehusó comportarse de la misma manera, de modo que la unión entre ambos, además de efímera, resultó estéril. <sup>35</sup>

Aproximadamente en la época de producción del disco anterior a *Vespertine*, *Homogenic*, Björk colaboró con el grupo Plaid en una canción titulada, precisamente, *Lilith*, en la cual aparecen los siguientes versos:

The moon  
it guides me on baby  
there's absolutely no doubt

Me and truth  
it is home  
I'm at home with truth alone <sup>36</sup>

<sup>35</sup> BORNAY, 1990, p. 25-30.

<sup>36</sup> PLAID, 1997. "La luna / me guía adelante cariño / no hay absolutamente ninguna duda // Yo y la verdad / es el hogar / Me siento en casa sólo con la verdad".

La protagonista de la canción, así como el sujeto femenino de *Homogenic*, actúa exactamente como Lilith: se niega a aceptar actitudes que considera ultrajantes para su propia dignidad. En este contexto, la luna, símbolo por antonomasia de la feminidad, sugiere una identidad que se protege mediante principios cuya inflexibilidad – "there's absolutely no doubt" – impiden cualquier diálogo con la otra parte. El resultado es que la protagonista queda condenada a la soledad de sí misma, tal como le sucede a la diosa virgen Diana, simbolizada también por la luna.

Como hemos visto, en *Vespertine* la balanza se inclina hacia Eva, que renunció a sus principios a cambio de vivir una vida productiva, definiendo su ser en el mundo a partir de la presencia del otro. <sup>37</sup> Sin embargo, el límite de su renuncia coincide con el de su propia identidad: en ningún momento

<sup>37</sup> Siguiendo a Adriana Cavarero (2014, p. 34-36), podríamos decir que el sujeto femenino opta aquí por formularse, no mediante la verticalidad característica del sujeto cartesiano, sino a través de la inclinación materna que lo proyecta hacia el exterior y lo convierte, pues, en lo que esta autora describe como un "sujeto inclinado".

esta puede quedar dañada o negada. Este es el motivo por el que *Sun In My Mouth* elimina el último verso del poema de Cummings: una cosa es renunciar a erigir los propios principios en verdad absoluta y otra muy distinta es ignorar estos mismos principios y sustituirlos acríticamente por los del otro.

### Conclusiones: límites de la relectura de Björk

Probablemente, la manera más clara de hacer una valoración del discurso que Björk construye en *Vespertine* sea a través de la imagen de la boca como sede de la identidad y sus derivaciones: la vagina y la matriz como depositarias de un yo explícitamente femenino.<sup>38</sup>

La primera de las imágenes, la de la boca, se muestra muy productiva, tanto en las letras de las canciones como en su textura sonora y su transposición visual en los *videoclips* de los *singles* que se extrajeron del disco. Desde el punto de vista musical, se insiste en el motivo de la boca como ámbito de la experiencia relatada a través de diversos recursos: la exploración de registros vocales menos explosivos que en obras anteriores de Björk, el uso intencionado de la respiración para crear texturas intimistas, la presencia de un coro femenino... En general, a lo largo de todo el disco se utiliza una paleta sonora de gran complejidad que combina de modo armonioso elementos de procedencia muy heterogénea: una orquesta de cuerda, el coro femenino mencionado y un arpa, por un lado, y sonidos de baja frecuencia y *samplers*, por el otro. El resultado es una obra muy innovadora en el aspecto musical, tanto en los círculos de música popular moderna como en los de música clásica contemporánea. Prueba del reconocimiento que obtuvo Björk con este disco es el hecho de que fuera la primera artista de música 'popular' en actuar en el Liceo de Barcelona, el 4 de noviembre de 2001, durante la gira de *Vespertine*.

Sin embargo, toda esta innovación sonora contrasta con el conservadurismo que aflora en las canciones cuando la boca se identifica, a su vez, con una vagina-matriz donde supuestamente reside la identidad como mujer de la protagonista del disco.<sup>39</sup> Con el agravante, además, de que la posterior inserción del personaje en la sociedad se realiza a través de este órgano siguiendo las directrices que para ello impone la matriz heterosexual.<sup>40</sup>

Al fin y al cabo, los límites del discurso de *Vespertine* deben de ser los de la experiencia vital que la autora refleja en sus doces canciones, tal como sugiere la última de las dedicatorias que aparecen en la segunda página del folleto del disco: "through the warmthest cord of care: love: matthew. thankyou. thankyou" –"through the warmthest cord of care"

<sup>38</sup> MAS LÓPEZ, 2008.

<sup>39</sup> MAS LÓPEZ, 2008, p. 76-77; Patricia SOLEY-BELTRÁN y Beatriz PRECIADO, 2007, p. 222.

<sup>40</sup> BUTLER, 2007, p. 152-153 y 266-267.

<sup>41</sup> Recorriendo de nuevo a una idea de Adriana Cavarero, que ella toma a su vez de Hannah Arendt (Adriana CAVARERO, 2000), opinamos que, desde el punto de vista artístico, el interés y la calidad innegables del disco no residen tanto en la justificación de las categorías de esposa y madre en las que acaba desembocando el discurso —es decir, de en 'qué' acaba convirtiéndose el sujeto femenino protagonista— como en la potente individualidad que manifiesta o revela el conjunto de canciones, esto es, en la eficacia con que música y letra narran las vicisitudes de un 'quién' particular que consigue efectivamente narrarse ante sí misma y ante los demás.

<sup>42</sup> BUTLER, 2007, p. 37-38.

<sup>43</sup> BJÖRK, 2004.

<sup>44</sup> BJÖRK, 2007.

es, precisamente, el primer verso de la primera canción—. Quizás, pues, no sea pertinente exigir demasiado en lo teórico cuando el punto de partida de la obra parece ser autobiográfico.

No obstante, por verosímil y satisfactorio que pueda ser *Vespertine* desde el punto de vista confesional,<sup>41</sup> resulta un poco desconcertante escuchar cómo a lo largo del disco la protagonista femenina accede a ocupar un papel de subordinación respecto al hombre, o identifica la maternidad como su razón de ser mujer, cuando uno de los adjetivos más recurrentes al hablar de su autora es, precisamente, el de 'moderna'. De la misma manera que en *Sun In My Mouth* Björk puede cantar el poema de E. E. Cummings con sólo pequeñas modificaciones, en el conjunto del álbum construye un discurso supuestamente 'femenino' sin desviarse en lo más mínimo de los caminos marcados por el falogocentrismo.<sup>42</sup> Hemos tenido que esperar a los discos siguientes, *Medúlla*<sup>43</sup> y, especialmente, *Volta*,<sup>44</sup> para que Björk empezara a plantear la noción de feminidad en términos más explícitamente políticos y a deconstruir los pares de opuestos con los que tan cómoda se muestra en *Vespertine*.

## Referencias

- ANTICH, Xavier. *El rostro de l'altre (Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas)*. Valencia: Eliseu Climent, 1993.
- BJÖRK. *Hidden Place* [CD]. Reino Unido: Björk Overseas Ltd. - One Little Indian Ltd., 2001a (número de catálogo 332tp7cdl).
- BJÖRK. *Homogenic* [CD]. Reino Unido: Björk Overseas Ltd. - One Little Indian Ltd., 1997.
- BJÖRK. *Medúlla* [CD]. Reino Unido: Wellhart Ltd. - One Little Indian Ltd., 2004.
- BJÖRK. *Vespertine* [CD]. Reino Unido: Wellhart Ltd. - One Little Indian Ltd., 2001b.
- BJÖRK. *Vespertine Live at Royal Opera House* [DVD]. Reino Unido: Wellhart Ltd. - One Little Indian Ltd. / BBC, 2002.
- BJÖRK. *Volta* [CD]. Reino Unido: Wellhart Ltd. - One Little Indian Ltd., 2007.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CAVARERO, Adriana. "Inclinaciones desequilibradas". En: SAEZ TAJAFUERCE, Begonya (ed.). *Cuerpo, memoria y representación*. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo. Barcelona: Icaria, 2014, p. 17-38.
- CAVARERO, Adriana. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Laffont - Jupiter, 1982.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- CUMMINGS, E. E. *Tulips & Chimneys*. Nueva York: Liveright, 1996.
- DIBBEN, Nicola. *Björk*. Londres: Equinox, 2009.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz. *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Valencia: Universitat de València, 2004.
- FRANZ, Marie-Louise von. "El proceso de individuación". En: JUNG, Carl Gustav et al. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 2002, p. 159-228.
- HIDALGO, Luis. "Björk seduce al público del Liceo con un concierto que fue un paseo por sus sueños". *El País*, [s.p.], 5 nov. 2001. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/11/05/espectaculos/1004914801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/11/05/espectaculos/1004914801_850215.html)>. Acceso en: 12 marzo 2014.
- JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *La dinámica de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Tales of Love*. Nueva York: Columbia University Press, 1987.
- MAS LÓPEZ, Jordi. "La boca, espai íntim a Vespertine, de Björk". In: CLÚA, Isabel; PITARCH, Pau (Ed.). *iPasen y vean! Estudios corporales*. Barcelona: Ediuoc, 2008, p. 69-80.
- PLAID. *Not For Threes* [CD]. Warp Records Ltd. - Sony Music Entertainment: Japón, 1997.
- RUIZ SÁNCHEZ, Antonio. *Hijo del exceso. La poesía trascendental de E. E. Cummings*. Córdoba: Universidad de Córdoba - Obra Social y Cultural Cajasur, 2000.
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia; PRECIADO, Beatriz. "Abrir posibilidades. Una conversación con Judith Butler". *Lectora*, 13, p. 217-239, 2007. Disponible en: <<http://revistes.iec.cat/index.php/lectora/article/view/43152/43098>>. Acceso en: 12 marzo 2014.

[Recebido em 13/03/2014 via portal  
e rerepresentado em 28/07/2015]

**Between Lilith and Eve: Björk Sings E. E. Cummings**

**Abstract:** *This article considers the way in which Björk has adapted poems by E. E. Cummings in several of her songs, and, especially, her appropriation of some of his typical motives in Sun In My Mouth and the rest of the songs in Vespertine. While Cummings celebrates the solar hero unambiguously, Björk adopts a feminine point of view that hesitates between the role models of Lilith, the woman who finds her freedom outside society, and Eve, the woman whose submissiveness is regarded as socially productive. As a result, Vespertine generates a discourse which has a great value in aesthetic terms, but which is ideologically limited because of the motives it is based upon.*

**Key words:** *Björk; E. E. Cummings; gender; femininity; motherhood*